

Abwarten \*

An neuen Kunstzeitschriften gibt es kaum Bedarf. Die technische Reproduzierbarkeit hat das Künstliche zu einer Topographie verdichtet, in der uns die besonderen Dinge umzingeln und Sehnsüchte wecken nach ästhetisch Belang- und Skrupellosem. Überblickt man die Vielfalt und Vervielfältigungstätigkeit der Redaktionen, mutet es paradox an, wie sie unbeirrt im Habitus flüsternder Adoranten von Kunst und Künstlerinnen berichten, als wären diese etwas Rares. Oder aber, bei fortgeschrittener Selbstreflexion, aus der Mitte einer Kunstmenge den Abonnenten jene wenigen Werke präsentieren, die ihre Aufmerksamkeit tatsächlich verdienen. Zweifellos verwalten Kunsthefter, ungeachtet ihrer eigenen Vielzahl, die Knappheit von Kunst, und man kann sich fragen, was solche Mitteilungen, die uns das Einzigartige in immer schnellerem Takt offenbaren, mehr bedeuten als ein widersprüchlicher Refrain.

Kunstzeitschriften funktionieren als Werbeprospekte. Jede Besprechung eines Werks, jede Wiedergabe einer Arbeit steigert deren Handelswert. Schon die Erwähnung eines Namens, sei sie bezahlt oder nicht, fördert den Absatz der damit signierten Dinge allerart. Insbesondere Hinweise und Kritiken im redaktionellen Teil sind begehrt, zumal die positiven Effekte selbst bei einer ungünstigen Beurteilung – der Harmoniebedarf in der Szene lässt dies kaum zu – überwiegen. Trotz offenkundiger Interessen seitens der Kunstschaffenden und ihrer Trainer, sind die Redaktionen darauf bedacht, die Unabhängigkeit ihrer Selektion, die freie Beweglichkeit ihrer Aufmerksamkeit zu demonstrieren. Denn «Interesselosigkeit» gilt als Voraussetzung für den Genuss des Schönen und dessen lukrative Vermittlung an Dritte.

Dieser Service bedient sich verschiedener Rhetorik. Gemeinsam ist ihnen, dass sie es vermeiden, direkt auf die Anlagequalität eines Werks zu verweisen; selbst ein künstlerischer Wert wird nur durch die Blume veranschlagt. Vielmehr genügt es, dass die Rede erst den formalen Anlagen deskriptiv folgt, um sich schliesslich in verschiedenen Andeutungen zu verlieren: gerade dies bestätigt die Vielschichtigkeit und Komplexität eines Oeuvres. Wie im Museum, so erhält auch im Heft der Warmlufttraum, den ein Werk um sich zu beanspruchen weiss, eine symbolische Bedeutung. Es gilt den entropischen Hang der Kunst zur gleichmässigen Verteilung in der Welt zu bannen,

zugunsten einer hierarchischen Ordnung. Nur diese ermöglicht schliesslich die skalierten Gewinnmargen, die zum Unterhalt der Verwaltung unerlässlich sind.

Wer bloss den parasitären Charakter dieser Auswahlindustrie herausstreicht und das tun vorab von ihr Übersehene, unterschlägt deren Verdienste für die Gemeinde. Denn nicht nur die finanziellen Ressourcen sind begrenzt, sondern auch die Aufmerksamkeitsbudgets der Kunstliebhaberinnen und -haber. Spätestens nach dem Besuch einer vorweihnachtlichen Kunstausstellung in den Züsphallen Zürichs oder nach dem Genuss unbezahlbarer Irritationen auf einer Messe in Basel, Berlin oder Köln, schätzen sie die Möglichkeit einer kostenlosen Vorauswahl. Dass jedes Jurieren Kritik provoziert und Alternativen herausfordert, gehört zur Folklore. Ebenso die daran anschliessenden Legitimationsunterhaltungen: sie enden absehbar beim Stichwort «Subjektivität». Hat man sich einmal auf Distinktion geeinigt, lässt sich das Problem der Ausgeschlossenen nurmehr verschieben. Und obwohl die verschiedenen Subjektivitäten in der Öffentlichkeit agieren und sich dabei selbstverständlich von deren Hand unterstützen lassen, geniesst dieses Argumentationsdesign anhaltende Beliebtheit. Unter diesen Umständen erstaunt der häufig anzutreffende Konsens über den Wert zweckloser Dinge. Er bestärkt den Verdacht, die Einigung fände unter dem Hut ökonomischer Interessen statt.

*Der Kunstabwart* geht davon aus, dass es sehr viel Kunst gibt. Eine weitere Zeitschrift kann sich, nimmt sie Bestehendes zur Kenntnis, Kunst und Kunstkritik lediglich als einem Massenphänomen nähern. Die Befürchtung, Kunst liesse sich, fasste man tatsächlich ihre massenhafte Verbreitung ins Auge, nur noch als eskapistisches Brauchtum betrachten, erscheint unbegründet. Bei anderer Einstellung der Aufmerksamkeitsdüse drängen Themen ins Blickfeld, die von der Berufsrezeption und ihren notorischen Versuchen, jedem Werk eine eigene erkenntnistheoretische Konzeption zu unterstellen, übersehen werden: eine Verdrängungsästhetik zum Beispiel, die Materialität der Stilgeschichte, Rückkoppelungen der Quantität, strategische Infanterien, die Verfeinerung der Unterschiede, Bild- und Blindflächen und vor allem die Grosse Wiederholung usw.. Voraussetzung dafür ist die grundsätzlich andere Vorstellung und Präsentation von Kunst, in der nicht das einzelne Werk herausgestellt und in seinem nicht einlösaren

Innovationsanspruch blossgestellt wird, sondern die es vorsätzlich einbettet in schon Bekanntes, ins ornamentale Ambiente selbstreferentieller Kunst.

*Der Kunstabwart* überlässt das Unterscheiden von guter und schlechter Kunst wortlos der Geschichte und erspart sich damit prestigeträchtige Verwaltungsleistungen ebenso wie die Zumutungen der Rezension. Er begnügt sich vorerst mit den einfachsten und offensichtlichsten Gegebenheiten, ohne zu blinzeln, ohne das Pathos eines Handarbeitsdarwinismus.

*Der Kunstabwart* widmet sich mit erfrischender Humorlosigkeit der Reproduktion von Kunst. Im enormen täglichen Zuwachs an neuen Werken sieht er, wenn nicht eine historische Einzigartigkeit, so doch einen bemerkenswerten Umstand, der auf die Produktion zurückwirkt. *Der Kunstabwart* geht davon aus, dass es für jedes einzelne Werk bestimmend ist, sich in einer grossen Anzahl als hervorragend zu behaupten. Von weitem erkennt er Kunst als das, was einzig entsteht, um eine Differenz zu veranschaulichen. Gerade aus diesem Anspruch heraus bildet sich ein Niveau der Vergleichbarkeit und generiert sich weitere Kunst; denn je mehr sich an diesem Unternehmen beteiligen, desto kleiner werden die Aussichten auf Erfolg.

In jedem Heft wird deshalb eine stattliche Anzahl von Werken reproduziert: genug, um deren metaphysische Gravitation aufzuheben und den Lesenden die halbe Wahl zu offerieren. Doch auch *Der Kunstabwart* kommt nicht umhin, eine Grenze zu markieren und die Menge der verfügbaren Bilder anhand von Unterscheidungen aufzuteilen. Die Wahl der Unterscheidung allerdings soll sich mit jeder Nummer ändern und es so verunmöglichen, immer nur spannende Arbeiten von uninteressanten zu trennen oder originelle von substantiellen.

Entlang einer ungefähren Bilddramaturgie, mit viel pragmatischer Bescheidenheit und etwas ökonomischem Fatalismus, werden einzelne Hefter realisiert. Ihr sporadisches Erscheinen und ihr variabler Umfang garantieren einen Schuss Unzurechnungsfähigkeit und unterlaufen vorbeugend den Verdacht, es könnte sich beim Gedruckten um Information handeln. Grösser ist unser Interesse an der Wiedererzählung, an einer Distanz zur lullenden Performanz der Kunstergebnisse, an einem geistreichen und scharfzüngigen

Kommentar. Weder der drohende Applaus von der falschen Seite, noch das Phantasma der Volkspädagogik werden den *Kunstabwart* von einer dezidierten Kunstkritik entbinden. Die Profilierung des Bildmaterials allerdings bleibt abhängig von der Mitarbeit der Kunstschaffenden. Doch auch sie dürften daran interessiert sein, die Überschüsse an Kommunikationsmöglichkeiten nicht weiter bloss durch die Form der Mitteilung, sondern auch durch die Art der Information wegzuarbeiten.

*Der Kunstabwart* fördert gewiss apokalyptische Phantasien, in denen das Ende der Kunst mit ihrer Omnipräsenz zusammenfällt und liefert nicht zuletzt anschauliche Gründe, in seinem Leben oder gar in seiner Kunst auf offene Kreativität zu verzichten. Doch anders als die Sekundanten des «Untergang des Abendlandes» beobachtet der Abwart mit Anteilnahme die Selbstvervielfältigung der Kunst und sucht nach Repräsentationsformen, die nicht dusseliger und wüster sind als die Salonavantgarde.

von Ulrich Binder

(\*Dieser Text wurde in der ersten Ausgabe des Kunstabwartes im November 1998 publiziert)