

## Bewegungsabläufe nervöser Kunstbegriffe

### 1. Ambivalenz der Kunst

In den sehr unterschiedlichen Kunstbegriffen, mit denen wir heutzutage konfrontiert werden, kommt eine Nervosität zum Ausdruck, die sich an der Frage genereller Fortsetzbarkeit von Kunst entzündet hat.

Als nervös ist dabei ein repräsentativer Kunstbegriff zu bezeichnen, der versucht, Tradition möglichst identisch fortzusetzen, nervös sind aber auch ein strategischer bzw. ein parasitärer Kunstbegriff, die es beide unternehmen, Tradition so umzukodieren, dass sich eine inhaltliche und strukturelle Transformation ereignen kann. Dabei ist die Frage der Fortsetzbarkeit der Kunst nicht unabhängig von der Fortsetzungsrichtung politischer Strukturen verstehbar.

In den postindustriellen Gesellschaften lautet die verbreitete Parole zurzeit: *Keine Alternative!* In zahlreichen öffentlichen Reden wird Handeln immer wieder mit dem Satz *Dazu haben wir keine Alternative!* begründet. Nach den Suchbewegungen der sechziger und siebziger Jahre befinden wir uns heute in einer Phase der gesellschaftlichen Vereinheitlichung nach Maßgaben der Systemmaximen neoliberaler Wirtschaft, die die Ersetzung der industriellen Arbeit durch global agierende Finanzströme bereits weit vorangetrieben und zu einer extremen Monopol-bzw. Oligopolbildung geführt hat. Die sogenannten 'Lebenswelten' sind unter diesem Druck nahezu vollständig kolonialisiert worden. Hierzu gibt es angeblich keine Alternativen. Doch die menschliche Existenz geht in keiner Systemlogik auf, und es stellt sich die Frage: Wo sind die Institutionen und Lebensmöglichkeiten, die sich nicht mit diesen Entwicklungen identifizieren?

Eine der wenigen Institutionen, in denen dieses Nicht-Identische noch als möglich erscheint, ist die Kunst. Die besonderen Potenziale der Kunst im Hinblick auf eine nicht-determinierte Kreativität bzw. eine Ermöglichung von Differenz sind nach wie vor vorhanden, auch wenn der Kunstmarkt gemäß den Prinzipien neoliberaler Ökonomie funktioniert. Die Kunst soll hier deshalb auch keinesfalls als eine Enklave der Freiheit hypostasiert werden, der die Aufgabe zukommt, für ästhetische Kompensationen und Re-Kreationen zuständig zu sein. Vielmehr gehe ich davon aus, dass es die Kunst als nahezu einzige Institution immer noch vermag, Momente des Nicht-Identischen hervorzubringen, die stark genug sein können, jede Systemlogik zu perforieren. Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierten im *Anti-*

*Ödipus* eine Haltung zur Kunst, die mir in dieser Hinsicht immer noch als zeitgemäß erscheint.

Nach Deleuze/Guattari beruht die heutige Produktionsweise der Kapitalakkumulation im Grunde auf dem Prinzip der *Anti-Produktion*, die das Lebendige zerstört. Doch welche Möglichkeiten der Entgegensetzung gibt es überhaupt? Die Antwort lautet: Andere Wissens-Konzepte, die das Leben aus seiner Blockade befreien und die *Kunst*, die die Produzentin differenzieller Singularitäten ist:

»Warum diese Berufung auf Kunst und Wissenschaft in einer Welt, wo die Wissenschaftler und Techniker, selbst die Künstler, wo Wissenschaft und Kunst so umfassend im Dienste der etablierten Mächte stehen (und wäre es nur über die Finanzierungsstrukturen)? Weil die Kunst, hat sie einmal ihre ureigenste Bestimmung und Größe erlangt, Decodierungs- und Deterritorialisierungsketten erzeugt, die Wunschmaschinen aufrichten und in Gang setzen.« (*Anti-Ödipus*, Frankfurt/Main 1977, S.478).

Es stellt sich natürlich die Frage, was diese „ureigendste Bestimmung“ sein kann und von welcher »Größe« hier die Rede ist. Sicherlich ist nicht eine Größe im Sinne der Ästhetik des Erhabenen gemeint, und auch nicht eine Bestimmung der Kunst im Sinne von Werken ›großer‹ KünstlerInnen, die ihr Genie der Gesellschaft opfern und dafür besondere Autonomieprivilegien genießen. Jede bewußte oder unbewußte Bindung an solch kunstreligiöse Vorstellungen führt zu einem repräsentativen Kunstbegriff, der nicht mehr fortgesetzt werden kann.

Ein weiterer Aspekt, der dem oben genannten Potenzial zu widersprechen scheint, ist der, dass die Kunst sich häufig und gern prostituiert hat, sie sich in den Dienst repressiver und menschenverachtender Mächte stellte und auch heute noch im allgemeinen eher der sozialen Distinktion als der Entwicklung ethischen Handelns dient.

In den letzten Jahren haben z.B. Jean Clair und Eduard Beaucamp (beide Köln 1998) deutlich auf diese Zusammenhänge hingewiesen, und die Kunst der Moderne in ein anderes Licht gerückt. Diese Autoren liefern Argumente dafür, dass einige Selbstverständlichkeiten der Moderne heute zur Disposition stehen. Dazu zählen insbesondere die folgenden Aspekte:

1. Die weitere Expansion künstlerischer Subjektivität (heute z.B. im Sinne von ›der Künstler als Popstar‹);
2. Das materiale Werk als Garant der Fortsetzbarkeit von Kunst;
3. Die Gegenüberstellung von Werk und Betrachter als universales Arrangement zur Ermöglichung ästhetischer Erfahrung;
4. Die Distanzierung der Kunst von der Ethik.

## 2. Hybridisierungszone

Die Gegenwartskunst kann dadurch charakterisiert werden, dass sie sich zentral mit *Kommunikations-* bzw. *Informationsformen* beschäftigt, indem sie z.B. wissenschaftliche Verfahren, Archive, Regelsysteme und industrielle Präsentationen selbst zu ihrem ästhetischen Material gemacht hat. Eine solche Materialwahl bedingt ein deutliches Zurücktreten subjektiver Signaturen und die Verweigerung auratischer Objekte.

Die materiale Seite des ›Kunstwerks‹ stellt dabei unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors dar, der Kommunikationen ermöglicht. Im Zuge dieser Tendenz ist eine besondere Form von Kommunikation, nämlich die der *Vermittlung*, für die Kunst zentral geworden.

Dieser Sachverhalt wird heute durch unterschiedliche, zum Teil konkurrierende Theorieansätze nahegelegt, wie z.B. durch Semiotik (vgl. Raeithel 1998), Fundamentalpragmatik (vgl. Apel 1993) und Systemtheorie (vgl. Luhmann 1996).

Die mögliche Kunsthaftigkeit von Kommunikations- und Informationsformen ist offenkundig, und *Vermittlung* ist hierdurch zum differenziellen Faktor von Kunst geworden.

Die Erfahrung von Differenz wird in dieser Perspektive gerade nicht auf das Subjekt beschränkt, da mit der Vermittlungsfrage immer auch ein Außen im Spiel ist. Dieses Außen wiederum bedingt, daß es bei der Vermittlung stets um ein bestimmtes *Gefüge* geht, in dem der Austausch von Wissen kontextualisiert wird (vgl. zu den Konsequenzen dieses Sachverhalts auch Bhaba 1994, insbesondere Kapitel 8 und 11).

Im Zuge der Immaterialisierung des Werkes in Kommunikationsformen hat der Gefüge-Charakter in dem Maße an Bedeutung gewonnen, wie der Ding-Charakter problematisch geworden ist. Um kunsthafte Vorstellungen/Konzepte umzusetzen, sind materiale Gegenstände nicht mehr zwingend notwendig. Die zeitgenössische Kunst versteht sich deshalb zunehmend - wie Nicolaus Bourriaud es ausdrückte - als »Importstelle von Methoden und Konzepten: als eine Hybridisierungszone« (Bourriaud 1995, S.60).

Als Weiterentwicklung kontextueller Kunst, die noch stark von der Zentralität einer Künstler-Persönlichkeit bestimmt wird, unternehmen New Genre Public Art und Interventionskunst heute eine äußerst weitreichende Transformation des Kunstbegriffs, indem sie soziale Kommunikationen und Umgestaltungen so in den künstlerischen Prozess einbringen, dass die Aktivität der an der Kunst Teilhabenden zum notwendigen Bestandteil eines ›Werkes‹ wird (vgl. hierzu die Beiträge von Stella Rollig und Christian Kravagna in Babias/Könneke 1998). Diese Positionen eröffnen für die Formfrage - u.a. durch ihre

Ausrichtung am Arbeitsbegriff - ganz andere Dimensionen als es die ästhetische Gestaltung von unwahrscheinlichem Material noch vermag.

In dieser Konstellation gerät die *Kunstvermittlung* in eine völlig neue Lage. Sie kann selbst kunsthafte Züge entwickeln, wobei das keineswegs im Sinne einer Erhöhung oder Veredelung gemeint ist. Vielmehr muss man insbesondere die *KunstPädagogik* erst einmal von der sogenannten ›Kunst‹ wegführen, um sie als *Kunst* zu entfalten. Die Verschänkung von Kunst und Bildung stellt hierbei die entscheidende Perspektive dar. Zur Grundlegung einer zeitgenössischen *KunstPädagogik* schlage ich folgende Basics vor:

- Pädagogische Kompetenz, künstlerische Praxis und geschichtliche Verantwortung sind die wichtigsten Leitvorstellungen kunstpädagogischen Handelns.
- *KunstPädagogik* ist ein spezifisches Handlungsfeld der Pädagogik und bedarf deshalb bildungstheoretischer Begründung.
- *KunstPädagogik* ist eine Form der angewandten Kunstpraxis. Sie orientiert sich an der ästhetischen Praxis und am Kunst-Diskurs.
- *KunstPädagogik* hat die Aufgabe, differentielle Vermögen zu entfalten. Zeitgenössische *KunstPädagogik* ist deshalb differenztheoretisch konstituiert.
- *KunstPädagogik* ist weder durch Medienpädagogik noch durch kulturelle Bildung ersetzbar.
- Ziel ist es, künstlerische, wissenschaftliche und pädagogische Arbeit integral zu begreifen und zu praktizieren.

### 3. Autonomie-Tendenzen

Wir befinden uns im noch frischen 21. Jahrhundert in einer Situation, in der es kaum mehr darum gehen kann, dem Künstler oder dessen Werk weitere Autonomie zu verschaffen. Vielmehr verlagert sich die zeitgenössische Form ästhetischer Autonomie darauf, den Rezipienten Möglichkeiten von Autonomie zu eröffnen.

Hiermit wird die Frage der Fortsetzbarkeit von Kunst zumindest in eine Richtung beantwortet: Mit der Eröffnung von Möglichkeiten zur Autonomie wird das Auslösen von Handlungen zur künstlerischen Aufgabe. Gleichzeitig werden Grenzziehungen porös, z.B. die zwischen ›autonomen‹ Künstlern und Kunstvermittlern bzw. zwischen ›Theoretikern‹ und ›Praktikern‹.

Nach Michael Lingner haben sich die drei großen Autonomieentwicklungen - 1. die Loslösung der Kunst von der gesellschaftlichen Bindung, 2. die Ausbildung einer individuellen Künstlerpersönlichkeit und 3. die moderne Zweckfreiheit des Werkes - überlebt und wir befinden uns heute in der Situation, in der es weder darum gehen kann, dem Künstler noch dem Werk weitere Autonomie zu verschaffen. Die Konsequenz ist, dass die zeitgenössische Form ästhetischer Autonomie darin besteht, Möglichkeiten von Selbst-Bestimmung für die an der Kunst Teil-Nehmenden zu eröffnen.

In dieser Perspektive nähern wir uns der *Pragma-Kunst*, einer Kunst, deren ›Gegenstand‹ u.a. lebenspraktische Aktivitäten sind.

### 4. Pragma-Kunst

Die auf Aristoteles zurückgehende Unterscheidung von Poiesis und Praxis beinhaltet für die Poiesis die Herstellung eines Werkes, für die Praxis hingegen ein selbstzweckhaftes Tun. »Machen« und »Tun« sind also keinesfalls dasselbe. Das auf die Herstellung und das Machen fokussierte Verständnis von *Techne* (Kunst) entspricht der geschichtlichen Vormachtstellung der Poiesis und der Verweisung der Kunst aus der Praxis. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist deshalb immer wieder angetreten, den Versuch zu unternehmen, *Praxis* zu sein. Die Abwendung von der Werk-Herstellung, der *Poiesis*, hat die Hinwendung zum Paradigma *Praxis* zur Folge (vgl. Sowa 2000).

Gegenwärtig läßt sich noch nicht von *Pragma-Kunst* als eigenständiger Kunstform sprechen, doch lassen sich Momente beschreiben, die eine Entwicklung in diese Richtung anzeigen.

Hierzu ein Beispiel aus eigener Praxis. Es handelt sich um eine einwöchige Tätigkeit, die ich als Pförtner der Hamburger Hochschule für Bildende Künste ausgeübt habe. Bei dieser Tätigkeit habe ich versucht, in meiner Arbeitszeit, in der ich die üblichen Tätigkeiten eines Pförtners auszuüben hatte, durch ästhetische Eingriffe in künstlerische

Produktionen einzugreifen, durch Verschiebungen des Pförtnerberufes Irritationen auszulösen und gleichzeitig eine teilnehmende Beobachtung der Institution Kunstakademie vorzunehmen.

Im Unterschied zu Performances, die zumeist im gesicherten und zugeschriebenen Rahmen des Kunstfelds angesiedelt sind, war bei diesem Einsatz für die Pragma-Kunst eine *reale* Einbindung in einen Arbeitszusammenhang gegeben.

Konsequenzen aus dem realen Arbeitsalltag konnten deshalb nicht vollständig durch den Verweis auf das Kunsthafte der Aktion abgefedert werden. Das Risiko von Eingriffen bestand bei diesem Projekt in Situationen, die durch das ›kunsthafte‹ Handeln ausgelöst wurden und für andere Kommunikationen Folgen hatten.

Aus der Perspektive der *Pragma-Kunst* ermöglicht das Handeln an und mit der Kunst Erfahrungen, die nicht nur als einmaliges Erlebnis eines Subjektes vor einem Objekt zu verstehen sind. Vielmehr werden Kommunikationsformen ermöglicht und hervorgebracht, die nicht nur das Ästhetische einer Arbeit zum Gegenstand haben, sondern auf unvorhersehbare Weise in die Lebenspraxis einwirken können.

Es ging keineswegs nur um den ›Wallraff-Effekt‹ einer verdeckten Ermittlung, sondern zentral auch um die Umwidmung einer rein funktional ausgerichteten Arbeitsposition, um ihre Verschiebung hin zu einer anderen *Möglichkeit*, die diese Position beinhaltet.

Durch folgende Handlungen versuchte ich, dies wahrscheinlicher zu machen: 1. Verteilung eines Fragebogens an die Besucher der Kunsthochschule; 2. Gespräche mit Besuchern/ Angehörigen der Akademie mittels des Fragebogens; 3. Eingriffe in die laufende Produktion von Arbeiten.

Die Schwierigkeit in der Praxis bestand darin, die Erwartungen der Menschen, die einem gewöhnlichen Pförtner gegenüberzutreten glaubten, so funktional wie möglich zu erfüllen, gleichzeitig aber möglichst jeder auftretenden Situation eine Differenz abzugewinnen (ausführliche Darstellung in: Lingner/ Maset/ Sowa 1999).

## 5. Sortierung nervöser Kunstbegriffe

Die Position der Pragma-Kunst steht noch nicht hinreichend ausgearbeitet zur Verfügung. Um sie auf den Weg zu bringen, sind ihre Bewegungsrichtungen im Zusammenhang mit denen anderer Kunstbegriffe zu diskutieren.

Kunstbegriffe sind heute im Wesentlichen entweder *repräsentativ*, *strategisch*, *taktisch* oder *parasitär* angelegt.

Der repräsentative Kunstbegriff unternimmt es, Tradition strukturell so identisch wie möglich fortzusetzen. Er reproduziert sich mit seinen eigenen Inhalten, z.B. der Genieästhetik oder der Ästhetik des

Erhabenen. Dementsprechend kann sich dieser Kunstbegriff voll auf die Resonanzwirkungen des von ihm dominierten Feldes verlassen und seine eigene Fortsetzbarkeit durch theoretische und praktische Zirkularität gewährleisten, zu der insbesondere auch sogenannte »Innovationen« und »Grenzüberschreitungen« gehören.

Was den strategischen und den taktischen Kunstbegriff betrifft, so möchte ich eine Unterscheidung von Michel de Certeau aufgreifen, der hierzu folgendes ausgeführt hat:

»Als ›Strategie‹ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer ›Umgebung‹ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisierung seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs-›Ziel‹ oder ›Gegenstand‹) dienen kann. Die politische, ökonomische oder wissenschaftliche Rationalität hat sich auf der Grundlage dieses strategischen Modells entwickelt. Als ›Taktik‹ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen.« (de Certeau 1988, S.23).

Für den strategischen Kunstbegriff wäre also der eigene Topos kennzeichnend, der einem dominierenden Begriff entgegen gesetzt wird und ihn nach und nach ablöst, womit eine strukturelle bzw. qualitative Transformation erzielt wird. Dieser »eigene« Ort kann aber kaum durch eine individuelle theoretische oder praktische Arbeit innerhalb des Kunstfeldes durchgesetzt werden. Hierzu sind Agenten und Distributoren notwendig, der strategische Kunstbegriff wird durch kollektive, netzwerkartige Arbeit in das Feld eingebracht. Siehe z.B. die Kontextkunst der 90er Jahre, deren Kunstbegriff durch die gemeinsame Anstrengung von KünstlerInnen, KuratorInnen, AutorInnen etc. etabliert wurde und zu einer qualitativen und strukturellen Veränderung des Kunstdiskurses und der Kunstpraxis führte.

Beim taktischen Kunstbegriff ist der eigene Ort nicht vorhanden, sondern es wird ein dominierender Begriff durch einen anderen, der diesem ähnlich ist, ersetzt, ohne dass eine qualitative bzw. strukturelle Veränderung stattfindet. Der taktische Kunstbegriff zielt auf die Durchsetzung einer künstlerischen Position, ohne eine strukturelle bzw. inhaltliche Veränderung herbeiführen zu wollen. Er belässt es beim status quo des Kunstsystems und arrangiert sich mit diesem. Die

Arbeiten von Jeff Koons, dessen Surrogat-Radikalisierung der Pop Art eine Zeit lang für Aufsehen sorgten, dann aber umgehend in das »Kunst-Erleben«-Schema integriert wurden, können hierfür als Beispiel dienen.

Der parasitäre Kunstbegriff hingegen wohnt in einem anderen Kunstbegriff ein und benutzt ihn für seine Zwecke. Er subvertiert ein vorhandenes Paradigma durch eine zunächst kaum merkbare Veränderung. Michel Serres hat diese Strategie sehr schön ausgedrückt: »In dieser etwas unscharfen Kulturwelt ist ein Parasit ein Gast, der die Gastfreundschaft mißbraucht, ein unvermeidliches Tier und die Störung einer Nachricht.« (*Der Parasit*, Frankfurt/Main 1984, S.20).

Der parasitäre Kunstbegriff operiert mit der Ambivalenz, die durch die Störung der Repräsentation bewirkt wird. Durch eine allmähliche Übernahme erzielt er eine strukturelle und qualitative Transformation. Hierfür kann die österreichische KünstlerInnengruppe *WochenKlausur* zur Veranschaulichung dienen. In ihren eigenen Publikationen und öffentlichen Auftritten werden sie nicht müde zu behaupten, dass es keine Autonomie der Kunst gäbe und dass es in ihrer Arbeit nicht auf Symbolisierungen ankäme. Doch ihre Arbeitsweise lebt gerade und nur davon, dass sie innerhalb des Kunstsystems beobachtet wird und deshalb die - relative - Autonomie des Kunstsystems besonders beansprucht, um noch in der Negation offensichtlicher »künstlerischer« Formen als Kunst beobachtet werden zu können. Je weniger sich nämlich eine Arbeit durch seine Form als Kunst legitimiert, desto mehr ist sie auf die spezifizierten Resonanzen des Kunstfeldes angewiesen. Im Fall von *WochenKlausur* werden gerade diese Feldwirkungen besonders ausgenutzt und gegen die Funktionsweise des Feldes selbst gewendet, die Gastfreundschaft des Kunstsystems wird im oben zitierten Sinne »missbraucht«, um einen anderen Kunstbegriff zu »setzen«, womit aber diskursive und präsentative Symbolisierungen zwangsläufig verbunden sind.

Diese Sortierung in unterschiedliche Kategorien kann helfen, die Bewegungsabläufe der jeweiligen Kunstbegriffe, der Werke, die in ihrem Sinne entstanden sind und der KünstlerInnen, die sich entsprechend geäußert haben, nachzuvollziehen. Die Arbeit am Begriff ist heute Aufgabe des Kunst-Diskurses und der Kunstvermittlung. Die Kunst geht sicherlich nicht im Begriff auf, doch ohne Begriff gibt es keine Fortsetzung der Kunst. Sicher ist: Es gibt keinen einheitlichen Kunstbegriff, und wir sollten, wenn wir uns über Kunst verständigen wollen, jeweils klären, in welchem Sinn der von uns verwendete Begriff funktionieren soll bzw. funktionieren kann.

Unsere Begriffs-Nervosität resultiert aus der Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Konzepte. Wehe dem, der dabei die Geduld oder die Argumente verliert. Beides ist leicht möglich in einer durch die ökonomische Rhythmik durchtakteten Zeit.

## Literatur

- Apel, Karl-Otto: *Transformation der Philosophie*, Band 2, *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Frankfurt/Main 1993.
- Babias, Marius/ Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/Dresden 1998.
- Beaucamp, Eduard: *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Köln 1998.
- Bhaba, Homi: *The Location of Culture*, London 1994.
- Bourriaud, Nicolas: *Das ästhetische Paradigma*. In: Schmidgen, Henning (Hg.): *Ästhetik und Maschinelles. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin 1995, S.60.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- Clair, Jean: *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*, Köln 1998.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Anti-Ödipus*, Frankfurt/Main 1977.
- Lingner, Michael/ Maset, Pierangelo/ Sowa, Hubert: *ästhetisches dasein*, Hamburg 1999.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1996.
- Raeithel, Arne: *Selbstorganisation, Kooperation, Zeichenprozess*, Opladen/Wiesbaden 1998.
- Serres, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt/Main 1984.
- Sowa, Hubert: *Jenseits der Poiesis. Anartistische Praxis im Ausgang der Kunst*. In: Seubold, Günter (Hg.): *Was macht die Kunst nach dem ende der Kunst?*, Würzburg 2000.

Veröffentlicht in:

Rollig, Stella/ Sturm, Eva (Hg.) *Dürfen die das?*, Wien 2001.