

Titel der Originalausgabe
Opera aperta
© Casa Ed. Valentino Bompiani, Mailand 1962, 1967

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.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222
Erste Auflage 1977
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-27822-2

Die Poetik des offenen Kunstwerks

Unter den jüngsten Produktionen der Instrumentalmusik fallen einige Kompositionen durch ein gemeinsames Merkmal, nämlich die dem Interpreten bei der Ausführung zugestandene Freiheit auf: der Interpret hat nicht nur, wie in der traditionellen Musik, die Möglichkeit, die Anweisungen des Komponisten seinem eigenen Empfinden gemäß aufzufassen, sondern soll in die Form der Komposition selbst eingreifen, häufig durch Bestimmung der Notendauer oder der Abfolge der Töne in einem Akt schöpferischer Improvisation. Wir nennen einige der bekanntesten Beispiele:

1. Im *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen schlägt der Komponist dem Ausführenden auf einem einzigen großen Blatt eine Reihe von Gruppen vor, unter denen dieser wählen soll; zuerst diejenige, mit der er beginnt, dann, von Fall zu Fall, die folgende; die Freiheit des Interpreten beruht hier auf der kombinatorischen Struktur des Stückes, darauf, daß er selbständig die Abfolge der musikalischen Phrasen »montiert«.

2. In der *Sequenza per flauto solo* von Luciano Berio hat der Interpret ein Notenblatt vor sich liegen, auf dem Tonfolge und Lautstärke festgelegt sind, während die Dauer jeder Note von dem Wert abhängt, den der Interpret ihr innerhalb konstanter, konstanten Metronomzahlen entsprechender Zeiträume geben will.

3. Über seine Komposition *Scambi* (»Vertauschungen«) äußert Henri Pousseur sich wie folgt: »*Scambi* sind weniger ein Stück als ein *Möglichkeitsfeld*, eine Einladung zum Auswählen. Sie bestehen aus sechzehn Abschnitten. Jeder von ihnen kann mit *zwei* anderen zusammengefügt werden, ohne daß die logische Kontinuität der musikalischen Entwicklung darunter leidet: zwei Abschnitte beginnen auf dieselbe Weise (während sie sich danach in unterschiedlicher Weise entwickeln), zwei andere Abschnitte wiederum können zum gleichen Punkt führen. Da mit jedem Abschnitt begonnen und aufgehört werden kann, ist eine große Zahl zeitlicher Kombinationen möglich. Schließlich können die beiden Ab-

schnitte, die den gleichen Anfang haben, gleichzeitig gespielt werden, was eine komplexere strukturelle Polyphonie ergibt ... Man kann sich diese formalen Vorschläge auch auf Tonbändern aufgezeichnet denken, die fertig in den Handel kommen. Wer im Besitz einer relativ kostspieligen akustischen Anlage ist, könnte dann zu Hause eine neue Art musikalischer Phantasie an ihnen betätigen, eine neue kollektive Erlebnisweise von klingendem Material und Zeit.« 4. In der 3. Sonate für Klavier sieht Pierre Boulez einen ersten Teil (*Antiphonie, Formant 1*) vor, bestehend aus zehn Abschnitten auf zehn einzelnen Blättern, die wie Karten kombinierbar sind (wenn auch nicht alle Kombinationen erlaubt sind); der zweite Teil (*Formant 2, Trope*) setzt sich zusammen aus vier Abschnitten, die zirkulär strukturiert sind, weshalb man bei jedem von ihnen beginnen und mit den anderen weiterfahren kann, bis der Kreis durchlaufen ist. Innerhalb der Abschnitte gibt es keine Möglichkeit zu eingreifenden interpretativen Veränderungen, doch beginnt einer von ihnen, *Parenthèses*, mit einem zeitlich festgelegten Takt, auf den ausgedehnte, zeitlich freie Parenthesen folgen. Eine Art von Regel wird gesetzt durch die Vorschriften für die Verbindung der einzelnen Stücke (etwa *sans retenir, enchaîner sans interruption usw.*).

In allen diesen Fällen (und es sind nur vier aus vielen möglichen Beispielen) springt ein makroskopischer Unterschied zwischen dieser Art musikalischer Kommunikation und derjenigen, an die die klassische Tradition uns gewöhnt hatte, sofort ins Auge. Ganz elementar kann dieser Unterschied so formuliert werden: ein klassisches Musikwerk – eine Bachfuge, die *Aida* oder *Sacre du Printemps* – war ein Ganzes aus musikalischen Realitäten, die der Komponist in definiter und abgeschlossener Weise organisierte und dem Hörer darbot, indem er sie in konventionelle Zeichen übersetzte, die es den Ausführenden gestatteten, die vom Komponisten imaginierte Form in ihren wesentlichen Zügen zu reproduzieren; diese neuen Musikwerke hingegen bestehen nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für

mehrere, der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefaßt werden wollen, sondern als »offene« Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.¹

Zur Vermeidung terminologischer Mißverständnisse ist hier noch zu bemerken, daß die Bezeichnung »offen«, durch die wir diese Werke definieren, zwar ausgezeichnet eine neue Dialektik zwischen Werk und Interpret benennt, dies aber nur tut aufgrund einer Konvention, durch die wir von anderen möglichen und legitimen Bedeutungen dieser Vokabel absehen. So hat man in der Ästhetik über die »Geschlossenheit« und »Offenheit« eines Kunstwerks diskutiert: diese beiden Termini meinen einen Aspekt des Kunstgenusses, den wir alle aus eigener Erfahrung kennen, und den zu bestimmen wir uns oft gedrungen fühlen: Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, daß jeder mögliche Konsument (über das als Stimulans von Sensibilität und Intellekt empfundene Spiel von Antworten auf die Konfiguration der Wirkungen) das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nach-

¹ Hier ist sogleich einem möglichen Irrtum vorzubeugen: das Tun eines Interpreten im Sinne eines »Ausführenden« (des Instrumentalisten, der ein Musikstück spielt, oder des Schauspielers, der einen Text vorträgt) und das eines Interpreten im Sinne des Kunstkonsumenten (desjenigen, der ein Bild betrachtet, still für sich eine Dichtung liest oder ein von anderen gespieltes Musikstück hört) sind offensichtlich verschieden. Dennoch müssen bei einer ästhetischen Analyse beide Fälle als unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben interpretativen Einstellung gesehen werden: jedes »Lesen«, »Betrachten«, »Genießen« eines Kunstwerks stellt eine, wenn auch stumme und private Form von »Ausführung« dar. Der Begriff *Interpretationsprozeß* umfaßt alle diese Verhaltensformen. Wir beziehen uns hierbei auf Luigi Pareyson, *Estetica – Teoria della formatività*, Turin 1954 (2. Aufl. Bologna, Zanichelli, 1960; nach dieser Ausgabe werden wir im folgenden zitieren). Natürlich gibt es Kunstwerke, die für den Ausführenden (Instrumentalist, Schauspieler) »offen« sind und dem Publikum als nunmehr eindeutiges Resultat einer endgültigen Entscheidung dargeboten werden; in anderen Fällen kann, trotz der Entscheidung des Ausführenden, noch Raum für eine weitere Entscheidung bleiben, zu der das Publikum eingeladen ist.

verstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein (ein Verkehrsschild dagegen kann ohne Irrtum nur in einem einzigen Sinne aufgefaßt werden und hört, wenn es phantasiehaft umgedeutet wird, auf, *dieses* Signalschild mit seiner besonderen Bedeutung zu sein). In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzierbare Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.²

Doch ist klar, daß Werke wie die Berios oder Stockhausens in einem weit weniger metaphorischen und viel greifbareren Sinne »*offen*« sind; sie sind, um es so einfach auszudrücken, »nicht fer-

² Zu diesem Interpretationsbegriff vgl. Luigi Pareyson, a.a.O. (insbesondere Kap. 5 und 6); gründlich befaßt Roland Barthes sich mit der »Disponibilität« des Kunstwerks: »Diese Disponibilität ist nichts Nebensächliches; sie ist vielmehr das aufs Höchste gesteigerte eigentliche Wesen der Literatur. Schreiben, das heißt den Sinn der Welt erschüttern, eine *indirekte* Frage stellen, auf die zu antworten der Schriftsteller sich in einer letzten Unentschiedenheit versagt. Die Antwort gibt jeder von uns und bringt dabei seine Geschichte, seine Sprache, seine Freiheit mit; da aber Geschichte, Sprache und Freiheit sich unendlich wandeln, ist die Antwort der Welt auf den Schriftsteller unendlich: man hört niemals auf, auf das zu antworten, was jenseits aller Ant-

tige« Werke, die der Künstler dem Interpreten mehr oder weniger wie die Teile eines Zusammensetzspiels in die Hand gibt, scheinbar uninteressiert, was dabei herauskommen wird. Diese Deutung ist paradoxal und ungenau, doch gibt der Außenaspekt dieser musikalischen Erfahrungen in der Tat Gelegenheit zu einem derartigen Mißverständnis; einem fruchtbaren Mißverständnis übrigens, weil diese verwirrende Seite solcher Erfahrungen uns veranlassen muß, zu überlegen, *warum* heute ein Künstler den Drang fühlt, in dieser Richtung zu arbeiten; aufgrund welcher geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Sensibilität; unter Mitwirkung welcher kulturellen Faktoren unserer Zeit; und wie diese Erfahrungen im Lichte der ästhetischen Theorie zu sehen sind.

Die Poetik des »offenen« Kunstwerks strebt, wie Pousseur sagt³, danach, im Interpreten »Akte bewußter Freiheit« hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe; doch könnte man (im Anschluß an die weitere Bedeutung des Terminus »Offenheit«, von der wir sprachen) einwenden, daß jedes Kunstwerk, auch wenn es nicht als materiell unabgeschlossen erscheint, eine freie und schöpferische Antwort fordert, schon deshalb, weil es nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet. Allerdings

wort geschrieben wurde: bestätigt, dann einander rivalisierend gegenübergestellt, dann ersetzt, vergehen die Sinne, die Frage aber bleibt . . . Damit das Spiel aber zustande komme (...), müssen bestimmte Regeln beachtet werden: es ist einerseits erforderlich, daß das Werk wirklich eine Form sei, daß es wirklich einen unbestimmten, nicht einen geschlossenen festgelegten Sinn bedeute . . .« (»Avant-propos« zu *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963). In diesem Sinne also wäre die Literatur (doch gilt das sicher für jede künstlerische Botschaft) *das bestimmte Bezeichnen eines unbestimmten Gegenstands*.

³ »La nuova sensibilità musicale«, in: *Incontri Musicali*, Nr. 2, Mai 1958, S. 25.

ist dies eine Erkenntnis, zu der die zeitgenössische Ästhetik erst nach dem Erlangen einer reifen kritischen Bewußtheit hinsichtlich der interpretativen Beziehung gekommen ist; frühere Künstler waren von dieser Bewußtheit noch weit entfernt.

Heute hingegen haben vor allem die Künstler dieses Bewußtsein; sie machen die »Offenheit«, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen.

Die Bedeutung des subjektiven Anteils bei der Rezeption eines Kunstwerks (die Tatsache, daß seine Rezeption eine interaktive Beziehung zwischen dem Subjekt, das »anschaut«, und dem Werk als einem objektiv Gegebenen impliziert) war – besonders in den bildenden Künsten – auch den Alten nicht entgangen. Platon etwa bemerkt im *Sophistes*, daß die Maler die Proportionen nicht objektiv wiedergeben, sondern nach dem Gesichtswinkel, unter dem die Gestalten dem Beobachter erscheinen; Vitruvius unterscheidet zwischen *Symmetrie* und *Eurhythmie* und faßt die letztere als Angleichung der objektiven Proportionen an die subjektiven Bedürfnisse des Anschauens auf; die Entwicklung von Theorie und Praxis der Perspektive bezeugt die zunehmende Reifung des Bewußtseins von der Funktion der interpretierenden Subjektivität gegenüber dem Werk. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß diese Überlegungen nicht zu *offenen*, sondern gerade zu *geschlossenen* Kunstwerken führten: die verschiedenen perspektivistischen Kunstgriffe sind nichts anderes als Konzessionen an die Erfordernisse der Situationsbestimmtheit des Betrachters, um ihn dazu zu bringen, daß er die Gestalt *in der einzigen richtigen Weise* sieht, der nämlich, auf die der Urheber (durch die Anwendung visueller Kunstgriffe) das Bewußtsein des Rezipierenden konzentrieren wollte.

Nehmen wir ein anderes Beispiel: im Mittelalter entwickelt sich eine Theorie der Allegorik, der gemäß die Heilige Schrift (und in der Folge auch die Dichtung und die bildenden Künste) nicht nur im wörtlichen Sinne, sondern auf drei weitere Arten interpretiert werden kann, nämlich allegorisch, moralisch und anagogisch.

Diese Theorie wurde bekannt durch Dante, geht aber zurück auf Paulus (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*) und wurde weiterentwickelt durch Hieronymus, Augustinus, Beda, Scotus Eriugena, Hugo und Richard von St. Victor, Alain de Lille, Bonaventura, Thomas von Aquin und andere, bis sie schließlich zum Kernpunkt der mittelalterlichen Poetik wurde. Einem derart verstandenen Werk eignet zweifellos eine gewisse »Offenheit«; der Leser des Textes weiß, daß jeder Satz, jede Figur offen ist auf eine Vielfalt von Bedeutungen hin, die er entdecken soll; das geht so weit, daß er je nach Stimmungslage sich des Leseschlüssels bedient, der ihm am entsprechendsten erscheint, und das Werk in dem gewollten Sinne *benutzt* (und es damit in gewisser Weise anders zum Leben erweckt, als es ihm bei einer früheren Lektüre erscheinen konnte). Doch bedeutet in diesem Falle »Offenheit« nicht wirklich »Unbestimmtheit« der Kommunikation, »unbegrenzte« Möglichkeiten der Form, Freiheit in der Interpretation; es gibt nur eine Anzahl starr fixierter und bedingter Möglichkeiten, so daß die interpretative Reaktion des Lesers niemals der Kontrolle des Autors entgleitet. Hören wir dazu Dante in der dreizehnten *Epistola*: »Diese Behandlungsart läßt sich an folgenden Versen verdeutlichen: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus.* Wenn wir allein den Buchstaben betrachten, dann ist der Auszug der Kinder Israel aus Ägypten zur Zeit des Moses gemeint; sehen wir auf die Allegorie, so ist unsere Erlösung durch Christus bedeutet; der moralische Sinn ist die Wendung der Seele aus Trauer und Elend der Sünde zum Stand der Gnade; der anagogische der Ausgang der heiligen Seele aus der Knechtschaft dieser Verderbnis zur Freiheit der ewigen Herrlichkeit.« Es ist klar, daß es weitere Lesarten nicht gibt: der Leser kann sich im Bereich dieses vier- schichtigen Satzes mehr dem einen als dem anderen Sinne zuwenden, aber immer nur nach Regeln notwendiger und vorbestimmter Eindeutigkeit. Die Bedeutung der allegorischen Figuren und Embleme, die der mittelalterliche Leser bei seiner Lektüre

antrifft, ist festgelegt in den Enzyklopädien, den Bestiarien und Lapidarien dieser Zeit; die Symbolik ist objektiv und instituionell.⁴ Zugrunde liegt dieser Poetik der Eindeutigkeit und Notwendigkeit ein geordneter Kosmos, eine Hierarchie der Wesenheiten und Gesetzmäßigkeiten, die der Dichter auf verschiedenen Ebenen verdeutlichen kann, die aber jeder in der einzigen möglichen Weise aufzufassen hat: der vom schöpferischen *logos* eingesetzten. Die Ordnung des Kunstwerks ist die einer herrscherlichen und theokratischen Gesellschaft; die Leseregeln sind Regeln einer autoritären Führung, die den Menschen bei allen seinen Handlungen leiten, ihm die Ziele vorschreiben und die Mittel in die Hand geben.

Die vier Lesemöglichkeiten des allegorischen Kunstwerks sind nicht nur quantitativ von den vielen möglichen eines modernen »offenen« Kunstwerks verschieden: wir werden zu zeigen versuchen, daß diesen unterschiedlichen Erfahrungen ein unterschiedliches Weltbild zugrunde liegt.

Wenn wir in der geschichtlichen Entwicklung rasch weitergehen, so können wir einen klar ausgeprägten Aspekt von »Offenheit« (im modernen Sinne dieses Terminus) in der »offenen Form« des Barock finden. Hier negiert man gerade die statische und unmöglich verständliche Bestimmtheit der klassischen Renaissanceform, des um eine Mittelachse entwickelten Raumes, der von symmetrischen Linien und geschlossenen Winkeln, die auf das Zentrum

⁴ Paul Ricœur äußert in »Structure et Herméneutique«, *Esprit*, Nov. 1963, die Vermutung, daß die Mehrdeutigkeit des mittelalterlichen Symbols (das sich in gleicher Weise auf gegensätzliche Realitäten beziehen kann – einen Katalog dieser Möglichkeiten findet man bei Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1953 –) nicht auf der Grundlage eines abstrakten Repertoires (also Bestiarium oder Lapidarium) zu interpretieren sei, sondern in dem Relationensystem, in dem *ordo* eines auf das heilige *Buch*, das die Schlüssel für die Lektüre beigebe, bezogenen Textes (eines Kontextes). Das ist der Hintergrund für die Arbeit des mittelalterlichen Interpreten, der gegenüber den anderen Büchern, oder dem Buch der Natur, eine hermeneutische Tätigkeit ausführt. Doch ändert das nichts daran, daß etwa die Lapidarien, indem sie die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten für ein Symbol bereitstellen, schon eine Basis für die Entschlüsselung bilden, und daß das heilige *Buch* selbst als Kodex aufgefaßt wird, der bereits einige Richtungen für die Lektüre festlegt und andere ausschließt.

hinweisen, so begrenzt wird, daß eher die Vorstellung von einer »essentiellen« Ewigkeit als von Bewegung suggeriert wird. Die barocke Form hingegen ist dynamisch, strebt nach einer Unbestimmtheit der Wirkung (in ihrem Spiel von Fülle und Leere, Licht und Schatten, mit ihren Kurven, gebrochenen Linien, unterschiedlichen Neigungswinkeln) und suggeriert eine fortschreitende Auflösung des Raumes; das Streben nach Bewegung und Illusion bewirkt, daß die plastischen Massen des Barock niemals die Feststellung eines bevorzugten, frontalen, definiten Standpunktes gestatten, von dem aus sie zu betrachten wären, sondern den Betrachter ständig dazu veranlassen, den Standort zu wechseln, um das Werk unter immer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es in beständiger Umwandlung begriffen wäre. Wenn die barocke Geistigkeit als die erste deutliche Manifestation der modernen Kultur und Sensibilität betrachtet wird, so deshalb, weil sich hier zum erstenmal der Mensch der Norm des Kanonischen (der Garantie für die kosmische Ordnung und die Beständigkeit der Wesenheiten) entzieht und in Kunst und Wissenschaft einer in Bewegung befindlichen Welt gegenübersteht, die ein schöpferisch-erfinderisches Verhalten von ihm verlangt. Die Poetiken der »maraviglia«, des »esprit«, des »wit« streben jenseits ihres scheinbaren Byzantinismus nach einer Formulierung dieser schöpferisch-erfinderischen Aufgabe des neuen Menschen, der im Kunstwerk nicht ein Objekt sieht, das auf als schön zu genießenden, frei zutage liegenden Beziehungen beruht, sondern ein zu ergründendes Geheimnis, eine zu leistende Aufgabe, ein Stimulans für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft.⁵ Doch sind auch dies Ergebnisse der modernen Kritik, die erst die heutige Ästhetik in Gesetze fassen konnte: es wäre gewagt, in der barocken Poetik eine bewußte Thematisierung des »offenen« Kunstwerks suchen zu wollen.

⁵ Über das Barock als Unruhe und Manifestation der modernen Sensibilität siehe die Ausführungen von Luciano Anceschi in *Barocco e Novecento*, Mailand, Rusconi e Paoletti, 1960. Den Wert von Anceschis Untersuchungen als Anregung für eine Geschichte des offenen Kunstwerks habe ich zu würdigen versucht in Nr. 3 der *Rivista di Estetica*.

Zwischen Aufklärung und Romantik schließlich profiliert sich eine Vorstellung von »reiner Poesie« heraus, gerade weil die vom englischen Empirismus vertretene Ablehnung allgemeingültiger Ideen und abstrakter Gesetze die »Freiheit« des Dichters betont und damit eine Thematik der »Schöpfung« ankündigt. Die Entwicklung geht von Burkes Aussagen über die emotionale Macht der Worte zu denen des Novalis über die reine evokative Macht der Poesie als einer Kunst des unbestimmten Sinnes und der unpräzisen Bedeutung. Eine Idee erscheint um so individueller und stimulierender, je mehr Gedanken, Welten und Haltungen in ihr sich kreuzen und zusammentreffen. Wenn ein Kunstwerk viele Bedeutungen, viele Gesichter und Weisen, verstanden und geschätzt zu werden, aufweist, ist es am interessantesten und ein reiner Ausdruck der Persönlichkeit.⁶

Doch erst nach der Romantik erscheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Symbolismus eine bewußte Poetik des »offenen« Kunstwerks. Verlaines *Art Poétique* spricht sie deutlich aus:

De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pèse et qui pose.

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance, seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor!
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux et d'autres amours.
Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym ...
Et tout le rest est littérature.

⁶ Hinsichtlich der Entwicklung der vorromantischen und romantischen Poetiken in diesem Sinne vgl. wiederum L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 2. Aufl., Florenz, Vallecchi, 1959.

Noch weiter geht Mallarmé: »nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer ... voilà le rêve ...« *Es muß vermieden werden, daß ein einziger Sinn sich aufdrängt*: der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typographie, die räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.

In dieser Poetik des Andeutens setzt das Werk sich bewußt als offen gegenüber der freien Reaktion des Lesers. Ein Werk, das »andeutet«, nimmt bei jeder Interpretation das in sich auf, was der Leser an emotiven und imaginativen Elementen dazubringt. Zwar ist beim Lesen jeder Dichtung eine persönliche Welt im Spiel, die danach strebt, sich möglichst getreu der Welt des Textes anzugleichen; in den ausdrücklich auf das Andeuten gegründeten dichterischen Werken aber möchte der Text bewußt die persönliche Welt des Lesers so anregen, daß er aus der Tiefe seiner Innerlichkeit eine über geheimnisvolle Konsonanzen zustande kommende Antwort zieht. Jenseits der metaphysischen Intentionen oder der preziösen und dekadenten Geisteshaltung, die derartigen Poetiken zugrunde liegt, enthüllt hier der Mechanismus der ästhetischen Rezeption eben diese Art von »Offenheit«.

In diesem Sinne beruht ein großer Teil der modernen Literatur auf der Verwendung des Symbols als Ausdruck des Unbestimmten, der für immer neue Reaktionen und Interpretationen offenbleibt. Kafkas Werk etwa erscheint als Beispiel eines »offenen« Kunstwerks par excellence: Prozeß, Schloß, Erwartung, Verurteilung, Krankheit, Verwandlung, Folter sind nicht Situationen, die in ihrer unmittelbaren wörtlichen Bedeutung verstanden werden sollen. Doch sind im Unterschied zu den allegorischen Konstruktionen des Mittelalters die mitschwingenden Bedeutungen hier nicht in eindeutiger Weise vorgegeben, werden von keiner Enzyklopädie garantiert, beruhen auf keiner Ordnung der Welt. Die verschiedenen existentialistischen, theologischen, klinischen, psychoanalytischen Interpretationen der Kafkaschen Symbole

können die Möglichkeiten des Werkes keineswegs erschöpfen: es bleibt unausschöpfbar und offen eben wegen dieser Ambiguität, deshalb, weil an die Stelle einer nach allgemeinen Gesetzen geordneten Welt eine auf Mehrdeutigkeit sich gründende getreten ist, sei es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Werte und Gewißheiten.

Das hat dazu geführt, daß auch da, wo es schwerfällt festzustellen, ob bei einem Künstler eine symbolische Intention oder ein Streben nach Unbestimmtheit oder Ambiguität vorliegt, eine bestimmte kritische Poetik es sich heute zur Aufgabe macht, die ganze zeitgenössische Literatur als durch wirksame symbolische Mechanismen strukturiert zu begreifen. W. Y. Tindall möchte in einer Analyse der Hauptwerke der heutigen Literatur theoretisch und experimentell Paul Valérys Satz »il n'y a pas de vrai sens d'un texte« bestätigen und scheut sich nicht, zu behaupten, ein Kunstwerk sei ein Mechanismus, den jeder, einschließlich seines Schöpfers, so »benutzen« könne, wie er es für gut halte. Dieser Typ von Kritik möchte also das literarische Werk als beständige Möglichkeit von Offenheiten, als undefiniertes Reservoir von Bedeutungen begreifen; und auf dieser Ebene sind auch die ganzen amerikanischen Untersuchungen über die Struktur der Metapher und die verschiedenen »Ambiguitätstypen« der dichterischen Rede zu sehen.⁷

Es ist wohl überflüssig, hier den Leser an das Werk von James Joyce als das Hauptbeispiel eines »offenen« Kunstwerkes – das ein Bild von einer präzisen existentiellen und ontologischen Verfassung der modernen Welt geben soll – zu erinnern. Im *Ulysses* stellt ein Kapitel wie das von den *Wandering Rocks* ein kleines Universum dar, das man aus verschiedenen Gesichtswinkeln be-

⁷ Vgl. W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York, Columbia Univ. Press, 1955. Eine aktuelle Weiterführung von Valérys Ideen bei Gerard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (namentlich »La littérature comme telle«). Für eine Analyse der ästhetischen Bedeutung des Begriffes »Ambiguität« vgl. die wichtigen Beobachtungen und die Literaturhinweise bei Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Turin, Einaudi, 1959, S. 51 ff.

trachten kann und in dem die letzte Spur einer Poetik aristotelischen Gepräges und mit ihr eines einsinnigen Zeitverlaufes in einem homogenen Raum völlig verschwunden ist. Wie Edmund Wilson es ausdrückt:

»Statt einer Linie zu folgen, breitet seine (des *Ulysses*) Kraft sich um einen einzigen Punkt herum in alle Dimensionen (einschließlich der zeitlichen) aus. Die Welt des *Ulysses* ist beseelt von einem komplexen und unerschöpflichen Leben: wir treten in sie ein wie in eine Stadt, in die wir mehrere Male zurückkehren, um die Gesichter wiederzuerkennen, die Menschen zu verstehen, um Beziehungen und Interessen zu pflegen. Joyce hat eine bemerkenswerte technische Ingeniosität eingesetzt, um uns in die Elemente seiner Geschichte so einzuführen, daß wir auf eigene Faust unseren Weg finden können: ich zweifle sehr daran, daß die Kraft eines Menschengedächtnisses ausreicht, allen Forderungen des *Ulysses* bei der ersten Lektüre zu genügen. Und wenn wir ihn wiederlesen, können wir an jedem beliebigen Punkt einsetzen, als stünden wir etwas Festem gegenüber, einer Stadt, die tatsächlich im Raum existiert und in die man aus jeder Richtung eintreten kann – so wie Joyce seiner Aussage nach gleichzeitig an den verschiedenen Teilen seines Buches gearbeitet hat.«⁸

Im *Finnegans Wake* schließlich haben wir wirklich einen Einsteinschen, in sich selbst zurückgekrümmten – das erste Wort ist mit dem letzten verschweißt – Kosmos vor uns, der zwar *endlich*, aber gerade darum *unbegrenzt* ist. Jedes Ereignis, jedes Wort steht in einer möglichen Beziehung zu allen anderen, und es hängt von der semantischen Entscheidung bei einem Wort ab, wie alle übrigen zu verstehen sind. Das heißt nicht, daß das Werk keinen Sinn habe: wenn Joyce Schlüssel in es einführt, so darum, weil er möchte, daß das Werk in einem bestimmten Sinn gelesen werde. Doch besitzt dieser »Sinn« den Reichtum des Kosmos, und der Verfasser hat den Ehrgeiz, ihn die Totalität von Raum und Zeit einschließen zu lassen – der möglichen Zeiten und Räume. Wichtigstes Instrument dieser integralen Ambiguität ist der *pun*, der Kalauer: in dem zwei, drei, zehn Wortwurzeln so verschmolzen sind, daß ein einziges Wort zu einem Knoten von Bedeutungen wird, deren jede sich zu anderen Anspielungszentren in Be-

⁸ Edmund Wilson, *Axel's Castle*, London-New York, Scribner's Sons, 1931, S. 210 der Ausgabe von 1950.

ziehung setzen kann, wobei diese Zentren wiederum offen sind für neue Konstellationen und neue Lesemöglichkeiten. Ganz ausgezeichnet scheint uns die Situation des Lesers von *Finnegans Wake* beschrieben in Pousseurs Schilderung der Situation des Hörers einer postdodekaphonischen Reihenkomposition:

»Da die Phänomene nicht mehr in konsequenter Determinismus miteinander verkettet sind, obliegt es dem Hörer, sich bewußt in ein Netz unerschöpferbarer Relationen zu stellen, sozusagen selbst den Grad seiner Annäherung, seine Orientierungspunkte, seine Bezugsskala zu bestimmen (dabei wohl wissend, daß seine Wahl bestimmt ist durch den Gegenstand, den er anschaut); er ist es jetzt, der bestrebt sein muß, gleichzeitig die größte Zahl möglicher Abstufungen und Dimensionen zu verwerten, seine Aufnahmeinstrumente zu dynamisieren, zu vervielfachen, bis zu den Grenzen ihrer Möglichkeiten auszuweiten.«⁹

Dieses Zitat unterstreicht, falls das überhaupt noch notwendig war, das Zusammenlaufen unserer ganzen Ausführungen auf einen einzigen Punkt und die Einheitlichkeit der Problematik des »offenen« Kunstwerks in der modernen Welt.

Man meine nicht, daß die Aufforderung zur Offenheit nur auf der Ebene der unbestimmten Suggestion und der emotiven Anregung erfolgt. Wenn wir Brechts Poetik des Theaters untersuchen, treffen wir auf eine Konzeption der dramatischen Handlung als problematischer Exposition bestimmter Spannungszustände; Brechts Dramatik stellt – gemäß der Technik des »epischen« Theaters, das auf den Zuschauer nicht suggestiv wirken, sondern ihm in distanzierter Weise, *verfremdet*, die Tatsachen vor Augen führen will – diese Situationen dar, zeigt aber, in ihren strengsten Ausformungen, keine Lösungen: dem Zuschauer obliegt es, aus dem Gesehenen kritische Schlüsse zu ziehen. Auch Brechts Dramen enden mit einer Situation der Ambiguität (typisch und Hauptbeispiel: der *Galilei*); nur daß es hier nicht mehr die morbide Ambiguität einer erahnten Unendlichkeit oder eines in Angst erlittenen Mysteriums, sondern die konkrete Ambiguität der sozialen Existenz als ein Aufeinanderprallen ungelöster

⁹ Pousseur, a.a.O., S. 25.

und einer Lösung bedürftiger Probleme ist. Das Kunstwerk ist hier »offen«, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewußten Mitarbeit des Publikums hervorgehen. Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik.

Bei allen bisher untersuchten Phänomenen wurde die Kategorie »Offenheit« zur Bestimmung von häufig unterschiedlichen Situationen verwendet; gleichwohl waren die analysierten Werke ihrem Typ nach insgesamt verschieden von den Werken der nachweberschen Komponisten, die wir zu Anfang untersuchten. Zweifellos hat sich vom Barock bis zu den heutigen Poetiken des Symbols ein Begriff des nicht in einem Sinne aufzufassenden Kunstwerks immer mehr herauspräzisiert; doch zeigten uns die im vorhergehenden Paragraphen betrachteten Beispiele eine »Offenheit«, die auf einer *theoretischen, mentalen* Mitarbeit des Rezipierenden beruht, der in Freiheit ein *schon hervorgebrachtes* Kunstwerk interpretieren soll, das abgeschlossen und in sich vollständig ist (wenn auch so strukturiert, daß es eine unbestimmte Zahl von Interpretationen zuläßt). Eine Komposition wie Pousseurs *Scambi* hingegen geht weiter: während der Hörer eines Weberschen Werkes im Rahmen des ihm dargebotenen (und schon vollständig produzierten) musikalischen Universums frei eine Reihe von Beziehungen neu organisiert und genießt, organisiert und strukturiert in *Scambi* der Interpret bereits auf der Ebene der Hervorbringung und des Handwerklichen den musikalischen Vorgang. Er ist am *Machen* des Werkes beteiligt.

Damit soll nicht gesagt sein, daß dieser Unterschied das Kunstwerk als mehr oder weniger wertvoll im Vergleich zu den *schon fertigen* qualifiziere: bei allem, was hier ausgeführt wird, geht es um verschiedene, je nach der kulturellen Situation, die sie spiegeln und bestimmen, gewertete Poetiken, unabhängig von jedem Urteil über den ästhetischen Wert der Werke: doch liegt es auf

der Hand, daß eine Komposition wie *Scambi* (oder die anderen genannten Kompositionen) ein neues Problem aufwirft und uns zwingt, innerhalb des Kreises der »offenen« Kunstwerke eine neue, enger umschriebene Kategorie von Kunstwerken einzuführen, die wir wegen ihrer Fähigkeit, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen, als »Kunstwerke in Bewegung« bezeichnen können.

Das Phänomen des »Kunstwerks in Bewegung« ist in der gegenwärtigen kulturellen Situation nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt, sondern manifestiert sich in interessanter Weise auch in den plastischen Künsten, wo wir heute Objekte finden, die etwas wie eine Mobilität in sich haben, eine Fähigkeit, sich kaleidoskopisch in den Augen des Betrachters als beständig neue zu formieren. Hier ist zu erinnern an die *mobiles* von Calder und andere, elementare Strukturen, die sich unter Veränderung ihrer räumlichen Anordnung in der Luft bewegen und dabei ständig ihren eigenen Raum und ihre eigenen Dimensionen erzeugen. Hierher gehört auch die neue Fakultät für Architektur an der Universität von Caracas, die als »jeden Tag neu zu erfindende Schule« bezeichnet wurde: ihre Hörsäle haben bewegliche Wände, so daß Lehrer und Schüler, je nach dem gerade bearbeiteten architektonischen oder städtebaulichen Problem, sich durch ständige Veränderung der inneren Struktur des Gebäudes die für ihre Arbeit geeignete Umgebung selbst schaffen können.¹⁰ Bruno Munari hat eine neue originelle Art von bewegter Malerei mit wahrhaft überraschenden Effekten inauguriert: er projiziert mittels einer gewöhnlichen Laterna Magica eine Kollage von plastischen Elementen (eine Art abstrakter Komposition aus der Überlagerung oder dem Zerknittern von sehr feinen Blättern aus farblosem, verschieden profiliertem Material) und läßt die Lichtstrahlen durch eine Polaroidlinse gehen, wodurch er auf der Leinwand eine Komposition von intensiver farblicher Schönheit erhält; wenn er dann die Polaroidlinse in langsame Drehung ver-

¹⁰ Vgl. Bruno Zevi, »Una scuola da inventare ogni giorno«, in: *L'Espresso*, 2. Febr. 1958.

setzt, beginnt die projizierte Figur stufenweise ihre Farben zu verändern, durchläuft die ganze Regenbogenskala und erfährt über die farbliche Reaktion der verschiedenen plastischen Materialien und der unterschiedlichen Schichten, aus denen sie zusammengesetzt sind, eine Reihe von Metamorphosen, die sich auch auf die plastische Struktur der Form auswirken. Indem er nach Belieben die sich drehende Linse reguliert, ist der Betrachter tatsächlich an der Erschaffung des ästhetischen Objekts beteiligt, zumindest in dem Möglichkeitsfeld, das die Existenz einer Farbenskala und die plastische Anordnung auf den Diapositiven ihm zur Verfügung stellen.

Auch das Industriedesign bietet zwar nur elementare, aber doch offensichtliche Beispiele von Werken in Bewegung: bestimmte Einrichtungsgegenstände, umbaubare Lampen, in verschiedener Weise aufstellbare Bücherschränke, Sessel mit der Fähigkeit zu Verwandlungen von unzweifelbarer stilistischer Dignität, die es dem heutigen Menschen gestatten, die Formen, unter denen er lebt, nach dem eigenen Geschmack und den eigenen Bedürfnissen herzustellen und anzurodnen.

Wenn wir uns auf der Suche nach Beispielen für das *Kunstwerk in Bewegung* der Literatur zuwenden, finden wir nicht ein zeitgenössisches Pendant, sondern eine inzwischen klassisch gewordene Antizipation: es handelt sich um Mallarmés *Livre*, das kolossale und totale Kunstwerk, das Werk par excellence, das nach des Dichters Absicht nicht nur letztes Ziel seines eigenen Schaffens, sondern Ziel und Vollendung der Welt selbst sein sollte (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Mallarmé hat dieses Werk trotz lebenslanger Beschäftigung damit nicht vollendet, doch existieren die Entwürfe, die ingeniose Philogenearbeit kürzlich ans Licht gebracht hat.¹¹ Die metaphysischen Intentio-
nen, die hinter diesem Unternehmen standen, sind weitreichend und umstritten; wir wollen sie hier vernachlässigen, um uns ausschließlich mit der dynamischen Struktur jenes Kunstobjekts zu

¹¹ Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé (Premières recherches sur de documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957 (vgl. insbesondere das 3. Kap., »Physique du Livre«).

befassen, das einer sehr präzisen Poetik genügen will: »un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant«. Das *Livre* sollte ein bewegliches Bauwerk sein, und zwar nicht nur in dem Sinne, in dem eine Komposition wie *Coup de dés*, in der Grammatik, Syntax und typographische Anordnung des Textes eine polymorphe Vielfalt von Elementen in undeterminierter Relation einführten, beweglich und »offen« war.

Im *Livre* sollten selbst die Seiten keine feste Anordnung haben; sie sollten nach *Permutationsgesetzen* verschieden zusammengestellt werden können. Bei einer Reihe loser (nicht durch einen die Reihenfolge bestimmenden Einband zusammengehaltener) Hefte sollte jeweils die erste und die letzte Seite auf einen in der Mitte gefalteten großen Bogen geschrieben sein, der Anfang und Ende des Heftes bezeichnet hätte; innerhalb der Hefte wäre es dann zu einem freien Spiel von einzelnen, einfachen, beweglichen und untereinander austauschbaren Blättern gekommen, jedoch so, daß bei jeder Kombination ein fortlaufendes Lesen sinnvollen Zusammenhang ergeben hätte. Es war offensichtlich nicht Absicht des Dichters, für jede Kombination einen syntaktischen Sinn und eine diskursive Bedeutung zu erhalten: die Struktur der Sätze und einzelnen Wörter, die alle fähig sein sollten, zu »suggérer« und in suggestive Beziehung zu anderen Sätzen oder Wörtern zu treten, ermöglichte es, daß jede Permutation sinnvoll wurde und neue Beziehungsmöglichkeiten und damit neue Horizonte des suggestiven Hindeutens provozierte. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie.* Eine zwischen die Spiele der Spätscholastik (und den Lullismus im besonderen) und die modernen mathematischen Techniken einzuordnende kombinatorische Analyse verhalf dem Dichter zu einem Verständnis dafür, wie aus einer begrenzten Zahl von beweglichen Elementen sich die Möglichkeit für eine astronomische Zahl von Kombinationen ergeben kann; die Anordnung des Werkes in Heften, mit einer gewissen Einschränkung der möglichen Permutationen, die aber doch das *Livre* für eine sehr lange Reihe von zu wählenden Ordnungen »öffnet«, verankerte es in einem

Suggestivitätsfeld, das der Dichter durch das Anbieten von bestimmten verbalen Elementen und die Angabe ihrer Kombinationsmöglichkeiten umreißen wollte.

Die Tatsache, daß die kombinatorische Mechanik sich hier in den Dienst einer Offenbarung orphischen Typs stellt, hat keinen Einfluß auf die strukturelle Realität des Buches als beweglichem und offenem Objekt (das in dieser Hinsicht den anderen schon angeführten und aus anderen kommunikativen und formativen Intentionen entsprungenen Erfahrungen besonders nahe steht). In dem es die Permutabilität von Elementen eines schon an sich zur Andeutung offener Beziehungen fähigen Textes gestattete, wollte das *Livre* eine beständig sich wandelnde Welt sein, die sich vor den Augen des Lesers ständig erneuert und ihm dabei stets neue Aspekte jener Vielfalt des Absolutums darbietet, die es nicht ausdrücken, sondern, so kann man sagen, vertreten und verwirklichen möchte. In dieser Struktur sollte nicht nach einem festen Sinn gesucht werden, so wie auch keine definitive Form vorgesehen war: wenn eine einzige Passage des Buches einen definiten, eindeutigen, für die Einflüsse dieses permutablen Textes unzugänglichen Sinn bekommen hätte, so hätte diese Passage den ganzen Mechanismus funktionsunfähig gemacht.

Mallarmés utopistisches Unternehmen, das sich noch durch wahrhaft verwirrende und zuweilen unkritisch kühne Bestrebungen komplizierte, blieb unfertig; wir wissen nicht, ob es, vollendet, den Erwartungen entsprochen hätte oder zu einer auf einem Mißverständnis beruhenden mystischen und esoterischen Verkörperung einer im eigentlichen Sinne des Wortes dekadenten Sensibilität geworden wäre. Wir mutmaßen das zweite, doch ist es jedenfalls interessant, auf der Schwelle unserer Epoche einen so ausgeprägten Versuch in Richtung auf das *Kunstwerk in Bewegung* zu finden: ein Zeichen dafür, daß gewisse Bedürfnisse und Forderungen in der Luft liegen, sich durch die bloße Tatsache ihres Daseins rechtfertigen und als kulturelle Gegebenheiten zu erklären sind, die zum Bild einer Epoche gehören. Dies ist der Grund, weshalb wir uns mit Mallarmés Experiment beschäftigt

haben, obgleich es an eine sehr zweifelhafte und recht zeitgebundene Problematik gekettet ist, während die heutigen *Kunstwerke in Bewegung* danach trachten, harmonische und konkrete Beziehungen des Zusammenlebens zu instaurieren und – wie die jüngsten musikalischen Erfahrungen – Sensibilität und Imagination ausbilden wollen, ohne Anspruch auf Wertung als künstlerisches Surrogat der Erkenntnis.

In der Tat ist es immer riskant, zu behaupten, daß die Metapher oder das poetische Symbol, die musikalische Realität oder die plastische Form tiefschürfendere Werkzeuge der Erkenntnis seien als die der Logik. Die Wissenschaft ist der autorisierte Bereich der Welterkenntnis, und jedes Streben des Künstlers in dieser Richtung laboriert, so sehr es auch poetisch produktiv werden mag, an einem Mißverständnis. Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu *erkennen*, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren – durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt –, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.

Das geschlossene und eindeutige Kunstwerk des mittelalterlichen Künstlers spiegelte eine Konzeption des Kosmos als einer Hierarchie von geklärten und von vornherein festgelegten Ordnungen. Das Kunstwerk als pädagogische Botschaft, als monozentrische und (auch in dem starren inneren Zwang zu Metrum und Reim) notwendige Strukturierung spiegelt eine syllogistische Wissenschaft, eine Logik der Notwendigkeit, ein deduktives Bewußtsein, dem die Realität Schritt für Schritt ohne Unvorhergesehe-

heiten und in einer einzigen Richtung, ausgehend von den ersten Prinzipien der Wissenschaft, die identisch sind mit den ersten Prinzipien des Realen, ergründet werden kann. Offenheit und Dynamismus des Barock bezeichnen die Heraufkunft eines neuen wissenschaftlichen Bewußtseins: Der Ersatz des *Taktilem* durch das *Visuelle*, d. h. das Überwiegen des subjektiven Aspekts, die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom *Sein* auf die *Erscheinung* der architektonischen und malerischen Objekte etwa, sind für die Erkenntnis nicht zu trennen von den neuen Philosophien und Psychologien des Eindrucks und der Empfindung, vom Empirismus, der die aristotelische Realität der Substanz in eine Folge von Perzeptionen auflöst; das Aufgeben des zwingenden Zentrums der Komposition, des bevorzugten Gesichtspunktes, geht Hand in Hand mit dem Sichdurchsetzen des kopernikanischen Weltbildes, das dem Geozentrismus endgültig ein Ende macht, und mit allen seinen metaphysischen Folgen; im wissenschaftlichen Weltbild der Neuzeit erscheinen, ebenso wie in Architektur und Malerei des Barock, alle Teile als gleichwertig und in gleicher Weise gültig; das Ganze ist bestrebt, sich im Unendlichen aufzulösen, da es weder Grenze noch Zügel in irgendeiner idealen Regel der Welt findet, sondern teilhat an einem allgemeinen Entdeckungsdrang und dem stets erneuerten Kontakt mit der Realität.

Die »Offenheit« der Decadence-Symbolisten spiegelt auf ihre Weise eine neue Bemühung der Kultur, die unverhoffte Horizonte entdeckt; hier ist daran zu erinnern, daß gewisse Pläne Mallarmés über die mehrdimensionale Auflösbarkeit des Buches (das aus einem einheitlichen Block sich in Ebenen zerlegen sollte, die umwendbar sind und durch die Aufteilung in kleinere und ebenso bewegliche und zerlegbare Blöcke neue Tiefendimensionen erzeugen) an das Universum der neuen nichteuclidischen Geometrien gemahnen.

Man geht darum wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des »offenen« Kunstwerks (und noch mehr des *Kunstwerks in Bewegung*), des Kunstwerks also, das niemals in derselben Weise rezipiert wird, die vagen oder präzisen Resonanzen einiger Ten-

denzen der modernen Wissenschaft sieht. Die Bezugnahme auf das Raum-Zeit-Kontinuum zur Erklärung der Struktur von Joyce's Universum ist in der fortgeschrittensten Kritik schon durchaus gängig; und es ist kein Zufall, wenn Pousseur bei der Bestimmung des Wesens seiner Komposition vom »Möglichkeitsfeld« spricht. Er benutzt dabei zwei außerordentlich aufschlußreiche Begriffe aus anderen Bereichen der modernen Kultur: der des Feldes kommt aus der Physik und impliziert eine neue Auffassung von den klassischen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung, die man bisher eindeutig und einsinnig verstand, während man sich jetzt ein komplexes Interagieren von Kräften, eine Konstellation von Ereignissen, einen Dynamismus der Struktur vorstellt; der Begriff der Möglichkeit ist ein philosophischer Terminus, der eine ganze Tendenz der zeitgenössischen Wissenschaft widerspiegelt: das Abgehen von einer statischen und syllogistischen Auffassung der Ordnung, die Offenheit für eine Plastizität persönlicher Entscheidungen und eine Situations- und Geschichtsgebundenheit der Werte.

Die Tatsache, daß eine musikalische Struktur nicht mehr notwendig die darauf folgende Struktur bestimmt – schon die Tatsache, daß, wie in der seriellen Musik, unabhängig von den Bestrebungen, das Werk physisch in Bewegung zu bringen, kein Zentralton mehr existiert, der es gestattet, aus den vorher gesetzten Prämissen die folgenden Bewegungen abzuleiten –, ist im allgemeinen Zusammenhang einer Krise des Kausalitätsprinzips zu sehen. In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik (das klassische aut-aut zwischen *wahr* und *falsch*, zwischen einem Gegebenen und seinem Gegenteil) nicht mehr das einzige mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, die z. B. das Unbestimmte als gültiges Ergebnis des Erkenntnisaktes ansetzen, ist es bemerkenswert, daß eine Poetik des Kunstwerks auftritt, die kein notwendiges und vorhersehbares Ergebnis kennt, in der die Freiheit des Interpretierenden als ein Element jener *Diskontinuität* auftritt, die die moderne Physik nicht mehr als mangelndes Wissen, sondern

als unausmerzbaren Aspekt jeder wissenschaftlichen Verifikation und als verifizierbares und unbestreitbares Verhalten der subatomaren Welt anerkannt hat.

Von Mallarmés *Livre* bis hin zu den musikalischen Kompositionen, die wir untersucht haben, bemerken wir die Tendenz, das Kunstwerk so zu organisieren, daß keine Ausführung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt; jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte. Ob es wohl zufällig ist, daß diese Poetiken gleichzeitig sind mit dem physikalischen Prinzip der *Komplementarität*, dem zufolge es unmöglich ist, gleichzeitig verschiedene Verhaltensweisen eines Elementarteilchens anzugeben, und es zur Beschreibung dieser Verhaltensweisen verschiedener *Modelle* bedarf, »die also richtig (sind), wenn man sie an der richtigen Stelle verwendet«; doch »sie widersprechen einander, und man bezeichnet sie daher als komplementär zueinander«.¹² Könnte man sich nicht versucht fühlen, auch für diese Kunstwerke so wie der Physiker für seine besondere experimentelle Situation zu sagen, daß die unvollkommene Kenntnis eines Systems essentielle Komponente seiner Formulierung ist, und daß darum »das unter verschiedenen Versuchsbedingungen gewonnene Material nicht mit einem einzelnen Bilde erfaßt werden« kann, sondern als »komplementär in dem Sinne zu betrachten (ist), daß erst die Gesamtheit aller Phänomene die möglichen Aufschlüsse über die Objekte erschöpfend wiedergibt«.¹³

¹² Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, Hamburg 1955.

¹³ Niels Bohr, »Erkenntnistheoretische Probleme in der Atomphysik«, in: *Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher*, Stuttgart, Kohlhammer, 1958, S. 123. Gerade die an die Methodologie der Quantenphysik gebundenen Erkenntnistheoretiker haben vor einer unbedenklichen Übertragung der physikalischen Kategorien auf Ethik und Psychologie gewarnt (vor der Gleichsetzung von Indeterminismus und Willensfreiheit usw.; vgl. etwa Philipp Frank, »Present Role of Science«, Einführungsvortrag zum

Es wurde vorher von der Ambiguität als moralischer Disposition und problematischem Kontrast gesprochen: Psychologie und Phänomenologie reden heute von *perzeptiver Ambiguität* als der Möglichkeit, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten, um die Welt in einer Frische der Möglichkeit zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsgeschaffenen Festlegung liegt. Schon Husserl bemerkte, daß

»jedes Erlebnis einen im Wandel seines Bewußtseinszusammenhangs und im Wandel seiner eigenen Stromphasen wechselnden *Horizont* (hat) ... Z. B. zu jeder äußeren Wahrnehmung gehört der Verweis von den *eigentlich wahrgenommenen* Seiten des Wahrnehmungsgegenstandes auf die *mitgemeinten*, noch nicht wahrgenommenen, sondern nur erwartungsmäßig und zunächst in unanschaulicher Leere antizipierten Seiten – als die nunmehr wahrnehmungsmäßig *kommenden* – eine stetige *Provention*, die mit jeder Wahrnehmungsphase neuen Sinn hat. Zudem enthält die Wahrnehmung Horizonte von anderen Möglichkeiten der Wahrnehmung als solchen, die wir haben *könnten*, wenn wir tätig den Zug der Wahrnehmung anders dirigieren, die Augen etwa, statt so, vielmehr anders bewegen, oder wenn wir vorwärts oder zur Seite treten würden usw.«¹⁴

Und Sartre erinnert daran, daß das Daseiende nicht auf eine endliche Reihe von Manifestationen reduziert werden kann, weil jede von ihnen in Beziehung zu einem sich verändernden Subjekt

12. Intern. Philosophiekongreß, Venedig, Sept. 1958). Unsere Ausführungen dürfen darum nicht als Analogiesetzung zwischen den Strukturen des Kunstwerks und den vermuteten Strukturen der Welt verstanden werden. Indetermination, Komplementarität, Nichtkausalität sind nicht *Seinsmodi* der physischen Welt, sondern für das Handeln in ihr nützliche *Beschreibungssysteme*. Weshalb die uns interessierende Beziehung nicht die – angebliche – zwischen einer »ontologischen« Situation und einer morphologischen Qualität des Werkes ist, sondern die zwischen einer operativen Erklärungsweise der physischen Prozesse und einer operativen Erklärungsweise der Prozesse der künstlerischen Produktion und Konsumption. Eine Beziehung also zwischen einer *wissenschaftlichen Methodologie* und einer (expliziten oder impliziten) *Poetik*.

14 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Haag, M. Nijhoff, 1950, S. 82. Husserl hat einen sehr ausgeprägten Begriff vom Gegenstand als abgeschlossener Form, die als solche identifizierbar, aber doch »offen« ist: »z. B. der Würfel läßt nach den unsichtigen Seiten noch vielerlei offen, und doch ist er schon als Würfel, und dann in Sonderheit als farbig, rauh und dergleichen im voraus *aufgefaßt*, wobei aber jede dieser Bestimmungen stets noch Besonderheiten offen läßt. Dieses Offenlassen ist vor den wirklichen Näherbestimmungen, die vielleicht nie erfolgen, ein im jeweiligen Bewußtsein selbst beschlossenes Moment, eben das, was den *Horizont* ausmacht« (S. 83).

steht. Ein Objekt zeigt darum nicht nur verschiedene Abschattungen, sondern von jeder dieser Abschattungen werden je nach Gesichtspunkt verschiedene Aspekte sichtbar. Soll das Objekt bestimmt werden, so muß man es transzendentieren auf die totale Reihe, deren Glied es als eine der möglichen Erscheinungsformen ist. In diesem Sinne tritt an die Stelle des traditionellen Dualismus von Wesen und Erscheinung eine Polarität von endlich und unendlich, derart, daß das Unendliche mitten im Endlichen angesetzt wird. Dieser Typ von »Offenheit« liegt jedem Wahrnehmungsakt zugrunde und kennzeichnet jeden Augenblick unserer Erkenntniserfahrung: jedem Phänomen wohnt eine gewisse Fähigkeit inne, »die Fähigkeit, in einer Reihe tatsächlicher oder möglicher Erscheinungen entfaltet zu werden«. Das Problem der Beziehung des Phänomens zu seiner ontologischen Grundlage wird, in einer Perspektive perzeptiver Offenheit, zu dem der Beziehung des Phänomens zu der Mehrwertigkeit der Perzeptionen, die wir von ihm haben können.¹⁵ Diese Situation spitzt sich zu im Denken Merleau-Pontys:

»Wie kann also«, so fragt er sich, »ein Ding uns wirklich *erscheinen*, wenn die Synthese niemals abgeschlossen ist ... Wie kann ich die Welt als ein tatsächlich existierendes Individuum erfahren, wenn keine der Perspektiven, unter denen ich sie betrachte, sie zu erschöpfen vermag und die Horizonte immer *offen* sind? ... Der Glaube an das Ding und an die Welt muß die Annahme einer abgeschlossenen Synthese mit einschließen – und doch wird dieser Abschluß unmöglich gemacht durch die Natur der zu korrelierenden Perspektiven selbst, weil jede von ihnen durch ihre Horizonte ständig auf andere Perspektiven verweist ... Der Widerspruch, den wir zwischen der Realität der Welt und ihrer Unabgeschlossenheit finden, ist derselbe wie der zwischen der Allgegenwärtigkeit des Bewußtseins und seinem sich Engagieren in einem Gegenwortsfeld ... Diese Ambiguität ist nicht eine Unvollkommenheit des Bewußtseins oder der Existenz, sondern die Definition davon ...

15. J. P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg, Rowohlt, 1962. Sartre sieht auch die Entsprechung zwischen dieser für jede Art von Erkenntnis konstitutiven perzeptiven Situation und der kognitiv-interpretativen Beziehung zum Kunstwerk: »Selbst wenn man Prousts Genie auf die von ihm geschaffenen Werke einschränkt, kommt es nichtsdestoweniger der Unendlichkeit der Standpunkte gleich, die man diesem Werk gegenüber einnehmen kann und die man die ›Unerschöpflichkeit‹ des Proustschen Werkes zu nennen pflegt« (S. 12).

Das Bewußtsein, das als der Ort der Klarheit gilt, ist vielmehr der eigentliche Ort der Äquivokation.«¹⁶

Dies sind die Probleme, die die Phänomenologie als Grundlage unserer Situation von in der Welt existierenden Menschen ansetzt; dem Künstler, ganz zu schweigen vom Philosophen und Psychologen, liefert sie damit Aussagen, die nicht verfehlten können, als Anreiz für seine gestaltende Tätigkeit zu wirken: »Dem Ding und der Welt ist es somit wesentlich, als ›offen‹ zu erscheinen, uns immer zu versprechen, ›etwas anderes zu sehen.‹«¹⁷

Sehr nahe liegt es hier, diese Flucht vor der sicheren und festen Notwendigkeit und diese Tendenz zu Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit als Spiegelung einer Krise unserer Zeit aufzufassen; ebenso nahe aber auch die gegensätzliche Deutung, daß nämlich diese Poetiken, in Übereinstimmung mit der heutigen Wissenschaft, die positiven Möglichkeiten eines Menschentyps ausdrücken, der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnisschemata, der produktiv an der Entwicklung seiner Fähigkeiten und der Erweiterung seiner Horizonte arbeitet. Es sei uns gestattet, diese so leichte und manichäische Gegenüberstellung beiseite zu schieben und uns hier auf die Hervorhebung von Konkordanzen oder wenigstens von Konsonanzen zu beschränken; von Konsonanzen, die ein Sichentsprechen von Problemen aus den verschiedensten Bereichen der modernen Kultur offenbaren und die ihnen gemeinsamen Elemente eines neuen Weltbildes bezeichnen.

Es handelt sich um ein Konvergieren von Problemen und Bedürfnissen, das die verschiedenen Kunstgattungen in dem wider spiegeln, was wir als *Strukturanalogien* definieren könnten, ohne daß im übrigen strenge Parallelen gezogen werden müßten oder könnten.¹⁸ So kommt es, daß Phänomene wie die Kunstwerke in

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, S. 381-383.

¹⁷ A.a.O., S. 384.

¹⁸ Es ist zweifellos gefährlich, bloße Analogien aufzustellen; doch ist es ebenso gefährlich, aus einer für einfache Gemüter oder konservative Geister charakteristischen

Bewegung gleichzeitig epistemologische Situationen reflektieren, die einander gegenüberstehen, sich widersprechen, oder noch nicht miteinander versöhnt sind. Es kommt z. B. vor, daß, während Offenheit und Dynamismus eines Kunstwerkes die für die Quantenphysik charakteristischen Begriffe der Unbestimmtheit und Diskontinuität evozieren, dieselben Phänomene zur gleichen Zeit als suggestive Bilder für einige von der Einsteinschen Physik beschriebene Situationen erscheinen.

Die multipolare Welt einer seriellen Komposition¹⁹ – in der der Hörer, unabhängig von einem absoluten Zentrum, sein eigenes Beziehungssystem errichtet, das er aus einem klingenden Kontinuum herausholt, in dem es keine bevorzugten Punkte gibt, sondern in dem alle Perspektiven gleichermaßen gültig und möglichkeitsträchtig sind – ist sehr verwandt mit Einsteins raumzeitlichem Universum, in dem »alles, was für jeden von uns Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausmacht, als ein großes Ganzes gegeben« ist, »die Gesamtheit der für uns sukzessiven Vorgänge, die die Existenz eines Materieteilchens herbeiführen, durch eine Linie, nämlich die Weltlinie des Teilchens repräsentiert« wird und in dem »jeder Beobachter in dem Maße, wie seine Eigenzeit abläuft, gleichsam neue Ausschnitte der Raum-Zeit, die ihm als die sukzessiven Aspekte der materiellen Welt erscheinen, obwohl in Wirklichkeit die Gesamtheit der Vorgänge,

Fürdit vor Analogien der Feststellung von Beziehungen zu entsagen. Wir möchten hier einen Satz von Roman Jacobson zitieren: »Denen, die vor gewagten Analogien gerne zurückshrecken, möchte ich sagen, daß auch ich gefährliche Analogien verabscheue: doch liebe ich die fruchtbaren Analogien« (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, S. 38). Eine Analogie hört auf ungerechtfertigt zu sein, wenn sie aufgestellt wird als Ausgangspunkt für eine dann folgende Überprüfung: das Problem liegt jetzt darin, daß die verschiedenen (ästhetischen oder anderen) Probleme auf strengere *strukturelle Modelle* zurückgeführt werden sollen, damit so nicht mehr Analogien, sondern *Homologien* in der Struktur, strukturelle Ähnlichkeiten festgestellt werden. Wir sind uns darüber klar, daß die Untersuchungen dieses Buches noch diesseits einer derartigen Formulierung stehen, die eine strengere Methode, den Verzicht auf zahlreiche Ebenen des Werkes, den Mut zu einer letztlichen Verarmung der Phänomene zum Zwecke der Gewinnung eines handlicheren Modells erfordern würde.

¹⁹ Über dieses »éclatement multidirectionnel des structures« s. auch A. Boucourechliev, »Problèmes de la musique moderne«, *NRF*, Dez. 1960-Jan. 1961.

die die Raum-Zeit konstituieren, dieser Erkenntnis vorangeht», entdeckt.²⁰

Was Einsteins Weltbild von dem der Quantenphysik unterscheidet, ist im Grunde jenes Vertrauen in die Totalität des Universums, in dem Diskontinuität und Indetermination uns durch ihr unvorhergesehenes Erscheinen verwirren können, aber nicht einen Gott zur Voraussetzung haben, der Würfel spielt, sondern den Gott Spinozas, der die Welt durch vollkommene Gesetze lenkt. In diesem Universum besteht die Relativität in der unendlichen Variabilität der Erfahrung, der Unendlichkeit der Messungen und möglichen Perspektiven, doch ruht die Objektivität des Ganzen in der Invarianz der einfachen formalen Beschreibungen (der Differentialgleichungen), aus denen gerade die Relativität der empirischen Messungen hervorgeht. Es ist hier nicht der Ort, über die wissenschaftliche Gültigkeit dieser impliziten Einsteinschen Metaphysik zu entscheiden; die Tatsache aber bleibt, daß eine eindrucksvolle Entsprechung zwischen diesem Universum und dem des *Kunstwerks in Bewegung* besteht. Der Gott Spinozas, der in der Einsteinschen Metaphysik nur eine Gegebenheit extraexperimentellen Vertrauens ist, wird für das Kunstwerk eine faktische Realität und fällt zusammen mit dem ordnenden Tun des Künstlers. Dieser kann in einem *Kunstwerk in Bewegung* sehr wohl in Hinsicht auf eine Einladung zur interpretativen Freiheit, zur positiven Unbestimmtheit der Ausführungen, zur diskontinuierlichen Unvorhersehbarkeit der Notwendigkeit entzogenen Entscheidungen produzieren, doch besteht diese Möglichkeit, der das Werk sich öffnet, im Bereich eines *Feldes* von Relationen. Wie in Einsteins Universum impliziert im *Kunstwerk in Bewegung* die Leugnung einer einzigen privilegierten Erfahrung nicht das Chaos der Relationen, sondern die Regel, die deren Sichorganisieren erlaubt. Das *Kunstwerk in Bewegung*, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber

²⁰ Louis de Broglie, »Das wissenschaftliche Werk Albert Einsteins«, in: *Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher*, a.a.O., S. 47.

keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein *zu vollendendes* Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt.

Berios *Sequenza*, ausgeführt von zwei verschiedenen Flötisten, Stockhausens *Klavierstück XI* oder Pousseurs *Mobiles*, ausgeführt von zwei verschiedenen Pianisten (oder zweimal vom selben Spieler), werden niemals gleich aussehen, dennoch aber nicht etwas völlig Zufälliges sein. Man wird sie begreifen müssen als Realisierungen einer stark individualisierten *Formativität*, deren Voraussetzungen in den vom Künstler angebotenen ursprünglichen Daten lagen.

Dies trifft zu für die schon untersuchten musikalischen Werke, es trifft auch zu für die plastischen Produktionen, die wir anführten: die Veränderbarkeit ist bei ihnen orientiert im Umkreis eines Geschmacks, bestimmter formaler Tendenzen; und sie wird ermöglicht und orientiert von konkreten Artikulierbarkeiten des zur Manipulation angebotenen Materials. Um auf ein anderes Feld überzugehen: das Brechtsche Drama, das eine freie Antwort des Zuschauers provozieren möchte, ist (als rhetorisches Gerüst und argumentatives Schema) dennoch so gebaut, daß es eine bestimmte Richtung für die Antwort suggeriert, denn es setzt – wie aus gewissen Stellen der Brechtschen Poetik klar wird – eine

Logik marxistisch-dialektischen Typs als Grundlage für die möglichen Antworten voraus.

Alle Beispiele für »offene« Kunstwerke und *Kunstwerke in Bewegung*, die wir brachten, offenbaren diesen fundamentalen Aspekt, der sie immer noch als »Kunstwerke« und nicht als Klumpen zufälliger Elemente erscheinen läßt, die aus dem Chaos, in dem sie sich befinden, aufsteigen und jede beliebige Form werden können.

Das Wörterbuch, das uns tausende von Wörtern anbietet, die wir beliebig zu Gedichten, physikalischen Abhandlungen, anonymen Briefen oder Speisenkarten zusammenstellen können, ist sehr »offen« für jede Art von Komposition des von ihm angebotenen Materials, doch ist es kein *Kunstwerk*. Offenheit und Dynamik eines Kunstwerks bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.

Dies bedarf der Betonung, weil unser abendländisches ästhetisches Bewußtsein, wenn von einem Kunstwerk die Rede ist, fordert, daß man unter »Werk« eine personale Produktion verstehe, die unabhängig von der Verschiedenheit der Auffassung ihre Physiognomie eines Organismus behält und, wie sie auch verstanden oder weitergeführt werden mag, das persönliche Gepräge offenbart, kraft dessen sie besteht, gilt und sich mitteilt. Diese Bemerkungen sind vom theoretischen Standpunkt der Ästhetik aus zu machen, die die Vielzahl der Poetiken betrachtet, aber schließlich doch nach allgemeinen – nicht unbedingt dogmatischen und zeitlos gültigen – Definitionen strebt, die es erlauben sollen, die Kategorie »Kunstwerk« gleichmäßig auf vielfältige Erfahrungen (die von der *Divina Commedia* bis zu der auf Permutation von Klangstrukturen beruhenden elektronischen Kom-

position reichen können) anzuwenden. Ein legitimes Bestreben, das, auch im geschichtlichen Wandel der Geschmacksrichtungen und Kunstauffassungen, eine Konstanz in den Fundamentalstrukturen der menschlichen Verhaltensformen entdecken möchte. Wir sahen also, daß 1. die »offenen« Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*; 2. jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung zur Art* »Kunstwerk in Bewegung«) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch »offen« sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.

Das sind drei Intensitätsebenen, auf denen ein und dasselbe Problem erscheint; die dritte ist diejenige, die die Ästhetik als Formulierung formaler Definitionen angeht; und auf diesen Typ von Offenheit, von *Unendlichkeit* des abgeschlossenen Kunstwerks, hat die moderne Ästhetik viel Aufmerksamkeit verwendet. Man vergleiche dazu die Sätze aus einem Text, den wir zu den wichtigsten über die Phänomenologie der Interpretation rechnen:

»Das Kunstwerk ... ist eine Form, d. h. eine geschlossene Bewegung, was soviel bedeutet wie ein in einer Endlichkeit eingeschlossenes Unendliches; seine Totalität resultiert aus einem Abschluß und ist darum zu betrachten nicht als die Geschlossenheit einer statischen und unbeweglichen Realität, sondern als die Offenheit eines Unendlichen, das, indem es sich in eine Form faßte, sich zu einem Ganzen gemacht hat. Es gibt deshalb unendlich viele Aspekte des Kunstwerks, die nicht nur ›Teile‹ oder Fragmente von ihm sind, weil jeder von ihnen das ganze vollständige Werk enthält und in einer bestimmten Perspektive enthüllt. Die Vielzahl der Ausführungsmöglichkeiten gründet darum in der komplexen Natur sowohl der Person des Interpreten wie des auszuführenden Werkes ... Die unendlich vielen Gesichtspunkte der Inter-

preten und die unendlich vielen Aspekte des Werkes antworten einander, begegnen und klären sich gegenseitig, so daß ein bestimmter Gesichtspunkt das ganze Werk nur dann zu offenbaren vermag, wenn er es in diesem seinem bestimmtesten Aspekt erfaßt, und ein besonderer Aspekt des Werkes, der es als Ganzes in einem neuen Licht enthüllt, auf den Gesichtspunkt warten muß, der ihn erfassen und zeigen kann.«

Und dies gestattet die Feststellung, daß »alle Interpretationen endgültig sind in dem Sinne, daß jede von ihnen für den Interpreten das Werk selbst ist, und vorläufig in dem Sinne, daß jeder Interpret weiß, daß seine Interpretation vertiefungsbedürftig ist. Als endgültige sind die Interpretationen parallel zueinander, so daß eine die anderen ausschließt, ohne sie doch zu negieren . . .«²¹

Diese vom theoretischen Standpunkt der Ästhetik aus gemachten Feststellungen sind anwendbar auf jedes Kunstphänomen, auf Werke aus allen Zeiten; doch ist es nicht unwichtig, festzuhalten, daß nicht zufälligerweise gerade heute die Ästhetik eine Problematik der »Offenheit« gewahrt und entwickelt. In gewissem Sinne sind diese Forderungen, die die Ästhetik von ihrem Standpunkt aus für alle Arten von Kunstwerken aufstellt, dieselben, die die Poetik des »offenen« Kunstwerks ausdrücklicher und entschiedener kundtut. Das heißt jedoch nicht, daß die Existenz von »offenen« Kunstwerken und von *Kunstwerken in Bewegung* unserer Erfahrung überhaupt nichts Neues hinzufüge, weil von jeher alles schon dagewesen sei, so wie jede Entdeckung schon von den Chinesen gemacht worden zu sein scheint. Hier bedarf es einer Unterscheidung zwischen der theoretischen und definitorischen Ebene der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin und der operativen und engagierten Ebene der Poetiken im Sinne von Produktionsprogrammen. Die Ästhetik entdeckt, indem sie ein in unserer Epoche besonders lebhaftes Bedürfnis herausarbeitet, die Möglichkeit für eine bestimmte Art von Erfahrung, die bei jedem Kunsterzeugnis eintreten kann, unabhängig von den operativen Kriterien, die bei seiner Hervor-

²¹ Luigi Pareyson, *Estetica – Teoria della formatività*, op. cit., S. 194 und ff. und ganz allgemein das 8. Kapitel (»Lettura, interpretazione e critica«).

bringung wirksam waren; die Poetiken (und die Praxis) der *Kunstwerke in Bewegung* spüren diese Möglichkeit als spezifische Berufung und führen, in offener und bewußterer Bindung an Überzeugungen und Tendenzen der modernen Wissenschaft, das, was die Ästhetik als allgemeine Bedingung der Interpretation erkennt, zu programmatischer Aktualität und greifbarer Evidenz. Diese Poetiken gewahren also die »Offenheit« als die grundlegende Möglichkeit des Rezipierenden und des modernen Künstlers. Die Ästhetik wiederum wird in diesen Erfahrungen eine Bestätigung ihrer Einsichten, die extreme Verwirklichung einer Rezeptionsform, die sich auf verschiedenen Intensitätsniveaus realisieren kann, erkennen.

Doch eröffnet diese neue Rezeptionsform ein viel weiteres kulturelles Feld und gehört insofern nicht allein zur ästhetischen Problematik. Die Poetik des *Kunstwerks in Bewegung* instauriert (so wie teilweise die des »offenen« Kunstwerks) einen neuen Typ der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, eine neue Mechanik der ästhetischen Perzeption, eine andersartige Stellung des Kunstproduktes in der Gesellschaft; sie eröffnet neue Bereiche in Soziologie und Pädagogik, ganz zu schweigen von der Kunstgeschichte. Sie stellt neue praktische Probleme dadurch, daß sie kommunikative Situationen und eine neue Beziehung zwischen *Betrachtung* und *Verwendung* des Kunstwerks schafft.

Nachdem sie in ihren geschichtlichen Voraussetzungen und den Bezügen und Analogien, die sie mit verschiedenen Aspekten des modernen Weltbildes in Verbindung bringen, geklärt wurde, ist diese Situation der zeitgenössischen Kunst jetzt in voller Weiterentwicklung begriffen und zeigt, weit davon entfernt, vollständig erklärt und katalogisiert zu sein, eine Problematik auf mehreren Niveaus. Kurz, sie ist eine offene Situation in Bewegung.