

Mehr oder weniger *

1

Kein Künstler unter der Sonne, der nicht zu jenen gehören möchte, von denen es nur wenige gibt. Kunst und Künstler übertreffen sich in ihrem Bemühen, das Einzigartige zu repräsentieren. Die Gründe dafür sind plausibel und hinlänglich bekannt: Nur Werke, die sich innerhalb der Ausstellungslabyrinth behaupten, werden wahrgenommen. Einmal wahrgenommen, können sie sich auf ihre singuläre Existenz berufen und fortan die eigene Knappheit verwalten. Gerade die grossen Überschüsse bei der Kunstproduktion zwingen auch zur semantischen Sparsamkeit. So ist darauf zu achten, dass das Werk nicht überall und zu oft zu sehen ist, denn nur ein begehrtes **und** rares Ding erzielt hohe Preise und eine entsprechende Gewinnmarge. Dann steigt auch die Chance, dass sich die Beschäftigung mit dem Werk schriftlich niederschlägt – nicht jede Vieldeutigkeit gelangt nämlich zur ausführlichen Kommentierung. Soweit die ökonomische Basislektion wie sie jedem Kunstlehrling geläufig ist.

So leicht nachvollziehbar diese Regeln, so schwierig muss es sein, nach ihnen zu verfahren. Wäre es das nicht, es entstünden mehr prägnante Werke, die sich spielend in die bestehenden Sammlungen einfügten. Doch dem steht das Urteil des strengen Kritikers entgegen, der alle Absichten in einem Werk aufspürt und sie «gegen das Werk verwendet». Es sollen darin keine offensichtlichen Bemühungen erkennbar werden, schon gar nicht solche, deren Wirkung auf den Geschmack des Publikums absehbar ist. Der Künstler soll vielmehr, ohne sich umzusehen, an seiner Vision arbeiten, losgelöst von den Beständen der Sammlung und den Wünschen der Neureichen. Nur so, also interessellos, formuliere sich das Wahre.

Nun teilt sich die Künstlerschaft in jene, die sich an diese Zusatzregel halten und mehr oder weniger zufälligen Nerv der Zeit dennoch treffen und in jenes Gros, das diesen nicht minder zufällig verfehlt. Und schliesslich jene, die ihr Kalkül geschickt mit den Insignien des Authentischen zu verhüllen wissen. Am Zugang zum Publikum jedenfalls reduziert sich die Zahl der Werke drastisch. Allgemein geht man davon aus, dass die Gesamtmenge an Aufmerksamkeit für Kunst in etwa konstant bleibt. Bei einer steten Zunahme von Werken – und die ist bei der gegenwärtigen Produktion beträchtlich – streut sich diese folglich in immer kleineren Dosen auf einzelne Werke. Selbst mit einem zusätzlichen Angebot von Ausstellungsräumen wächst die Aufmerksamkeit nicht mit, sondern verteilt sich weiter auf die neu präsentierte Gesamtbildfläche. Diese wiederum macht nur einen Bruchteil der verfügbaren Kunst aus, die sich in Lagern, Depots und Ateliers für ein künftiges Publikum bereithält. Ein Umstand, der zur Schlussfolgerung verleitet, es gäbe zu viel Kunst. An diesem Zuviel entfacht sich ein Wettbewerb um die zur

Verfügung stehenden Plätze, der sich massgeblich auf die Annahme stützt, es gäbe bessere und schlechtere Kunst.

Am Versuch, die Kriterien für gute und schlechte Kunst dauerhaft festzulegen, entzündeten sich nachhaltige Streitigkeiten und schärfen sich Sprache und Einsichten. Doch führt die entstehende Reibung nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, zur Konsolidierung einer Theorie der Kunst, als vielmehr zu einer Rhetorik der Vorlieben und Abneigungen, einem Kulturrelativismus im Kleinsten, der zuweilen gar bei Sprichwörtern Zuflucht sucht. Kann das Werk nur «gefallen oder nicht gefallen», verliert es die Möglichkeit gegen Vorlieben des «Subjekts» vorzugehen, es zumindest in einen Widerspruch zu verwickeln, oder vielleicht die Einsicht zu provozieren, dass auch der intimste Bereich der Person abrupte Wendungen vollzieht und sich insofern nur bedingt als Basis für eine Urteilsfindung eignet. Eben dieser kleine Widerstand wäre es, der uns das Werk weiterhin als «Objekt» erscheinen liesse, als behaftendes Ding in der Welt, das unabhängig von uns eine fremde Wahrnehmung bezeugt.

Weiter gilt die Annahme, dass nur die guten Werke zu zeigen und zu kommentieren sich lohnt. Obwohl weder in Bezug auf die Auswahl der Werke noch in Bezug auf die zur Beurteilung heranzuziehenden Kriterien Einigkeit besteht. Doch die Praxis der Museen, die hin und wieder sehr erfolgreiche Ausstellungen lancieren, lässt immerhin auf einen Konsens bei der Sehenswürdigkeit schliessen. Ausstellungen für ein grosses Publikum sind offenbar auch in Zeiten noch machbar, in denen die «subjektive Wahrnehmung» sich angeblich gegen alle andern Diskurse durchgesetzt hat. Nach wie vor vertraut man auf die Vorauswahl eines Kurators und wird offenbar nicht enttäuscht. Im Übrigen ist nichts einzuwenden gegen jene, die ihre Aufmerksamkeit nicht an schlechte Werke verschwenden wollen. Man hat so vieles schon gesehen und begnügt sich nun mit den «spannenden Arbeiten». Dass nur ein kleiner Teil der hergestellten Kunstwerke wirklich gute sind, darauf hat man sich längst geeinigt. Und da man sich bei der Vermittlung ohnehin auf eine gewisse Anzahl beschränken muss, scheint es sinnvoll, sich an die guten Werke zu halten. Zumal ja schon der Besitz und die Aufbewahrung von Kunstgut äusserst kostspielig ist. Als Kunstliebhaber darf ich also damit rechnen, dass mir die schlechtesten Werke erspart bleiben. Ich nehme damit gratis und selbstverständlich eine Dienstleistung in Anspruch, deren beachtlicher Aufwand sich an den verneinten Bemühungen der Künstlerschaft bemisst. Und sollte mich doch eines Tages das Misstrauen oder schlichte Neugierde plagen, so bietet sich noch immer die Möglichkeit, die Urteile der bevormundenden Instanzen in nicht jurierten Sammelausstellungen zu überprüfen.

Ist diese Vorselektion auch noch so praktisch für ein

sparsames Publikum und lukrativ für den Kunsthandel, die nützlichen Auswirkungen bestätigen keineswegs deren Notwendigkeit. Aus der Ökonomie der Aufmerksamkeit begründen sich keine Kunsturteile. Oder umgekehrt gedacht: Genügend Raum und Publikum vorausgesetzt, würde diese mit so viel Passion verwaltete Unterscheidung hinfällig? Wie wäre es denn, wenn gar keine Vorauswahl getroffen werden müsste, wenn also der Mangel an Räumlichkeiten und Aufmerksamkeit als praktische Begründung für die Reduktion entfiel? Vorstellbar wären etwa grosse Hallen, in denen laufend die gesamte neue Produktion einer Gegend gezeigt werden könnte. Ähnlich einer Kirche im Dorf oder einem Supermarkt wäre sie allerorts leicht erkennbar und zu Geschäftszeiten und sonntags geöffnet. Platz wäre für alle Werke genügend da, so dass das peinliche Gerangel um Quadratmeter entfiel, keine Jury, die umgarnt oder gar beschlafen werden müsste. Abgesehen davon gäbe es keine Vernissagen, die als Plattform für gesellschaftliche Auftritte dienen, denn die Werke würden laufend ausgetauscht, so dass sich ständig neue Konstellationen bildeten. Kurz: Alle Anlässe über Kunst zu urteilen, statt sie bloss wahrzunehmen, fielen dahin. Wären da alle zufrieden?

Diese Form einer dezentralen Verwaltung würde zumindest den unablässigen Behauptungen der subjektiven Wahrnehmung Rechnung tragen. Künstler und Betrachter könnten sich ganz ihren Neigungen überlassen, unbehelligt von bildungsbürgerlichen Ambitionen und volksaufklärerischen Künstlerabsichten. Da sich Geschmacksurteile ohne langes Zaudern fällen lassen, wäre – wie im «speed-dating» – sinnvollerweise dafür gesorgt, dass sich möglichst viele Begegnungen in möglichst kurzer Zeit ereigneten. Damit stiege die Wahrscheinlichkeit eines günstigen Zusammentreffens. Fragt sich, ob Kunst in dieser Auffassung, bar jeglicher transzendentalen Ansprüche, noch Anhänger finden würde? Sind es doch häufig gerade die Dilettanten, die unter libidinösen Entbehnungen ihr Werk zur Botschaft von aussen verkären. Glaubt man den Bekenntnissen zur Subjektivität, müsste man die Frage trotzdem bejahen. Doch es regt sich der Verdacht, dass genau dieser Verzicht letztlich nicht hingenommen würde. Insbesondere auf der Landschaft, wo das Kunstverständnis nicht so abgeklärt und von wechselnden Diskursen ausgewaschen ist, hält sich ein allgemeiner Hintersinn, der sich hartnäckig gegen die Auflösung im Performativen sträubt. Selbst in Kollektiven, in denen die himmlischen Bindungen längst abgeschafft sind, fungiert die Kunst als Tapentür des Transzendenten, gesteht man sich hier die kleinen regressiven Anwendungen zu, die man sich, wo es etwa um Religion oder Politik geht, strengstens verbietet.

In der Praxis führt derweil die Verwaltung der Knappheit dazu, dass von den grossen Kunstinstituten unzählige Nachlässe und potenzielle Schenkungen abgewiesen werden unter dem Hinweis auf prekäre

Platzverhältnisse und fehlende Mittel. Die unfreiwilligen Erben sehen sich dann gezwungen, die gesamte hinterlassene Produktion der Kehrlichtverbrennungsanlage zu überantworten oder sie weigern sich gar, in Erwartung grösserer Ausgaben, das Erbe überhaupt anzutreten. Wie auch immer die aktuelle Bewertung einer solchen Hinterlassenschaft ausfällt, so wirkt doch der Umstand sehr störend, dass ein Lebenswerk, das unstreitbar mit Leidenschaft hervorgebracht wurde, mit einem Schlag verschwinden soll, geschweige denn, der Instanz der Geschichte je vorgeführt werden kann. Wie leicht wäre es hingegen, all diesen Dingen, ungeachtet ihrer Bewertung als Kunstwerk, den Erhalt zu garantieren. Von Vermittlung und Aufarbeitung muss gar nicht die Rede sein. Eine Einstellhalle am Jurasüdfuss bei konstanter Luftfeuchtigkeit und kleinen Temperaturschwankungen genügte. Erstaunlich, dass die Kunstverwalter nicht selbst daran interessiert sind, ihr doch notwendig befangenes Urteil durch eine Fussnote zu relativieren: ein von Museen getragenes gemeinsames Lager der unwillkommensten Kunstwerke, ein *salon des refusés* als feste Institution.

2

Während andere Institutionen bemüht sind, gute Kunst als etwas Besonderes herauszustellen und entsprechende Präsentationsformen pflegen, interessiert sich *der Kunstabwart* für die grosse Zahl von Werken, ihre Ähnlichkeit und engen Bezüge. Dabei orientiert er sich an der Wahrnehmungsschule der Grossverteiler, den täglichen Selektionsleistungen vor langgezogenen Tiefkühltruhen in der Migros, den Waschmittelfluchten im Coop. Dass da gerade die Überfülle des Angebots einen emanzipatorischen Wert beansprucht (der Kunde kann und soll wählen), zum Mindesten aber ein riesiges Einzugsgebiet repräsentiert, (Waren aus aller Welt sind bei uns verfügbar) ist nur das eine. Gleichzeitig lassen sich Probleme der Ordnung und Orientierung am praktischen Beispiel studieren. Überlässt sich der Ladenflaneur der Führung des Auges, fügen sich die Waren zu Haufen, zu Stapeln, Fronten und ornamentalen Auslagen. Der einzelne Gegenstand löst sich auf in der Landschaft, die unzählbaren Quantitäten verdichten sich zum grobkörnigen Einen, zur modularen Struktur, ohne sich ganz in einer amorphen Masse zu verlieren. Erstaunlich eigentlich, dass sich hier niemand bedroht fühlt und die überall mit ins Blickfeld gebrachte Alternative nicht als Belästigung empfindet. Selbst aus verkaufstechnischer Sicht ist es zumal überraschend, dass sich die Produkte – so ähnlich in Aussehen und Geschmack – im Regal konkurrieren dürfen, ohne den Gesamtumsatz zu beeinträchtigen.

Gewiss ist das Kunsthaus kein Warenhaus. Die naive Schlussfolgerung, wonach ein Überangebot zu mehr Konsum führe, trifft auf die Kunstproduktion nicht zu. Bei Waren vollzieht sich der Tausch im physischen Wegtragen der Dinge, bei der Kunst hingegen bereits in der Anschauung. Während also im Geschäft vor allem

die Abtransportwege breit genug gehalten werden müssen, spielt sich der Austausch von Kunst im Museum selbst ab. Das Werk in seiner Ausdehnung beansprucht Raum, ebenso der ihm zugewandte Betrachter. Andererseits repräsentiert das Museum seine Wichtigkeit nicht über die Vielzahl von Werken, die sich in seinem Besitz befinden, sondern über deren Seltenheit: Die bedeutendsten Werke der Sammlung werden mit grösstem, auch räumlichem Aufwand inszeniert, um den nicht vorhandenen, doch zur Beweisführung unentbehrlichen Kontext der weniger bedeutenden Werke, in seiner Abwesenheit präsent zu machen. Je verschwenderischer diese Inszenierung, desto mehr verweist sie auf die vorbehaltlose Wertschätzung des Gezeigten und auf die Potenz des Museums.

Bereits das Kunstwerk ist auf seine Einzigartigkeit hin ausgerichtet. Vor dem Hintergrund des Umstandes, dass gleichzeitig sehr viele überflüssige Werke gefertigt werden, verschärft sich dieser Anspruch. Schliesslich lassen sich das Werk und mit ihm seine Autoren nur dann legitimieren, wenn sie eine neue «Position» ins Spiel bringen, die zuvor weder gedacht noch formuliert werden konnte. Ein Leichtes! denkt man im Hinblick auf die unendliche Kombinatorik der Gene oder der schlichten Unfähigkeit von uns Menschen, zweimal genau dasselbe zu tun. Warum soviel Aufhebens um etwas, das ohnehin naturgegeben ist, das sich selbst bei einiger Anstrengung nicht eliminieren lässt und alle unsere Hervorbringungen prägt, ob wir dies wünschen oder nicht? Warum will die Singularität eines Dings oder einer Person inszeniert sein und versteht sich nicht von selbst? Und warum wird ausgerechnet dies als Leistung honoriert, während es doch offensichtlich grössere Anstrengungen erfordert, mit etwas anderem als sich identisch zu sein?

Ist der Grund für das Interesse am Besonderen vielleicht der, dass man alles andere schon hinter sich hat? Man war bereits verheiratet, hat eine Klee-Retrospektive gesehen und ist schon mit der Harley bis hinunter ins Delta gefahren. Das Besondere wäre also das Neue, sei es im eigenen Lebenslauf oder auf dem Markt. Einzigartige Kunstwerke wie etwa die Nachtwache würden so je einmal aufgesucht; die Geburtenrate in Europa dürfte ausreichen, diesem Bild ein stetes Publikum zu garantieren. Ist das Lebensprojekt ganz auf das Erlebnis ausgerichtet, besteht die Kunst darin, das Subjekt ohne viel Wiederholungen durch den festen Bestand der Welt zu führen. Die relative Bewegung gewährleistet die Performance. Doch ganz ohne Mobiliar will fast niemand auskommen, allein schon logistische Probleme wegen. Auch bei der Kunst setzen die Sammler auf den bleibenden Wert ihrer Ankäufe und sind insofern nicht nur am Neuen interessiert. Das Besondere der Sammlung insgesamt erklärt dann gerade, warum man sich nicht mehr von ihr trennen mag. Und dieser Erklärungsbedarf besteht ja allgemein bei Kunstwerken. Sie entstehen unter Investitionen, die sehr Risiko behaftet sind, da

niemand wirklich weiss, was sie schliesslich erbringen werden. Dass man unter diesen Umständen beim gemeinsamen Nenner Zuflucht sucht und sie stereotyp zum Einmaligen deklariert, ist verständlich, stimmt aber selten. Oder eben immer.

Bei der Unterscheidung zwischen Einzigartigem und Gewöhnlichem geht es nicht allein um gesellschaftliche Distinktion oder finanziellen Erfolg. Auch nicht nur um die vorsätzliche Bewahrung der Person. Einzigartigkeit ist im Falle von Personen und andern Naturereignissen «gegeben» und deshalb nicht auf besondere Leistungen zurückzuführen. Selbst im Bereich der hergestellten Dinge gibt es Beispiele, die bloss auf Grund ihrer Seltenheit etwas Einmaliges darstellen. Man denke etwa an Gebäude, die als erhaltenswert eingestuft werden, nur weil alle vergleichbaren Zeugen jener Zeit bereits zerstört sind. Die diversen praktischen Vorzüge des Besonderen, sollte es tatsächlich vorliegen, sind durchaus plausibel. Störend ist jedoch, wie sich diese nützlichen Aspekte zur grossen Wertschätzung verdichten und dabei sowohl auf ästhetische wie moralische Urteile ausstrahlen. Einzigartigkeit bemisst sich vorerst numerisch und verlangt eine Überprüfung von Ähnlichem. Ein berührendes ästhetisches Erlebnis aber setzt keine Einmaligkeit des betrachteten Gegenstandes voraus. Dies belegen nicht nur die auch unter Kunstliebhabern wieder unumwunden genossenen Sonnenuntergänge über Capri. Auch innerhalb eines Œuvres finden sich von Bild zu Bild oft grosse Ähnlichkeiten. Nichtsdestotrotz vermögen sie zu erschüttern. So unerwartet und unbeabsichtigt eine solche Erfahrung, so sehr sind wir anschliessend bereit, sie der Kraft des Objektes zuzuschreiben, ohne vorher seine Singularität zu überprüfen.

Es geht also um die Beobachtung des Ähnlichen, die nicht unterlegt ist von einer latenten Verachtung für das Spätere. Um eine dosierte Unschärfe, die uns erlauben würde, das «landschaftliche» in der Kunst besser wahrzunehmen, bevor es sich zur Atmosphäre oder Partystimmung verflüchtigt. Es braucht nicht alles erst in Unterschiedliches aufgelöst zu werden, um wahrgenommen und respektiert zu werden. Mit einer solch gleitenden Sicht würde auch den Herstellungsbedingungen von Kunst besser Rechnung getragen: Zum einen gelangten mehr Werke ins vergrösserte Gesichtsfeld und damit ein grösserer Anteil der gesamten Produktion, zum andern würden die engen Bezüge, die ohnehin zwischen den Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern bestehen, besser sichtbar gemacht. Vorausgesetzt, auch die Präsentationsformen würden sich entsprechend verändern. Vorausgesetzt, Kuratoren und Sammler – noch immer mit dem Genie liebäugelnd – könnten sich auf ein komplexeres Modell der Autorenschaft einstellen.

von Ulrich Binder (* der Text erschien in Nr. 6 des Kunstabwart im September 01)