

Circulationen

Circulationen

Zwischen Institution und Befreiung

Ohne Autor

EDITION  OCTOPUS

Inhalt

Das Inhaltsverzeichnis ist leer, da keiner der Absatzstile, die in den Informationen „Dokument“ ausgewählt sind, im Dokument verwendet wird.

Abbildung 1: *Erstkommunion anämischer junger Mädchen im Schnee.*
Alphonse Allais. 1883.

Vorwort

We are all so complicated, and
then we die.

Christian Boltanski

Alle Kunst beginnt mit der Behauptung einer Bedeutsamkeit von „etwas“, das weder theoretisch, noch praktisch, noch durch die faktisch-empirischen Eigenschaften dieses „etwas“ als bedeutsam begründet werden kann.

„Gegeben sei: ...“ - und alles was nun folgt, ganz so als wäre es irgendein mathematisches Axiom, ist in der künstlerischen Tätigkeit potentiell nicht von dieser Welt.¹ Denn: „wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empirischen Maß aller Dinge“².

Vertieft man sich in die Fülle der theoretischen Schriften zur Kunst, stellt man fest, dass begriffliche Paradoxien und antinomische Verstandeskonstellationen der wesentliche Gewinn dieser Reflexionen zu sein scheinen.

Paradox und Widerspruch sind aber was die Kunst betrifft, also in der Erfahrung von Kunstwerken, nicht aufzulösen, denn dort treten sie überhaupt nicht auf!

Begriffliche Paradoxien und antinomische Widersprüche treten nur innerhalb der theoretischen Reflexionen auf, woraus folgt, dass im begrifflichen Diskurs über Kunstwerke *in concreto* verschwinden muss, worauf er sich bezieht: die Kunst.

¹ Dies ist m. E. die programmatische Weitsicht Duchamps in „Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966“ (vgl. Schwarz, 2000, S.437, S.865), dass der Künstler „etwas“ empirisches (etwas von der Welt) als Gegeben hinnimmt, postuliert und/oder produziert, das ohne Begründung transzendiert „etwas“ zu sein.

² Adorno, Ästhetische Theorie, S.499.

Umgekehrt muss aus der künstlerischen Tätigkeit verschwinden, was diese zum Gedankending degradiert: die Theorie.

Die vorliegenden Reflexionen und Beschreibungen der von mir in Gang gesetzten **Circulationen** zwischen Institution und Befreiung sind weder ästhetische Theorie, noch Begründungen künstlerischer Praxis, noch - als „Konzeptkunst“ - diese Praxis selbst.

Die Beschreibung bestimmter theoretischer, künstlerischer und institutioneller Gegebenheiten macht Kontexte sichtbar, in denen künstlerische Tätigkeit erscheint.

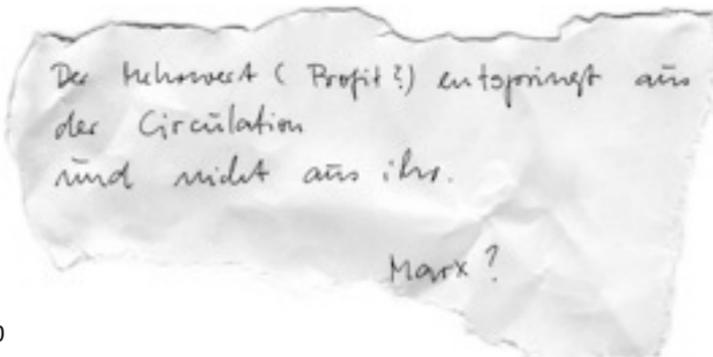
„Gegeben sei: ...“ - Dadurch mag vielleicht wenig *erklärt*, womöglich aber auch weniger *verklärt* und stattdessen eine Sicht der Dinge nachvollziehbar werden, die davon ausgeht, dass künstlerische Tätigkeit keinen vernünftigen Grund hat und braucht; und auch keinen unvernünftigen.

Der Text gliedert sich in zwei Hauptteile: *Institution* und *Befreiung*.

Teil I beschreibt Voraussetzungen und Kontexte künstlerischer Tätigkeit, wie sie gegeben sind, und endet mit einer Reihe von Behauptungen und Thesen über Kunst. Nicht alles, was gegeben ist, erscheint mir wichtig.

Teil II beschreibt einige Möglichkeiten mit dem, was Teil I als gegeben dargestellt hat, umzugehen und sich als Künstler dazu zu verhalten.

„Gegeben sei ...“ - als Axiom ein *objet trouvé*:



Teil I: Institution

Institution: Abstraktum, entlehnt aus dem lat. *institutum* »Einrichtung«, dem substantivierten PPP. von lat. *instituire*, das »hinstellen, aufstellen, einrichten, regeln« meint.

Friedrich Kluge

Ein Abstraktum von „*hinstellen, aufstellen, einrichten, regeln*“, das klingt nach einer profunden (deutschen) Angelegenheit in Reihe und Glied, angeordnet, um dem frei assoziierenden Geist Struktur und Bestimmtheit zu geben.

Institutionen *regeln* Ausdruck und Abläufe menschlichen Handelns.

Sie regeln zum Beispiel in der Form von Landesministerien und Universitäten Dauer, Voraussetzungen und Inhalte von bestimmten Bildungsangeboten.³ Was sie *hinstellen* und *aufstellen* definiert den vorgegebenen Rahmen, in dem man sich *einrichten* kann oder muss, wenn man das von der Institution Geregelte in Anspruch nehmen will. Es gibt Institutionen, deren formaler Macht man sich nur schwer entziehen kann.

³ Z.B.: „Gemäß § 5 Abs. 2 Nr. 4 in Verbindung mit §§ 79 Abs. 2 Nr. 11.83 Abs. 3 Nr. 85 des Thüringer Hochschulgesetzes (ThürHG) vom 7. Juli 1992, GVBl. S. 315, zuletzt geändert durch Artikel 2 des Gesetzes vom 18. Juli 1997, GVBl. S. 257, erlässt die Bauhaus-Universität Weimar folgende **Diplomprüfungsordnung** für die Studiengänge Produkt-Design, Visuelle Kommunikation und **Freie Kunst**; der Fakultätsrat der Fakultät Gestaltung hat auf seiner Sitzung am 08. Mai 1996 die Diplomprüfungsordnung beschlossen; der Senat der Bauhaus-Universität Weimar hat diese Diplomprüfungsordnung in seiner Sitzung am 1. Juli 1996 zustimmend zur Kenntnis genommen. Das Thüringer Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur hat die **Ordnung durch Erlaß** vom 12. Dezember 1997, **Az. H5-437/545/9-1**, mit Ausnahme von § 3 Abs. 5, genehmigt.“ (Diplomprüfungsordnung für den Studiengang Freie Kunst an der Bauhaus-Universität Weimar, Hervorhebungen von mir).

Neben diesen von mir im Folgenden unter dem Label „formale Institutionen“ (Abschnitt Eins) beschriebenen Kontextbedingungen künstlerischer Tätigkeit gibt es jedoch auch inhaltliche Institutionen, d.h. Klassiker und Ikonen künstlerischen Handelns, die Dinge, Fakten, Gedanken *hingestellt* und *aufgestellt* haben, welche *regeln*, worin man sich *einrichten* kann oder wogegen man sich eingerichtet auflehnen kann. Einige ikonographische Kontexte meiner künstlerischen Tätigkeit werde ich ohne Anspruch auf Vollständigkeit thematisieren (Abschnitt Zwei), da sie mir als Rahmenerzählung und Bezugspunkte für die nachfolgenden Thesen über Kunst dienen (Abschnitt Drei).

Abschnitt Eins: Formale Institutionen

Die schlechte Einzelheit der unselbständigen Objekte, in denen der formale Mechanismus einheimisch ist, ist als Unselbständigkeit ebensosehr die äußerliche Allgemeinheit.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Ich gliedere die Beschreibung formaler Bedingungen künstlerischer Tätigkeit in vier Bereiche und beginne mit der theoretischen Metaerzählung in Form der so genannten Kunstgeschichte, innerhalb derer sich die drei folgenden Bereiche Kunsthochschulen, Kunstmarkt und Kunstmuseen entwickeln.

1. Story Dealing

In dem Verhältnis, wie jemand durch das Erleben einer Geschichte in sie »eintritt«, d.h. sich in sie verstrickt, verändert sich auch seine Sichtweise des Realen.

Die Konstituierung einer Geschichtenwirklichkeit vollzieht sich nicht auf einer *Tabula rasa*, sondern auf der Folie einer immer schon vor dem Beginn einer Geschichte vorhandenen sozialen Realität.

Hans Geißlinger

Weder das Individuum, noch eine Gesellschaft, noch die Kunst treten als *tabula rasa* in die Welt, sondern sie erscheinen

notwendig als in eine bestimmte raum-zeitliche Ordnung eingegliederte Objekte. Als Objekte sind sie Gegenstand der Reflexion, die unter Zuhilfenahme einer bestimmten Methodologie Wissenschaft wird - im Falle der Kunst: Kunstwissenschaft.

„*Gegeben sei...*“: ein Ich, das in sich die Differenz von Bewusstsein und Sein bereits gesetzt hat, d.h. ein Ich, das sich als Subjekt bezogen auf ein Objekt reflektiert. Was in Anbetracht dieser Differenzierung transzendental vorausgesetzt werden muss, soll hier nicht weiter untersucht werden. Es wird als gegeben behauptet, dass ich mich auf mich, und auf ein als Nicht-Ich Bestimmtes, im Bewusstsein beziehe und dass sich dieses Bewusstsein unter notwendigen und gesetzmäßigen Konstitutionsbedingungen darstellt, von denen *eine* das sukzessive Erscheinen in der Zeit ist. Die transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit einer erscheinenden Zeitfolge und damit verbundener Begriffe wie Prozess, Entwicklung, Evolution oder Geschichte sind dabei nicht die Ur-Geschichte des Ichs, sondern strikt nicht-zeitlich und a-historisch.⁴

Das Subjekt ist also immer bezogen auf eine bestimmte Geschichte und findet sich als geschichtlich „verstrickt“ vor. Unser Leben erscheint unter bestimmten Gegebenheiten, denen wir unsere Handlungen entgegensetzen.

Damit sind die beiden grundlegenden Pole genannt: die Geschichte *ist gegeben*, aber sie *wird* von uns *erzählt*.

Was bedeutet dies für unser künstlerisches Handeln im Bezug zur Kunstgeschichte? Und was bedeutet dies für die Kunstgeschichte selbst?

⁴ Die philosophischen Begründungszusammenhänge und Argumentationen sind bekannt bzw. nachlesbar. Die von mir hier zugrunde gelegten Thesen zielen auf eine Ablehnung idealistischer *und* realistischer Positionen im Sinne eines kritischen transzendentalen Selbst- und Weltverhältnisses ab, wie es beispielsweise Fichtes *Wissenschaftslehre* darzustellen versucht.

Betrachten wir zunächst den einen Pol obiger Doppeldeutigkeit am Begriff der Geschichte, der die geschichtliche Gewordenheit in Richtung einer Zwangsläufigkeit interpretiert.

Die Interpretation des Geschichtsverlaufes kann dann entweder kausal, wie durch die materialistischen Deterministen, transzendent-logisch, wie durch die idealistische Ästhetik seit Hegel, oder, wenn im Zuge des postmodernen Abschieds vom Prinzipiellen⁵ sich die Skepsis als Methode etabliert, anthropologisch, soziologisch, ökonomisch oder psychologisch vorangetrieben werden. All diesen Deutungen ist gemeinsam, dass sie behaupten, unter diesen und jenen jeweils spezifizierten Bedingungen musste sich die Kunst so und so entwickeln und dieses oder jenes hervorbringen. Kunst wird, ganz im Sinne einer (Kunst-)Wissenschaft, erklärbar.

Das künstlerische Handeln erscheint zwingend bezogen auf die Kunstgeschichte als Voraussetzung und kanonische Verpflichtung, die den Künstler unter Zugzwang zu setzen scheint. Da erscheinen Hegels oder auch Adornos Gespenst vom Ende der Kunst, der Innovationszwang der Avantgardisten oder die wiederkehrenden Reglementierungen des Traditionalismus. Von diesem Pol der Geschichte aus betrachtet bleibt wenig Spielraum, es wird nach allen Regeln der Kunst geurteilt.

Dies konsequent bedacht, führt Arthur C. Danto zu dem Schluss: „Etwas überhaupt als Kunst zu sehen, verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorie abhängig ist.“⁶

Wenn es wohl auch nicht blanker Unsinn ist, dies zu sagen, so ist es meiner Ansicht nach zumindest sehr einseitig dem einen Interpretationspol der Geschichte zugeneigt. Nichts spricht gegen eine Kenntnis der Kunstgeschichte oder der Kunsttheorie, aber davon die Existenz der Kunst abhängig machen

⁵ Vgl. Marquart, 1981.

⁶ Danto, 1984, S.207.

zu wollen, ist zu voreilig. Zumal noch gar nicht geklärt ist, wie und wodurch die Kunstgeschichte gegeben ist.⁷

Thierry de Duve hat versucht, sich der Frage nach dem Stellenwert und dem Zustandekommen der Kunstgeschichte aus der Sicht eines außerirdischen Ethnologen zu nähern, der auf Erden aufschlägt und sich fragt, was das Wort *Kunst* bedeuten mag.⁸ Indem er *en passant* eine kleine Geschichte kunstgeschichtlicher Theorieentwicklung entfaltet, mündet seine Argumentation darin, die Kunst-Geschichte als die Geschichte eines Tribunals zu verstehen, das aus Einzelurteilen entsteht, in Einzelurteilen aufrechterhalten wird und dadurch wie ein juristisches Rechtssystem fortbesteht.⁹

„Die Kunstgeschichte und mehr noch die Geschichte der Avantgarde, das heißt, der modernen Kunst, gleicht einem solchen Rechtssystem. Die künstlerische Kultur tradiert die Kunst wie die Rechtssprechung die Urteile, indem sie sie neu beurteilt. Keines der neu beurteilten Urteile, die Präjudize darstellen, ist völlig determinierend für die nachfolgenden Urteile, so wie keines von ihnen völlig durch die ihm vorangegangenen determiniert worden ist. Es gibt weder ein abschließendes noch ein anfängliches Urteil, weder eine letztinstanzliche historische Determination noch ein erstinstanzliches Gericht. Das Tribunal der Geschichte ist ein permanent tagendes Berufungsgericht.“¹⁰

⁷ Als wissenschaftliche Disziplin ist sie ja eine recht junge Erscheinung und entwickelte sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts unter Bezugnahme auf Künstlertraktate und Lebensbeschreibungen berühmter Maler, Bildhauer und Architekten (vgl. Plinius d. Ä., Vitruv, Ghiberti, Alberti, Leonardo da Vinci, Dürer, Vasari) zusammen mit der philosophischen Ästhetik (vgl. Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel).

⁸ Vgl. de Duve, 1993, Kap.1.

⁹ Wenn hier und im Folgenden von Urteil die Rede ist, ist gegenstandsgemäß natürlich immer das ästhetische Urteil gemeint, das „etwas“ als Kunst beurteilt.

¹⁰ de Duve, 1993, S.39.

Innerhalb dieser Metapher von der Kunstgeschichte als Tribunal anhaltender Urteilsverkündung entwickelt de Duve eine logische Abfolge von Standpunkten bzw. eine Typologie von Rollen im Rechtssystem: „Die Position des Liebhabers, des Kritikers, des Historikers der Tradition, des Ästhetikers oder Kunsttheoretikers, des Genealogen oder Theoretikers der Geschichtlichkeit und schließlich des Archäologen können nur der Reihe nach und in genau dieser Abfolge eingenommen werden.“¹¹ Gemeint ist, dass es essentiell für einen Kritiker sein sollte, Kritiker auf der Basis eines authentischen Urteils als Liebhaber zu sein, essentiell für den Historiker, die öffentlich zur Beurteilung gestellten Urteile der Kritiker auf der Basis ihres persönlichen und kritisch reflektierten Urteils erneut zu beurteilen.

Damit ist einerseits ein zunehmend reflexiver Prozess der Abstraktion beschrieben, andererseits das Primat des individuellen Urteils impliziert. Theoretisch wird die *Bedeutung* des Wortes Kunst von de Duve im Sinne einer Eigennamen-Theorie als Eigenname „Kunst“ verstanden, dessen Referenz die Gesamtheit der vorangegangenen Kunsturteile ist. Was wir Kunst nennen, bezieht sich auf die Geschichte dessen, was wir und andere Kunst genannt haben. Die Argumentation de Duves ist dabei nur auf die empirische Sichtbarkeit des beschriebenen Tribunals bezogen, obwohl die Notwendigkeit einer transzendentalen Fundierung angedeutet wird.¹²

Ich halte diese Argumentation deshalb für interessant, weil sie einerseits das Bestehen einer Kunstgeschichte, eines gegebenen Kanons dessen, was man als Künstler kennen *muss*, anerkennt und gleichzeitig das *Muss* zur Disposition stellt, da es in jedem neuen Urteil bestätigt *oder* verworfen werden kann. Das einzelne, hier und jetzt von einem Individuum gefällte Urteil bestimmt damit die Realität, die im Urteil beurteilt

¹¹ de Duve, 1993, S.72.

¹² Vgl. z. B. de Duve, 1993, S.60.

wird. Ich kann - nicht als Pose, sondern als existentielle Erfahrung gemeint - ein kanonisches Kunstwerk als wertlos und einen in der Kunstgeschichte nicht vorkommenden Gegenstand als Kunstwerk beurteilen, und genau dadurch erhält das beurteilte „etwas“ für mich seine Realität als Kunstwerk. Ein kanonisches „etwas“, von dem ich weiß, dass andere es als „Kunstwerk“ bezeichnen, hat unmittelbar als Kunstwerk für mich keine Realität, solange ich das Urteil nicht *in actu* neu bestätige. Kunstwerke, die uns lediglich vom Hörensagen her bekannt sind, haben für uns als Kunstwerke (noch) keine Realität, und in dem Moment, wo sie durch unser Urteil Teil der gelebten Wirklichkeit werden, steht alles vom Hörensagen her Bekannte zur Disposition.

Damit sind wir beim zweiten Interpretationspol der Geschichte angelangt: sie wird erzählt, d.h. sie wird durch Urteile produziert.

In jedem Urteil beziehen wir uns auf ein zu Beurteilendes, d.h. auf „etwas“ durch vorangegangene Urteile *Gegebenes* in seiner zeitlich-geschichtlichen Strukturiertheit. Aber - um es gleich auf den Künstler bezogen zu sagen - als Künstler muss ich mich nicht von der Kunstgeschichte freimachen oder los-sagen, sondern ich bin in meinem Urteil davon frei. In dieser Hinsicht ist die Kunstgeschichte einfach das durch die Vor-Urteile anderer produzierte Material meiner Urteile.

Wenn man diese Sichtweise sehr ernst nimmt, dann liegt es nahe, davon auszugehen, dass die Kunstgeschichte, wenn schon nicht beliebig, so doch auf sehr unterschiedliche Arten erzählt werden kann. „Überfälle auf die Wirklichkeit“¹³ sind - wie z.B. Hans Geißlinger im Rahmen der Aktionen der *Story Dealer AG* demonstriert hat - provozierbar. Geschichten können erfunden werden; und wenn es erst einmal gelungen ist, eine bestimmte Version der akzeptierten Geschichte zu destabilisieren, ist die Suggestibilität für alternativ angebotene

¹³ Geißlinger, 1999.

Deutungen und Beurteilungen meist hoch, so dass es nur noch nötig ist, mögliche Hinweise auf die Plausibilität der „inszenierten“ Geschichte zu bestätigen und den sich selbst verstärkenden Prozess der Wirklichkeitsdeutung am Laufen zu halten. Die Realität einer derartig provozierten Geschichte ist die Realität der gegebenen Geschichte.

Die Wirklichkeit, auch der Kunstgeschichte, ist gegeben und von uns hier und jetzt gemacht zugleich.

Dies ist die hier mehrfach beschriebene Wechselwirkung von Kunstgeschichte und unserer urteilenden produktiven Tätigkeit.

Die Kunstgeschichte kann dabei als formale Institution im Sinne de Duves Berufungsgerichtes verstanden werden, die das Gegebene in einer bestimmten Struktur beinhaltet. Vielleicht hat dies und die reflexive Theoriebezogenheit vieler Teilnehmer am aktuellen Kunstbetrieb Danto verleitet, die Existenz der Kunst von der Kunsttheorie bzw. Kunstgeschichte abhängig machen zu wollen. Richtig ist wohl, dass die Existenz der Kunst nicht ohne „etwas“ Erfahrbares möglich ist, das in der eingangs beschriebenen Strukturiertheit von Subjekt und Objekt auftritt.

Kunstgeschichte muss also nicht als institutionelle Überinstanz künstlerischer Tätigkeit gesehen werden, sondern sie kann auch als *story dealing* betrieben und betrachtet werden. Wohl in diesem Sinne hat Dieter Asmus auf die Frage *Was ist Kunst heute?* geantwortet: „Ich fürchte, unsere Enkel werden sich totlachen!“¹⁴

Wenn man jedoch auf den formal institutionellen Aspekt der Kunst-Geschichte achtet, dann ist sie gewissermaßen die allgemein akzeptierte Rahmenerzählung für das Ablaufschema des im Folgenden betrachteten institutionellen Standardzyklus': Kunsthochschule - Kunstmarkt - Kunstmuseum.

¹⁴ Dieter Asmus im Gespräch mit Karlheinz Schmid, Kunstzeitung, Nr.99, S.18.

2. Klasse(n)Räume

Oberstes Prinzip der Objektorientierung ist es, Objekte nur von außen zu betrachten und ihren inneren Aufbau zu ignorieren.

Ihre Struktur wird durch Klassen festgelegt.

Alle Objekte, die nach der Struktur einer Klasse aufgebaut sind, sind Instanzen dieser Klasse. Objekte erledigen ihre Aktivitäten prinzipiell in eigener Verantwortung.

Brockhaus

Ich betrachte zunächst die Institution der Kunsthochschulen als Variationen über *Klasse(n)*.

Rein formal betrachtet gibt es zwei große *Klasse(n)* von Künstlern: Autodidakten und solche, die auf eine anerkannte akademische Ausbildung an einer Kunsthochschule oder Akademie zurückblicken und verweisen können. Letztere haben das Privileg auf Erstere etwas despektierlich herabschauen zu dürfen, solange Erstere nicht erfolgreicher sind als sie selbst. Erstere sagen zu Zweiteren oft „*Ich male auch.*“ - Zweitere gehen davon aus, zur *Klasse*¹⁵ derer zu gehören, die es mit der Kunst wirklich ernst meinen.

Hat man die bekannten Rituale der Mappen- und Eignungsprüfung erst einmal erfolgreich bestanden, so ist man drin - und an den meisten Kunsthochschulen sogleich Mitglied einer *Klasse(n)Gemeinschaft*, in welcher der Nimbus des Meisters auf seine Schüler abstrahlen soll. Man darf sich Worte wie „*Ich bin/war in der Klasse von Oberhuber.*“ dann wie einen Orden

¹⁵ (n) = 1.

an die Brust heften und sie je nach Berühmtheit des jeweiligen Oberhubers mit Stolz anschwellen lassen.

Die weniger traditionellen Ausbildungsinstitute machen da nicht mit, geben sich progressiv und gehen davon aus, dass sich *Klasse* in der *klasse(n)losen* Universität sehr viel besser entfaltet, als innerhalb des *Klasse(n)systems*.

Wer in dieser bildungspolitischen und didaktischen Frage *Klasse(n)Primus* ist, sei dahingestellt. Da Einigkeit bezüglich der Entscheidungs- und Evaluationskriterien ohnehin nicht besteht, ist es am Einzelnen abzuwägen, innerhalb welcher Struktur er sich zu bewegen gewillt ist.

Mir selbst scheinen die Vorteile projektorientierter Lehrstrukturen vor allem darin zu bestehen, dass 1) der Kontakt mit den Lehrenden eher durch freie Entscheidungen der Studenten zustande kommt, anstatt das mehr oder minder faire Resultat einer *Klasse(n)Lotterie* zu sein, 2) die Professoren tendenziell stärker dazu verpflichtet sind, inhaltliche Arbeit zu leisten, anstatt sich einer *Klasse(n)Logik* hinzugeben, die künstlerische Impulse per Berührung mit dem meisterlichen Saum evaporiert sieht, und 3) darin, dass meiner Beobachtung nach unter den Künstlern in Ausbildung weniger *Klasse(n)-Kampf* grassiert.

Institutionell betrachtet stellen beide Strukturen *Klasse(n)räume* zur Entfaltung und Entwicklung künstlerischer Tätigkeit bereit und verstehen sich als Ausbildungsstätten für Berufskünstler. Institutionell ist das erfolgreiche Durchlaufen einer universitären Künstler-Ausbildung dann auch in vielerlei Hinsicht eine Zugangsvoraussetzung für staatliche oder private Förderung oder die Teilnahme am Lehrbetrieb. Dazu ist es meist hilfreich, rechtzeitig aufzufallen - entweder als *Klasse(n)Bester* oder wenigstens als *Klassen(n)Kasper*.

Formal scheint dies zu implizieren, dass der Beruf des Künstlers irgendwie erlernbar ist, es sei denn, man inter-

pretiert die beschriebenen institutionellen Gegebenheiten als bloße Besitzstandswahrung.

Ist künstlerische Tätigkeit aber überhaupt ein in *klasse(n)-haften* oder *klasse(n)losen* Strukturen erlernbarer Beruf, wie es die formalen institutionellen Gegebenheiten der Kunsthochschulen und Berufsverbände nahe legen?

Kann eine solche Berufsausbildung mehr sein, als eine Bootsfahrt und Betriebsführung im Canyon des Kanons (vgl. *story dealing*) zur Einleitung in die Schluchten des Kunstbetriebs, begleitet vom tinnitushaften Rauschen der Victory-Fälle applaudierender Diplomkünstler und Meisterschüler?

Als erstes „Mehr“ mag einem da das Vermitteln von technischen Fertigkeiten einfallen, ein „Mehr“ das in technikbezogenen Fachklassen (Malerei, Photographie, Monumentalplastik, Performance, usw.) wiederum stärker gewichtet scheint, als in projektbezogenen Studentengruppen. So oder so: technische Fertigkeiten sind keine künstlerischen Fertigkeiten (insofern ein solcher Begriff überhaupt Sinn haben kann), weshalb ein auf technische Fertigkeiten verweisendes „Mehr“ die Frage nach der Möglichkeit einer Ausbildung zum Berufskünstler nicht beantwortet.

Obwohl beides, das Information und das technische in Form bringen, an Kunsthochschulen vorkommt, führt beides nicht zur Ausbildung eines Künstlers, sondern zur Ausbildung einer Professionalität, die - wie nach Nietzsche der Beruf an sich - als Segen die Gedankenlosigkeit mit sich bringt, denn der Beruf „ist eine Schutzwehr, hinter welche man sich, wenn Bedenken und Sorgen allgemeiner Art Einen anfallen, erlaubtermaßen zurückziehen kann.“¹⁶

¹⁶ Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, §537.

Eine Ausbildung zum Künstler durch Lehre kann es meines Erachtens nicht geben, es sei denn, als Selbst-Ausbildung dessen, was man als *artiste brut* in sich vorfindet. Dabei muss man nicht zwangsläufig schlauer oder technisch versierter werden, aber beides ist *en passant* gelegentlich unvermeidlich.

Wo aber Informationsvermittlung und technisches Können die *Klasse(n)räume* ausfüllen, anstatt Nebenbemerkungen in Gesprächen zu sein, die unsere ästhetischen Urteile wechselseitig in Formation bringen, drohen Ausbildung und künstlerische Tätigkeit neurotisch zu werden, denn „die ganze Last der Kultur, ist so groß geworden, daß eine Überreizung der Nerven- und Denkkkräfte die allgemeine Gefahr ist, ja daß die kultivierten Klassen der europäischen Länder durchweg neurotisch sind“.¹⁷

Dieses Gespräch, als eine Wechselbeziehung von individuellen Aussprüchen und Aufforderungen, die mehr als egozentrische Selbstoffenbarungen sind und allgemeine Gültigkeit behaupten, halte ich - innerhalb wie außerhalb der Institution Kunsthochschule - für das zentrale Medium der eigenen künstlerischen Selbst-Ausbildung. Künstlerische Tätigkeit ist kein in *klasse(n)haften* oder *klasse(n)losen* Strukturen erlernbarer Beruf und sie macht uns hoffentlich nicht zu Mitgliedern einer *Klasse(n)kultur* im Sinne Nietzsches.

Rein formal betrachtet, gibt es zwei große *Klasse(n)* von Künstlern: Autodidakten und Heterodidakten. Trotz meiner **Circulation** innerhalb des Lehrbetriebs einer Kunsthochschule bin ich im Grunde Autodidakt geblieben.

¹⁷ Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, §244.

3. Vom Häkeln: Maschen machen ...

Der Markt ist aber das, was die Menschen in unserer Zeit formt. [...] Ich fürchte, so ist es. Das System produziert die Menschen, die es gebrauchen kann.

Ernst-Wilhelm Händler

Obwohl in den Klasse(n)Räumen der Kunsthochschulen gelegentlich auch ein marktkritischer Ton angeschlagen wird, ist institutionell wie soziologisch betrachtet der Markteintritt eines Künstlers mit seinem spezifischen Produkt spätestens nach dem Studium angesagt. Stipendien, Galerien, Kunstvereine, Kunstmessen, Kunstzeitschriften, öffentliche Ausschreibungen, Auktionshäuser und andere Präsentationsstrukturen bilden ein komplexes Gesamtsystem: den Kunstmarkt.

Dieser Markt ist ein ökonomisches System, in dem Produkte durch **Circulation** Profit abwerfen, der den Konsum und die Produktion weiterer Produkte erlaubt. Diese Prozedur basiert auf einem unendlichen Progress des Profits, d.h. er funktioniert, solange am Ende eines Produktionskreislaufes mehr Geld vorhanden ist als zu Beginn. Ökonomisch ist es dabei irrelevant, ob das Produkt materiell oder immateriell ist: Kartoffeln, Software, Brauchwasserentsorgung, ärztliche Behandlung, Optionen, Images, Wett- und Gewinnchancen, Prognosen *ecetera ecetera* und eben auch Kunstwerke werden gehandelt und erzeugen Mehrwert, im Sinne von mehr Geld für die nächste Runde im Konjunkturzyklus.

Das Leben im globalen Dorf ist - wie es scheint - selbstverständlich und alternativlos ein Leben „in den Stahlgewittern des Kapitalismus“¹⁸. Thomas Assheuer hat dabei zwei typische

¹⁸ Assheuer, 2005, S.49.

Reaktionsweisen angesichts krisenhafter Momente im ökonomischen Betriebsablauf von einem Streben nach „Schneller-Höher-Weiter“ beschrieben: die einen werden zu Melancholikern, die Zuflucht in den schützenden Armen der Tradition suchen, die anderen zu Tragikern, die neodarwinistisch die Härte des Lebens feiern.

Beide Reaktionsweisen lassen sich natürlich auch auf dem Kunstmarkt beobachten, der ein Markt wie jeder andere ist und gemäß der bekannten ökonomischen Mechanik funktioniert. Dennoch ist, dank unserer Fähigkeit zur Verdrängung, der Kunstmarkt der bevorzugte Zufluchtsort für Melancholiker: „Da der kapitalistische Geist mit seinem betriebswirtschaftlichen Denken ohnehin nicht mehr aufzuhalten sei, müsse man retten, was zu retten, und schützen, was zu schützen ist. Deshalb agiert der Melancholiker bevorzugt auf dem Gottesacker der Kultur. Hier, sagt er, lohnten sich hinhaltender Widerstand und Sabotage. Literatur und Kunst, das Schöne und das Erhabene - sie sind für ihn Bollwerke gegen die kalte Universalität des Geldes, gleichsam die letzte symbolische Deckungsreserve in der Ära der Auszehrung.“¹⁹ Die durch Traditionalismus kompensierte Hoffnungslosigkeit ist dabei das Fluidum, in dem sich die im vorangegangenen Abschnitt erwähnte Neurose der kultivierten Klassen nährt und entwickelt.

Ganz anders der Tragiker: „Zunächst teilt er mit dem Melancholiker die Überzeugung, der durchgesetzte Kapitalismus sei unser Schicksal und die Ökonomie eine Form höherer Gewalt. Daraus zieht der Tragiker jedoch die entgegengesetzte Konsequenz. Was sich nicht ändern lässt, muss man »männlich« bejahren. [...] Heroismus der Anpassung - so lautet die Antwort des Tragikers auf den Kapitalismus als Schicksal. [...] Sogar den Begriff der Kritik selbst hält der Tragiker für überholt, denn wie könne man eine Welt kritisieren, die ohne Alternativen

¹⁹ Assheuer, 2005, S.41.

ist?“²⁰ Damit bekennt er sich zur postmodernen Befreiung von der Tradition und versucht - als tragischer Held - im fatalistisch akzeptierten *survival of the most profitable* möglichst lange zu den Gewinnern zu zählen.

Beide Haltungen lassen sich auch im Verhalten von Künstlern gegenüber dem Faktum des Kunstmarktes erkennen.

Die Melancholiker etablieren sich dabei meist über technisch versierte Kommentare zu dem was im aktuellen *Story Dealing* erzählt wird und betreiben Fußnotenkunst.

Die Tragiker versuchen sich per Eklat und Event jede Runde neu die *Pole Position* im kurzlebigen Zirkel der Avantgarden zu sichern. Beides schließt ein Gelingen der Kunst *per se* nicht aus, und beides sind Möglichkeiten, sich auf dem Markt zu verhalten.

Einige Folgerungen aus diesen institutionellen Gegebenheiten für das künstlerische Handeln seien noch genannt.

„Was muss Kunst leisten, was müssen Künstler leisten, wenn sie im gesellschaftlichen Kontext wahrgenommen werden wollen und Einfluss ausüben möchten?“ fragt Karlheinz Schmid im Gespräch mit Dieter Asmus, der antwortet: „Sie müssen sich 1A-PR-Profis an Land ziehen. Ohne die können sie noch so gut sein - es interessiert kein Schwein. Der Markt bzw. »der Diskurs« bestimmen, was reüssiert, wer nicht ins kommerzielle oder intellektuelle Raster passt, fliegt.“²¹

Der Künstler braucht, um im Mechanismus des Marktes wahrgenommen zu werden, Komplizen in der Form von Kommentatoren und Marketingstrategen. Dabei ist es enorm hilfreich und meist unumgänglich, die eigene künstlerische Tätigkeit im Hinblick auf den spezifischen Wiedererkennungswert voranzutreiben und zu präsentieren. Wer im System einhäkeln will, der muss Maschen machen und sich um ein strickmuster-gerechtes *Product placement* kümmern.

²⁰ Assheuer, 2005, S.42.

²¹ Dieter Asmus im Gespräch mit Karlheinz Schmid, Kunstzeitung, Nr.99, S.18.

Das heißt gerade nicht, dass den Kommentatoren und Marketingstrategen der schwarze Peter zugeschoben werden kann und der Künstler das Opfer des kapitalistischen Marktes ist. Die Suche nach einem 1A-PR-Profi und dem eigenen Strickmuster ist ja eine - vom ökonomischen Erfolg oft nicht unbeeinflusste - Aktivität des Künstlers.

Gleichzeitig sei damit auch nicht der Wiedererkennungswert an sich verurteilt - er kann authentischer Ausdruck der dem Künstler selbst unverfügbaren individuellen Lebenshaltung sein (vgl. Thesen über Kunst) -, sondern nur auf die institutionelle Förderung künstlerischer Maschen im Häkeldeckchen des Kunstmarktes hingewiesen. Das System produziert nicht nur die Menschen, die es brauchen kann, sondern diese Menschen produzieren auch die Dinge, die Profit in den **Circulationen** des Marktes hervorbringen können.

Es geht mir hier also nicht um eine prinzipielle Kritik des Kunstmarktes oder des kapitalistisch-ökonomischen Kalküls als moralisch fragwürdig, schlecht und unmenschlich, sondern zunächst um die Beschreibung institutioneller Gegebenheiten und die dadurch nahe gelegten Folgerungen für die künstlerische Tätigkeit.

Eine Folge ist die melancholische oder tragische Professionalisierung des Künstlers als Beruf, im Sinne der hier beschriebenen institutionellen Abfolge. Eine andere Folge ist die Bedeutsamkeit der Quantität für den Markt. Der Markt ist demokratisch in dem Sinne, dass ein zahlreiches Publikum den entstehenden Profit in der Regel positiv beeinflusst. Dieser sich selbst verstärkende Prozess ist in zahllosen Analysen der Mode oder der Massenmedien gut beschrieben.

Meines Erachtens sind beide Folgen durchaus tödlich für die Kunst. Künstlerische Tätigkeit ist nicht das berufsmäßige Produzieren und Reproduzieren eines Kunstproduktes in der *one-man-factory* des Künstlers mit dem Ziel der *one-man-*

show.²² Und obwohl ich eine demokratische Staatordnung mit einem marktwirtschaftlichen Wirtschaftssystem zur Entfaltung künstlerischer Tätigkeit als günstig erachte, ist der demokratische Gedanke zur Beurteilung dieser Tätigkeit so nutzlos wie der Mann im Mond.

Was die **Circulationen** infolge meiner eigenen künstlerischen Tätigkeit betrifft, bleibt - trotz der festgestellten Häkel- und Strickmuster der Institution Kunstmarkt - die Hoffnung auf eine - wie es der Unternehmer und Schriftsteller Ernst-Wilhelm Händler ausgedrückt hat - „gutmütige regulative Idee“: „Es könnte doch sein, dass sich zwischen Menschen - und zwischen Menschen und Dingen - eine Art von Bewusstsein bildet, von dem wir jetzt noch keine Vorstellung haben.“²³

4. Per aspera ad astra

I also don't think we can go around saying »I'm going to change everything - do away with art dealers, art in museums,« etc. Because it's not true - all present-day art work is going to end up in a museum.

Christian Boltanski

Indem der Künstler die Stufenleiter der Institutionen empor-
kommt, erreicht er *per aspera ad adstra* das Museum und das

²² Darauf wird im Spannungsverhältnis von Duchamp: „Professionalismus ist immer der Tod der Kunst. Die alten Meister waren Professionelle, was heißt, sie waren Ein-Mann-Fabriken. Kunst wird nicht in Fabriken gemacht.“ (zitiert nach Stauffer, 1991, S.29) und Warhols *Factory* später noch einzugehen sein.

²³ Ernst-Wilhelm Händler im Gespräch mit Thomas Assheuer und Christof Siemes, 2005, S.43.

„Museum vollendet die Kunst als ein institutionelles System, das den Kreislauf der Werke ganz in sich aufnimmt“²⁴.

Egal ob man wie Christian Boltanski in obigem Zitat der Ansicht ist, dass alle Kunst früher oder später im Museum landet, was manchem zu schön um wahr zu sein erscheinen wird, oder ob man eher mit Marcel Duchamp davon ausgeht, dass sich langfristig eher die Mittelmäßigkeit einer Epoche im Museum ansammelt²⁵, das Museum ist ein zentraler Bezugspunkt künstlerischer Tätigkeit. Das Museum ist innerhalb des Kunstbetriebs gewissermaßen *die* Institution schlechthin. Dabei gibt es natürlich unter den Museen wiederum hierarchische Unterschiede, die den präsentierten Werken institutionelle Anerkennung von unterschiedlicher Bedeutsamkeit zuzusprechen vermögen.

Diese institutionelle Priorität der Museen ist insofern bemerkenswert, da das Museum innerhalb des Kunstbetriebs eine relativ junge Erfindung ist und Kunst den größeren Teil der Menschheitsgeschichte ohne Museen auskam. Kunstmuseen als öffentliche Institutionen wurden im Zuge eines zunehmenden historischen Bewusstseins und im Verbund mit den Gedanken der Aufklärung im 18. Jahrhundert gegründet und gingen dabei meist aus den Sammlungen weltlicher oder geistlicher Kunstliebhaber und Sammler hervor. In Deutschland wird 1769 bis 1779 mit dem *Fridericianum* in Kassel das erste staatliche Kunstmuseum erbaut. Natürlich gab es auch vorher große Sammlungen, die zum Teil, wie die *Uffizien* in Florenz, bereits seit der Renaissance auch der Öffentlichkeit zugänglich waren,

²⁴ Heidenreich, 1998. S.53.

²⁵ „For me the history of art is what remains of an epoch in a museum, but it's not necessarily the best of that epoch, and fundamentally it's probably even the expression of the mediocrity of the epoch, because the beautiful things have disappeared - the public didn't want to keep them.“ (Duchamp im Gespräch mit Cabanne, 1979, S.67). Oder radikaler: „Die Produktion einer Zeitepoche ist stets ihre Mittelmäßigkeit. Was nicht produziert wird, ist immer besser, als was produziert wird. Die wirklichen Werte sind unberührbar.“ (Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.215).

aber erst im 18. und vor allem 19. Jahrhundert erfolgten quasi flächendeckend in Europa Museumsgründungen. Dieser Trend hält bis heute an, und es lässt sich eine zunehmende Spezialisierung der Museen beobachten, was zum einen mit der Beschränktheit räumlicher Ressourcen, zum anderen mit der Notwendigkeit eines eigenen, spezifischen Marketingprofils zusammenhängt.

Obwohl - oder vielleicht gerade weil - wir uns in einer Situation befinden, in der viele Museen um das Überleben kämpfen, da sich ein Großteil der Bevölkerung kaum mehr dafür interessiert, was sich in den Museen befindet, gilt das Museum (gr. *mouseion*: »Musensitz«) nach wie vor als Initiations- und Weiheort im Prozess der Heiligsprechung von Künstlern und deren Aufnahme in das Pantheon des kunstgeschichtlichen Kanons.

Da nun - wie ausgeführt - die Kunstgeschichte nicht einfach gegeben, sondern durch *Story Dealing* gemacht wird, fällt dem Museum als Institution nicht nur die Rolle der Bewahr- und Sortieranstalt zu, sondern es wird zunehmend zum Großhändler im Erzählprozess der Kunstgeschichte, dem eine entscheidende Definitionsmacht über die Wahrnehmung von Kunst zukommt.

Natürlich muss man von der durch die Definitionsmacht der Museen erzählten *Story* nicht überzeugt sein, kann diese kritisieren, und das Erzählen einer anderen Geschichte einfordern, wie es beispielsweise Barnett Newman anlässlich einer Ausstellung der Neuanschaffungen im Jahr 1953 in einem offenem Brief an den Präsidenten des Museum of Modern Art in New York tat, in dem er fragte: „Ist das Museum bereit, auf die Doktrin zu verzichten, die Cézanne zum Vater der modernen Kunst, Marcel Duchamp zum selbsternannten Erben macht, gefolgt von den Schraubenzieher-Designern des Bauhaus, die mit ihren Darbietungen modernistischer Möbel und Nippsachen unter dem Slogan »Funktion und Form auf Erden, gutes Design für jedermann« das Jahrtausend einläuten wol-

len? Ist das Museum bereit, sich für eine neue Auffassung von Kunst einzusetzen?“²⁶

Die Definitions- und Legitimationsmacht der Museen bezieht sich dabei nicht nur auf die Anerkennung eines Werkes oder Künstlers oder einer bestimmten Kunstgeschichte, sondern - und das wird am Begriff des *Ready Mades* genauer zu untersuchen sein - das Museum ist auch die Rahmenerzählung, die es erlaubt „irgendetwas“ mit dem Nimbus des Kunstwertes zu umgeben.

So wie die Kunst heute soziologisch eingebettet ist, erscheint Daniel Burens Analyse aus dem Jahr 1970 nach wie vor zutreffend: „Das Museum / die Galerie ... sind nicht der neutrale Ort, wie man es uns glauben machen will, sie sind der einzige Gesichtspunkt, unter dem ein Werk betrachtet und für den es schließlich auch hergestellt wird. [...] *Jede Form der Kunst wird durch das Museum / die Galerie erst offenbar.*“²⁷ Das mag überspitzt erscheinen, beschreibt meines Erachtens aber die formalen institutionellen Gegebenheiten sehr präzise, ohne sie ideologisch weich zu zeichnen.

Diese institutionelle Offenbarungsmacht der Museen wurde aus unterschiedlichen Motiven immer wieder kritisiert. Das Museum mache die „Dinge“ zwar „schön“, aber dadurch, dass sie der Alltagswirklichkeit der Menschen entzogen werden, auch „tot“, es entfremde die Kunst vom Lebensprozess, bringe den *élan vital* gewissermaßen zum Stillstand, weshalb die Kunst aus den Museen wieder zurück ins Leben gebracht werden soll, zur Not mit Gewalt.²⁸ Auf eine paradoxe Weise

²⁶ Newman, 1996, S.212.

²⁷ Buren, 1995, S.130.

²⁸ Vgl. z.B. Boltanski in Gumpert, 1994, oder Pitkämö, 2001.

scheint, folgt man dieser Kritik, die Kunst im Wochenbett des Museums immer eine Totgeburt zu sein.

Auch Joseph Beuys antwortete, auf Keto von Waberers Frage „Sie glauben, dass die Kunst im Museum vor die Hunde geht?“ - „Ja, ganz und gar. Damit wird die Kunst totgemacht. Das sind ja keine Universitäten, da wird ja nicht kontinuierliche Arbeit geleistet. Da wird sozusagen etwas inthronisiert. Das wird abgesegnet und dann hat es sich. Dann sind die, die da drinnen hängen berühmt, die anderen sind nicht berühmt. Das ist eine wirklich ganz falsche Geschichte.“²⁹

Was Beuys dagegen forderte, ist eine Geschichte, in der die Kunst als kreativer Prozess kontinuierlich und auf allen Ebenen der Gesellschaft wirkt. Damit lehnte er das Museum nicht grundsätzlich ab, aber er forderte, dass es mit einem kreativen künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeitsprozess verbunden bleiben müsse. Eine Forderung übrigens, der wohl auch der konservativste Museumsdirektor zustimmen würde, ohne dass sich dabei an der kritisierten Institution etwas ändern müsste, denn natürlich leisten Museen auch künstlerisch-wissenschaftliche Arbeit gerade dadurch, dass sie etwas inthronisieren.

Ähnliche Kritik wurde während der *Land Art* Bewegung oder im Kontext programmatischer Überlegungen zu Interventionen im öffentlichen Raum geäußert. Zum ersten Mal radikal in Frage gestellt wurde der für die Kunst „tödliche“, restauratorische Formalingeruch der Museen wohl durch die DADA-Bewegung, die zu Zeiten Beuys' oder Smithons längst selbst musealisiert war.

Das Museum ist - trotz aller Kritik - bis heute nicht nur Wochenbett, sondern häufig sogar Zeugungs- und Empfängnisort künstlerischer Produktion, und der Kritik, sie sei dort immer schon totgeboren, haftet meist bereits deshalb etwas Unaufrichtiges an, weil der Kritiker selbst sich dem Museum selten konsequent verweigert. So die DADA-Künstler, so Beuys;

²⁹ Joseph Beuys im Gespräch mit Keto von Waberer. In: Beuys/Haenlein, 1993.

und auch die *Land Art* wurde von der überwiegenden Mehrheit der Menschen nur im Museum wahrgenommen. Die Wenigsten haben die vermeintlich ins Leben zurückgebrachten Werke tatsächlich im Lebensalltag wahrgenommen, sondern kennen sie nur durch Photos und Filme, die im Rahmen von Ausstellungen oder Publikationen in Museen oder Galerien präsentiert wurden. Schon im Akt der Dokumentation zeigt sich die Halbherzigkeit der museums-kritischen Haltung, denn er ist der sichtbare Ausdruck des Wunsches im Museum repräsentiert zu werden; ein Phänomen das auch an vielen sog. Interventionen im öffentlichen Raum gut zu beobachten ist, bei denen die Intervention oft mehr auf die Dokumentation und deren museale Präsentation hin konzipiert zu sein scheint, als auf mögliche Rezipienten im realen Alltagsraum³⁰.

Dieses kritische Infragestellen bzw. die mehr oder minder aggressiv artikulierte Ablehnung der Institution Museum wirkt daher oft wie ein Reflex der noch Draußengebliebenen, ganz nach dem Motto des Bettelmönches, der, nachdem seine Schale leer blieb, vorgibt, keinen Hunger zu haben.³¹

Schließlich halte ich derartige Kritik an der Institution Museum noch aus ganz anderen Gründen für unberechtigt.

Denn auch das Museum ist, wie überhaupt jede der hier beschriebenen Institutionen, ein Lebensvollzug und Teil einer praktisch relevanten Lebensform.³² Die im Museum angesammelten „Objekte“ sind gar nicht unbrauchbar für den prak-

³⁰ Davon abgesehen ist eine kritische Opposition von „Museum“ und „Kunst im öffentlichen Raum“ schon deshalb Unsinn, weil das Museum gewissermaßen ein Prototyp des öffentlichen Raums ist, noch dazu einer, in dem mögliche Betrachter tendenziell von der Verfolgung ihrer alltäglichen Zwecke absehen wollen. Die gelegentlich geäußerte Kritik von Künstlern, die „dumpfe Masse“ interessiere die mühsam in den öffentlichen Raum gebrachte Kunst nicht, übersieht mit einiger Arroganz, dass Menschen mit gutem Grund oft nicht auf ästhetisches Erleben aus sind.

³¹ Vgl. Seidel, 1992, S.86.

³² „Das Hinzunehmende, Gegebene - könnte man sagen - seien *Lebensformen*.“ (Wittgenstein, PU, XI).

tischen Lebensvollzug. Sie können wie die Institution selbst zu allen möglichen und unmöglichen Zwecken ge- und missbraucht werden, wie man jüngst z.B. in der Diskussion um die Präsentation der Sammlung Flick beobachten konnte.

Unabhängig von derartigen lebenspraktischen Erwägungen sind Museen aber auch Orte unmittelbaren und lebendigen Kunst-erlebens. Viele unserer ästhetischen Urteile fällen wir in Museen, und es ist absurd, die unmittelbare Qualität dieser Urteile anzweifeln und sich, mit Hilfe der Metapher vom institutionellen Tod der Kunst und ihrer Erstarrung durch die beschriebene Definitionsmacht des Museums, vom Gegenteil überzeugen zu wollen.

Wichtig ist jedoch, wie im Abschnitt *Story Dealing* ausgeführt wurde, das dem individuellen Urteil, trotz der Definitions- und Offenbarungsmacht der Institutionen, eine von diesen gar nicht berührbare Relevanz zukommt, die nicht übersehen werden darf. In einem Museum befindet sich für mich normalerweise wenige Kunstwerke und jede Menge alte oder neue Artefakte, die entweder ihre Lebensdauer überschritten haben oder von mir einfach nicht als ästhetisch bedeutsam beurteilt und erlebt werden.³³ Was aber unmittelbar nicht als Kunst beurteilt wird, existiert auch in der individuellen Erfahrung nicht als Kunst, auch wenn wir von gegenteiligen Urteilen anderer wissen.

Eine in Beuys Kritik bereits anklingende Gefahr der Institution Museum sehe ich tatsächlich, und diese ist eng mit der soeben erwähnten möglichen Vereinnahmung der Kunst im Museum

³³ Das Museum als Institution glaubt per Selbstverständnis nicht an den Tod von Kunstwerken, und unser Wahn, alles Alte zu bewahren, ist der Grund des unaufhaltsam fortschreitenden institutionellen Blähvorgangs, dem psychologisch gesehen vielleicht eine generalisierte Angst vor Tod und Endlichkeit korrespondiert. Ich denke, Duchamps Perspektive ist hier angemessener: „I think painting dies, you understand. [...] Sculpture also dies. This is my own little hobbyhorse, which no one accepts, but I don't mind. I think a picture dies after a few years like the man who painted it.“ (Duchamp im Gespräch mit Cabanne, 1979, S.67).

aus strategisch-politischen Gründen und dem Primat des individuellen ästhetischen Urteils verknüpft.

Die Museen „haben so eine Art Alibifunktion für die Gesellschaft, die keine Freiheit darin sieht. Die Gesellschaft dekoriert sich nur und sagt, guck´ mal, was wir für Kulturen haben, weil wir Museen haben. Dann ist das einfach Schwindel. Die kapitalistischen oder auch die totalitären Staaten haben ihre Museen. Dann heißt es, guck´ mal, wie frei wir sind! Weil die Künstler, die Idioten, eine Art Spielwiese bekommen haben, wo sie ein bisschen rumtollen können. Aber dadurch wird ja nicht die Brücke geschlagen zu dem Eingespantsein der Menschen in ihrer Alltäglichkeit. Das Kreativitätsproblem liegt bei den Menschen selbst.“³⁴

Dabei ist das „Kreativitätsproblem“ weder durch das Abschaffen der Institutionen, noch dadurch zu lösen, dass die Museen wie Werkstätten arbeiten, in denen permanent beobachtet werden kann, wie sich Künstler entwickeln und ihr Werk vorantreiben - ganz nach dem Motto »Vom Produkt zum Prozess«.“³⁵

Denn das „Kreativitätsproblem“ ist im Grunde nur die Unfähigkeit des Einzelnen, die Definitionsmacht der institutionellen Gegebenheiten lediglich als Gegenpol zur Definitionsmacht seines eigenen Urteils, und beides als wechselseitig aufeinander bezogen, zu begreifen, ohne dass eines das andere tatsächlich bestimmen kann.

Obwohl die beschriebenen formalen Institutionen des aktuellen Kunstbetriebs künstlerische Tätigkeit ohne Zweifel behindern und einengen können, sind sie selbst Produkte unserer

³⁴ Joseph Beuys im Gespräch mit Keto von Waberer. In: Beuys/Haenlein, 1993.

³⁵ Dagegen wehrte sich auch der Künstler Dieter Asmus im Gespräch mit Karlheinz Schmid. „Der Künstler als Meerschweinchen? »Big Brother« in der Kunst? Monet schmiss sofort den Pinsel hin, wenn ihm jemand über die Schulter guckte. Der Weg ist der Weg, das Ziel ist das Ziel.“ (Kunstzeitung, Nr. 99, S.18).

Lebensform. Und als solche sind sie sowohl gegeben als auch gemacht, solange sie für uns Bestand haben.³⁶

Abschnitt Zwei: Inhaltliche Institutionen

Als Institution wird das Museum so mächtig, dass es bis ins Atelier hinein die Entscheidungen am Werk mitbestimmt; aber nicht etwa indem es vorgibt, wie Bilder auszusehen haben, sondern indem es all die Bilder zeigt, von denen sich die neuen zu unterscheiden haben.

Stefan Heidenreich.

Nach dieser kurzen Beschreibung der wichtigsten formalen institutionellen Elemente des Kunstkreislaufes werden nun einige Klassiker und Ikonen der Kunst des 20. Jahrhunderts betrachtet, die inhaltliche Institutionen im System der Kunst repräsentieren.

Ich entnehme den Äußerungen von Marcel Duchamp, Barnett Newman, Andy Warhol, Joseph Beuys und Daniel Buren *einen* Aspekt ihres Wertes, der als *Statement* umgeschöpft in die **Circulation** eingeht, und so aus ihr entspringt und nicht aus ihr³⁷.

Es geht im Folgenden weder um kunsttheoretische Exegesen, noch um eine umfassende Darstellung der Werke und Ideen

³⁶ Die historische Perspektive zeigt ja, dass die Kunst nicht unweigerlich auf die beschriebenen Institutionen angewiesen ist. Man versuche sich eine Lebensform vorzustellen, in der wir nicht mehr in Museen oder Galerien gehen, uns schlicht nicht auf diese beziehen, das Konservieren von Kunstwerken keinerlei Bedeutung hat und so weiter.

³⁷ Vgl. Marx? im *objet trouvé* des Vorwortes.

anderer Künstler, sondern um die Reflexion von Handlungen, die mich zu einigen Thesen über Kunst (Abschnitt Drei) und den **Circulationen** angeregt haben.

1. Ready-made: **before talking of ...**

- Q: You don't know how you do it?
A: It contradicts what I feel I know about cause and effect.
Q: It seems to me you're claiming to have worked a miracle. Isn't that the case?
A: I'm flattered that you think so.
Q: But aren't you the only person who can do something like this?
A: How could I know?
Q: Could you teach others to do it?
A: No. It's nothing one can teach.
Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?

Michael Craig-Martin

Marcel Duchamp bescherte der Kunst des 20. Jahrhunderts mit den ab 1913 verwirklichten *Ready-mades* ihre vielleicht wichtigste und zugleich missverständlichste Idee.

„R. Mutts“ *Fountain*, Duchamps *Trébuchet*, das *rectified Ready-made L.H.O.O.Q.* oder das *Semi-Ready-made Why Not Sneeze Rose Sélavy?* demonstrieren in ihrer zunehmenden Komplexität die Befreiung von den Hypothesen, dass künstlerische Tätigkeit an bestimmte Medien, wie z. B. Ölfarbe oder Bronze, gekoppelt ist und dass Kunstwerke Produkte eines individuellen handwerklichen Herstellungsprozesses durch den Künstler sind.

Bevor ich den endlosen Exegesen hinsichtlich der *Ready-mades* meine Sicht der Dinge hinzufüge, will ich die von Duchamp selbst anlässlich der Ausstellung *The Art of*

Assemblage im Museum of Modern Art, New York, 1961, gegebene Beschreibung der *Ready-mades* kurz referieren.

Im Kontext der Institution Museum erläuterte er damals, dass die Wahl eines *Ready-mades* „nie von einer ästhetischen Lust diktiert wurde“³⁸, sondern auf einer visuellen Indifferenz, einer „totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack ... in der Tat eine[r] völlige[n] Anästhesie“³⁹ beruhte. Die Objekte wurden nicht um ihrer Schönheit willen gewählt, und sie sollen keinesfalls die formale Schönheit von Objekten der Alltagswelt demonstrieren.

Der Titel, der meist in Form eines kurzen Satzes auf den Objekten vermerkt ist, „hatte die Absicht, [...] den Geist des Betrachters in andere, mehr verbale Regionen zu lenken“⁴⁰. Duchamps künstlerische Tätigkeit zielt auf einen intellektuellen Reflexionsprozess ab, der die urteilende Tätigkeit des Künstlers und des Betrachters im Kontext ihrer Lebensform zum Gegenstand hat und auf eine „grundsätzliche Antinomie zwischen Kunst und *Readymades*“⁴¹ hinausläuft. Das Objekt wird im *Ready-made* zum Kunstgegenstand erklärt und zugleich wird durch diesen Akt der Begriff des Kunstgegenstandes annulliert: „Der Widerspruch ist das Wesen des Aktes.“⁴²

Umgekehrt zeigt sich diese Antinomie an Duchamps Idee des *reziproken Ready-mades*: „Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen!“⁴³

³⁸ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

³⁹ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

⁴⁰ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

⁴¹ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

⁴² Paz, 1991, S.23; vgl. zur Differenz von Objekt und Kunstwerk auch Newman, 1996, S.259.

⁴³ Duchamp, Grüne Schachtel (103), zitiert nach Stauffer, 1994, S.100.

Hier wird deutlich, dass Duchamps *Ready-mades* zwar vom Künstler gemacht werden, dadurch aber keine Kunstwerke in dem Sinne sind, in dem ein Rembrandt ein Kunstwerk ist.

Es bleibt festzuhalten: im reziproken *Ready-made* bleibt der Rembrandt ein Rembrandt, nur, indem er als Bügelbrett gebraucht wird, wird er als Kunstwerk missbraucht.

Umgekehrt: ein Urinal bleibt auch als *Ready-made* ein Urinal, nur, indem es als *Ready-made* gebraucht wird, wird es als Urinal missbraucht.

Wenn also angesichts des Urinals etwas künstlerischen Wert beanspruchen kann, dann ist es nicht das Objekt, sondern der deklarative Akt im Kontext seines Erscheinens.

Dies führt unmittelbar zum letzten Aspekt, den Duchamp hervorhob. Den *Ready-mades* mangelt es an Einmaligkeit, „weil die Replik eines »Readymades« die gleiche Botschaft übermittelt“⁴⁴ wie das *Ready-made* selbst. Tatsächlich sind beinahe alle heute als *Ready-mades* Duchamps ausgestellten Objekte nicht diejenigen, die er in den 20er Jahren auswählte, sondern Repliken oder später nach dem Muster der „Originale“ erneut ausgesuchte Stücke.

Schließlich verweist Duchamp auf die jeder künstlerischen Tätigkeit inhärente Gefahr des Maschen Machens, d.h. die Gefahr, eine Geste oder Idee „unterschiedslos zu wiederholen“⁴⁵.

Duchamp beschloss seinen Vortrag mit einer Bemerkung, die sich einen doppelten Spaß mit dem diskursiven Denken erlaubt: „Weil die Farbtuben, die der Künstler verwendet, industrielle *Readymade*-Produkte sind, müssen wir daraus folgern, dass alle Gemälde auf der ganzen Welt »nachgeholte *Readymades*« und auch Assemblage-Werke sind“⁴⁶.

⁴⁴ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

⁴⁵ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

⁴⁶ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.242.

Zum einen werden hier alle Kunstwerke - wie beim Bügeln auf Rembrandts - als ihr antinomisches Gegenteil, d.h. als *Ready-mades*, vereinnahmt, zum anderen wird gezeigt, wie wenig damit gesagt wäre. Denn wenn These und Antithese der Antinomie unterschiedslos identisch gesetzt werden, verschwindet auch das intellektuelle Potential des Widerspruchs. Ich denke, es ist mehr als legitim anzunehmen, Duchamp wusste darum, und um die damit einhergehende Verwässerung sowohl des Begriffs des Kunstwerkes als auch des *Ready-mades*, wenn er ironisch darauf insistiert, dass wir etwas folgern *müssen*, wo nach dem Ersetzen der Antinomie durch eine Tautologie nichts mehr gefolgert werden kann.

Die Antinomie *Ready-made* - Kunstwerk muss also aufrecht erhalten werden, um überhaupt sinnvoll über Duchamps Geste sprechen zu können.

Leider werden dabei allzu oft müßige, die Antinomie verkennende Fragen nach dem Muster *Muss der Künstler von eigener Hand herstellen, was er als sein Werk bezeichnet? Wer hat das Ready-made gemacht? usw.* gestellt, die die Antinomie zur Tautologie verniedlichen. Oberflächlich mögen solche Fragen einen gewissen Charme besitzen, aber sie führen zu nichts.

Denn dass das Kunstwerk etwas Gemachtes ist, liegt in seinem Begriff. Durch wen es gemacht ist, spielt dabei keine Rolle für den subjektives Gefallen übersteigenden Anspruch und Wert eines Kunstwerks. Dieser Anspruch leitet sich nicht aus den empirischen Bedingungen der Wahrnehmbarkeit des Werkes ab.⁴⁷

Natürlich steht jedes Kunstwerk im Kontext einer Lebensform und nur in diesem Kontext wurde es als Kunstwerk beurteilt. Die Kunst fällt nicht vom Himmel. Aber wesentlich für die Wahrnehmung von „etwas“ als Kunstwerk ist der Akt des

⁴⁷ Vgl. hierzu z.B. auch Adorno, 1973, S.195, S.419 und S.423 bzw. Kants Erläuterungen zum Begriff des Gemeinsinns (*sensus communis*), d.h. der menschlichen Fähigkeit, ein ästhetisches Urteil als nicht nur subjektiv vermittelt, sondern allgemein geltend zu denken (vgl. Kant, KdU, AA S.237ff).

Urteilens, der auf keine Weise aus dem Beurteilten ableitbar ist. Dies wird am *Ready-made* überdeutlich. Der deklarative Akt des Künstlers in einem gegebenen Kontext - nicht das deklarierte Objekt - ist hier Gegenstand des ästhetischen Urteils. Gleichzeitig behauptet dieser Akt, dass das Objekt ein Kunstwerk sei. „Das *Ready-made* ist ein zweischneidiges Messer: Verwandelt es sich in ein Kunstwerk, macht es den Akt der Profanisierung zunichte; bewahrt es seine Neutralität, verwandelt es den Akt selbst in ein Werk. Eine Falle, in die die meisten Nachfolger Duchamps gegangen sind: Es ist nicht einfach, mit Messern zu spielen.“⁴⁸

Oft wird vereinfachend behauptet, das Wesentliche an den *Ready-mades* sei: Ein Urinal beim Klempner ist kein Kunstwerk, das Urinal im Museum ist ein Kunstwerk.

Hierbei erfolgt erstens erneut die sinnlose Reduktion der Antinomie zur Tautologie, zweitens wird so getan, als würde sich das Wesen des „Urinal-Objektes“ allein durch den Kontextwechsel wundersam verwandeln.

Der Kontext ist jedoch integraler Bestandteil des jeweiligen Urteils und bei der Beurteilung von *Fountain* bezieht sich das Urteil gar nicht nur auf das „Urinal-Objekt“. Daraus folgt, dass das Urinal im Regal eines Klempners eben ein ganz anderes ist als das, das von Duchamp - alias R. Mutt - als Kunstobjekt zu einer juryfreien Ausstellung der *Society of Independent Artists* signiert und eingereicht wurde. Erst die Gesamtheit dieser kontextuellen Details machen Duchamps *Fountain* als künstlerische Geste interessant. Und diese *Gesamtheit*, nicht das „Urinal-Objekt“, ist der Gegenstand des Urteils.

Natürlich ist der Kontext nicht in jedem Fall bedeutsam, und es *kann* im Urteil davon abstrahiert werden. Rembrandts Selbstportrait würden wir wahrscheinlich auch im Bügelzimmer als Kunstwerk bewerten, und die Notausgang-Schilder

⁴⁸ Paz, 1991, S.29.

im Museum verwechseln wir normalerweise nicht mit Kunstwerken.

Neben der Bedeutung des deklarativen Aktes, also dem Primat des individuellen Urteils, geben die *Ready-mades* einen wichtigen Hinweis zur Bedeutung der Sinnlichkeit und des Geschmacks für die Kunst.

Mit den *Ready-mades* wurde auch demonstriert, dass es kein *a priorisches* Material in der Kunst gibt und die Gesamtheit des sinnlich Gegebenen Ausgangsmaterial künstlerischer Tätigkeit ist. Duchamps *Ready-mades* bedeuten dabei nicht die Erfindung einer neuen künstlerischen Technik, sondern sie behaupten, dass *jede* sinnliche Erscheinung Material künstlerischen Ausdrucks werden kann. Kunst lässt sich weder an ein bestimmtes Material, noch auf die mediale Umsetzung oder Abbildung von Wirklichkeit reduzieren.

Obwohl das sinnliche Gestaltungsmaterial für den Künstler unendlich reichhaltig ist, geht es nicht darum, ein möglichst aufregendes sinnliches Ereignis zu produzieren oder guten Geschmack bei der Zusammenstellung und Komposition zu beweisen.

„Der Geschmack ist der große Feind. Wer stark ist in der Kunst, hat keinen Geschmack.“⁴⁹ Duchamp beanspruchte für sich, dass die *Ready-mades* aus einer Haltung der visuellen Indifferenz, ja sogar einer völligen Anästhesie hervorgegangen sind: „Ich musste einen Gegenstand wählen, ohne dass dieser mich beeindruckte und, soweit das überhaupt möglich ist, ohne dass irgendeine Idee oder ein ästhetisches Vergnügen hineinspielte. Es war notwendig, meinen persönlichen Geschmack auf Null zu reduzieren.“⁵⁰

Warum? Weil der Geschmack nicht gemeinschaftsfähig ist, über ihn lässt sich ebenso wenig streiten wie über den Empfindungseindruck. Der Geschmack „oszilliert zwischen

⁴⁹ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1994, S.216.

⁵⁰ Duchamp, zitiert nach Paz, 1991, S.29f.

dem Instinkt und der Mode, dem Stil und dem Rezept. Er ist ein epidermaler Begriff von Kunst, in der sinnlichen wie in der sozialen Bedeutung: ein Kitzel und ein Unterscheidungsmerkmal. Im ersten Fall reduziert er die Kunst auf Empfindung; im letzteren führt er eine soziale Hierarchie ein⁵¹. Kunst darf sich weder im kulinarischen Genuss der Sinnlichkeit erschöpfen, noch soll sie gesellschaftlichen Status repräsentieren.⁵²

Das *Ready-made* setzt gegen den sinnlichen Kitzel den reflexiven geistigen Akt, der ein Kunstwerk hervorbringt.⁵³ Es verdeutlicht inhaltlich, was bereits bei der Betrachtung der formalen Institutionen gesagt wurde: Das Gegebene wird gemacht.

⁵¹ Paz, 1991, S.25.

⁵² Vgl. hierzu auch Adorno, 1973, S.26ff.

⁵³ Theoretisch ausgeführt findet sich das weitgehend bereits in Kants *Kritik der Urteilskraft*, wo es beispielsweise heißt: „und so ist ästhetische Kunst als schöne Kunst, eine solche, die die reflectierende Urtheilskraft und nicht die Sinnenempfindung zum Richtmaße hat.“ (Kant, KdU, S.306).

2. Ornithologie des Erhabenen: **Postcard from N.Y.**

Weil sich viele Künstler und Ästhetiker in diese Anti-Kunst-Situation hineinmanövriert haben ... hat sich eine Allianz aus vielen guten Künstlern und immerhin vielen Institutionen mit den Philistern gebildet. Auch die Philister glauben, dass man ein Ding nicht von einem andern unterschieden kann und dass eine Toilette genauso gut wie ein Tizian ist. Für mich ist dies eine äußerst ernste Sache, denn auf diese Weise wird der Künstler, wenn er Glück hat, schließlich zu jemandem, der Kunst wie irgendein anderer herstellt. [...]
Diese Haltung ist verfehlt.

Barnett Newman

Von Barnett Newman stammt der prägnante Satz: „Ästhetik bedeutet für mich soviel, wie Ornithologie für die Vögel bedeutet.“⁵⁴

Nicht nur die Vögel fliegen ohne Aeronautik studiert zu haben. Man kann Handeln, ohne zu wissen, was man tut, und Newman macht deutlich, dass dies ein für künstlerische Tätigkeit oft wesentliches Merkmal ist.

Dennoch, auch ein gelehrter Vogel könnte wohl fliegen, obwohl er durch das Studieren etwas aus der Übung sein mag. Es ist schwer, im Flug zu studieren. Ein Orthopäde läuft *a priori* nicht anders als ein Finanzbeamter oder ein Schuster. Aber er weiß, was passiert, wenn er läuft.

⁵⁴ Newman, 1996, S.371.

„Gegeben sei: ...“ Duchamp, als Apologet des reflektierenden Urteils - Newman, als Apologet der Sinnlichkeit.

Aus beiden Positionen lassen sich keinerlei praktische Schlüsse für die künstlerische Tätigkeit ziehen, denn es geht darum, diese Tätigkeit reflektierend zu beschreiben. Künstlerische Tätigkeit ist nicht das Exekutieren ästhetischer Theorien.

Dennoch *kann* das Nachvollziehen dieser theoretischen Differenzen praxisrelevant werden.

„Since Courbet, it's believed that painting is addressed to the retina. That was everyone's error. The retinal shudder!“⁵⁵, polemisierte Duchamp gegen eine sich am retinalen Kitzel ergötze Kunst und rechnete auch den *Abstrakten Expressionismus* dazu.⁵⁶ Auch andere, wie der Kritiker Frank Gentlein, erhoben diesen Vorwurf; dieser schrieb anlässlich der Ausstellung von Barnett Newmans *Vir Heroicus Sublimis* im *Minneapolis Institute of Arts*: „Da gibt es noch die Designabteilung [...] Das Dümme dieser Abteilung dürfte wohl Barnett Newmans *Vir Heroicus Sublimis* sein.“⁵⁷ Ist diese gut zehn Quadratmeter große, angestrichene Leinwand tatsächlich nur ein retinales Muster aus der Designabteilung?

Die Antwort ist kurz: Nein! Und nach einigen Bemerkungen zum retinalen Scheitern will ich die Antwort begründen.

⁵⁵ Duchamp im Gespräch mit Cabanne, S.43; vgl. auch Duchamp, in Stauffer, 1991, S.241.

⁵⁶ „Innerhalb eines Jahrhunderts moderner Kunst betrachtet, zeigen die allerneuesten Erzeugnisse des »Abstrakten Expressionismus« deutlich den Höhepunkt der retinalen Annäherung, die mit dem Impressionismus einsetzte. Mit »retinal« meine ich, dass der ästhetische Genuss fast ausschließlich vom Eindruck auf der Netzhaut abhängig ist, ohne eine andere Hilfsinterpretation zu beanspruchen.“ (Duchamp, in Stauffer, 1991, S.241).

⁵⁷ Zitiert nach Newman, 1996, S.224.

Nachdem seit der Erfindung der Photographie immer deutlicher wurde, dass künstlerische Tätigkeit nicht das Reproduzieren von wahrgenommener Realität mit anderen Mitteln ist, entwickelte sich der Topos von der Autonomie bildnerischer Mittel. So wird die Malerei zum Thema der Malerei.

Die Ausbildung dieser tautologisch-selbstreflexiven Struktur ermöglicht eine retinale Geistlosigkeit, bei der der Künstler „als ein Wahrnehmungspsychologe mit anderen Methoden verstanden“⁵⁸ wird. Ebenso wie in der Psychologie, nimmt man - begeistert vom optischen Reiz der Methode - nicht mehr zur Kenntnis, dass diese windschief an den geistigen Vollzügen wollender Individuen vorbeiläuft.⁵⁹ Beinahe alle Werke der *Op Art* gehören für mich hierher.

Ausgangspunkt dieser retinalen Schiefelage war die Erkenntnis, dass künstlerische Tätigkeit etwas jenseits von zweckgerichteter Lebensraumgestaltung im Auge hat. Unglücklicherweise ramnten sich viele bei der Entfernung der Splitter zweckgebundener Interessen den Balken der formalen Ästhetik ins Auge.⁶⁰

Barnett Newman wendet sich sowohl gegen die Funktionalisierung des Künstlers zum Darsteller der Natur als auch gegen den Künstler als formalästhetischen Laboranten. „Weiter

⁵⁸ Weising, 1997, S.151.

⁵⁹ Vgl. Wittgenstein, PU, Teil II, XIV.

⁶⁰ Erst die „Interesselosigkeit“ des ästhetischen Urteils (vgl. Kant, 2003, KU, §2f) ermöglicht es, die Sinnlichkeit derart in den Blick zu nehmen (vgl. hierzu auch Halder, 1987, S.55ff oder Weller, 1998, S.271). Die Perspektive der formalen Ästhetik mündet aber z.B. bei Fiedler „in der Idee eines asemantischen Bildes, das weder auf einen Gegenstand verweist, noch einen Zustand zeigt, sondern einzig eine reine Form der Sichtbarkeit konstituiert und gestaltet [...] Der Paradigmenwechsel von der Sichtweise zur Sichtbarkeit ist mit einem Wechsel der Vorstellungen von der künstlerischen Tätigkeit verbunden.“ (Weising, 1997, S.167). Genau dann, wenn künstlerisches Handeln lediglich die Sichtbarkeit der Sichtbarkeit zeigt, schlittert es in die retinale Tautologie und verkommt zum Mustermachen.

möchte ich darauf hinweisen, dass der Grundirrtum der Ästhetiker im Verhältnis zur Kunst in der Annahme liegt, [...] dass sich alle über die Natur der Realität einig sind und dass der Künstler einfach einen Aspekt davon interpretiert oder sich in bezug darauf ausdrückt ... Ich meine, dass [...] Ästhetiker irrtümlich Realität und Natur gleichsetzen. Der Künstler, so scheint mir, hat nichts mit der Natur zu tun. [...] Als Bürger möchte ich sagen, dass das, was ein Künstler macht, darin besteht, Wirklichkeit zu schaffen und dass das, was als Realität erscheint, eigentlich eine Imitation der Kunst ist, von dem was der Künstler gemacht hat. [...] Wenn nun Kunst und Realität mit Natur gleichgesetzt werden, reduziert der Ästhetiker den Künstler ... auf einen Darsteller.“⁶¹

Kunstwerke haben „Doppelcharakter“⁶². Sie scheinen in ihrer - empirisch bedingten - Sinnlichkeit um ihrer selbst willen da zu sein und beanspruchen als geistige Gehalte über sie hinausweisende Geltung. Die sinnliche Gestalt *dient nicht* der Darstellung eines geistigen Gehaltes oder Konzeptes, sondern beansprucht, der geistige Gehalt zu *sein*. Dieser Geltungsanspruch kann aber sinnlich weder erlebt noch begründet werden. Dies ist die paradoxe Forderung, der die Rede vom Doppelcharakter Ausdruck verleiht.

Verabsolutiert man demgegenüber jedoch den geistigen Gehalt, nähert man sich nicht etwa dem „Eigentlichen“ am Kunstwerk, sondern - wie beim *Ready-made* - seinem antinomischen Gegenteil.

Obwohl Newman seine künstlerische Tätigkeit von der Ästhetik entkoppelt sah, war er ein begeisterter Ornithologe, der sich Zeit seines Lebens zu theoretischen Fragen der Ästhetik äußerte.

⁶¹ Newman, 1996, S.206.

⁶² Vgl. Adorno, 1973.

Eine der wichtigsten Aussagen bezüglich seiner eigenen Werke ist wohl die Betonung der Differenz von Größe (*size*) und Maßstab (*scale*): „Was zählt, ist menschlicher Maßstab, und ein menschlicher Maßstab wird nur durch Inhalt erreicht.“⁶³

Inhalt seiner Malerei ist das Individuum, nicht jedoch seine psychologische Verfasstheit oder aktuelle emotionale Befindlichkeit, sondern der das Individuum als Individuum konstituierende geistige Akt selbst.⁶⁴ Der Mensch soll sich nicht als das Maß aller Dinge, aber als das Maß seiner eigenen Individualität erfahren. Dabei ist es „die Einstellung des Menschen zu sich selbst, welche die Form des künstlerischen Ausdrucks bestimmt.“⁶⁵

In Newmans Gemälden gibt es gelegentlich eine Tendenz zur Aufplusterung des Objektes, ganz so als würde dieses doch versuchen, durch die eigene Größe dem Maßstab des Subjekts irgendwie angemessen zu erscheinen. Dabei kann der Eindruck entstehen, dass Newman glaubt, die unmittelbare Erfahrung der Individualität durch eine bestimmte physikalische Größe erzwingen zu können. Betrachtet man diesen Sachverhalt als Newmans *Maschen machen*, findet man doch noch eine kritisierbare Tendenz zur retinalen Schiefelage.⁶⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, ähnlich wie Duchamp zeigt auch Newman - trotz aller gegenseitigen Anfeindungen und Polemiken -, die grundlegende Bedeutung des Individuums in seiner autonomen Wechselbeziehung zum Gegebenen. Nur betrachtet Newman das Subjekt - im Sinne des Doppel-

⁶³ Newman, 1996, S.374.

⁶⁴ Vgl. Newman, 1996, S.260.

⁶⁵ Newman, 1996, S.140.

⁶⁶ Demgegenüber zeigt sich bei Duchamp - wenn man den ironischen Selbstwiderspruch der Pseudo-Indifferenz ausklammert - eine Tendenz zur intellektuellen Verstrickung.

charakters der Kunst - gewissermaßen von der anderen Seite der Medaille.

„Diejenigen, die die Welt der Objekte betonen und darauf bestehen, dass ein Objekt Kunst sein kann, machen doch letztendlich den Menschen selbst zu einem Objekt. Nun, eine solche Haltung ist angemessen für Generäle, Politiker, erklärte Patrioten und heidnische Ästhetiker, die den Menschen als Material betrachten; doch ich bin überzeugt, dass der Mensch mehr ist als Objekt. Auf jeden Fall bin ich nicht daran interessiert, dem Bestand der Objekte in dieser Welt ein weiteres hinzuzufügen. Ich will, dass sich mein Gemälde von jedem Objekt und jedem existierendem Kunstobjekt abhebt. Es ist schwierig festzustellen, was man erreicht hat. Das Werk muss für sich selbst sprechen.“⁶⁷

3. Factory notes: this revolution is for display purposes only

Well I am tired of all this bullshit they keep selling me on T.V. about the communist plan; and all the shady preachers begging for my cash - Swiss bank accounts while giving their secretaries the slam. They're all in Penthouse now or Playboy Magazine, Million Dollar stories to tell.

I guess Warhol wasn't wrong, fame fifteen minutes long, everyone's using everybody, making the sale.

Queensryche

⁶⁷ Newman, 1996, S.259.

Nach den beiden antagonistisch aufeinander bezogenen Ikonen Marcel Duchamp und Barnett Newman, folgen die Klassiker Andy Warhol und Joseph Beuys.

Auch sie bilden einen Gegensatz innerhalb der inhaltlichen Institutionen der Kunst des 20. Jahrhunderts ab. Der Gegensatz bezieht sich hier aber nicht auf die Kunst, sondern auf die Rolle der Kunst in der (kapitalistischen) Gesellschaft. Der Antagonismus Warhol - Beuys bezieht seine Dynamik dabei wesentlich aus unterschiedlichen Deutungen der **Circulationen** von Geld respektive Kapital im künstlerischen Prozess.

Andy Warhol, so mein *Story-deal* für den Moment, synthetisierte gewissermaßen das Schema (nicht die Idee!) der *Ready-mades* mit der Größe (nicht dem Maßstab!) von Newmans Leinwandformaten.

Diese Synthesen nach dem Motto: *Coke is beautifull - and size even more!* verballhornt jedoch sowohl die ironische Selbstdistanz Duchamps als auch die emphatische Selbstsuche Newmans.

Warhol nimmt nicht ein Fabrikprodukt und demonstriert die Freiheit des ästhetischen Urteils⁶⁸, sondern er stellt ein Kunstprodukt fabrikmäßig her. *Warhol works in the Factory!* - bzw. er lässt im Sinne eines Produzenten dort arbeiten, und versucht, die *fifteen minutes of fame* der *Pop Art* und der Marke Warhol® solange als möglich andauern zu lassen. Warhols Leistung bestand auch darin, dass er selbst im Stande war, diese fünfzehn Minuten bis ans eigene Lebensende auszu dehnen.

Warhol sucht auch nicht nach dem Maß der Individualität, sondern er plakatiert die Masse der Anonymität. Bei ihm gibt es keinen *Vir Heroicus Sublimis* sondern *Brillo Boxes* und Bildreproduktionen aus Illustrierten. Wiederum ist es ihm gerade dadurch zuweilen gelungen, die vordergründige Oberfläche zu durchbrechen.

⁶⁸ Vgl. „Kunst wird nicht in Fabriken gemacht.“ (Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1991, S.29).

Warhol selbst hat in *THE Philosophy of Andy Warhol* seine Sicht der Oberfläche der Dinge beschrieben und behauptet: Geld machen ist Kunst machen.

“I had by that time decided that »business« was the best art. Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist. After I did the thing called »art« or whatever it’s called, I went into business art. I wanted to be an Art Businessman or a Business Artist. Being good in business is the most fascinating kind of art. During the hippie era people put down the idea of business - they’d say, »Money is bad,« and »Working is bad,« but making money is art and working is art and good business is the best art.”⁶⁹

Man kann sich nicht helfen - das poppt! Nur, was soll man nach dem Pop mit dem aus dem *Christmas Cracker* gefallenem Plastikhufeisen des Erfolgs anfangen?

Die Koketterie Warhols führt zu einem Verlust der Differenzen, die so manch einer im postmodernen Hochgefühl der Unverbindlichkeit beglückt zur Kenntnis nimmt ohne zu bemerken, wie ihm die Basis der eigenen Urteilskraft zerläuft. Nimmt man Warhol versuchsweise ernst, so wären die Ackermänner und McKinseys nicht nur zentrale Investoren im institutionellen Kunstbetrieb, sondern die wahren Künstler und die Avantgarde unserer Zeit: *good business is the best art.*

So gesehen erscheint es nur konsequent wenn Warhol seine Produkte *als Kunst* selbst nicht mehr erträgt und von einer fast romantisch anmutenden Sehnsucht nach dem leeren Raum befallen wird: “I really believe in empty spaces, although, as an artist, I make a lot of junk. [...] Empty space is never wasted space. Wasted space is any space that has art in it.”⁷⁰

⁶⁹ Warhol, 1977, S.92.

⁷⁰ Warhol, 1977, S.143.

Warhols Affirmationen von Geld, Markterfolg und der Präsenz in den Massenmedien, die ja nach wie vor Motor und Getriebe der Unterhaltungsindustrie sind, führen die künstlerische Tätigkeit in eine Sackgasse, aus der ohne Misserfolg nur sehr schwer wieder herauszufinden ist. Denn die Revolution des *Business Artist* wird zur potemkinschen Selbsttäuschung, wird *fake* und zur unverbindlichen Ansichtssache.⁷¹

Bei Duchamps *Ready-mades* ist das *Spiel mit der Idee* der Überwindung der Differenz von Kunst und Objekt integraler Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit. Wer aber versucht die Differenz von Kunst und Objekt mit einem fulminanten *Pop!* zu negieren, dem wird zwangsläufig die Kunst abhanden geraten. Salvador Dali hat dies in seinem Vorwort zur ersten Auflage von Cabannes Gesprächen mit Duchamp bereits beschrieben: „In Paris, in the early days, there were 17 persons who understood the »Ready-mades« - the very rare Ready-mades by Marcel Duchamp. Nowadays there are 17 million who understand them, and that one day, when all objects that exist are considered Ready-mades, there will be no Ready-mades at all.“⁷²

Die *Idee der Überwindung* einer Differenz ist eben nicht dasselbe wie das *vorsätzliche Übersehen* einer Differenz, das sich - geschmeichelt durch den finanziellen *Outcome* und die Marktpräsenz - blind als visionärer Fortschritt glorifiziert.

Glücklicherweise ist im Karussell der *Business Art* der Erfolg nicht garantiert:

„B: Is it raining? - A: I think they're spitting at us.“⁷³

⁷¹ Zugegeben sei hier, dass man Warhol natürlich nicht nur unter diesem Aspekt betrachten muss und andere und komplexere Versionen der Warhol-Story erzählt werden können.

⁷² Dali in Cabanne, 1987, S.14

⁷³ Warhol, 1977, S.163.

4. Fett-Kunst / Kapital-Filz: I ignore ...

art
art!

(silence)

art
art!

(silence)

art
art

art
art!

(silence)

-

Robert Lax

Joseph Beuys, der gegen die in den Himmel stiebenden *Cash-Coins* und Diamantstaubwolken des warholschen Pop-Feuerwerkes den idealisierten mythischen Absturz an die filz-, fett- und kupferbetriebene Heils-Armeetaschenlampe eines universellen alchemistischen Humanismus erfand, konfundierte damit künstlerische Tätigkeit auf ganz andere Weise mit gesellschaftlicher Praxis.

Während Duchamp und Newman künstlerische Tätigkeit als solitär aus der Welt herausnehmen, versuchen Warhol und Beuys diese mit der Lebenswelt zu verschmelzen: Warhol als Business Artist, Beuys als die Welt vom Business erlösender Mythologe. Ich ignoriere den Mythos und dessen Inszenierung

und betrachte zunächst Beuys' Kritik an Duchamp, dessen Schweigen nach Beuys bekanntlich überbewertet wurde.

„Marcel Duchamp hat sehr viele Anordnungen getroffen, die ich für sehr interessant halte. [...] Aber er hat meines Erachtens als Denker [...] versagt. Insofern da er im Kulturleben oder im Kulturbetrieb [...] experimentell praktiziert, wodurch Objekte im Museum zu Kunst werden, die an und für sich aus der normalen Arbeitswelt stammen. Das berühmte Beispiel mit dem Pissoir, dem Flaschenständer usw. Er hätte daraus entnehmen müssen, dass jeder Mensch ein Künstler ist, dass es sich um das Kreativitätsprinzip der Menschen handelt, nicht um die Künstler.“⁷⁴

En passant muss hier der bereits oben kritisierte Bauer im beuyschen Denken geschlagen werden, der sich mit der simplizistischen Verwandlungstheorie der *Ready-mades* zufriedent gibt: Ein *Ready-made*, wie der erwähnte Flaschenständer, ist kein Kunstwerk. Duchamps Schweigen mag überbewertet worden sein, sein Reden und Tun ist in diesem wichtigen Punkt von Beuys unterbewertet und missverstanden worden.

Dass Beuys Duchamp hier wie viele auf einen Transformations-trickser der Definitionskontexte reduziert, berührt seinen eigentlichen Vorwurf jedoch nicht. Die Kritik lautet: Der Künstler, wenn er in der ökologischen Nische der Kunst und ihrer institutionellen Gegebenheiten bleibt, und die Differenz von Kunst und Leben aufrecht erhält, produziert „falsches, bürgerliches Bewußtsein“, das das Kreativitätsprinzip im Menschen hemmt und unterdrückt.

Dagegen propagiert Beuys einen erweiterten Kunstbegriff, der „die Grenzen der traditionell als »Kunst« bezeichneten Disziplinen (wie Architektur, Bildhauerei, Malerei, Dichtung, Musik, Schauspiel, Oper, Tanz usw.) überschreitet und sich als universaler Gestaltungsbegriff auf die radikale Neugestaltung

⁷⁴ Joseph Beuys im Gespräch mit Keto von Waberer. In Haenlein, 1993.

aller Lebens- und Arbeitsfelder der Menschen bezieht.“⁷⁵ Alle Menschen seien, so der Monumentalbildhauer Beuys, als Künstler an einer großen sozialen Plastik beteiligt. Das Leben wird zum Gesamtkunstwerk erklärt. Doch Beuys bleibt bei der Identitätsbehauptung Mensch=Künstler nicht stehen, sondern er folgert weiter: Kunst=Kapital.

„Beides, die Gestaltungspotenz als der Ursprungspol, eingebracht in die Arbeit, sowie das durch die Arbeit Hervorgebrachte als der Endpol, charakterisiert das Vermögen des Menschen - und damit das Kapital im eigentlichen Sinne. Joseph Beuys hat diesen Tatbestand in der Grundformel: »KUNST=KAPITAL« zum Ausdruck gebracht.“⁷⁶ Was also die Organisation der sozialen Plastik betrifft, gibt es zwei Wirtschaftswerte: die Fähigkeiten der Menschen und deren Produkte. Diese Wirtschaftswerte - nicht, wie die Ideologie des bürgerlichen Kapitalismus uns glauben machen will, das Geld - sind das Kapital, und weil die Wirtschaftswerte Ausdruck der menschlichen Kreativitätskraft sind, muss das Kapital Kunst sein.

Der Künstler wird dabei - solange die Utopie der sozialen Plastik aus dem steinernen Block der aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten erst noch heraus geklopft werden muss - zum Gruppentherapeuten einer unfreiwilligen, kollektiven Selbsterfahrungsveranstaltung, deren eigentümliche Qualität es ist, dass nur die Fraktion der Begeisterten weiß, dass wirklich alle daran teilnehmen.

Ohne auf die von Beuys und anderen z.B. im Rahmen der *Deutschen Studentenpartei* bzw. der *Freien Internationalen Universität (FIU)* entwickelten Steuerungsinstrumente und Prinzipien (wie z.B. das Selbstverwaltungsprinzip im Unternehmensbereich oder die Funktion des Geldes als Rechtsregulator in einem Zentralbanksystem) näher einzugehen, wird klar, beim erweiterten Kunstbegriff geht es darum, „wie die

⁷⁵ Rappmann, 1992.

⁷⁶ Rappmann, 1992.

Krankheit der Gesellschaft in ihrem jetzigen Zustand von der Wurzel her therapeutisch behandelt werden kann und behandelt werden muß. [...]

Das Gestaltungsziel des erweiterten Kunstbegriffs ist also der gesellschaftsökologische Gesamtorganismus in seiner Freiheitsgestalt, das Gesamtkunstwerk »SOZIALE SKULPTUR«, an dessen Hervorbringung und Ausbildung jeder Mensch als Künstler mit seinen speziellen Fähigkeiten und seiner Kreativität beteiligt ist.“⁷⁷

Soviel zur beuyschen Identitätstheorie von Kunst und Leben und ihrer offenkundigen Differenz zu Warhols pragmatischer Freude an *Fame 'n Fun & Dollar-notes*.

Da ich mich nicht zur Fraktion der Begeisterten rechne, ist Kritik unvermeidlich. Diese ist - ebenso wie die Idee des Gesamtkunstwerkes - nicht neu; sie findet sich, wie Odo Marquard skizziert hat, bereits in Hegels Schellingkritik. Die Beziehung von Beuys' erweitertem Kunstbegriff zum Identitätssystem Schellings mag zunächst überraschen, aber schon die effektvolle Verwendung des Gleichheitszeichens in Beuys' Formeln über die Kunst lässt die Verwandtschaft erahnen.

Marquard vertritt die These, dass Hegels Kritik die erste Kritik an der Idee des Gesamtkunstwerkes ist, und Schellings System so ins erste Glied einer Geschichte des Gesamtkunstwerkes rückt.

Extrem verkürzt lässt sich diese Geschichte folgendermaßen nacherzählen: Kant hat mit seinen Kritiken die Bescheidenheit menschlichen Wissens gelehrt und zu zeigen versucht, dass es keinen unmittelbaren Zugang zu dem, was vordem die Metaphysik verhandelte, gibt, sondern wir uns mit transzendenten Ideen zum regulativen Vernunftgebrauch zufriedengeben müssen. Fichte beansprucht mit seiner *Wissenschaftslehre* dann unbescheiden, die von Kant kritisch beschriebene Bescheidenheit als notwendige Entfaltungsgeschichte des

⁷⁷ Rappmann, 1992.

Absoluten darstellen zu können. Schelling, davon begeistert, macht sich an die Erläuterung der Wissenschaftslehre und - ob begründet oder aufgrund eines Missverständnisses am ewig vertrackten Begriff des Ichs sei dahingestellt - entdeckt die faktische Endlichkeit der „emanzipatorischen Egofaktor“⁷⁸ durch die das Ich depotenzierende „Natur“.

Nun kann das autonom sein wollende Ich mit diesem Affront der Endlichkeit schlecht leben, und es ist eine Lösung gefragt. Die Lösung Schellings besteht nach Marquard in folgender Antwort: „die Emanzipationsgeschichte muß ihre Endlichkeit vergessen“ und Schellings Identitätssystem ist „der schnelle Marsch in die Illusion“ indem er „folgerichtig [...] mit diesem Vergessen jenes Organ betraut, das für Illusionen zuständig ist: die Kunst“⁷⁹. Um mit Hilfe der Kunst das Vergessen der Endlichkeit zu bewerkstelligen ist es notwendig, „die Gesamtwirklichkeit ästhetisch anzuschauen: nicht mehr nur *in* Kunstwerken, sondern *als* Kunstwerk [...]. Zweifellos waren - gemessen an Schelling - diejenigen bloße Stückwerkästheten, die bei einer Triennale in Mailand dort eingesetzte Polizisten zum Kunstwerk erklärten; denn Schelling erklärte die ganze Wirklichkeit zum Kunstwerk: zum gesamtsten aller möglichen Gesamtkunstwerke.“⁸⁰

Beuys reaktiviert in seiner Rede von der „Sozialen Plastik“ Schellings Idee vom Gesamtkunstwerk mit einer therapeutischen Intention, die, wenn auch gesellschaftsökologisch nicht transzendentallogisch artikuliert, in dieselbe Richtung weist. Ganz ähnlich findet sich dieser Hang zum Gesamtkunstwerk bereits bei Richard Wagner oder den Surrealisten⁸¹.

⁷⁸ Vgl. Marquard, 2003, S.104.

⁷⁹ Marquard, 2003, S.105.

⁸⁰ Marquard, 2003, S.105.

⁸¹ „»Ich glaube« - schreibt 1924 Breton im ersten *Manifest des Surrealismus* ->an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.«“ (Breton, zitiert nach Marquard, 2003, S.108).

Alle Menschen Künstler, jede Handlung Kunst! - „das gehört also auch hier zur Artisteneschatologie des Gesamtkunstwerks, zum System der Identität von Avantgarde und Heilsarmee“⁸² oder wie Wagner schrieb: „alle werden am Genie tätig teilhaben, das Genie wird ein gemeinsames sein“⁸³.

Die Kritik am Gesamtkunstwerk lautet nun - so im Kern auch in Hegels Kritik an Schelling -, dass die proklamierte Überwindung der Differenzen durch Identität eine unangemessene Suggestion darstellt, die den Menschen in einen hypnotischen Trancezustand an-ästhesierter Indifferenz versetzt.

„Wo identitätssystematisch die Kunst - die Illusion - eines wird mit der Wirklichkeit, bekommt die Wirklichkeit selber die Verfassung der Illusion; dann hat zwar die Kunst mit der Wirklichkeit alles, aber die Wirklichkeit selber hat dann nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun.“⁸⁴

Die in Kants *Kritik der Urteilskraft* herausgearbeitete ästhetische Indifferenz der Enthaltung vom Zweckhaften, schlägt um in die Anästhesie indifferenter Zweckhaftigkeit, durch die die künstlerische Tätigkeit *als* Kunst unerträglich wird, weil sie in der Selbsterklärung zum Gesamtkunstwerk zu wirklich wird. Dieses Zu-wirklich-werden der „Kunst“ (die dann keine ist!) geht charakteristischerweise einher mit einem wissenschaftlich-theoretisierenden Erkenntnisauftrag oder einer moralisch-therapeutischen Mission.

Ob sich die künstlerische Tätigkeit dabei affirmativ (Warhol) oder negierend (Beuys) gegenüber der per Identitätsbehauptung suspendierten Realität verhält, ist von untergeordneter Bedeutung. Sowohl die poppigen *Smilies* der affirmativen *Extasy-Party* mit ihrem euphorisierenden *The Show Must Go On*, als auch das protestierende Narkotikum der realitäts-

⁸² Marquard, 2003, S.108f.

⁸³ Richard Wagner, *Künstlertum der Zukunft* (1849), S.135; zitiert nach Marquard, 2003, S.108.

⁸⁴ Marquard, 2003, S.111.

kritischen Auflösung bürgerlichen Bewusstseins im Gesamtkunstwerk vereinnahmt die Wirklichkeit zu unrecht als Kunst. Soviel zur Kritik des Gesamtkunstwerkes.

Ich beschließe diesen Abschnitt mit einer Beschreibung meiner Wahrnehmung der beuyschen Tätigkeit. Beuys selbst reklamierte für sich, nie sich selbst, sondern immer das Kreativitätsprinzip des erweiterten Kunstbegriffes dargestellt und inszeniert zu haben. Abgesehen davon, dass ein gewisser Zweifel an dieser Aussage aus persönlichkeitspsychologischen, psychodynamischen Erwägungen nicht unangebracht erscheint, halte ich die beuysche Reklame fürs überindividuelle Prinzip künstlerisch für unangebracht. Die Reklame suggeriert nämlich die mögliche Sichtbarkeit des Prinzips, losgelöst von der individuierten Realität einer Person.

Dies scheint mir unmöglich, und man kann das in der institutionellen Einbettung des beuyschen Oeuvres sichtbare, faktische Scheitern der Erweiterung des Kunstbegriffes als Beleg für die unmögliche Abstraktion vom Individuellen in der Kunst ansehen. Exemplarische Artefakte (im Wortsinn!) des Individuums Joseph Beuys befinden sich in den Museen, die wie selbstverständlich, die meisten anderen Ausdrucksformen des Kreativitätsprinzips ignorieren.⁸⁵

Und vielleicht hat Odo Marquard recht mit seiner These, dass dieser Widerspruch von reklamiertem Prinzip und unausweichlicher Individualität eine Sehnsucht nach Uniformen weckt, die es dem Einzelnen ermöglichen, „durch Kleidungsrituale [zu] suggerieren, kein Einzelner zu sein: darum war etwa - Joseph

⁸⁵ Unbeachtet sei hier, ob man für dieses Scheitern Beuys und seinen Umgang mit dem Kunstbetrieb zu Lebzeiten oder den kuratorischen Umgang mit den nach seinem Tod hinterlassen „Dingen“ verantwortlich macht, wie dies Wilfried Dickhoff nahe legt, wenn er schreibt: „die Konstruktion eines so genannten »Werks« und dessen Fortsetzung mit kunsthistorischen Geschmacksmitteln ist im Fall Beuys schon fatal im Gange.“ (Dickhoff, 2001, S.70). Meines Erachtens liegt das Scheitern in der Unmöglichkeit des identitätssystematisch erweiterten Kunstbegriffes begründet, was nicht verhindern kann, dass es auch Kunstwerke von Joseph Beuys gibt.

Beuys (dieses Ein-Mann-Heer für Pazifismus und Nichtuniformierung) der disziplinierteste und exzessivste Uniformenträger der Gegenwart: der standhafte Sinn-Soldat.“⁸⁶

Das Sinn-Versprechen der beuyschen Identitätsformeln, die als griffige Slogans längst zu geflügelten Worten im Kunstbetrieb geworden sind, ist aber Teil einer semantischen Gleichmacherei, die per Tautologie den spezifischen Wert künstlerischer Tätigkeit in ihrer Differenz zu anderen Lebensvollzügen verschleiert.

5. Grenzen/Kritik: **visitors should be aware ...**

Die Kunst ist das Sicherheitsventil
unseres repressiven Systems.

Daniel Buren

Dass Daniel Buren einen ähnlichen Grenzfall inszeniert wie Marcel Duchamp mit dem *Ready-made*, aber zugleich die Grenzen theoretisch als Kritik sehr viel klarer reflektiert, macht ihn *last but not least* zum geeigneten Protagonisten in meiner Geschichte inhaltlicher Institutionen der Kunst des 20. Jahrhunderts.

„Die Kunst ist nicht frei, der Künstler drückt sich nicht frei aus (er kann es nicht).“⁸⁷ - ebenso radikal wie paradox positionierte sich Daniel Buren im notorischen Streifenlook zwischen den Räumen des Kunstbetriebs als unermüdlicher Kritiker, der mit einem Werk ohne Werke die Rahmenbedingungen und Grenzen der Kunst zum Thema seines Handelns macht.

Die Sichtbarkeit der Kontexte ist die Absicht hinter Burens Streifenanordnungen, die charakteristischerweise *con text*, also mit einer begleitenden theoretischen Reflexion in sprach-

⁸⁶ Marquard, 2003, S.108f.

⁸⁷ Buren, 1995, S.141.

licher Form in Erscheinung tritt. Unter den verschiedenen Kontextanalysen Burens, beziehe ich mich hier insbesondere auf den Text „Grenzen/Kritik“.

Buren geht dabei von der grundlegenden These aus, dass „im künstlerischen Milieu der Künstler das System ist“⁸⁸ und er betont die Autonomie des Künstlers, durch sein Handeln das „Milieu“ selbst zu gestalten.

Institutionen werden also nicht als bestimmende externe Machtzentren betrachtet, sondern als Aggregate im vom Künstler akzeptierten und gestützten Gesamtsystem, mit dem dieser meist eng und aus regem Eigeninteresse kollaboriert. Die von den Künstlern mit zu verantwortenden und stabilisierten Institutionen fördern ihrerseits eine bestimmte Produktion bzw. Produktionsweise. Auf diese Weise erscheinen die Kunst-Produkte innerhalb der Institutionen wie ein Spiegel, in dem die Künstler sich selbst sehen, um dem Gesehenen dann in einem sich selbst verstärkenden Rückkoppelungsprozess nachzueifern.

Dies ist die Kunst im repressiven System, die Kunst, die Buren mit seiner Kritik im Auge hat, die, die zum Dekorament eines repressiven Systems verkommen ist. Spürbar ist die Nähe zu Beuys' Sendungsbewusstsein, nur dass Buren seine Kritik ohne Gesamtkunstwerk, ohne Gesellschaftsutopie und ohne die Inanspruchnahme einer neuen Mythologie vorbringt.

Der Ausgangspunkt Burens Kontextanalysen ist der unfreie Künstler in Kollaboration mit den Institutionen. Diese Kollaboration präsentiert aber nicht nur das Werk, sondern sie werde mehr und mehr zum eigentlichen Medium des Künstlers, der dadurch seine Freiheit verliert, indem sein Werk zum Dekorationsobjekt im Rahmen der institutionellen Inszenierungen wird: „so ist heute die Gewährleistung der Institution das einzige Medium des Künstlers. Solange er das nicht verstanden hat, wird er (d.h. seine Arbeit) bloß eine miserable Dekoration in den Händen der heutigen »Künstler« sein, als da sind

⁸⁸ Buren, 1995, S.171.

Museumsdirektoren, Ausstellungsorganisatoren, Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Sammler ...⁸⁹

Wie verhalten sich die diversen Anordnungen regelmäßiger vertikaler Streifen durch Daniel Buren zu der von ihm beschriebenen Ausgangslage?

Buren beansprucht, dass seine Streifenanordnungen als „Propositionen“ ohne eigenen Inhalt die Funktion des Ortes, an dem sie auftreten, offenlegen und sichtbar machen. Seine Streifen sind keine emphatischen *Zips*, sondern eine analytisch-didaktische Methode, um die von Buren als repressiv empfundenen Rahmenbedingungen sichtbar zu machen; sie verhalten sich systemimmanent systematisch unsystematisch. Die repetetive Form streift dabei in der Regel um die Grenzen der Institution, um durch die Entschleierung des Kontextes die Autonomie der Kunst infrage zu stellen. Als bloße „Propositionen“ sollen sie den Kontext sichtbar machen, ohne selbst wieder als Werke im emphatischen Sinne gesehen zu werden, denn dann würden sie zu *Quasi-Ready-mades*, die für Buren das repressive System ebenso akzeptierten, wie die Tafelmalerei. „Wenn man daher die Werke wieder in ihrem Kontext betrachtet und einsieht, daß ihre Autonomie eine vom idealistischen Diskurs geschriebene Fabel ist, stellt man nicht nur diesen Diskurs in Frage, sondern zu einem großen Teil auch die Werke, die er unterstützt, d.h. die Kunst im allgemeinen.“⁹⁰ Denn im Allgemeinen würden Kunstwerke als autonome Objekte betrachtet. „Die Kunst, wie sie sich uns darstellt, will also in den verschiedenen Formen »reines Meisterwerk« sein und nichts von seinen »Trägern«, »Rahmen« und »Grenzen« wissen.“⁹¹ Dadurch, dass die Künstler in ihren

⁸⁹ Buren, 1995, S.341.

⁹⁰ Buren, 1995, S.339.

⁹¹ Buren, 1995, S.127.

Werken diese „idealistische Fabel“ weitererzählten, stützten sie das repressive System. So stelle z.B. weder das *Ready-made* noch die *Land art* das Museum infrage, da sich beides naht- und bruchlos in die vorgegebene Struktur einfüge, ohne sich über die eigenen Beschränkungen durch die ignorierten Grenzen Rechenschaft abzulegen. Der ganze Kunstdiskurs beziehe sich auf vermeintlich autonome Objekte, die ihre Autonomie lediglich der Ignoranz und dem Ausblenden der Kontextbedingungen verdanken.

Daher ist Buren, wie im Abschnitt *Per aspera ad astra* bereits erwähnt, der Ansicht, dass in der gegenwärtigen Situation, das Museum Erscheinungsbedingung der Kunst sei: „Das Museum / die Galerie ... sind nicht der neutrale Ort, wie man es uns glauben machen will, sie sind der einzige Gesichtspunkt, unter dem ein Werk betrachtet und für den es schließlich auch hergestellt wird. [...] Jede Form der Kunst wird durch das Museum / die Galerie erst offenbar.“⁹²

Erst die *ignorierten Bedingungen* der Abhängigkeit von Kunstwerken, vom Keilrahmen und der Rückseite des Malgrundes, bis hin zum Museum und der alles umspannenden kulturellen Grenze, erlauben es, freie Kunst vorzutäuschen.

Diese Grenzen würden nun, so Burens optimistische Selbstdeutung, durch seine Anordnungen sichtbar und aufgesprengt. Dies geschehe beispielsweise dadurch, dass die Propositionen Burens sowohl im Museum als auch im Außenraum erscheinen. Aber nicht nur die Grenzen der Leinwand und der Institution sollen kritisch reflektiert werden, sondern die Grenzen der Erkenntnis, d.h. für Buren die kulturellen Grenzen, müssen ebenfalls in Betracht gezogen werden.

„Die kulturelle Grenze muß wie alle anderen in Frage gestellt werden. Sie ist eine jeden Diskurs erfassende unvermeidliche Zwangsjacke. Diese Hülle begrenzt aufgrund ihrer Normen auch den von uns angestrebten Diskurs. Diese Grenze ist einengend, aber wir kommen nicht um sie herum, und sie abzu-

⁹² Buren, 1995, S.130.

lehnen (sie nicht in Betracht zu ziehen) oder zu meinen, sie ignorieren zu können, heißt, idealisieren.“⁹³ Buren beansprucht mit seiner Arbeit, in einem kritischen Verfahren alle Grenzen wechselseitig sichtbar zu machen und so auch das eigene Vorgehen kritisch zu reflektieren.

Deutlich wird bei all dem zunächst eines. Je reflexiver die künstlerische Tätigkeit sich auf sich und ihre Geschichte und die Bedingungen ihrer Wahrnehmbarkeit bezieht, desto leichter ist es, sich in intellektuellen Diskursen zu verstricken und im infiniten Reflexionsprozess die Kunst gänzlich aus den Augen zu verlieren.

Gleichzeitig bedürfen die sichtbaren Ergebnisse künstlerischer Tätigkeit immer mehr einer Hilfestellung *con text*, um in ihrem Gehalt überhaupt noch verständlich werden zu können. Vorurteilsfrei formuliert: die Interpretation wird integraler Bestandteil des Kunstwerkes.

Damit deutet sich eine Entwicklung an, die von Adorno radikalisiert auf den Punkt gebracht wurde: „genuine ästhetische Erfahrung muss Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.“⁹⁴ Die intellektuelle Exegese künstlerischer Tätigkeit droht die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks zu verschlingen. „Ein jedes Kunstwerk geht als Gebilde in seinem Wahrheitsgehalt unter; durch ihn sinkt das Kunstwerk zur Irrelevanz hinab.“⁹⁵ Der interpretierende Text beinhaltet alles, was es zum „Kunstwerk“ zu sagen gibt. Kurz: Kunst verdunstet zu Theorie.

Bei Buren zeigt sich diese Tendenz zur Irrelevanz der Werke durch eine Aufhebung der Kunst in der theoretischen Reflexion ihres Wahrheitsgehaltes besonders deutlich. Dieser „Kunstver-

⁹³ Buren, 1995, S.139.

⁹⁴ Adorno, 1973, S.197.

⁹⁵ Adorno, 1973, S.199.

dunstung“ und Adornos *Coverversion* von Hegels Schlager *Ende der Kunst* sei hier schlicht die von Schweigen gefolgte Behauptung der unmittelbar evidenten Relevanz des Kunstwerkes im ästhetischen Urteil entgegengestellt.⁹⁶

Einige Buren betreffende Bemerkungen seien noch angefügt. Zunächst scheint mir Burens Geste - entgegen aller Selbstversicherungen Burens - ein ähnlicher Grenzfall künstlerischer Tätigkeit zu sein, wie Duchamps *Ready-mades*. Die Abwesenheit eines Kunstwerks lässt die die Abwesenheit intendierende Handlung ästhetisch wertvoll erscheinen. Innerhalb bestimmter Grenzen erscheint Freiheit als Absichtserklärung und macht so, in der Ablehnung und Negation der Grenzen, die Grenzstruktur sichtbar. Eine solche Geste wäre außerhalb der institutionellen Grenzen schlicht unsichtbar, aber wenn sie sichtbar wird, bleibt die künstlerische Tätigkeit ohne Produkt. Buren jongliert mit derselben Antinomie wie bereits Duchamp. Nur schlägt er sich in seiner theoretischen Betrachtung auf die andere Seite der Antinomie, wenn er sagt: „Die Kunst ist nicht frei, der Künstler drückt sich nicht frei aus (er kann es nicht). Die Kunst ist nicht die Verheißung einer freien Gesellschaft. Die Freiheit in der Kunst ist der Luxus / das Privileg einer repressiven Gesellschaft.“⁹⁷

Fragwürdig scheint mir die hier implizierte Annahme, dass die Kunst überhaupt eine freie *Gesellschaft* verheißt will oder soll? Denn darin zeigt sich erneut die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk *sensu* Schelling und was folgt, ist der bekannte Differenzierungsnotstand. Die „Verheißung einer freien Gesellschaft“ ist keine Kunst, sondern ein Ideal gesellschaftspolitischer Absichten.

⁹⁶ Mann erinnere sich an die diesbezüglich relevanten Bemerkungen zur *Ornithologie des Erhabenen*.

⁹⁷ Buren, 1995, S.141.

Burens Kontextanalysen zielen letztlich darauf ab, das autonome Kunstobjekt als Ignoranzprodukt zu entlarven. Deshalb sei die Kunst auch nicht frei.

So spannend und aufschlussreich Burens Kontextanalysen in vielen Punkten, wie z.B. dem der Systemsteuerung durch die Künstler, sind, seine Kritik am autonomen Kunstobjekt trifft knapp am Kunstwerk vorbei. Die am Kunstwerk erfahrbare Freiheit besteht nicht in der Erfahrung eines freien Objektes, das ohne Begrenzung und Bedingungen erscheint, sondern in der Erfahrung einer - trotz alle Repressionen des Systems - Freiheit, die Welt als Ganze so oder so aufzufassen.

Wenn etwas Autonomie beanspruchen kann, dann ist es der Akt des Auffassens. So betrachtet, zeigt sich am Kunstwerk vielleicht nicht mehr - aber auch nicht weniger - als die Auffassungsweise eines freien Individuums in einer repressiven Gesellschaft. Der Künstler drückt seine Auffassungsart der Objekte frei aus (er kann es).

Abschnitt Drei: Thesen über Kunst

In gewissem Sinne mache ich Propaganda für einen Stil des Denkens im Unterschied zu einem anderen. Dieser andere Stil stößt mich ehrlich ab.

Ich versuche auch auszudrücken, was ich denke.

Ludwig Wittgenstein

Der bisherige Gang durch die Institutionen führte zu prominenten Landmarken im Terrain künstlerischerer Aktivitäten und thematisierte dabei zentrale Bezugspunkte der **Circulationen** von Kunstwerken und den darauf bezogenen theoretischen Reflexionen. Bedeutende Haupt- und Nebenwege wurden abgeschritten, um zu erwägen, inwiefern sie für mich gangbar erscheinen.

Da die Wege und Institutionen (das System) - wie gesagt - nicht nur gegeben sind, sondern je neu gemacht und gegangen werden, folgen nun die von mir bevorzugten Schleichwege als Thesen über Kunst. Zusammengefasst besagen diese Thesen: *Da schaut euch den Salat mal an! - Und jetzt. Esst mal bitte nicht zur Nahrungsaufnahme, wenn ihr könnt.*

Ohne hier eine begründete Theorie künstlerischer Tätigkeit oder eine Ästhetik im philosophischen Sinne anzustreben, denke ich diese Thesen doch als eine Einheit, die ich für wahr halte, auch wenn keine Erklärungen folgen. Alle Erklärungen bedürfen - wie Wittgenstein mehrmals betont hat - ohnehin nicht einer gründlicheren Erklärung, um für wahr gehalten zu werden, sondern der Akzeptanz des Gesprächspartners. „Man muß die Erklärung geben, die akzeptiert wird. Darauf kommt

es beim Erklären an.“⁹⁸ Ob, wann oder warum jemand meine Schleichwege akzeptiert, ist unabsehbar.

Wichtig scheint mir zu betonen, dass diese prinzipielle Nicht-erzwingbarkeit von Zustimmung nicht bedeutet, dass die beanspruchte Wahrheit der Thesen im Sande postmoderner Nonchalance verläuft, sondern der von mir zur weiteren Bearbeitung ins Gespräch gebrachte Granit ist.

Wird dieser Geltungsanspruch *ad libitum* pluralisiert, verkümmert der Diskurs zur bedeutungslosen Geräuschkulissee.

1. Der Künstler arbeitet nicht

Art, useless as it is, resists incorporation into dailiness, and if it has any power at all, it seems to breathe with the life of the persons who made it.

Siri Hustvedt

Dass die Künstler nicht arbeiten, war lange Zeit ein landläufiges Vorurteil gegenüber einer oft undurchsichtigen Lebensform, und es ist mir eine Freude gerade nun, wo Künstler immer mehr bestrebt sind, die eigene Ich-AG zum *Global Player* werden zu lassen und das Vorurteil sich in Warhols Überzeugung „*It's just another job*“⁹⁹ aufzulösen beginnt, darauf zu bestehen, dass das schwindende Vorurteil den Nagel auf den Kopf getroffen hat. Der Künstler arbeitet nicht! Im Modus der Kunst bestimmt er sich jenseits der arbeitsteiligen Produktion von Mehrwert und Fortschritt.

⁹⁸ Wittgenstein, 1993, S.42.

⁹⁹ Warhol, 1977, S.178.

Als Künstler bin ich ein vom Aas und seiner unausweichlichen Eigengesetzlichkeit erwählter Geier. Nicht etwa einer, der in den Ätherhöhen der Kunst kreist und mit untrüglichem Auge dann herabstößt, um sich das Kunstwerk einzuverleiben, sondern ein undefiniertes Flugwesen, dass vom emporstoßenden Aas einer bestimmten sinnlichen Konstellation erst als Geier ergriffen wird. Dann aber ist der vollzogene geistige Akt eine Wechselbestimmung: kein Aas ohne Geier - kein Geier ohne Aas.

Vor einigen Jahren fand ich auf diese Weise folgendes Haiku:

brikett

aus japan

**dichter arbeiten
nicht, wenn das tote blatt ab-
fällt, aber atmen.**

Ich arbeite nicht als Künstler - Aber, atme!

Dies ist einfacher gesagt als getan, denn natürlich erschöpft Atmen sich nicht im biologischen Ventilieren, auch nicht im Atemhohlen, nicht im Durchschnaufen nach getaner Arbeit, und nicht im respirativen Freizeitakt. Es ist noch nicht einmal das kraftvolle Einatmen des Artisten vor dem *Salto mortale*, während das staunende Publikum vor Spannung den Atem anhält und auch nicht die konzentrierte Hyperventilation des Apnoetauchers, ehe er in der unbewussten Tiefe und Dunkelheit des Meeres seinen Willen an die Schwelle des Todes führt und wenn möglich zurück.

Nicht mitschwimmen, sich nicht vereinnahmen lassen, atmen, mit einer nichtexklusiven Einfachheit, die angesichts von Überfluss und Exzellenz zögerlich und bescheiden an den

Verheißungen der Betriebsamkeit vorbei, wenig kann und noch weniger will¹⁰⁰; nur atmen.

Allerdings unterscheidet sich dieses Atmen wesentlich von anderen Möglichkeiten nicht zu arbeiten. Vor den Fabriken Gewerkschaftsfahnen schwenkend die Arbeit niederzulegen, in St. Peter zu beten oder mit einem Pappbecher voll Bier in der Hand mit dreißigtausend Gleichgesinnten *Tooooo!* zu rufen, sind wesentlich andere Formen der Arbeitsenthaltbarkeit.

Dieses Atmen geschieht jenseits eines ökonomischen Kalküls, obwohl natürlich alle hier genannten Tätigkeiten davon vereinnahmt werden können. Dass die Kunst sich von anderen Klötzen am Bein des ungebremsten ökonomischen Fortschreitens unterscheidet, heißt, auf eine sinnhafte Rationalisierung des eigenen Atmens zu verzichten.

Weil all dies in den Ohren vieler kryptisch klingt und in eine quasi-religiöse Künstlermythologie zu führen scheint, die die Leistungen der Künstler nicht mehr würdigt und alle in heilloser Verwirrung stürzt, regen sich gegen diese Sicht der Dinge natürlich Widerstände. Eine prominente Formulierung dieser Widerstände und ein die Kunst vermeintlich aufwertender Vorschlag stammen von Milton Glaser:

„Über den Begriff *Kunst* scheint große Verwirrung zu herrschen. Deshalb mache ich einen Vorschlag. Wir beseitigen das Wort *Kunst* und ersetzen es durch den Begriff *Arbeit* und entwickeln die folgenden Beschreibungen:

1. Arbeit, die über ihre zweckbetonte Absicht hinausgeht und uns auf eine tiefe und mysteriöse Weise berührt, nennen wir *hervorragende Arbeit*.
2. Arbeit, die gut durchdacht, stilistisch erstklassig und mit äußerster Präzision ausgeführt ist, nennen wir *gute Arbeit*.

¹⁰⁰ Hier bewahrheitet sich der Witz der beiden sich widersprechenden Kunstkalauer: „Kunst kommt von Können, denn käme es von Wollen hieße es Wunst.“ - Und die Nestroy zugeschriebene Replik: „Kunst ist, wenn man's nicht kann, denn wenn man's kann, ist's keine Kunst.“

3. Arbeit, die ihren beabsichtigten Zweck erfüllt und keinen Anspruch erhebt, nennen wir einfach *Arbeit*.
4. Und alles andere, all das jämmerliche und unechte Zeug, das uns tagtäglich umgibt, fällt unter den Begriff *schlechte Arbeit*.

Dieser einfache Austausch der Begriffe wird zahlreichen Menschen, die sich den Kopf zerbrechen, ob sie nun Künstler sind oder nicht, das Leben erleichtern. Aber noch viel wichtiger ist, dass Kunst dadurch wieder zu einer bedeutenden und nützlichen Tätigkeit in unserem täglichen Leben wird - etwas auf das wir schon sehr lange warten.¹⁰¹

Dieser in mehrfacher Hinsicht höchst fragwürdige Vorschlag zur kontrollierten Sprachverwirrung trägt meines Erachtens nichts zur Klärung des zugegebenermaßen schwer zu fassenden Begriffs der Kunst bei, indem es - brav dem Teufel folgend - eben wo Begriffe fehlen, ein Wort zur rechten Zeit sich einstellen lässt: Arbeit. Dieses Wort bedarf dann natürlich sogleich differenzierender Attribute, um die implizit bewussten begrifflichen Unterscheidungen immerhin vage anzuzeigen. Das verändert aber nur die sprachliche Form der Fragen: Ist *hervorragende* Arbeit nun das, was vor der Wortvertauschung „Kunst“ genannt wurde? Oder ist, wie der Vorschlag nahe legt, auch *schlechte* Arbeit das, was wir bisher „Kunst“ genannt haben?

Nicht verwunderlich ist, dass man etwaiges Kopfzerbrechen durch das Ignorieren all dieser Fragen vermeiden kann. Dass aber die Kunst dadurch wieder „zu einer bedeutenden und nützlichen Tätigkeit in unserem täglichen Leben wird“ ist erstens gewagt geschlussfolgert, zweitens tatsächlich zu befürchten.

Das Atmen der künstlerischen Tätigkeit wird als Arbeit dem alltäglichen Nützlichkeitskalkül zugeführt und verkommt zum Dekor. Es erhält Tauschwert und Brauchwert, wird Bild-

¹⁰¹ Glaser, 2000, S.7.

ungsinhalt, Sozialhilfe, Unterhaltung, Ware, Kitsch oder *fun*¹⁰². Kurz, die Kunst wird all das, worauf manche „schon sehr lange warten“. Künstlerische Tätigkeit wird zur Erfüllung der Parodie ihres Endes.

Mein bevorzugter Schleichweg führt an derartigen „Entwicklungen“ vorbei: Kunst funktioniert nicht, wenn sie funktioniert. „The more you work, the less you exist.“¹⁰³

Das bedeutet natürlich nicht, dass jede sinnlich-materielle Manifestation künstlerischer Tätigkeit vermieden werden muss. Ganz im Gegenteil, erst das emporstoßende Aas der Materie macht diese Tätigkeit *als künstlerische* Tätigkeit sichtbar.¹⁰⁴

Der Künstler arbeitet nicht, aber er atmet! Damit verhält er sich an den Zwecken der Lebensmechanik, an Brauch- und Tauschwert, an Unterhaltung und Bildungsabsicht vorbei und dadurch wird er fundamental unprofessionell. Insofern verläuft dieser Schleichweg auf einem duchampschen Trampelpfad: „Professionalismus ist immer der Tod der Kunst.“¹⁰⁵

¹⁰² „Kunst impliziert im Begriff den Kitsch, mit dem sozialen Aspekt, dass sie, gehalten, jenes Moment zu sublimieren, Bildungsprivileg und Klassenverhältnis voraussetzt; dafür erteilt sie die Strafe des *fun*.“ (Adorno, 1973, S.181).

¹⁰³ Boltanski, in Gumpert, 1994, S.173.

¹⁰⁴ Die hier metaphorisch beschriebene Wechselbestimmung wird bei Adorno meist mit dem Begriff des Doppelcharakters der Kunst angedeutet. „Ist es den Kunstwerken wesentlich, Dinge zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich, die eigene Dinglichkeit zu negieren, und damit wendet sich Kunst gegen Kunst“ (Adorno, 1973, S.262). Das Sich-wenden der Kunst gegen sich selbst, erscheint mir dabei nicht wesentlich für die Kunst, sondern lediglich Erscheinungsbedingung ihrer begrifflichen Reflexion.

¹⁰⁵ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1991, S.29.

2. Jenseits von Theorie : Urlaub vom Sittengesetz

Der Künstler ist der einzige Mensch, der eine Handlung vollbringt, die nicht zum Ziel hat, von Nutzen zu sein; er widersetzt sich sogar einer Nützlichkeit. Sein Verhalten ist völlig unabänderlich und zutiefst sinnlos.

Barnett Newman

Mit einer These *ex negativo* sollen zwei unbeirrlich beschrittene Sackgassen künstlerischer Tätigkeit kurz beschrieben werden, die eng mit der bereits kritisierten identitäts-systematischen Konfusion von Kunst und Leben zusammenhängen.

Erkenntnis und *Ethik* lauten die Aufschriften auf den verlockenden Wegweisern, die versprechen, dass sich der Künstler hier endlich nützlich machen kann, indem er Wissen schafft oder Gutes tut.¹⁰⁶

Dabei lockt nicht nur der Nutzwert der eigenen Tätigkeit, sondern auch die Freiheit, im Fluss der kulturellrelativistischen Perspektivität von Wissen und Moral von Paradigmenwechsel zu Paradigmenwechsel zu paddeln und sich bei Ermüdung an den Stränden transversaler Vernunftinseln zu sonnen: *anything goes*. Wem dies zu anstrengend erscheint, der kann sich im selben Fahrwasser auf den Oberflächen der Popkultur treiben lassen und als Geschmacksverstärker und Image-Aufheller ästhetischen Brauchwert verbreiten.

¹⁰⁶ „Viele junge Künstler wollen sich nützlich machen, wollen gebraucht und geschätzt werden und betätigen sich deshalb als Sozialtherapeuten, als Sach- und Geschichtskundler, als Schmalspurphilosophen. Dan Peterman etwa eröffnete in Chicago einen Laden, in dem er mit Straßenkindern alte Fahrräder aufarbeitet - naht- und fugenlos ist seine Kunst im Alltag aufgegangen und hat ihre Unverwechselbarkeit dreingegeben.“ (Rauterberg, 2002, S.37).

Stillschweigend wird so akzeptiert, dass allgemeinverbindliche Ansprüche und Prinzipien unfortschrittlich, dogmatisch und irgendwie-istisch seien und dass es unmöglich sei, einen Bereich menschlichen Handelns auszumachen, der sich grundlegend vom Studium weltweiter Migrationsströme oder dem Engagement gegen die Todesstrafe unterscheidet.

An all dem läuft die Kunst mit ihren Ansprüchen und Verbindlichkeiten vorbei; sie ist jenseits von Wissenschaft und ethischem Engagement. Weder produziert sie Erkenntnisse, noch befördert sie das moralische Bewusstsein. Sie illustriert nicht Zeitgeist und Geschichte, ist nicht die Innovationsfabrik morgiger Möglichkeiten und auch nicht die gesellschaftlich legitimierte Spielwiese für ein paar Irre, die uns mit der Illusion unserer Freiheit unterhalten.

All das sind mögliche Deutungen künstlerischer Tätigkeit. Nur die Möglichkeit diese so zu deuten, sagt ebenso wie die Möglichkeit mit einer Zeichnung da Vincis ein Feuer zu machen, nichts über den Wert dieser Tätigkeit aus.

Arthur C. Danto hat behauptet, an jedem Kunstwerk zeige sich eine „aboutness“: das „Ding“ weise über sich hinaus auf eine Aussage.¹⁰⁷ Dieses „Über-etwas-sein“ gehe z.B. dem Urinal beim Klempner ab, nach dem Kontextwechsel wäre sie vorhanden. Ich halte das - wie im Abschnitt *Ready-made: before talking of...* ausgeführt - für falsch, denn damit werden die Mechanismen der Bedeutungszuschreibung, also die unausweichliche semantische Erfassung des Gegebenen auf den Bereich künstlerischer Tätigkeit übertragen.

Künstlerische Tätigkeit und ästhetische Wertschätzung entspringen aber einem Anspruch, der keine Deutung ist, obzwar er, wie alles andere auch, deutbar ist. Dieser Anspruch liegt

¹⁰⁷ Vgl. Danto, 1984.

jenseits der semantischen Schusterwerkstatt. (Stück und Werk sind zwei paar Stiefel. Stückwerk und Werkstück hierzu die Leisten.)

Am Kunstwerk, und nur am Kunstwerk, können wir es uns erlauben, von allen Deutungen abzusehen. Die exegetischen Untertitel von „das und das bedeutet hier jenes und ist so zu verstehen und dazu da, um folgendes zu erreichen und zu bewerkstelligen, dass ...“ verlieren angesichts der Erfahrung eines Kunstwerks ihre Relevanz und Bedeutung. Die Erfahrung des konkreten Kunstwerks *bedeutet* gar nichts; sie *ist* mein Zurückgeworfensein auf mich selbst „und mehr bedarfs nicht“¹⁰⁸. Das Kunstwerk steht nicht für etwas, was erst noch kommen wird oder hervorgebracht werden muss. „*Etwas*“ als Zeichen für „*etwas Anderes*“ zu sehen, findet hier sein Ende. Nein, es tritt gar nicht auf. Dantos „aboutness“ verflüchtigt sich zu sekundärem Interesse.¹⁰⁹

Dennoch, beinahe jeder Text über Kunst macht deutlich: Kunstwerke sind Rätsel¹¹⁰.

Meist schließen sich hieran die unterschiedlichsten Versuche an, diese Rätsel in ihrer geheimnisvollen Bedeutung zu lösen und zu dechiffrieren. Aber die angestrebten Dekodierungen laufen Gefahr, als hermeneutisch wiehernde Trojaner, mittels hölzerner Begrifflichkeiten, den individuellen Wertvollzug erfolgreich zu verhindern. Die griechische Mythologie beschreibt die Wirksamkeit dieser Taktik, und die Lösung durch Deutung der Rätsel erweist sich als Danaergeschenk.

¹⁰⁸ So verweist Friedrich Hölderlin im letzten Vers *An die Parzen* auf diesen Moment (Hölderlin, 1982, S.37).

¹⁰⁹ Oscar Wild versuchte dies in *De Profundis* folgendermaßen zu verdeutlichen: „Die Wahrheit in der Kunst ist die Identität eines Dinges mit sich selbst: [...] die fleischgewordene Seele: der vergeistigte Leib.“ (Wild, 1987, S. 105).

¹¹⁰ Vgl. hierzu z.B. Adorno, 1973, Seel, 1996 oder Halcour, 2002.

Exemplarisch sei hier auf Erklärungsversuche „ästhetischer Rätsel“ durch die Kognitionswissenschaften verwiesen, die eine Deutung der Kunst durch Verständnis der Informationsverarbeitung im Gehirn vorschlagen.

„Ästhetische Zustände können als kognitive Bewertung des Verlaufs sensorischer Informationsverarbeitungsprozesse angesehen werden. Ästhetisches Wohlgefallen entspricht dabei einer spezifischen Form des Verlaufs sensorischer Verarbeitungsvorgänge, die gekennzeichnet ist durch ein Gleichgewicht zwischen Strukturierungs- und Differenzierungsprozessen, die das zu beurteilende Reizmuster als einheitlich gestaltete Mannigfaltigkeit erscheinen lassen.“¹¹¹

Oder: „Grundlegende Mechanismen des Gehirns müssen berücksichtigt werden, will man elementare Phänomene dieser Zeitkünste [gemeint ist Musik und Dichtung] nachvollziehen.“¹¹²

Ästhetische Urteile und künstlerische Tätigkeit werden dabei als lustvolle Unbestimmtheitsreduktionen jenseits von existentiellen Bedrohungen gedeutet. Kunsterleben wird zum Schmankerl in der Rätlecke.

Aber der im ästhetischen Urteil implizierte Anspruch bezieht sich nicht auf die Freude am Kompetenzerleben beim Problemlösen und auch nicht auf spezifische Aktivitätsmuster im Frontalcortex.

Noch scheinen viele die Hoffnung zu hegen, „dass wir einmal alles - all die Mysterien der Kunst - durch psychologische Experimente verstehen werden, wenn wir etwas weiter fortgeschritten sind. So ausgesprochen dumm die Vorstellung auch ist, das ist es ungefähr, was die Leute glauben. Ästhetische Fragen haben nichts mit psychologischen Experimenten zu tun, sondern werden auf ganz andere Weise beantwortet. [...]

Gesetzt den Fall, man würde herausfinden, dass alle unsere Urteile von unserem Gehirn ausgehen. Wir entdeckten

¹¹¹ Sprinkart, 1982, S.180f.

¹¹² Pöppel, 1993, S.245.

bestimmte Arten von Mechanismen im Gehirn, formulierten allgemeine Gesetze etc. Einer könnte zeigen, dass diese Notensequenz diese bestimmte Reaktion erzeugt; sie bringt einen Menschen dazu zu lächeln und »Oh, wie wundervoll« zu sagen. [...]

Denke dir, das wäre geschehen, es könnte uns in die Lage versetzen, vorherzusagen, was einer bestimmten Person gefallen und was ihr nicht gefallen wird. Wir könnten das ausrechnen. Die Frage ist, ob es diese Art von Erklärung ist, die wir gerne hätten“¹¹³. Ich denke, es ist klar, dass sie es nicht ist.

Kunst ist weder durch wissenschaftliche Exegesen erklärbar, noch ist sie die letzte Bastion der Welterklärung, wenn uns wissenschaftlich die Luft ausgeht. Letzteres ist deshalb so verführerisch, weil der Künstler ja atmet, anstatt zu arbeiten. Andererseits ist die Aufnahme in eine ehrwürdige Versammlung, die am Ende der Sackgasse der Erkenntnis auf einer Kiste Wahrheiten hocken und Preise vergibt, auch für Künstler verlockend.

Die Aufschrift auf dem Wegweiser in die andere Sackgasse lautet wie gesagt: *Ethik*. Das Motto für den Weg lautet: „Ethik und Ästhetik sind Eins.“¹¹⁴ - und wie schon bei der Betrachtung einiger Ideen Joseph Beuys’ ausgeführt, enden derartige Identitätsformeln begrifflich im Chaos und künstlerisch in der Sackgasse.

So lobenswert soziales oder politisches Engagement von Künstlern ist, so enttäuschend ist es, wenn man versucht,

¹¹³ Wittgenstein, 2000, S.32ff.

¹¹⁴ Wittgenstein, TLP, 6.421. Dabei sei hier angemerkt, dass Wittgenstein im *Tractatus* mit dieser Formulierung keine identitätssystematische Reduktion behauptet: „Die Identität der Bedeutung zweier Ausdrücke läßt sich nicht behaupten. Denn, um etwas von ihrer Bedeutung behaupten zu können, muß ich ihre Bedeutung kennen“ (Wittgenstein, TLP, 6.2322). Die Identitätsbehauptung führt wie gesagt in eine Sackgasse. Alles was Wittgenstein im *Tractatus* zu Ethik und Ästhetik andeutet ist, dass beides jenseits der Sackgasse läge, wenn es möglich wäre, darüber sinnvoll zu sprechen.

dieses Engagement als künstlerische Tätigkeit auszugeben. Viele Künstler scheinen jedoch angesichts des Leides in der Welt (oder des eigenen) nichts mehr zu fürchten als ein welt-abgewandtes *L'art pour L'art*, das als autonomer Selbstzweck die ethische Aufgabe übersieht. So „vermischen sie Kunst und Leben, das Ästhetische und Ethische - und werden nun weder der Ästhetik noch der Ethik gerecht“¹¹⁵. Kritik am politischen System oder offene Sozialarbeit wirkt museal inszeniert, d.h. ins institutionelle Betriebssystem der Kunst eingebracht, zynisch und fehl am Platz, was nicht heißt, dass es unmöglich ist, derartige Fragen und Themen durch künstlerische Tätigkeit zu berühren.¹¹⁶

Um die Sackgasse von der ethisch-praktischen Seite her zu beschreiben: ein psychotherapeutisches Gespräch ist keine *Performance*, Filmdokumente über die Arbeit von *Amnesty International* sind keine *Video-Installation*, die Suppenküche der Bahnhofsmision ist kein *Happening*.

Dennoch ist es ohne weiteres *möglich*, sagen wir - Fra Angelico als „Propagandist des himmlischen Paradieses“¹¹⁷ anzusehen, sein *Jüngstes Gericht* als Proklamation eines Propagandamanifests, die *Marienkrönung* als Hymne. Und: „Nicht nur nach Proklamationen und Hymnen ruft die Propaganda; um die Gefühle des treuen oder wankelmütigen Volkes zu bewegen, bedarf sie auch epischer Erzählungen und szenischer Darstellungen, darin es die Taten seiner Helden schauen kann. [...] Dies alles (Proklamationen, Hymnen, szenische Darstellungen) ist soziales Werk, »engagiertes« Tun; es ist Erfüllung einer

¹¹⁵ Rauterberg, 2004.

¹¹⁶ Rein gar nichts spricht gegen soziales und gesellschaftliches Engagement von Künstlern, nur die Inszenierung als Kunst wirkt hilflos: „warum müssen die Künstler dabei als Künstler auftreten? Weshalb können sie nicht schlicht als Menschen sich ihrer Mitmenschen annehmen? Wieso wollen sie ihre Formen der Nächstenliebe verkonsten und sich selbst erhöhen?“ (Rauterberg, 2004).

¹¹⁷ Morante, S.8.

schuldigen Pflicht gegenüber den Kirchen, den Inhabern der Regierungsgewalt, oder im Auftrag der Zünfte.“¹¹⁸ Aber diese möglichen Deutungen Fra Angelicos Gemälde, sagen eben nichts über den unmittelbar wirklichen Wertvollzug im ästhetischen Urteil.

Wird künstlerische Tätigkeit als Appellation zur Sittlichkeit oder therapeutisch-pädagogisches Mittel einer Emanzipationsbewegung angesehen und gedeutet, dann subsumiert man diese unter ein Prinzip, das den Spielraum der künstlerischen Tätigkeit zunichte macht.¹¹⁹ Es ist daher problematisch, nach Kant die Kunst als „Symbol der Sittlichkeit“¹²⁰ zu deuten, da dies tendenziell die Kunst in den Dienst der Moral stellt. Der von mir vorgeschlagene Schleichweg impliziert eine Dienstbefreiung.

Unter einem eher philosophiehistorischen bzw. soziologischen Blickwinkel beschreibt Odo Marquard diese Autonomieforderung als kompensatorischen Umschlag und Ausbruch aus einer übertribunalisierten Welt. Die politische wie philosophische und religiöse Suspension der göttlichen Gnade durch die französische Revolution, die Aufklärung und die Säkularisierung habe dazu geführt, dass sich nun jeder gnadenlos selbst zu rechtfertigen habe. „So muß - in der übertribunalisierten Welt - jedermann gnadenlos die Entschuldigung dafür leben, dass es ihn gibt, wie es ihn gibt, und nicht vielmehr

¹¹⁸ Morante, S.9 - hier ist anzumerken, dass Elsa Morante der Versuchung, den Wert der Werke Fra Angelicos an der gelungenen Darstellung solcher „Propaganda“ des Glaubens festzumachen, nicht erliegt.

¹¹⁹ Dieser „Spielraum“, der sich uns angesichts der Kunst eröffnet, wurde von Hans-Georg Gadamer sehr treffend beschrieben. Dort heißt es u. a. „Spiel ist also letzten Endes Selbstdarstellung der Spielbewegung.“ (Gadamer, 2000, S. 31) Als Selbstdarstellung einer Eigenbewegung, wäre die Kunst aber eben gerade nicht einem anderen z.B. sittlichen Prinzip beizuordnen.

¹²⁰ Vgl. Kant, 2003, KU, §59.

anders. Diese Übertribunalisierung ist der spezifisch moderne Aggregatzustand der eschatologischen Weltnegation.“¹²¹

Um dem unerträglichen Rechtfertigungsdruck zu entgehen, der implizit verlangt, sich ständig total zur Disposition zu stellen, entsteht die autonome Kunst als „ein Kompensat der verlorenen Gnade. Als Urlaub vom Tribunal wird die Kunst ästhetisch und unwiderstehlich und überwichtig und das autonome Kunstwerk vielleicht am meisten das, vor dem die Frage »Mit welchem Recht ...?« verstummt: als Ausbruch in die Unbelangbarkeit.“¹²²

Richtig ist wohl, dass sich künstlerische Tätigkeit aus wissenschaftlichen oder ethischen Bezügen herauslöst und dass dies in der philosophischen Ästhetik nach 1750 immer deutlicher reflektiert wird. Wäre Kunst aber lediglich Kompensat der selbstentzogenen Religion, bliebe kein Schleichweg, sondern nur das resignierte Niedersinken vor den beschriebenen Sackgassen.

Jenseits von Theorie ist Kunst wesentlich Urlaub vom Sittengesetz. Allerdings bleibt auch das künstlerische Handeln moralisch gebunden, was spätestens dann allgemein klar werden wird, wenn die *Tate Gallery* anlässlich der Verleihung des Turner Preises 2011 vom Künstler mit Senfgas bedampft werden wird.

Nicht alles, was ein Künstler tut, ist ein Werk, nicht jedes Werk ist ein Kunstwerk. Aber wenn ein *Kunstwerk* hervorgebracht wird, dann sicher nicht, um die Entstehung der Welt, das Wunder der Auferstehung oder die Definitionsmacht des Museums zu erklären; ebenso wenig, um Gott gnädig zu stimmen, den Krieg zu beenden oder gegen Kindesmisshandlung zu protestieren.

Künstlerische Tätigkeit vollzieht sich jenseits aller *möglichen* Zweckbestimmungen, sie ist allen externen Funktionalisie-

¹²¹ Marquard, 2003, S.119.

¹²² Marquard, 2003, S.120.

rungen gegenüber indifferent. Dennoch zeigt sich an ihr ein Anspruch, der, obwohl nicht objektiv begründbar, Allgemeingültigkeit fordert.

Dabei gilt Ad Reinhardts Grundsatz: „ART IS ART. EVERYTHING ELSE IS EVERYTHING ELSE.“¹²³

¹²³ Reinhardt, 1975, S.51.

3. Ein Paradox am Begriff des Befehls

Das Allgemeine ist das Skandalon der Kunst: indem sie wird, was sie ist, kann sie nicht sein, was sie werden will.

Theodor W. Adorno

Wer angesichts der Kunst nicht verwirrt zwischen allem Anderen niedersinkt, sondern im Widerhall seiner jenseits von Theorie und Moral tätigen Urteilskraft ein „ästhetisches Echo“¹²⁴ vernimmt, was tut der eigentlich?

Ich will versuchen, eine Antwort als These zu formulieren, die die Zumutung und das Skandalon der subjektiven Allgemeingültigkeit¹²⁵ dieses Echos beschreibt.

Für manchen scheint ja schon das Wort *Allgemeingültigkeit* oder die Möglichkeit *allgemeingültiger Begriffe*, zumal was die Kunst betrifft, von verschrobenster Antiaktualität und einem Hang zum intellektuellen Despotismus zu zeugen. *Tiefer hängen* ist angesagt, erst recht, wenn es um Ansprüche auf allgemeine Gültigkeit geht.

Aber in der Erfahrung eines Kunstwerkes geht es um die Erfahrung einer Allgemeingültigkeit oder es geht überhaupt nicht um die *Erfahrung* eines Kunstwerkes. Das emphatische Tieferhängen mündet in der Regel ins apathische Abhängen in der Beliebigkeit und im *chill out* vom eigenen Anspruch.¹²⁶

Die Phobie vor dem Allgemeinen scheint mir dabei oft in der irrigen Idee begründet, dass sich aus einem allgemeingültigen

¹²⁴ Vgl. hierzu auch Duchamp, in Stauffer, 1994, S.216.

¹²⁵ Zu dieser doppelten Eigentümlichkeit des Kunsturteils vgl. auch Kant, 2003, KU, v.a. §8, §32 und §33.

¹²⁶ Exemplarisch sei hier auf Wolfgang Ullrichs Essaysammlung *Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst* verwiesen.

Begriff eine konkrete Handlung oder ein Kunstwerk deduzieren ließe. Dieser intellektuelle Determinismus ist aber insofern eine leere Befürchtung, als der Begriff lediglich die formale Handlungsstruktur beschreibt, dergemäß das Subjekt verfahren muss, wenn es „etwas“ als Kunstwerk erfährt.¹²⁷

Die von mir hier vorgeschlagene Beschreibung lautet: Künstlerische Tätigkeit ist die Verwirklichung einer Paradoxie am Begriff des Befehls.

„Etwas“ wird im ästhetischen Urteil *als* Kunst bewertet, d.h. zunächst grundlegend von allen anderen Lebensvollzügen unterschieden. Belanglos für das Urteil ist, was ihm empirisch vorherging, also ob es ein monatelanges Herumklopfen auf Marmor, der Einkauf beim Klempner, das Betreten einer Galerie oder das Lesen eines Gedichtes an der Bushaltestelle war. Die Dichotomie von „Produktion“ und „Rezeption“ ist in diesem Kontext und hinsichtlich der Urteilsstruktur nicht relevant. Auch der Künstler muss sein eigenes Werk erst unmittelbar als solches erleben, um zu wissen, ob es sich für ihn um ein Kunstwerk handelt.

Dabei ist der Einzelne derart auf „Etwas“ bezogen, dass ihm von diesem „Etwas“ ein Anspruch als Echo entgegenhallt. Dieses Angesprochenensein vom Kunstwerk wird als Imperativ erlebt, als unbedingter Befehl - wie bei Rilke: „*Du musst dein Leben ändern.*“¹²⁸ Die Erfahrung eines Kunstwerkes ist nicht die Wahrnehmung unverbindlicher Vorschläge, vorsichtiger Anfragen oder nüchterner Fakten, sondern das Bewusstsein eines Imperatives.

¹²⁷ Von den verschiedenen Sprachspielen in denen wir „etwas“ als Kunstwerk bezeichnen, ohne es unmittelbar als solches zu erfahren, sei hier abgesehen, denn sie implizieren theoretische Zuschreibungen oder habituelles Nachsprechen, die von der individuellen Erfahrung eines Kunstwerkes grundverschieden sind. Mich interessiert hier nur die unmittelbare Erfahrung von Kunst.

¹²⁸ Rilke, *Archaischer Torso Apollons*, in Rilke, 1980, S.83.

Dabei lässt sich der „geistige Modus“, in dem wir auf Kunstwerke bezogen sind, als *ästhetische Distanz* bzw. als *Urteilsenthaltung* beschreiben.¹²⁹ Von allen Interessen, die wir im übrigen Leben an unseren eigenen Handlungsvollzügen nehmen müssen, wird abgesehen. Wir enthalten uns unserer wissenschaftlichen Neugierde, dem ethischen Engagement und auch unserem persönlichen Geschmack.

Diese Urteilsenthaltung der ästhetischen Distanz ermöglicht die *Paradoxie am Begriff des Befehls*.

Normalerweise gilt: Befehl ist Befehl. Jetzt kann man zustimmen oder den Anspruch ablehnen. $A = A$; und dem Logikverweigerer droht die Verbannung aus dem rational argumentativen Sprachspiel.

Für künstlerische Tätigkeit scheint hingegen zu gelten: Befehl ist Befehl, nur dann, wenn das Subjekt ihm zustimmen kann. „Etwas“ fragt gleichsam beim Individuum an, ob dieses bereit sei, ihm im Modus der Urteilsenthaltung zuzustimmen. Aber wenn das Individuum zustimmungsfähig ist, dann tritt ihm dieses „Etwas“ *als Kunstwerk* entgegen, und das ästhetische Echo wirft dem Individuum seine Zustimmung als imperatives „*Du musst!*“ zurück.

Der Künstler verwirklicht „etwas“ in einer sinnlichen Erscheinung; und wenn es jenseits von zweckmäßigen Kommunikationsabsichten zustimmungswert erscheint, tritt das Verwirklichte als unbedingte Wirklichkeit hervor, die unabhängig von der Individualität des Künstlers allgemeingültige Wirklichkeit zu sein beansprucht.

Die Paradoxie am Begriff des Befehls besteht nun darin, dass dieser ohne Zustimmung des Individuums nichts fordert. Erst im Moment der im Subjekt begründeten Zustimmung fordert er eine vom Subjekt unabhängige Allgemeingültigkeit der im Kunstwerk zur Anschauung gebrachten zustimmenden Individualität.

¹²⁹ Vgl. hierzu u. a. auch Benjamin, 1997, S.504f; Bullough, 1957 oder Osborne, 1986, S.120ff.

Reflektiert man in der Betrachtung dieser Paradoxie nicht auf das urteilende Individuum, sondern auf das beurteilte Objekt, dann zeigt sich der von Adorno prägnant beschriebene „Doppelcharakter“¹³⁰ von Kunstwerken: „Vermöge ihrer Absage an die Empirie - und die ist in ihrem Begriff, kein bloßes *escape*, ist ein ihr immanentes Gesetz - sanktioniert sie deren Vormacht.“¹³¹ Andererseits: „Ist es den Kunstwerken wesentlich, Dinge zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich, die eigene Dinglichkeit zu negieren“¹³².

Erschöpften sich Kunstwerke in ihrem empirischen Gehalt, blieben sie lediglich auditive Muster, retinales Vergnügen. Wären sie nur subjektive Regung oder Empfindung, kollabierten sie im Geschmack.

Aber die „Erfahrung von Kunst [...] ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein“¹³³, denn „wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empirischen Maß aller Dinge“¹³⁴. Wesentlich an der Kunst ist - was ihren Begriff betrifft - der mit ihr auftretende und formal paradoxe Befehl, (m)eine durch das Kunstwerk anschauliche Individualität, also (m)eine Geisteshaltung oder Gesinnung, als eine allgemein gültige Haltung zustimmend zu erfahren.

Dass die Erfahrung von Kunst als Handlungsweise diese formale Paradoxie am Begriff des Befehls impliziert, führt in der theoretischen Reflexion zu antinomischen Strukturen, wie sie z.B. von Adorno in unzähligen Variationen durchgespielt werden: „Das Allgemeine ist das Skandalon der Kunst: indem sie wird,

¹³⁰ Vgl. u.a. Adorno, 1973, S.15, S.111, S:208, S.337, S:374ff, und S.479.

¹³¹ Adorno, 1973, S.10.

¹³² Adorno, 1973, S.262.

¹³³ Adorno, 1973, S.363.

¹³⁴ Adorno, 1973, S.499.

was sie ist, kann sie nicht sein, was sie werden will. Der Individuation, ihrem eigenen Gesetz, ist die Grenze durchs Allgemeine gesetzt. Kunst führt heraus und doch nicht heraus, die Welt, die sie reflektiert, bleibt, was sie ist, weil sie von der Kunst bloß reflektiert wird“¹³⁵.

Begrifflich scheint Kunst nur im Widerspruch fassbar und damit unmittelbar zu entgleiten. Es ist dabei wichtig zu sehen, dass derartige begriffliche Antinomien in der Erfahrung nicht auflösbar sind; und zwar nicht deshalb, weil die Unmittelbarkeit der Erfahrung beschränkt und begrenzt ist, sondern weil der begriffliche Widerspruch, das Paradox und Skandalon, unmittelbar gar nicht auftritt. Er ist Reflexionsprodukt. Die Antinomie zeigt sich wie jegliche Antinomie nur innerhalb der Theorie, und im begrifflichen Diskurs muss dann notwendig *in concreto* verschwinden, worauf er sich bezieht: die Kunst.

4. Autonomie und Automobil

Eigengesetzlichkeit ist die einzige
Theorie eines Kunstwerkes, die ich
gelten lassen kann.

Wolfgang Rihm

Die bisher skizzierten Thesen über Kunst laufen, das ist dem auto-mobilen Leser längst klar, darauf hinaus, dass Fremdbestimmung mit künstlerischer Tätigkeit schwerlich vereinbar ist.

Nicht nur, dass Kategorien und Gesetzte theoretischer und praktischer Vernunft auf Kunstwerke angewandt diese als Kunstwerke verfehlen, weil sie die ästhetische Distanz, die das spezifisch ästhetische Echo erfordert, unter einer zweck-

¹³⁵ Adorno, 1973, S.521.

mäßigen oder funktionsanalytischen Betrachtungsweise aufgeben, sondern von außen herangetragene Maßstäbe haben auch, was die konkreten künstlerischen Handlungsvollzüge selbst betrifft, schlechte Karten. Kunstwerke sind nicht maßstabsgerecht, da die Kriterien ihres Erscheinens external nicht vorgegeben werden können. Kurz, sie treten als autonome Postulate in Erscheinung - „Gegeben sei: ...“

Zwei Gedankensplitter seien aus der unübersehbaren Fülle der Äußerungen zur Autonomie der Kunst in diesem Kontext erwähnt. Der eine findet sich in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*, der andere in Adornos *Ästhetischer Theorie*.

Die These von der Autonomie künstlerischen Handelns wird von Bürger unter historischen Bedingungen relativiert, indem der Autonomiebegriff hinsichtlich des Kontextes seines faktischen Auftretens in der Diskussion untersucht und beschrieben wird. Diese gesellschaftliche Bedingtheit der Kategorie der Autonomie werde - so Bürger - im Kontext ihres Gebrauchs meist ideologisch verneint.

„*Autonomie der Kunst* ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, dass sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind. Darin liegt das Wahrheitsmoment der Rede vom autonomen Kunstwerk. Was diese Kategorie jedoch nicht zu erfassen vermag, ist die Tatsache, dass es sich bei dieser Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen um einen *historischen Prozeß* handelt, d. h. daß er *gesellschaftlich bedingt* ist. [...] Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der

Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum »Wesen« der Kunst) verbindet.“¹³⁶

Das klingt zunächst wie eine vernünftige Erweiterung des Blickfeldes - auch hinsichtlich der hier vorgebrachten Thesen. Aber wenn Autonomie unter gesellschaftlichen Bedingungen verstanden wird, wird sie im emphatischen Sinne gar nicht mehr verstanden, sondern in einen ähnlichen Verschleierungsdiskurs eingerückt wie durch die Frage nach der Funktion von Kunstwerken.

Natürlich hat die gesellschaftliche Perspektive ihre Berechtigung und ihren Sinn, und natürlich lässt sich künstlerische Tätigkeit in vielerlei Hinsicht funktional einbinden und nützlich gebrauchen. Aber dann geschieht dies immer gleichzeitig mit einem Perspektivenwechsel, durch den von der spezifischen Qualität künstlerischen Handelns abgesehen wird.¹³⁷ Autonomie selbst unter Bedingungen zu verstehen, ist bedingungsloser Selbstwiderspruch, was nicht bedeutet, dass der Versuch nicht unternommen wird.

Wer hingegen beharrlich auf die unbedingte Autonomie künstlerischer Tätigkeit besteht, der gilt leicht als weltfremd und idealistisch deformiert. Meine Thesen über Kunst weisen darauf hin, dass Weltfremdheit, insofern mit Weltzugewandtheit eine umtriebige Assimilation der Kunst ins empirische Gefüge

¹³⁶ Bürger, 1974, S.63.

¹³⁷ Dabei findet sich die diesem Perspektivenwechsel geschuldete Gefahr, die spezifisch künstlerische Qualität aus den Augen zu verlieren, auch bei Künstlern und hier seltsamerweise oft sogar hinter scheinbar nach Autonomie strebenden Fragestellungen: „Stoisch arbeiten sich die Künstler an ihren alten Fragen ab: Welchen Zwängen können wir uns entziehen? Und: Welche Grenzen lassen sich noch überschreiten? Immer und immer wieder wird nachgewiesen, dass alles sich zur Kunst verklären lässt. Und immer weiter gerät man so ins Schwarze Loch der Bedeutungslosigkeit. Dabei könnte man diesem durchaus entkommen, die Künstler müssten nur die Fragerichtung ändern. Nicht, was die Kunst *auch* kann, gilt es zu erforschen, sondern was sie allein vermag.“ (Rauterberg, 2002, S.37).

gemeint ist, kein Makel, sondern die eigentliche Qualität künstlerischen Handelns ist.

Die Autonomie der Kunst emphatisch begriffen, nimmt den Begreifenden jedoch nicht heraus aus seinen gesellschaftlichen Lebensvollzügen. Kunst ist kein Himmelfahrtskommando.¹³⁸

Dies impliziert als zweiten Gedankensplitter eine von Adorno beschriebene Aporie, in deren Spannungsverhältnis künstlerisches Handeln eingreift, wodurch der „Doppelcharakter“ der Kunst erneut sichtbar wird. Gesellschaftlich sei, so Adorno, die Situation von Kunst deshalb aporetisch, weil sie ihren Gehalt außerhalb des Betriebs nur bedingt oder gar nicht sichtbar werden lassen kann. „Läßt sie von ihrer Autonomie nach, so verschreibt sie sich dem Betrieb der bestehenden Gesellschaft; bleibt sie strikt für sich, so läßt sie als harmlose Sparte unter anderen nicht minder gut sich integrieren.“¹³⁹

Die autonome künstlerische Tätigkeit bezieht sich positiv oder *ex negativo* immer auf die beschriebenen institutionellen Kontexte und oft wird sie erst in und durch diese Kontexte als künstlerische Tätigkeit sichtbar.

Auch die von mir eingebrachten **Circulationen** heben die Aporie nicht auf, sondern geben ihr eine Gestalt, ohne den Autonomieanspruch aufzugeben.

Nicht vergessen werden darf bei all dem das entscheidende Gegengewicht auf der ästhetischen Waage: das autonom urteilende Individuum. Erst in der unmittelbaren Wechselbeziehung von autonomem Kunstwerk und autonomem Betrachter wird das Kunstwerk erfahrbare Wirklichkeit.

Als Künstler kann man dabei die gesellschaftliche Perspektive oder den Aspekt unmittelbarer Rezeption durchaus vernach-

¹³⁸ Oder wie der definitionsskeptische Adorno eindrücklich definierte: „Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien“ (Adorno, 1973, S.125).

¹³⁹ Adorno, 1973, S.353.

lässigen, wenn man davon ausgeht, dass Laxness' These die Realität zutreffend beschreibt: "Everything that one has ever created achieves reality."¹⁴⁰

Künstlerische Tätigkeit ist dann in ihrer konkreten gelungenen Äußerung nicht nur autonom, d.h. je eigengesetzlich und durch keine äußere Bedingung begründbar, sondern auch automobil in dem Sinne, dass die Bewegungen, die von ihr ausgehen, weder vom Künstler, noch von der Institution, noch vom Publikum ausgedacht oder bestimmt werden können.

5. Avantgarde ohne Fortschritt

Some people grumble about monotony, - such complaints are the marks of immaturity, sensible people don't like things happening.

Halldór Laxness

Wer von Autonomie spricht, kann von Avantgarde schwerlich schweigen, denn die Avantgarde als Keimzelle autonomer Neusetzungen ist sicher eines der wichtigsten Merkmale der Narrationen vom vergangenen 20. Jahrhundert.

Um es vorwegzunehmen - nicht selten wird dabei Autonomie mit Andersmachen und dem Effekt des Neuen verwechselt und beides dann in eine Evolutionstheorie künstlerischen Fortschritts eingebettet.

Das Bewegungsmuster und die Konstruktion der jeweiligen Avantgarde lassen sich, ohne hier zu sehr ins Detail zu gehen, folgendermaßen beschreiben.

Der Status Quo, das Gegebene und Akzeptierte wird festgestellt und daraufhin versucht, diese Feststellung zu destabili-

¹⁴⁰ Laxness, 2001, S.405.

sieren, zu überwinden, als (alt) hergebracht zu entlarven und gegen den Widerstand des Etablierten etwas Neues bzw. Anderes durchzusetzen. Der Widerstand des Etablierten wirkt dabei gewissermaßen als Existenzberechtigung der Avantgarde. Jeder David braucht einen Goliath, um als David in Erscheinung zu treten. In der Regel wird den Avantgarde-Künstlern dieser Status durch retrospektive Anerkennung zugesprochen und in diesem Zuge eine Kunst-Geschichte erzählt, die eine bestimmte Entwicklung und den dadurch erreichten Fortschritt verständlich machen soll. Avantgarde ist, anders als Autonomie, in ihrem Kern eine historische Kategorie für *story dealer*.

Die Art und Weise in der uns DADA heute begegnet, kann als exemplarische Illustration dieser Narrationsstruktur betrachtet werden. Aber auch in anderen Kontexten ist sie wirksam, wie an Lucius Grisebachs Reflexionen zu malerischen Positionen nach 1960 (Gotthard Graubner, Johannes Grützke, Gerhard Richter) deutlich wird. Er schreibt: „Was den modernen Künstler charakterisiert und was in den mehr als hundert Jahren moderner Kunst immer deutlicher hervorgetreten ist, das ist seine Abhängigkeit vom historischen Denken, verbunden mit der Tatsache, dass er sich dessen bewusst ist. Auf der einen Seite unterliegt der Künstler dem Zwang, sich historisch bewähren zu müssen. Er kann sich nur durchsetzen, wenn er mit seiner Arbeit deutlich macht, dass das, was er tut, eine Bereicherung der Geschichte ist und so etwas wie geschichtliche Logik für sich geltend machen kann.“¹⁴¹

„Avantgarde“ und „moderne Kunst“ erscheinen auch hier als die Spitze einer linearen geschichtlichen Entwicklung, deren Logik, angereichert mit einem Schuss Darwinismus, anzeigt wo ästhetisch-wertmäßig vorne ist.

Diese Logik ermöglicht das Althergebrachte vom Neuen zu unterscheiden und führt im nächsten Schritt gelegentlich zu

¹⁴¹ Grisebach, 1989, S.8.

einer Art von Kritik, die künstlerische Tätigkeit durch das Hersagen von historischen Vorgängern zu kompromittieren versucht, indem sie sagt: Das kennen wir ja schon vom Oberhuber!

Als eine Anregung zu guten Gesprächen über Bezüge, Gemeinsames, Unterschiede und die implizierten Wertungen ist das oft interessant, zur qualitativen Beurteilung eines Werkes trägt eine derartige Kritik jedoch nichts bei.

Ein Werk mag einem historisch vorangegangenen Werk eines Anderen zum Verwechseln ähnlich sein; wenn es vom Individuum als gelungener künstlerischer Ausdruck bewertet wird, ist eine Kritik, die auf dem pejorativen Potential des Vorwurfes vom ästhetischen Epigonentum beruht, uninteressant.¹⁴² Solche Vorwürfe entspringen der modernen Ideologie vom Innovationszwang vor dem Hintergrund einer gedachten und erhofften evolutorischen Weiterentwicklung. Der bei der Verwendung dieser Metaphern implizit vollzogene Übergang von einer biologischen Hypothese zu einer hierarchisierenden Werteordnung ist in einem doppelten Sinne verfehlt. Einmal, weil er die biologische Beschreibung z.B. von Unterschieden in der Komplexität der Verhaltensorganisation mit einer Bewertung verbindet, die innerhalb der Biologie nicht statthaft ist. Schimpansen sind nicht mehr wert als Zaunkönige. Zum anderen, weil unterschiedliche künstlerische Handlungen nicht hinsichtlich ihrer qualitativen Einzigkeit, sondern als logische Produkte einer Entwicklungsgeschichte aufgefasst werden.

Worum es mir hier geht, ist die Untauglichkeit von „Brahms-Argumenten“ für den ästhetischen Diskurs. Als Brahms-Argumente bezeichne ich Argumente die analog einer Kritik verfahren, die Brahms vorwirft, seine erste Symphonie sei eigentlich *nur (!)* die 10. von Beethoven.

Grundlage dieser abwertenden *Nur-Argumente* ist die - meines Erachtens unsinnige - Idee einer evolutorischen Fortschritts-

¹⁴² Wichtig ist hier das „wenn“, denn natürlich gibt es auch uninteressantes Nachmachen, das nicht als künstlerischer Ausdruck bewertet wird.

entwicklung der Kunstgeschichte. In der Kunst gibt es keinen Fortschritt; es gibt nur qualitative Unterschiede. Diese mögen sich aufeinander beziehen, ja sogar ohne einen bestimmten Vorgänger ihrer Qualität nach unmöglich sein, aber sie sind nie derart aufeinander bezogen, dass das Eine eine ästhetische Weiter- oder Höherentwicklung des Anderen ist. Die Gotik verhält sich zur Romantik nicht wie der *Homo Sapiens* zum *Homo Habilis*, und Francis Bacons *Three Studies for Figures at the Basis of a Crucifixion* ist keine Weiterentwicklung der Figuren unterm Kreuz in Grünewalds Isenheimer Altar.

Derartige Fortschrittsideen und die damit verbundenen Erwartungen und Kritiken, sind ebenso abwegig, wie die in einem philosophischen Gespräch als Argument gemeinte Kritik, das habe Kant oder Wittgenstein oder Nietzsche ebenfalls gedacht.¹⁴³

Was uns in der Erfahrung eines Kunstwerks entgegentritt, ist aber eher durch die Erwartung beschreibbar, jemand müsse einen Gedanken schon selbst gedacht, anstatt ihn gedankenlos reproduziert haben. Die Erfahrung eines Kunstwerks ist eher der Singularität einer Liebeserklärung vergleichbar, die jedes Mal *neu* sein kann, auch wenn sie immer nur in der Wiederholung derselben Worte besteht. Was wir erwarten, sind Wiederholungen im kierkegaardschen Sinne.¹⁴⁴

Nach der emphatischen Entdeckung der Autonomie in den „Avantgarden“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde - davon zeugt das kritisierte Kritikschemata - die Autonomie per Autonomiezwang in ihr Gegenteil verkehrt. „Nicht weniger unbarmherzig und unkünstlerisch wie der Zwang, etwas »genau

¹⁴³ „Stillschweigend hat man sich darauf geeinigt, dass die Kunst jung und frech zu sein habe, dass sie etwas Neues bieten müsse und der Gesellschaftskritik oder der Selbstwahrnehmung dienlich sein solle. Nur selten wird darüber nachgedacht, wie sinnvoll diese Kriterien tatsächlich sind“ (Rauterberg, 2002, S.37).

¹⁴⁴ Vgl. Kierkegaard, 1955.

so« machen zu müssen, ist eben der, etwas unbedingt »ganz anders« machen zu sollen. [...] Der Trieb, von Künstler zu Künstler, erst recht von Generation zu Generation, das Rad völlig neu erfinden zu müssen, atmet exakt jene konservative Zwanghaftigkeit, vor der zu flüchten er vorgibt.“¹⁴⁵

Daniel Buren hat diese Kritik auf die Marktrelevanz des Autonomiezwangs hin untersucht und betont, dass das „Avantgarde-Label“ geradezu notwendig geworden sei, um institutionell und marktmäßig anerkannt zu werden.¹⁴⁶

Da die Produktzyklen des Marktes immer kürzer und die begleitenden theoretischen Erklärungs- und Rechtfertigungsversuche immer vielfältiger und mit jeder neuen Neo- und Post-Wendung unübersichtlicher werden und schließlich auch das „Ende der Avantgarde“ fortgeschritten und neu erscheint, entwickelt sich - so Buren - ein postmodernes Stimmengewirr beliebiger Vielseitigkeit, in dem alles gleichzeitig und durcheinander als Avantgarde möglich ist. „Die Folge ist, daß in diesem Stimmengewirr sogar das, was wirkliche Fragen stellt (oder zu stellen versucht), unbemerkt untergeht und allein das nach oben kommt, was die Macht als ungefährlich akzeptiert, wobei sie daraus ein modeabhängiges und *ipso facto* vom Kunstmarkt übernommenes Produkt macht. Anders gesagt: Mehr als je zuvor ist es heute der Markt, der die Kunst macht und nicht umgekehrt.“¹⁴⁷ Denn die Gesellschaft reagiere auf ihre Infragestellung heute derart, dass sie jede Infragestellung immer schneller *als Kunst* akzeptiert und *als Avantgarde* integriert, wobei durch diese uneingeschränkte Akzeptanz der

¹⁴⁵ Wolfgang Rihm, Zitiert nach einem Konzertprogramm von Ralph Phillip Ziegler, ohne Jahr.

¹⁴⁶ „Die Avantgarden wurden lange als die sichtbare Speerspitze eines linearen und horizontalen Bewegungsschubs angesehen. Nachdem sie ein lebensnotwendiges Element der künstlerischen Untersuchung gewesen waren, sind sie eine Notwendigkeit für den Markt geworden.“ (Buren, 1995, S.335).

¹⁴⁷ Buren, 1995, S.334.

Infragestellung das kritische Potential unschädlich gemacht und die „Avantgarde“ in der Form von akzeptierter Kunst zu einem „Konsumartikel der Luxusklasse“¹⁴⁸ wird.

Was aber, wenn man als Künstler an einem Produktionskreislauf für Konsumartikel der Luxusklasse nicht interessiert ist? Was, wenn man nicht mitschwimmen, sich nicht vereinbaren lassen will? Was, wenn man der unsicheren Intuition vom Sand im Getriebe nachgibt, ohne sie als inszenierte Störung wieder flott zu machen?

Solcherlei Fragen haben in Zeiten tachogener Weltfremdheit¹⁴⁹, d.h. in Zeiten, in denen sich die Orientierungsdaten schneller verändern, als die an ihnen orientierten Handlungen in Raum und Zeit verwirklicht werden können, und Handeln so zunehmend auf Stabilitätsfiktionen bezogen ist, eine Zögerlichkeit zur Folge, die angesichts des allgegenwärtigen Überflusses eher auf Enthaltbarkeit und die Idee einer „Avantgarde“ als Nachhut und Bremskraft einer überschleunigten Gesellschaft abzielt. Hieraus ergibt sich womöglich ein Freiraum, in dem sich Kunst jenseits von Publikumswirksamkeit ereignet und in dem sich Burens Hypothese - „Die ernsthaften Arbeiten geschehen unterirdisch.“¹⁵⁰ - unbemerkt bewahrheitet, während das Spiel des Kunstmarktes als ökonomisch-kulturelles Lustspiel weiterhin inszeniert wird.

Es scheint mir in jedem Falle eine nicht unnötige Übung zu sein, diesen Freiraum bzw. Leerraum auszuhalten, anstatt im *Horror Vacui* in die Betriebsamkeit des produzierenden Gewerbes zurückzuschrecken.

¹⁴⁸ Buren, 1995, S.335.

¹⁴⁹ Vgl. Marquard, 2003, S.120. Marquard beschreibt wie die Kunst angesichts tachogener Weltfremdheit in einer Gegenbewegung ihre Bestimmung als Fiktion ablegt und sich als Antifiktion manifestiert.

¹⁵⁰ Buren, 1995, S.335.

Auch dabei, wie in der Kunst prinzipiell, kann von Fortschritt nicht die Rede sein.

6. The great artist of tomorrow will go underground

Kunstwerke sind überflüssig. Es ist zwar notwendig, sie zu schaffen, aber nicht, sie zu zeigen.

Karl Kraus

Die im vorangegangenen Abschnitt angeführte These Burens ist auch das Echo einer über 40 Jahre alten Prognose Duchamps, die hier als letzte These über Kunst fungiert. Duchamp führte anlässlich eines Symposiums zur Frage „Where do we go from here?“ im *Philadelphia Museum College of Art* am 20. März 1961 seine Ideen zur Zukunft der Kunst aus. Einerseits scheint er eine lineare Progressionstheorie der Kunst zu vertreten, in der „Schock-Werte [...] die Grundlage der künstlerischen Revolutionen sind“¹⁵¹, andererseits beschreibt er eine Entwicklung, in der Kunst zur „commodity“ oder, wie Buren es formulierte, zu einem „Konsumartikel der Luxusklasse“ geworden sei und in der eher ökonomische Syndikate als individuelle Kreativität erwartbar sind.

Seine Betrachtungen schließen mit der Bemerkung: „Diese verschiedenen Aspekte der heutigen Kunst führen uns dazu, sie global in der Form einer hypertrophierten Exoterik zu betrachten. Ich meine damit die Tatsache, dass das große Publikum viel Kunst, viel zu viel Kunst akzeptiert und verlangt; dass das große Publikum heute ästhetische Befriedigung sucht, die in einem Spiel von materiellen und spekulativen Werten verpackt sind, und dass es die künstlerische Produktion zu einer massiven Verwässerung treibt.“

¹⁵¹ Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1991, S. 241.

Diese massive Verwässerung, die das an Qualität verliert, was sie an Quantität gewinnt, wird von einer *Nivellierung von unten her* des gegenwärtigen Geschmacks begleitet und wird in naher Zukunft einen Nebel von Mittelmäßigkeit zur Folge haben.

Zum Schluss hoffe ich, dass diese Mittelmäßigkeit, die durch zu viele, der Kunst *per se* fremde Faktoren bedingt ist, eine Revolution, diesmal eine von asketischer Art, herbeiführen wird, über die sich das große Publikum nicht einmal bewusst werden wird und die bloß einige Eingeweihte entwickeln werden, - *am Rande* einer Welt, die durch das ökonomische Feuerwerk geblendet ist.

The great artist of tomorrow will go underground.¹⁵²

Wenn institutionelle Bedingungen formal oder inhaltlich die Autonomie zu sabotieren drohen, und jeder Versuch, dies innerhalb der Institutionen kritisch zu thematisieren, durch Abnicken, Marktintegration und die Entwicklung neuer Märkte verharmlost wird, wie kann man sich als Künstler dazu verhalten?

Der zweite Teil dieser Arbeit wird einige mögliche Antworten auf diese Frage darstellen und beschreiben.

Prinzipiell gibt es wohl drei Möglichkeiten sich auf die These *The great artist of tomorrow will go underground* zu beziehen.

Alle sind in sich selbstwidersprüchlich. Keine vermag das Dilemma allgemeingültig zu lösen. Alle finden sich in den im zweiten Teil dieser Arbeit dargestellten Verfahrensweisen wieder, so dass ich mich hier darauf beschränke, die drei Haltungen kurz zu benennen.

Der erste Standpunkt registriert die ausgeführte Problematik der „hypertrophierten Exoterik“, nickt verständnisvoll mit dem Kopf und bleibt unbeirrt bei dem, was er tut, denn den

¹⁵² Duchamp, zitiert nach Stauffer, 1991, S. 242.

beschränkenden Einflüssen der Institutionen könne man sich eben nicht entziehen und so bleibt einem - *Pop!* - das selbstwidersprüchliche Bekenntnis: **this revolution is for display purposes only !**

Der zweite Standpunkt versucht, trotz der bekannten Gefahr institutionell verschluckt, vereinnahmt und gebraucht zu werden, innerhalb der Institutionen **Circulationen** in Gang zu setzen, die das Dilemma nicht ignorieren, sondern sichtbar machen. Damit wird versucht, die Definitionen möglichst lange in der Schwebe zu halten, was insofern selbstwider-sprüchlich bleibt, weil diese Haltung unweigerlich die Struk-turen und Begriffe aufrechterhält, auf die sie sich bezieht. Implizit dominiert dabei meist die Idee: **visitors should be aware ...**

Der letzte Standpunkt bestünde in der radikalen Akzeptanz der Loslösung von den Institutionen, d.h. dem konsequenten Verschwinden der Kunst. Damit begibt man sich in den Selbstwiderspruch, dass dies *als* Künstler nicht möglich ist, ohne sich von diesem Selbstverständnis zu verabschieden. Im Untergrund wird der *great artist* zum Nicht-Künstler. Diese gedankliche Konsequenz zog auch Duchamp, mit seiner ungebrochenen Freude am performativen Selbstwiderspruch, wenn er, nach seiner Position zur Kontroverse Kunst - Anti-Kunst gefragt, antwortet: „I am against the word »anti« because it's a bit like atheist as compared to believer. And an atheist is just as much of a religious man as the believer is, and an anti-artist is just as much of an artist as the other artist. *Anartist* would be much better, if I could change it, instead of anti-artist. Anartist, meaning no artist at all.”¹⁵³ Überhaupt kein Künstler zu sein, ist Duchamp sicherlich misslungen, und es wird dem Künstler vielleicht prinzipiell misslingen, denn er kann sich selbst, solange er lebt, nicht zum Verschwinden bringen. Im

¹⁵³ Duchamp, zitiert nach Schwarz, 2000, S.33.

Untergrund zu atmen, ist der unbestimmt dauernde Moment,
before talking of ...

Dann entfaltet sich, wie z.B. die eindrücklich berührende Biographie Miroslav Tichýs zeigt¹⁵⁴, der institutionelle Diskurs in allen seinen Elementen.

Ich will die wesentlichen Gedanken dieser Thesen über Kunst kurz zusammenfassen.

Kunst ereignet sich in einem geistigen Modus der Urteilsenthaltung jenseits der arbeitsteiligen Produktion von Mehrwert und Fortschritt. Kunst ist nicht zielgerichtet und sie erfüllt, allen soziologischen Betrachtungsweisen zum Trotz, keine gesellschaftlichen Funktionen; sie ist allen externen Funktionalisierungen gegenüber indifferent. Daher arbeitet der Künstler nicht. Aber er atmet.

Die Erfahrung eines Kunstwerkes ist dabei mehr als eine Verschnaufpause in den Nischen, die wir dem Alltagsstress entreißen, sondern sie ist die Erfahrung eines Imperatives der - paradox - abhängt von der Zustimmungsfähigkeit des Subjektes. Dies impliziert die Unterscheidung der unmittelbaren Erfahrung von Kunst im eigenen Urteil, vom theoretischen Sprachspiel und dem behänden jonglieren mit dem Wörtchen „Kunst“. Nur in der unmittelbaren Selbsterfahrung zeigt sich die authentische Gewissheit der in der Kunst artikulierten Autonomie, und das bedeutet: Kunst ist selten!

Schließlich ist der Künstler damit konfrontiert, sich dem Gegebenen gegenüber zu verhalten, was unter den beschriebenen Bedingungen dazu führt, dass öffentliches Schau-Atmen immer hinfalliger erscheint, gleichzeitig aber das Aus-Hauchen im Untergrund mit ähnlichen Selbstwidersprüchen behaftet bleibt wie das Mit-Keuchen im institutionellen Betrieb.

¹⁵⁴ Vgl. Soboczynski, 2005.

Teil II: Befreiung

What do you most wish for
in all
this
world.

Am I
supposed
to wish
for something?

Robert Lax

Den theoretischen Überlegungen zu einigen institutionellen Gegebenheiten denen künstlerisches Handeln heute gegenübersteht, folgen einige exemplarische Beschreibungen möglicher Verfahrensweisen damit umzugehen, denn: „Unsre Rede erhält durch unsre übrigen Handlungen ihren Sinn.“¹⁵⁵

Ging es im ersten Teil um Institutionen, so geht es nun um Befreiung, d.h. um auf diese Institutionen bezogene Handlungen.

Befreiung meint Übergang von der Unfreiheit zur Freiheit. Da Freiheit aber nicht etwas so oder so definier- und bestimmbar ist, kann auch das Übergehen zur Freiheit nicht als einmaliger Schritt in Form gegossen werden, sondern es gibt endlose Formen des Übergehens. Dabei droht jeder Übergang, durch Reflexion in einem Reflexionsprodukt zum Stillstand gebracht zu werden. Das so entstandene Produkt der Freiheit ist dann Ausgangspunkt für eine neue Bewegung. Jedes Werk wird im Moment seiner theoretischen Reflexion zum Stillstand gebracht und ist dann Teil des Systems, aus dem sich der kreative Akt immer wieder herausreißen und freimachen will.

¹⁵⁵ Wittgenstein, ÜG, § 229.

Das *Story Dealing* der Kunst-Geschichte erzählt wie gesagt die Geschichte der Avantgarde in der Regel als einen solchen Befreiungsprozess, und an den beschriebenen künstlerischen Positionen lassen sich solche Befreiungsbewegungen nachvollziehen.

So befreite Duchamp die Kunst von der Gebundenheit an ein bestimmtes Material und vom guten oder schlechten Geschmack, in selbstwidersprüchlicher Weise auch vom Produzieren selbst. Newmann beanspruchte für sich, die Malerei vom Bildermachen befreit und damit die „Klempnerei aus der Malerei entfernt zu haben“¹⁵⁶. Warhol befreite die Kunst vom elitären Anspruch. Beuys Befreiungsdrang galt einer künstlerisch-gesamtgesellschaftlichen Utopie. Und Buren befreite die Kunst von den unhinterfragten Rahmen ihrer Erscheinungsweisen.

Dennoch bestehen die Institutionen und dennoch unterliegt die Kunst noch immer allen Regeln der Kunst.

Der Befreiungsprozess scheint ein infiniter Progress zu sein, was die theoretische Reflexion in unauflösbare Zwickmühlen einklemmt, die im ersten Teil dieser Untersuchung in groben Umrissen beschrieben wurden. Auch von den nun beschriebenen praktischen Verfahrensweisen ist daher widerspruchsfreie und endgültige Befreiung nicht zu erwarten.

¹⁵⁶ Newmann, 1996, S.260.

1. So what - is this so contemporary?

Some people let the same problem make them miserable for years when they could just say:
»So What.«

Andy Warhol

Für alle Fragen gilt: man muss sie nicht stellen.

Auch die Fragen, Gedanken und Zweifel, die Künstler angesichts der herrschenden institutionellen Strukturen und Rahmenbedingungen beschäftigen, sind nicht notwendig, sie müssen nicht gestellt werden. Und der Blick über den Teller- rand dieses Textes hinaus zeigt, dass diese Fragen flächen- deckend ungestellt bleiben und *business as usual* herrscht. Fröhlich summt der Kunstbetrieb. *So what!*

Natürlich kann innerhalb der Marktgrenzen auch das kritische, selbstreflexive und manchmal zynische *So what!?* institutionell assimiliert werden, was die beschriebene Unmöglichkeit einer nach vorne gerichteten Avantgarde, die nicht zum höheren Luxusgut avanciert, illustriert.

Die Marktmechanismen werden subtil und die verhandelten Werte hochgradig nichtevident. Schließlich landet die achtlos vom Künstler in die Ausstellung geschnippte Kippe zu Höchst- preisen beim Auktionator.

So what? - Tino Sehgal's Beitrag zur Biennale in Venedig ist ein gutes Beispiel dieses reflektierten Achselzuckens. Im Kontext der Institution sollen Diskussionen über Marktwirtschaft als zeitgenössische Kunst reflektiert werden. Konzeptkonform be- kennt Sehgal dabei: „Kunst ist eine Form des Rituals, das ökonomische Produktion preist und reflektiert. Mir geht es darum, mit der Feier von anderen Formen der Produktion den

Vorschlag zu machen, ob auf einer gesellschaftlichen Ebene solche Formen nicht relevanter werden können.“¹⁵⁷

Nur - und nichts zwingt uns diese Fragen zu stellen - reicht die produktive Teilhabe am Kunstbetrieb aus, um den oder das Teilhabende *als* Kunst zu beurteilen? Macht sich hier nicht erneut das Bedürfnis nach gesellschaftlichem Nutzen und ethischer Relevanz der Kunst bemerkbar? Oder ist auch das nur ein selbstgefälliges Kokettieren mit vorgestellten Gefahren in subjektiver Sicherheit? Eine artistisch-intellektuelle Hochseilakrobatik, die „ein Weltbild für Arbeitslose, die gleichzeitig feiern können“¹⁵⁸ entwirft? Oder, so Peter Sloterdijks scharfsinnige Nachfrage an Sehgal: „Sind Sie ein Neo-Dandy? Ein Installations-Dandy vielleicht?“¹⁵⁹

Sinnlose Fragen?! - Faktisch wird die ökonomische Produktion gefeiert und reflektiert: *So what!*

¹⁵⁷ Tino Sehgal im Gespräch mit Peter Sloterdijk, 2005.

¹⁵⁸ Peter Sloterdijk im Gespräch mit Tino Sehgal, 2005.

¹⁵⁹ Peter Sloterdijk im Gespräch mit Tino Sehgal, 2005.

2. Streik

SCHUTTKAHN

Wasserstunde, der Schuttkahn
fährt uns zu Abend, wir haben,
wie er, keine Eile, ein totes
Warum steht am Heck.

.....

Geleichtert. Die Lunge, die Qualle
bläht sich zur Glocke, ein brauner
Seelenfortsatz erreicht
das hellgeatmete Nein.

Paul Celan

„Wenn aber die Kunst darauf abzielt, endlich mit dem ganz normalen Wahnsinn zu verschmelzen, wenn sie das Dekor ist, mit dem sich Gewinnstreiber und Gute-Laune-Leute ihre Freizeit ausschmücken - brauchen wir sie dann eigentlich noch? Was passierte denn, wenn ab sofort die Kunstwelt in einen unbefristeten Streik ginge? Würde uns etwas fehlen, wären wir ärmer, dümmer, dumpfer?“¹⁶⁰

Die konsequente Gegenposition zum reflektierten oder unreflektierten *business as usual* ist der Streik, das Niederlegen künstlerischer Tätigkeit und das Erliegen der Produktion. Entkunstung der Kunst, künstlerische Untergrundaktivitäten oder das intentionale Beenden der eigenen künstlerischen Tätigkeit sind drei wesentliche Varianten möglicher Streikbemühungen, die hier kurz erläutert seien.

¹⁶⁰ Rauterberg, 2002, S.37.

Entkünstung der Kunst ist eine Reaktion auf den Verlust der Selbstverständlichkeiten infolge der Befreiungsbewegungen innerhalb der Kunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

„Auf den Verlust ihrer Selbstverständlichkeit reagiert Kunst nicht bloß durch konkrete Änderungen ihrer Verhaltens- und Verfahrensweisen, sondern indem sie an ihrem eigenen Begriff zerrt wie an einer Kette: der, dass sie Kunst ist“.¹⁶¹

Die grundlegende Dynamik aus identitätssuchender Vereinigung von Kunst und Leben und einem ästhetischen Fortschrittsgedanken wurde beschrieben und auf soziologische Einzeluntersuchungen an Beispielen sei hier verzichtet.

Entkünstung der Kunst besteht in ihrer Grundtendenz darin, dasselbe Missverständnis zu wiederholen, dem man unterliegt, wenn man Duchamps Urinal als Kunstwerk betrachtet, anstatt an ihm die künstlerische Geste der Darstellung und Anregung einer intellektuellen Oszillation auf der Grenze der ästhetischen Antinomie zu sehen.

Wenn das Leben als Kunst inszeniert wird, wie beispielsweise in Rirkrit Tiravanijas Nachbau seines New Yorker Appartements im Kölner Kunstverein¹⁶², erscheint einerseits das Leben als kulturelles Konsumgut, auf das der Konsument seine Regungen projiziert und diese durch die Reduktion, sowohl des Lebens als auch der Kunst, auf ein empirisches Faktum zum Fetisch seiner selbst erhebt. Andererseits misslingt die Entkünstung der Kunst als Streik durch den Assimilationsprozess des Marktes, der derartige Infragestellungen als Innovationsprodukte ganz vorne in die Regale räumt.

Selbst wenn die Künstler sich nach dem Modell des Arbeitskampfes streikend vor den Museen und Galerien setzen und sich weigern würden etwas einzubringen, würde dies institutionell als Kunst re-integriert, und wenig später würden sich

¹⁶¹ Adorno, 1973, S.32.

¹⁶² *Untitled 1996 (tomorrow is another day)*, vgl. Tiravanija, Kittelmann, 1998.

die Künstler in der Form von Streik-Photos, Videoinstallationen und Interviews wieder *inside the white cubes* befinden.¹⁶³

Subtiler und wirksamer erscheint da ein Streiken durch das Abtauchen der Künstler in den Untergrund und die künstlerische Tätigkeit jenseits aller institutionellen Rahmenbedingungen. Dies ist prinzipiell denkbar und alles in allem vielleicht mit die redlichste Verfahrensweise. Für den Künstler bedeutet dies in der Regel eine Einschränkung der zur Verfügung stehenden Ressourcen wie Zeit, Raum und Materialien, was sich in den Formen künstlerischer Tätigkeit niederschlagen wird, und unter Umständen stark eingeschränkte Kommunikationsmöglichkeiten. Im Untergrund existieren keine institutionellen Versorgungsstrukturen, keine schnell zugänglichen Diskursräume und einen Großteil seiner Zeit wird der Künstler mit nichtkünstlerischer Arbeit ausfüllen müssen.

Gibt man sich der Phantasie eines kollektiven Verschwindens der Künstler im Untergrund dennoch für einen Augenblick hin, wird klar, dass die Institutionen auf diese Befreiung durch Verzicht mit *Undercover-Scouts* und Ausstellungen zur *Genese der Subkultur* reagieren werden.

So betrachtet erscheint hinsichtlich der Streikmöglichkeiten letztlich nur der gründliche Generalstreik konsequent, indem der Künstler bewusst aufhört, künstlerisch tätig zu sein. Der Künstler läuft dabei gewissermaßen zur asketischen Höchstleistung eines kafkaesken Hungerkünstlers auf und versucht, die eigene kreative Potenz unfruchtbar zu halten. Ob sich irgendjemand dieser Übung unterzieht, sei dahingestellt; selbst wenn, erscheint es fraglich, ob derartiger intentionaler Verzicht möglich ist. Denn künstlerische Tätigkeit besteht, wie

¹⁶³ Man kann natürlich fragen, inwiefern es sich bei all dem um Kunst handelt und auf den autonomen Betrachter hoffen, der sich schließlich gelangweilt oder genüsslich im eigenen Leben häuslich einrichtet und die Kunst anderswo sucht.

in der ersten These über Kunst ausgeführt, wesentlich aus einem geistigen Akt, der intentional nicht selbstbestimmt, im Sinne von individuell ausgewählt ist, sondern der in einer bestimmten sinnlichen Konstellation als individuelle Haltung vorgefunden wird. Durch die bestehende Wechselwirkung von Künstler und Kunstwerk - kein Künstler ohne Werk, kein Werk ohne Künstler - werden im Generalstreik alle diese Begriffe obsolet, selbst der des Streiks und es bleibt: „no artist at all.“¹⁶⁴

3. Terrorkunst

Die Kunst ist nicht das, was man sieht, sie ist in den Lücken.

Diese Idee gefällt mir; selbst wenn sie falsch ist, akzeptiere ich sie als Wahrheit.

Marcel Duchamp

„Gegeben sei: ...“ - ein Künstler, der sich auf die institutionellen Gegebenheiten weder mit Totalakzeptanz noch mit Totalverweigerung beziehen will, sich also im Zwischenbereich und den Lücken des untergründigen und subtilen Streikens bzw. Tätigseins verhalten will. Wie wird dieser künstlerisch tätig sein und in Erscheinung treten?

Ehe ich auf die von mir in Gang gebrachten **Circulationen** zu sprechen komme, will ich an eine Idee Timo Pitkämös erinnern, der angesichts dieser Fragen und Gegebenheiten bezüglich der „Möglichkeit aktueller Kunstproduktion“¹⁶⁵ eine spezifische Gestaltungsweise künstlerischer Praxis vorgeschlagen hat: *Terrorkunst*.

¹⁶⁴ Duchamp, zitiert nach Schwarz, 2000, S.33.

¹⁶⁵ Pitkämö, 2001.

Die Grundidee der Terrorkunst ist, dass unter den maroden institutionellen Bedingungen des Marktes und der übermächtigen Unterhaltungsindustrie, die künstlerische Freiheit dadurch wiederzuerlangen sei, dass Kunst an den üblichen institutionellen Mechanismen vorbei vermittelt werden muss. „Kunst muss an den Küchentischen und im Wohnzimmer stattfinden, dort hat man die nötige Zeit und Ruhe, sich einer Auseinandersetzung zu widmen.“¹⁶⁶

Denn im Rahmen der Institutionen werde Kunst vom Publikum weitestgehend unter Unterhaltungsgesichtspunkten rezipiert und habe daher keine existentielle Bedeutung für das Leben der Rezipienten mehr. Daher fordert Pitkämö, die Kunstwerke müssten „sich aus einer Angebotshaltung heraus in eine direkte Konfrontation begeben, und sich so über den Willen des Betrachters, ob er mit Kunstwerken konfrontiert werden will oder nicht, setzen. Um dem Betrachter nicht die Möglichkeit zu geben, das Kunstwerk als Werbeträger irgend-einer Art zu identifizieren und somit einzuordnen, muss jede Art von Bezug fehlen, also Signum, Kontakt- oder Herkunftsadresse, etc. Diese beiden Überlegungen sind die Basis der Terrorkunst.“¹⁶⁷

Kunst müsse überraschend und ohne durch die institutionellen Prismen gebrochene Sichtachse unvermittelt an den Betrachter herantreten und von diesem wahrgenommen werden. Sie müsse wie ein Terrorakt den Lauf des Gewohnten unterbrechen, und da Menschen vorwiegend zuhause Zeit und Ruhe für die Auseinandersetzung mit Kunst hätten, kämen als Vermittlungsformen z.B. Postwurfsendungen und Anlieferungen oder auch einfaches Abstellen und Anbringen in Frage. Der Betrachter wird *privatissime* vom Kunstwerk attackiert und muss nun zwischen Betrachten und Entsorgen wählen. „Terrorkunst beschreitet einen Weg, der vom Bürger ausgeht,

¹⁶⁶ Pitkämö, 2001, S.39.

¹⁶⁷ Pitkämö, 2001, S.40.

sie attackiert diesen, aber in dem Wissen, dass nur die Qualität von Arbeiten eine Auseinandersetzung bewirken kann, und dass diese Auseinandersetzung wiederum der Anfang eines sich selbst verstärkenden Prozesses ist.

Da der Ansatz von Terrorkunst die Vermittlungsform ist, lassen sich alle Arten von Kunstwerken in die Terrorkunst integrieren.“¹⁶⁸

Als Vermittlungsform soll diese Verfahrensweise die Kunstwerke aus dem zum Unterhaltungssystem werdenden Kunstbetrieb herauslösen und so helfen der Autonomie von Künstler und Betrachter gerecht zu werden.

„Terrorkunst verlangt, dass der Künstler um den Wert seiner Arbeit weiß. Dass der Grund für sein Arbeiten und die Freiheit von finanziellen und erfolgsorientierten Überlegungen innerhalb seiner Arbeit mehr bedeuten, als über die Integration in ein etabliertes System in die Öffentlichkeit zu treten, welches Anerkennung und Verkaufsmöglichkeiten bietet, der Kunstproduktion aber nicht gerecht werden kann.“¹⁶⁹

Ich halte diese Konzeption deshalb für erwähnenswert, weil sie sich einerseits direkt auf die in dieser Arbeit beschriebenen Konstellationen und Fragestellungen - quasi als Lösungsvorschlag - beziehen lässt, andererseits aber in mehrerlei Hinsicht als Lösung versagt.

Die wesentlichen Gründe dafür, warum eine so konzipierte *Terrorkunst*, um in der Metapher zu bleiben, zum künstlerischen Selbstmordattentat wird, seien hier kurz genannt. Sie gälte es in anderen Vorschlägen und Verhaltensweisen in den Lücken zu vermeiden.

¹⁶⁸ Pitkämö, 2001, S.44.

¹⁶⁹ Pitkämö, 2001, S.46.

Obwohl Pitkämö explizit fordert: „Terrorkunst verlangt, dass der Künstler um den Wert seiner Arbeit weiß“¹⁷⁰, nimmt er selbst durch die ungezielte Vermittlungsform seiner Tätigkeit diesen Wert nicht wirklich ernst, denn diese basiert auf der idealistischen Voraussetzung, ein Werk könne den Betrachter zur ästhetischen Einstellung *zwingen*. So selbstverständlich es ist, dass das Werk für sich selbst sprechen muss, so selbstverständlich ist es auch, dass selbst das sprachgewaltigste Kunstwerk ungehört verhallen kann.

Zur Illustration stelle man sich den Maurermeister B. Kelle vor, wie er Hinterbergers *Über den Größenwahn* im Schuppen findet, das entweder umgehend als reziprokes *Readymade* modifiziert wird oder, wenn der Beton nicht abgeht, in die Mülltonne wandert. Insofern der Terrorkünstler nicht über unbegrenzte Ressourcen verfügt, um derartige Werkverluste zu kompensieren, entwertet er durch das blinde Vertrauen in den autonomen Betrachter (und/oder die Sprachgewalt seines Werkes) seine eigene Tätigkeit und nimmt sich als Künstler nicht recht ernst. Denn es ist das eine, um die Autonomie des Betrachters bezüglich der Beurteilung seiner Wahrnehmung zu wissen, und etwas anderes, die Wahrnehmbarkeit der eigenen künstlerischen Ausdrucksformen von der Willkür irgendeines autonomen Betrachters abhängig zu machen. Autonomie, auch die des ästhetischen Urteils, ist nicht determinierbar und zwar weder durch institutionelle Vor-Urteile oder Kunstmarktmechanismen noch durch die Qualität eines Kunstwerks.

Daher ist es naiv anzunehmen, dass durch die basisdemokratische Vermittlungsform *Terrorkunst* die Qualität von Arbeiten in einem „sich selbst verstärkenden Prozess“ zu einer Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten führt.

Obwohl der Vergleich hinkt, geht er: Physiker verteilen die Ergebnisse ihrer Überlegungen daher auch nicht als Postwurfsendung, um zu sehen, ob deren Qualität sich durchsetzt.

¹⁷⁰ Pitkämö, 2001, S.46.

Die zweite Schwierigkeit dieser Vermittlungsform ist, dass nicht jede Form künstlerischen Ausdrucks für den Küchentisch geeignet ist. Einiges ist zu groß, anderes zu labil, wieder anderes ohne spezifische Kontexte als Kunst unsichtbar. Duchamps *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* oder Mark Manders *Selfportrait as a House* sind als *Terrorkunst* nicht vermittelbar.

Auch was das problematische Verhältnis von Künstler und Markt bzw. dem Geldwert seiner Tätigkeit betrifft, ist die von Pitkämö proklamierte *Terrorkunst*-Autonomie durch Entkopplung von Kunstproduktion und monetärer Bewertung durch die eliminierte Bezahlbarkeit wenig stringent. Denn im Falle von vermarktbarer Qualität - und diese könnte auch nur im Charme der *Terrorkunst*-Idee bestehen und muss mit ästhetischer Qualität nichts zu tun haben - werden Galerien und Museen, ehe sich der *Terrorkünstler* versieht, *Terror-Scouts* in die Plattenbausiedlungen schicken, um die Artefakte aus den gelben Tonnen zu bergen.

Pitkämö scheint davon auszugehen, dass der bestehende Kunstmarkt mit seinen Mechanismen Kunst *per se* verhindert und nur noch Unterhaltung zulässt. Diese übersteigerte These der Tatsache, dass die Kunst im zweckrationalen Getriebe der Ökonomie verloren zu gehen droht, widerspricht jedoch jede genuine Erfahrung von Kunst innerhalb der Institutionen, und es wäre absurd zu behaupten, diese wäre nicht mehr möglich.

Insgesamt wirft Pitkämös Untersuchung der gesellschaftlichen Bedingungen von Kunstproduktion und Kunstrezeption wichtige Fragen hinsichtlich der künstlerischen Verfahrensweisen auf, die weitgehend idealisierende Radikalantwort *Terrorkunst* bleibt künstlerisch jedoch höchst unbefriedigend.

Es ist nicht leicht, jenseits des Marktbetriebes angesichts der eigenen Arbeit und der im künstlerischen Schaffensprozess aufgewandten Energie nicht in zynische Systemfrustration und

den Neid der Besitzlosen zu verfallen, sondern stattdessen mit befreiter Heiterkeit in den Lücken zu atmen.

4. Circulationen

Ziemlich unerklärlich ist es, dass ich meine verschiedenen Gründe, bestürzt zu sein, so unbekümmert verwarf. Wenn einen auf der Höhe des Lebens die blanke Anonymität ereilt, so sollte das zumindest alarmierend sein, ein ernstes Symptom für den Verfall der geistigen Gesundheit. Aber die unerklärliche Heiterkeit, mit der mich meine Umgebung erfüllte, schien mir angesichts meiner Lage lediglich das amüsierte Interesse abzunötigen, das man einem guten Witz entgegenbringt.

Flann O´Brien

Wie also kann es aussehen, das untergründige Atmen in den Lücken zwischen Institution und Befreiung? Wie lässt sich in den „Exilen der Heiterkeit“¹⁷¹ - Kants Definition des Lachens gemäß¹⁷² - die gespannte Erwartung in *nichts* verwandeln?

Die von mir ausgelösten **Circulationen** stellen *eine* Möglichkeit dar, künstlerisches Handeln im institutionellen Korsett und die bestehenden, wechselseitigen Abhängigkeiten sichtbar werden zu lassen, ohne sich unmittelbar mit der Mechanik des Marktes zu identifizieren. Was diesen **Circulationen** letztlich

¹⁷¹ Vgl. Marquard, 2003, S.47ff. Hier untersucht Marquard, wie unter dem ernststen hegelschen Verdikt vom Ende der Kunst, dieser, als autonomer Kunst, das Lachen unter dem Druck der Kritik vergeht und das Lachen auf der Flucht schließlich in den theoretischen Reflexionen der Philosophie „Exile der Heiterkeit“ finden kann.

¹⁷² Vgl. Kant, KU, §54.

an Wert entspringt¹⁷³, kann anhand der reflektierenden Beschreibung meiner Verfahrensweise beurteilt werden.

Alle **Circulationen** beginnen mit der oben beschriebenen Erfahrung, als Geier vom Aas eines Werkes ergriffen zu werden, indem es von mir als Künstler gemacht wird. Das Kunstwerk ist da, wie unser Leben, ohne rationale und ohne irrationale Begründung. Es dient keinem bestimmten Zweck - und doch wird an ihm eine Sicht der Dinge erfahrbar, die nach dem Vorurteil des Künstlers beachtenswert ist.

Die so entstandenen und in *Anhang 1* aufgeführten Kunstwerke wurden dann von mir verpackt sowie mit einem Anschreiben und zwei unterzeichneten Ausfertigungen eines Schenkungsvertrages an ausgewählte Institutionen versandt.

Die Auswahl der Institutionen - in der Regel große nationale und internationale Museen oder Stiftungen - wurde durch die Kunstwerke in dem Sinne bestimmt, dass es spezifische Bezugs- und Berührungspunkte zwischen der Institution und dem Werk gibt, die die jeweilige Institution als geeignetsten Kontext für eine mögliche Präsentation des Werkes erscheinen lässt. Da Kunstwerke naturgemäß unmittelbar mit dem Leben des Künstlers verbunden sind, ergeben sich auch biographische Bezüge, aufgrund derer bestimmte Institutionen ausgewählt wurden.

Im Anschreiben an den Direktor oder die verantwortliche Entscheidungsinstanz der entsprechenden Institution wurde der jeweilige Bezug kurz geschildert und erläutert, warum mir die Schenkung des Werkes die angemessenste Form der **Circulation** erscheint.

Der von mir bereits unterzeichnete Schenkungsvertrag beinhaltet im Wesentlichen folgende gegenseitige Verpflichtungen:

¹⁷³ Vgl. *Marx?* im Vorwort.

- 1) Der Beschenkte oder jeder mögliche Besitzer des zur Schenkung angebotenen Kunstwerkes darf dieses weder verkaufen noch in irgend anderer Weise ökonomischen Vorteil aus dem Besitz des Werkes ziehen.
Der Eigentümer kann durch Schenkung wechseln, insofern der Künstler oder dessen rechtmäßiger Stellvertreter zustimmt und der Beschenkte diesen Vertrag vollständig akzeptiert.
- 2) Das Kunstwerk darf nicht mutwillig zerstört oder Bedingungen ausgesetzt werden, die Beschädigungen oder Zerstörung provozieren. Der Beschenkte gewährleistet die im Rahmen seiner institutionellen Voraussetzungen angemessene und übliche Lagerung und Pflege.
- 3) Der Künstler verpflichtet sich, niemanden über den Verbleib des Werkes zu informieren und bei Annahme der Schenkung die beschenkte Institution geheim zu halten, um einen sekundären ökonomischen Nutzen durch implizite Steigerung des eigenen Marktwertes auszuschließen.
- 4) Ob, wo und wie das Werk öffentlich zugänglich gemacht wird, entscheidet der Beschenkte. Der Künstler erklärt sich bereit, bei inhaltlichen, kuratorischen oder technischen Fragen unterstützend mitzuwirken.

Wirksam wird die Schenkung durch die Unterzeichnung und Rücksendung des Schenkungsvertrags an den Künstler.

So wurde beispielsweise das Gemälde **Postcard from N.Y.** einer staatlichen Sammlung zur Schenkung angeboten, die für meine eigene künstlerische Auseinandersetzung in meiner Jugend eine große Bedeutung hatte, da ich in der ständigen Ausstellung mehrere prägende Kunsterfahrungen hatte. Das fast fünfzehn Jahre später entstandene **Postcard from N.Y.** steht darüber hinaus zu einem wichtigen Gemälde der

Sammlung in einem reziprok ähnlichen Verhältnis wie Malcom Morleys *Bildnis des Künstlers in seinem Studio* zu Vermeers *Die Malkunst (Allegorie der Malerei)*; wobei **Postcard from N.Y.** nicht eine skalierte Kopie des Bildes ist, sondern eine ins Bescheidene transformierte Ansicht derselben Idee, was unmittelbar natürlich im direkten Gegenüber beider Bilder erfahrbar wäre.

Die Entscheidungsgremien der jeweiligen Institutionen reagieren auf mein Vor-Urteil und Schenkungsangebot ihrerseits mit einer Beurteilung des Kunstwerkes, die zur Annahme oder Ablehnung der Schenkung führt.

Im Falle der Akzeptanz der Schenkung des im Original vorliegenden Werkes, verbleibt dieses im Depot der Institution, es sei denn, es wird - womit nicht unbedingt zu rechnen ist - unmittelbar ausgestellt. Das Kunstwerk ist also jenseits der beschriebenen Vermittlungsmechanismen auf der Basis der gegebenen formalen und inhaltlichen Institutionen im institutionellen Arkadien angelangt, und dort bleibt es zunächst vermutlich unsichtbar. Irrelevant bleiben, anders als es der Standardzyklus vorschreibt, die Marktposition und der Markenwert des Künstlers, obwohl es prinzipiell möglich ist, dass sich bei Präsentation des Werkes jemand für den Urheber zu interessieren beginnt. Ebenfalls irrelevant wird, im Falle der Akzeptanz und Inventarisierung des Werkes, die Verpackung und der Modus der Aufnahme in die Sammlung des Museums, wobei der Schenkungsvertrag eine Verwertung des Werkes innerhalb ökonomischer Kreisläufe so weit es möglich ist verhindert. Auch als Künstler kann ich daraus keinen „Gewinn schlagen“, obwohl vertragsgemäß die Möglichkeit besteht, die Existenz eines unsichtbaren Werkes in einer unbekannteren Institution zu kommunizieren.

Im Falle der Ablehnung der angebotenen Schenkung wird das Werk vom Museum wieder verpackt und zusammen mit einer

mehr oder minder ausführlichen Begründung der Ablehnung zurückgeschickt. Was die Begründungen betrifft, ist es aufschlussreich, dass sich die institutionelle Bewertung in vielen Fällen nicht auf den ästhetischen Wert des Kunstwerkes bezieht, sondern auf andere - genuin kunstferne - Kriterien. So teilt z.B. das *Philadelphia Museum of Art* bei Rücksendung des Gemäldes mit: „There are many legal and security issues involved whenever an »artwork« comes into the building and for this reason we must return your package to you. If you would like to submit a gift for consideration, we advise you to send a letter of explanation with a reproduction of the image”.

Die **Circulationen** kehren also in einer von der Institution selbst erzeugten Form, d.h. zunächst ganz profan in einer durch die Institution vorgenommenen Verpackung, die das Kunstwerk verhüllt, zum Künstler zurück. Die institutionelle Entscheidung bedingt die Unsichtbarkeit des angebotenen Kunstwerkes, was lediglich einen besonderen Fall, des allgemeinen Verfahrens darstellt, wie Institutionen über die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit von Werken bestimmen, wobei im Rahmen dieser **Circulationen** zumindest eine auf das vorliegende Werk bezogene explizite schriftliche Begründung dieser Entscheidung vorliegt.

Diese **Circulationen** können und sollen selbst wiederum sichtbar gemacht werden.

Dies geschieht dadurch, dass in einer zweiten **Circulation** die durch die Institutionen verhüllten Werke und die gesamte begleitende Korrespondenz einer anderen Institution zur Ausstellung angeboten werden. Dadurch würden die institutionellen Verfahrensweisen zur Tilgung von Kunstwerken innerhalb des Museums sichtbar. Die Institution wird im selbst gesetzten Rahmen in Abwesenheit der Kunst zum Gegenstand der Ausstellung. Denn durch die Ausstellung der **Circulationen** im institutionellen Kontext tritt die von den Museen vorgenommene Verpackung jetzt als *Quasi-Ready-Made* in Erscheinung.

Die sichtbaren institutionell erzeugten Objekte werden aller Voraussicht nach, stellvertretend für die abwesend-anwesenden Kunstwerke, durch den institutionellen Rahmen selbst als Kunstwerke fehlinterpretiert.

Die tatsächlich vorhandenen Werke bleiben zwar im Sarkophag der Verpackung erhalten, könnten aber nur zum Preis der Zerstörung der ausgestellten *Quasi-Werke* sichtbar werden. Die Existenz der Kunstwerke - die ja im Rahmen der Ausstellung der **Circulationen** nicht relevant wird¹⁷⁴ - wird zwar durch die ausgestellte Korrespondenz und deren Beschreibung in den Schenkungsverträgen verbürgt, bleibt aber ihrer Qualität nach Vorstellungsprodukt der Betrachter. Unmittelbar sichtbar wird, wie sich das Museum mit selbst gemachten Objekten beliefert und dadurch der Kreislauf des Kunstbetriebes, unter Ausschluss der Kunst, unbehindert aufrecht-erhalten werden kann.¹⁷⁵

Auch das Konvolut aus abgelehnten Werken in musealer Verpackung und den begleitenden Korrespondenzen wird den in der zweiten **Circulation** angeschriebenen Institutionen zur Schenkung unter obigen Bedingungen angeboten. Neu kommt zu obigen Vertragsbedingungen lediglich hinzu, dass die Ausstellung der **Circulationen** „ohne Künstler“ erfolgen muss, also der Urheber der institutionell verhüllten Werke ebenfalls unsichtbar bleibt. Ohnehin handelt es sich beim sichtbaren

¹⁷⁴ Das Kunstwerk fällt wie der Käfer in Wittgensteins Schachtel, die ebenso gut leer sein könnte, als irrelevant aus der gesamten Betrachtung heraus (vgl. Wittgenstein, PU, §293).

¹⁷⁵ Eine historisch interessante und in vielerlei Hinsicht recht aufschlussreiche Beschreibung, wie es im Betriebssystem der Kunst zu solchen Quellcode-Verschiebungen, weg vom Kunstwerk hin zur Funktionsweise der Institutionen, kommen konnte und vielleicht musste, gibt Stefan Heidenreich in seiner Studie *Was verspricht die Kunst?* Allerdings läuft auch er immer Gefahr, die Kunst mit dem Bade auszuschütten, indem er die unmittelbare Erfahrung von Kunst (das, was oben praktisches Kunsturteil genannt wurde) und die darin sich äußernde Autonomie zum Produkt empirischer Konstellationen macht.

Quasi-Werk ja um eine kollaborative Leistung der beteiligten Institutionen.

Der Mehrwert entspringt also, wie im *objet trouvé* des Vorwortes vermutet, aus der **Circulation** und nicht aus ihr, denn die institutionelle Ablehnung der Kunstwerke führt nach vollendeter **Circulation** zu einem von den Institutionen selbst hervorgebrachten *Quasi-Werk* ohne Kunst, das die getilgten Kunstwerke umhüllt.

Ganz gleich, an welcher Stelle man sich im beschriebenen Wechselspiel zwischen Institution und Befreiung befindet, immer bleibt mindestens eine der institutionell geforderten Größen, also entweder der Künstler oder sein Werk oder die Institution unbekannt.

Das Museum entscheidet sich für oder gegen ein bekanntes Objekt, das im Original vorliegt, kennt aber den Künstler nicht.¹⁷⁶

Nimmt das Museum die Schenkung an, hat es die Möglichkeit, ein bisher unbekanntes Werk eines unbekanntes Künstlers zu zeigen. Der Künstler kann vom Werk, das er jedoch nicht mehr zeigen kann, und dem Akt der Schenkung sowie einer institutionellen Entscheidung berichten, muss aber laut Vertrag die Institution verschweigen, innerhalb der das Werk sichtbar werden kann. Gleichzeitig wäre es gelungen, eine nicht marktkonforme Regel zu etablieren, die die wechselseitige Abhängigkeit von Künstler und Institution unterläuft.

Lehnt das Museum die Schenkung ab, kann der Künstler bzw. eine zweite kooperierende Institution das dadurch produzierte Objekt und die Entscheidung des Museums ausstellen, wobei Kunstwerk und Urheber unbekannt bleiben und lediglich die

¹⁷⁶ Das Vorliegen des Originals ist nicht zuletzt aufgrund von Walther Benjamins Überlegungen zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* notwendig.

Institution in ihrer Funktionsweise sichtbar wird. Außerdem wird der kooperierenden Institution ermöglicht, sich selbst in Gestalt der Konkurrenz auszustellen, indem sie zeigt, wie die Idee der Kunst an den institutionellen Realitäten zerschellen kann und dies die Institutionen dazu zwingt, die selbst erzeugten Überreste abwesender Kunstwerke zu ästhetisieren.

In der Schwebe bleibt, ob die beschriebenen **Circulationen** als künstlerische Tätigkeit zu bewerten sind oder ob diese lediglich die offensichtliche Abwesenheit der Kunst erscheinen lassen. Die konzeptuelle Konstruktion verhindert jedenfalls die marktmäßige **Circulation** der **Circulationen** als Masche, denn die notorische Unbestimmtheit mindestens einer marktrelevanten Größe erzeugt eine Lücke, die dem atmenden Künstler ein Exil der Heiterkeit gewährt.

Nachwort

Stoisch arbeiten sich die Künstler an ihren alten Fragen ab: Welchen Zwängen können wir uns entziehen? Und: Welche Grenzen lassen sich noch überschreiten?

Immer und immer wieder wird nachgewiesen, dass alles sich zur Kunst verklären lässt. Und immer weiter gerät man so ins Schwarze Loch der Bedeutungslosigkeit. Dabei könnte man diesem durchaus entkommen, die Künstler müssten nur die Fragerichtung ändern. Nicht, was die Kunst *auch* kann, gilt es zu erforschen, sondern was sie allein vermag.

Hanno Rauterberg

Was aber vermag die Kunst allein? Bleibt sie nicht gefangen im sinnlosen *Circulus vitiosus* der Institutionen oder - schlimmer noch - des wirklichen Lebens?

„I think that all human activity is stupid. Artistic activity is also stupid, but you can see it more clearly. [...] It's a kind of struggle to live, or a struggle to protest against the fact of dying; a protest against the fact of living.“¹⁷⁷ so polemisierte Christian Boltanski mit einem sprachlichen Kunststück auf dem ironischen Spielfeld der Künstlerstatements. Und manchmal hat es den Anschein, dass Francis Bacon schließlich doch recht behalten wird mit seiner Identitätstheoretischen Variation: „Alle Kunst ist nun völlig zu einem Spiel geworden, mit dem

¹⁷⁷ Boltanski, zitiert nach Gumpert, 1994, S.21.

der Mensch sich ablenkt; Sie mögen sagen, das war immer schon so, aber jetzt ist es nur noch ein Spiel.“¹⁷⁸

Obwohl die Kunst nicht sinnstiftend und zweckhaft, nicht bessernd, belehrend und nicht gewinnbringend in unser Leben eingreift, und obwohl die theoretischen Reflexionen der Kunst antinomische Verhaue und Paradoxien hervorbringen die ein einfaches Verstehen verhindern, soll die Kunst Kunst sein und nicht Mode, Fun oder Spiel werden, denn - wie Adorno mahnt - „Kunst, die im Spiel ihre Rettung vom Schein sucht, läuft über zum Sport“¹⁷⁹.

Der Sport aber ist, neben vielem anderen, vielleicht auch die Ahnung eines großen Publikums, dass es jenseits von Sein und Sollen einen freien und je individuellen Bezug zur Wirklichkeit gibt, der sich nicht rechtfertigen lässt oder braucht. So käme, aller Ignoranz zum Trotz, dann doch noch einmal Joseph Beuys zum Nachwort: „Der erste und wichtigste Begriff ist die Verwirklichung der Freiheit. Nicht nur im Kopf, sondern auch in den Institutionen, in den Strukturen.“¹⁸⁰

Ich will diese knappen und teilweise fragmentarischen Reflexionen von **Circulationen**, die künstlerisches Handeln zwischen Institution und Befreiung sichtbar machen, mit einem Fragment Schlegels beschließen, in dem es heißt: „Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müßte zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach, ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Rich-

¹⁷⁸ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester, zitiert nach Bacon, 1997, rückseitiger Umschlag.

¹⁷⁹ Adorno, 1973, S.154.

¹⁸⁰ Joseph Beuys im Gespräch mit Keto von Waberer. In Haentlein, 1993.

tung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat, so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes.“¹⁸¹

Die Erfahrung von Kunst ist dem gegenüber eine unmittelbare, dem historischen Geist entgegengesetzte Tätigkeit und damit - wenn man so will - der transzendente Bestandteil des Ganzen.

Sind aus diesem Nachwort noch Folgerungen zu ziehen, dann diese: „Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann.“¹⁸²

¹⁸¹ Schlegel, 1. Abt. Bd. 2, S. 168-169.

¹⁸² Karl Kraus, 1996, S.58.

Liste der in Umlauf gebrachten **Circulationen**

As soon as you stop wanting something you get it. I've found that to be absolutely axiomatic.

Andy Warhol

before talking of ...

Öl, Acryl, Staub, Asche auf Leinwand; mit schwarzer Ölfarbe bemalter Holzrahmen; 32 x 27 cm.

Postcard from N.Y.

Öl auf Leinwand; 20,3 x 25,5 cm.

this revolution is for display purposes only

Öl und Graphit auf Leinwand, auf beschichteter Pressspanplatte, ø 32 cm; Wandmalerei in roter Farbe 130 x 1300 cm - Farbmuster und Installations-skizze der Situation rückseitig auf-geklebt.

I ignore ...

Armeetaschenlampe, Filz, Kerzen, Kabel, Flachbatterie, Kreide montiert auf Kupfer-Filz Aggregat; 20,5 x 13 x 14,5 cm.

visitors should be aware ...

Öl, Sand, Wachs und Graphit auf Leinwand; 117 x 89 x 4 cm.

anordnungen unter dem kreuz des südens

Nussbaumbox, Plexiglasdeckel mit Thermotransferdruck, Text auf handgeschöpftem Bütten; 4,6 x 18,3 x 24,5 cm.

o.T. – Gemälde 2

Öl auf Leinwand; bemalter Holz-Gips-Rahmen; 68,1 x 78,4 cm.

conciliation flag

Öl, Acryl und Graphit auf Leinwand; 20,3 x 25,5 cm.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973.
- Assheuer, Thomas: In den Stahlgewittern des Kapitalismus. In DIE ZEIT, Nr.11, vom 10. März 2005, S.41f.
- Bacon, Francis: Retrospektive, (1. November 1997- 26. Januar 1997). Haus der Kunst, München, 1997.
- Baumgarten, Alexander G.: Aesthetica. Übersetzt von Hans R. Schweizer, Meiner Hamburg, 1983.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In „Gesammelte Schriften Band I 2“, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997, S.471-508.
- Böhme, Gernot: Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie. In „Zeitschrift für kritische Theorie“, Band 12, herausgegeben von Gerhard Schweppenhäuser, zu Klampen, Lüneburg, 2001, S.69-83.
- Bullough, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In „Aesthetics: Lectures and Essays by Edward Bullough“, herausgegeben von Elizabeth M. Wilkinson, University Press, Stanford, 1957.
- Buren, Daniel: Achtung! Texte 1967 - 1991. Verlag der Kunst, Dresden/Basel, 1995.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- Celan, Paul: Gedichte in zwei Bänden. Suhrkamp, Frankfurt, 1993.
- Croce, Benedetto: The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General. Translated by Colin Lyas, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Craig-Martin, Michael: Inhale -Exhale. Katalog zu Ausstellung 25.5. bis 30.6. 2002, Manchester Art Gallery.
- Danto, Arthur C: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984.
- Dickhoff, Wilfried: Für eine Kunst des Unmöglichen. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2001.
- Duchamp, Marcel & Cabanne, Pierre: Dialogues with Marcel Duchamp. Übersetzt von Ron Padgett, Da Capo Press, ohne Ort, 1987.

- Duchamp, Marcel: Marcel Duchamp - Die Schriften. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Theo Ruff Edition, Zürich, 1994.
- Duchamp, Marcel: Marcel Duchamp - Interviews und Statements. Herausgegeben und annotiert von Serge Stauffer, Edition Cantz, Stuttgart, 1991.
- Duve, Thierry de: Kant nach Duchamp. Klaus Boer, ohne Ort, 1993.
- Fichte**, Johann Gottlieb: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794). Felix Meiner, Hamburg, 1997.
- Gadamer**, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Reclam, Stuttgart, 2000.
- Geißlinger, Hans: Die Imagination der Wirklichkeit. Campus, Frankfurt, 1992.
- Geißlinger, Hans (Hrsg.): Überfälle auf die Wirklichkeit. Carl Auer, Heidelberg, 1999.
- Glaser, Milton: Kunst ist Arbeit. Gingko Press, Hamburg, 2000.
- Götze, Martin: Vernunftgründe des Ästhetischen - Bemerkungen zu Kants Kritik der Urteilskraft. In „Philosophie als Denkwerkzeug - Zur Aktualität transzendentalphilosophischer Argumentation“, Herausgegeben von Martin Götze, Christian Lotz, Konstantin Pollok und Dorothea Wildenburg, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, S.161-181.
- Grisebach, Lucius: Malerei - Gotthard Graubner, Johannes Grützke, Gerhard Richter. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg vom 28.7.-17.9. 1989.
- Guillaud, Jacqueline und Murice: Fra Angelico - Das Licht der Seele. Klett-Cotta, Stuttgart, 1988.
- Gumpert, Lynn: Christian Boltanski. Flammarion, Paris, 1994.
- Händler**, Ernst-Wilhelm im Gespräch mit Thomas Assheuer und Christof Siemes: Der Firma Deutschland fehlt der Auftrag. In DIE ZEIT, Nr.27, vom 30. Juni 2005, S.43.
- Halcour, Dorothee: Wie wirkt Kunst? Zur Psychologie ästhetischen Erlebens. Peter Lang, Frankfurt/Main, 2002.
- Halder, Alois: Kunst und Kultur - Zur Ästhetik und Philosophie der Kunst in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Karl Alber, Freiburg/München, 1987.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Heidenreich. Stefan: Was verspricht die Kunst? Berlin Verlag. Berlin. 1998.

- Hinterberger, Norbert W.: Das Bildungsprogramm. VDG, Weimar, 1997.
- Hölderlin, Friedrich: Werke und Briefe in zwei Bänden. Herausgegeben von Friedrich Beißner und Jochen Schmidt. Insel, Frankfurt/Main, 1982.
- Hustvedt, Siri: What I Loved. Picador, New York, 2003.
- Kant**, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Meiner, Hamburg, 2003.
- Kant, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft. Urteilkraft. Meiner, Hamburg, 2003.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft. Meiner, Hamburg, 2003.
- Kluge, Friedrich: Ethymologische Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2002.
- Kraus, Karl: In zweifelhaften Fällen entscheide man sich für das Richtige. Insel, Frankfurt/Main, 1996.
- Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie. Übersetzt von Emanuel Hirsch, Dietrichs, Düsseldorf, 1955.
- Lax**, Robert: wake up re:lax. Intermedium records, München, 2003.
- Laxness, Halldór: Independent People, Harvill, London, 2001.
- Marquard**, Odo: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Überlegungen. Reclam, Stuttgart, 1981.
- Marquard, Odo: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen. Wilhelm Fink, 2003.
- Morante, Elsa und Baldine, Umberto: Das Gesamtwerk von Fra Angelico. Kunstkreis Luzern, ohne Jahr.
- Newman**, Barnett: Schriften und Interviews. Herausgegeben von John O' Neill, übersetzt von Tarcisius Schelbert, Gachnang & Springer, Bern, 1996.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Könnemann, Köln, 1994.
- Oberhuber**, Oswald: Geschriebene Bilder. Bis heute. Herausgegeben von Peter Noever. Springer, Wien, 1999.
- O'Brien, Flann: Der dritte Polizist. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991.
- Osborne, Harald: What makes an experience aesthetic? In „Possibility of the Aesthetic Experience“ herausgegeben von Michael H. Mitias, Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1986, S.117-135.
- Paz**, Octavio: Nackte Erscheinung - Das Werk von Marcel Duchamp. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991.
- Pitkämä, Timo: Terrorkunst - Zur Möglichkeit aktueller Kunstproduktion. Selbstverlag. ohne Ort. 2001.

- Pöppel, Ernst: Zum formalen Rahmen des ästhetischen Erlebens. Ein Beitrag aus der Hirnforschung. In „Die Aktualität des Ästhetischen“, herausgegeben von Wolfgang Welsch, Fink, München, 1993, S.243-246.
- Queensryche**: Operation Mindcrime. EMI Records, 1988.
- Rappmann, Rainer E.** (Hrsg.): Über die FIU - Freie Internationale Universität. FIU-Verlag, Wangen/Allgäu, 1992.
- Rauterberg, Hanno: Was soll uns die Kunst? In DIE ZEIT, Nr. 24, vom 6. Juni 2002, S.37.
- Rauterberg, Hanno: Aktionisten der Nächstenliebe. In DIE ZEIT, Nr. 19, vom 29. April 2004, S.45.
- Reck, Hans Ulrich und Szeemann, Harald (Hrsg.): Junggesellenmaschinen. Springer, Wien, 1999.
- Reinhardt, Ad: Art as Art - The Selected Writings Of Ad Reinhardt. Herausgegeben von Barbara Rose, University of California Press, Berkeley, 1975.
- Rilke, Rainer Maria: Neue Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil. Insel, Frankfurt/Main, 1980.
- Schiller, Friedrich**: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Reclam, Stuttgart, 2000.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Ernst Behler (Hrsg.) unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Schöningh, Paderborn, 1958ff.
- Schneider, Norbert. Vermeer - Sämtliche Gemälde. Taschen, Köln, 1999.
- Schwarz, Arturo: The Complete Works of Marcel Duchamp. Delano Greenidge Editions, New York, 2000.
- Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1996.
- Sehgal, Tino & Sloterdijk, Peter. Kunst im Futur II. Moderiert von Hanno Rauterberg. In DIE ZEIT, Nr. 24, vom 9. Juni 2005, S.51.
- Seidel, Achim & Holzka, Klaus: Die Leere des Zen - Texte und Bilder zum Bi-Yän-Lu. Dietrichs, München, 1992.
- Soboczynski, Adam: Spätentwickler. In DIE ZEIT, Nr. 26, vom 23. Juni 2005, S. 57.
- Sprinkart, Karl-Peter: Kognitive Ästhetik. Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1982.
- Tiravanija, Rirkrit; Kittelmann, Udo** (Hrsg.): Untitled, 1996 (tomorrow is another day), Kölnischer Kunstverein 1997. Salon, Köln, 1998.

- Tomkins, Calvin: Duchamp und seine Zeit. Übersetzt von Franziska Widner und John Frederick Gorrissen. Time Life, ohne Ort, 1976.
- Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp - Eine Biographie. Übersetzt von Jörg Trobitius, Hanser, München, 1999.
- Ulrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst. Wagenbach, Berlin, 2003.
- Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts. Taschen, Köln, 2000.
- Warhol, Andy: THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). Harcourt, New York, 1977.
- Weller, Silke: Notizen zum ästhetischen Urteil. In „Philosophie als Denkwerkzeug - Zur Aktualität transzendentalphilosophischer Argumentation“, herausgegeben von Martin Götze, Christian Lotz, Konstantin Pollok u. Dorothea Wildenburg, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998, S.267-279.
- Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes - Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Rowohlt, Reinbeck, 1997.
- Wilde, Oscar: De Profundis sowie Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading. Diogenes, Zürich, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig: Über Gewissheit - (Bemerkungen über die Farben - Zettel - Vermischte Bemerkungen). Werkausgabe Band 8. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. Das Innere und das Äußere. Hrsg. G.H. von Wright & Heikki Nyman, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben. Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees, und James Taylor von Cyril Barrett. Fischer, Frankfurt/Main, 2000.

Exakte Quellenangaben der Leitsätze in der Reihenfolge ihrer Verwendung:

- Christian Boltanski. In Gumpert, 1994, S.186.
Kluge - Ethymologisches Wörterbuch, 2002, S.443.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1979, S. 328.
Hans Geißlinger, 1992, S.89.
Brockhaus, 2001.
Ernst-Wilhelm Händler, 2005, S.43.
Christian Boltanski. In Gumpert, 1994, S.172.
Stefan Heidenreich, 1998, S.59.
Michael Craig-Martin, 2002, S.16.
Barnett Newman, 1996, S.207.
Queensryche, Revolution Calling, 1988.
Robert Lax, 2003.
Daniel Buren, 1995, S.56.
Ludwig Wittgenstein, 2000, S.44.
Siri Hustvedt, 2003, S.272.
Barnett Newman, 1996, S.175
Theodor W. Adorno, 1973, S.521.
Wolfgang Rihm, Zitiert nach einem Konzertprogramm von Ralph Phillip Ziegler, ohne Jahr.
Halldór Laxness, 2001, S.313.
Karl Kraus, 1996, S.50.
Robert Lax, 2003.
Andy Warhol, 1977, S.112.
Paul Celan, 1993, S.173.
Marcel Duchamp. In Stauffer, 1994, S.215.
Flann O´Brien, 1991, S.53.
Hanno Rauterberg, 2002, S.37.
Karl Kraus, 1996, S.58.
Andy Warhol, 1977, S.23.

Ohne Autor, **Circulationen** - Zwischen Institution und Befreiung

© 2006 der vorliegenden Ausgabe: Edition Octopus
Die Edition Octopus erscheint im
Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster
www.edition-octopus.de

© 2006 Ohne Autor
Alle Rechte vorbehalten
Satz: Ohne Autor
Schrifttypen
Text = Trebuchet MS.
Circulationen = Impact
Umschlag: Ohne Autor

Druck und Bindung: MV-Verlag

ISBN 3-86582-251-7