

IM NEBENEINANDERTAL

Der Kunstabwart entstand aus der Vorstellung, die Kunstlandschaft gleiche einem hügeligen Land, vielleicht auch einer Gebirgswelt, in der es wenig Sinn mache, die Aufmerksamkeit allein auf die Spitzen dieser Landschaft zu richten. Vielmehr ging er davon aus, dass es einer pluralistischen Weltanschauung besser entspräche, auch in der Kunst die Wahrnehmung zu weiten und Werke und Bildproduktionen einzuschliessen, die nicht Kunst zu sein sich vorgenommen haben.

Ein solcher Vorsatz zielt in erster Linie auf rohes Bildmaterial und zeigt dieses vorerst in einer unordentlichen Vielheit. Er unterläuft das Selektionszeremoniell eines Kunstbetriebs, das auf herausragende und käufliche Werke ebenso fixiert ist, wie auf die Legenden und Anekdoten vom hochsensiblen Künstler. Die Sicht auf diese Fülle von Materialien, die scheinbar vollkommen disparat nebeneinander entstehen und bestehen, erlaubt die Verfertigung von Unterschieden während des Sehens.

Doch selbst da, wo die Sinne sich in Geduld und Wohlwollen üben, wo man sich standhaft Werturteile verbietet, ohne zuvor klare Kriterien festzulegen, wo das Eingeständnis, eine interessante Ausstellung verpasst zu haben, keinerlei verlegenes Hüsteln hervorruft – selbst mit dieser Gelassenheit ausgestattet, stösst man früher oder später schlicht an die Ränder des Wahrnehmungsvermögens. Gibt es denn aus den Beständen der Kunst heraus irgendeine Notwendigkeit, mehr oder gar alles gesehen zu haben? Beeinträchtigt denn die Aussicht, nicht alles sehen zu können, das einzelne Vergnügen und zwingt einen, zwischen Sehenswertem und Unwichtigem zu unterscheiden? Oder lassen sich die häufigsten Kunsturteile wie: «Das haben wir auch schon gesehen», oder «Eine spannende Arbeit!» nur dann im Brustton der Überzeugung aussprechen, wenn man sich zuvor redlich um eine Übersicht bemüht hat (denn «haben» kann sie bestimmt niemand mehr)?

Gewiss ist, dass alle Phasen der Produktion von Kunst – der Herstellung, Präsentation, Rezeption und endlich die Sammlung und Nachlassverwaltung – von einer Rhetorik der Unzulänglichkeit begleitet sind. Statt dass, wie man vielleicht naiverweise annehmen könnte, Kunst aus Überschuss und -fluss entstünde, sind offenbar im Gegenteil in jeder Phase die Ressourcen äusserst knapp: Die Künstler klagen über Geldnöte und unterziehen sich demütig den Exerzitien der Stipendienwettbewerbe, kaum sind die Werke gefertigt, fehlt es an Ausstellungsmöglichkeiten, den Museen fehlen die Besucher, den Besuchern fehlt die Musse, um die Ausstellungen zu betrachten, den Sammlungen fehlt der Raum, um die angekauften Werke zu präsentieren, und schliesslich fehlt es nochmals an Zeit, Geld und Raum, sobald das Lebenswerk eines verstorbenen Künstlers betreut werden sollte. Eine leidige Joggeli-wott-go-birli-schüttle Geschichte also, allerdings ohne den befreienden Kurzschluss.

Lässt man das Vernissagen-Gespräch in dieses Thema einmünden, kann man auf ein schwer nickendes Einverständnis zählen und fühlt sich bald wohligh aufgehoben unter Partisanen eines dumpf schwelenden Kulturkampfes. Denn an allen Fronten gilt es, die Kultur zu verteidigen, gegen den Ausverkauf, die

Oberflächlichkeit, den Publikumsschwund, und man braucht nicht mit der unschuldigen Frage eines Ausserirdischen zu rechnen: «Warum macht ihr denn überhaupt so viel Kunst? Wäre's nicht besser, die Kunst wie die Milch schon vor der Entstehung zu kontingentieren, statt sie dann in sehr kostspieligen und schmerzhaften Auswahlverfahren schliesslich doch auf das unterbringbare Mass zu reduzieren?»

Die ausweichende Antwort auf diese Frage heisst: Die Menschen wollen sich ausdrücken. Der Einwand dazu: Viele, aber nicht alle Menschen wollen sich ausdrücken, und lange nicht alle möchten das Ausgedrückte ihrer Mitmenschen zur Kenntnis nehmen. Da also kein allgemeines Interesse besteht, Ausgedrücktes zugänglich zu machen, sind die Kosten des Ausdrucks nicht von der Öffentlichkeit zu tragen. Die andere Antwort heisst: Kreativität ist ein Imperativ moderner Wohlstandsgesellschaften. Dass solch innige Tätigkeit sozial diktiert sein soll, ist nicht leicht hinzunehmen und schwer zu belegen. Einerseits scheint es plausibel, dass in einer vorfabrizierten Lebenswelt die geschützten Felder der Selbstbehauptung eine besondere Bedeutung erlangen, andererseits lässt jedoch gerade der Umstand, dass in keiner Stellenausschreibung die angeforderte Kreativität fehlen darf, darauf schliessen, dass letztere nicht mehr auf Kunstformen angewiesen ist, sondern in alltägliche Tätigkeiten miteinfliesst. Die Kreativität würde also von der Kunstmacherei abgezogen und in Tätigkeitsbereiche umgeleitet, die nicht auf eine bezahlte Aufmerksamkeit angewiesen sind.

Dieser Befund klingt angenehm vertraut und tatsächlich würde eine derartige «soziale Plastik» den Museen und Kunstvermittlern, aber vielmehr noch den Künstlern einiges ersparen. Ihm widersprechen mit allem Nachdruck die Bewerberzahlen an Gestalterschulen und kreativen Weiterbildungskursen. Nach wie vor sucht die Kreativität den freien Ausdruck, ungeachtet der schwindenden Chance, das Hervorgebrachte in die bleibende Obhut einer Sammlung überführen zu können. Die Geringfügigkeit dieser Aussicht hat demnach nicht direkt mit dem Umfang der Produktion zu tun. Oder anders betrachtet: Gerade die Unwahrscheinlichkeit dieser Kür zeichnet das schliesslich Gewählte aus. Wessen Werk sich unter so vielen Konkurrenten durchsetzt, hat bereits einen vertrauenswürdigen Leistungsnachweis erbracht und allein dieser Erfolg macht es bedeutungsvoll. Und für alle anderen ist es vielleicht eine Genugtuung, wenigstens durch die Sphäre des Wettbewerbs mit den angehenden Stars verbunden gewesen zu sein. Ob als innere Notwendigkeit oder als Luxus, so gesehen genügt sich die Kreativität im Erlebnis des Ausdrucks und es erübrigt sich, die eingespielten Strategien der Verwaltung weiter zu hinterfragen.

Die offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Überschuss an Werken und dem Mangel an Betreuungsmitteln bedarf denn auch nicht zwingend einer «Lösung». Doch immerhin strukturiert sie die Kunstwelt bis hinein in die ästhetischen Urteile. Dass ausgerechnet in der Kunst der Einkommensfaktor zwischen dem Schlechtestverdienenden und dem Bestverdienenden um ein x-faches grösser ist als etwa bei der SwissRe, die Hierarchien also beträchtlich steiler sind als in jedem anderen Betrieb, ist doch zumindest – man mag noch so schwärmerisch

veranlagt sein - bemerkenswert. Diese monarchistischen Zustände passen doch schlecht zur wiederholten Beteuerung, dass in der Kunst alles möglich sei und schon gar nicht zu einem Diskurs, der sich in die unmöglichsten Pluralformen versteigt, nur um ja nichts auszuschliessen. Was allerdings in diesem Diskurs nicht thematisiert werden kann, ist eben dieses Ausschliessen, die Tatsache und vielleicht die Notwendigkeit zur Selektion.

Der Kunstabwart zählt sich nicht unbedingt zu jenen Sozialromantikern, die in der wilden Bannmeile mehr Sinn vorfinden als im toten Museum. Er besteht im Übrigen keineswegs auf der Gleichwertigkeit aller Dinge. Eher nimmt er vielleicht jene Stimmen zu sehr beim Wort, die damals das Explodieren der Werte, die zunehmende Versplitterung und Pluralisierung aller Lebensbereiche diagnostizierten und in die Zukunft verlängerten. Und er zieht in nicht besonders origineller Weise die Konsequenz dieser Veränderungen für die Repräsentation von Kunst: Wo es keine kollektiven Werte gibt, kann es keine Hierarchie, sondern bloss ein Nebeneinander verschiedener Dinge geben. Alles andere ist Marktgeflüster oder Kuratorensubjektivität. Und aus diesem Nebeneinandertal, sei der Aufenthalt nun ein Vergnügen oder nicht, führt so leicht kein Weg hinaus. Vorwärts mindestens nicht.

VERLAUFSFORMEN DER KUNST

Es liegt nicht allein in der Verantwortung der Museen, diesem Umstand Rechnung zu tragen. Auch innerhalb einer selbstreflexiven Kunst dürfte man Werke erwarten, die ein Moratorium der Selektion zum Thema machen. Und man findet sie auch tatsächlich in der Werkgattung der «Ansammlungs-Werke», und dies nicht erst seit der jüngsten Documenta. Sie basieren meist auf unscharf umrissenen Sammlungskonzepten (Alltagsfotos bei H.-P. Feldmann, «Flacher Abfall» oder Arbeitstisch-Akkumulationen bei Dieter Roth, Studienfotos im «Atlas» von G. Richter, Reisebilder bei Fischli/Weiss, Installationen von Th. Hirschhorn u.v.m.). Sie haben meist zum Zeitpunkt der Präsentation einen ansehnlichen Umfang erreicht, doch sind es insofern «offene Kunstwerke», als sie nie eine Vollständigkeit anstreben und oft erst mit dem Tod der Autoren einen zufälligen Abschluss finden. Ihre Präsentationen nehmen dementsprechend unterschiedliche Formen an, mal sind es Bücher, mal Ausstellungen, dann Leuchttische oder überbordende Installationen; bezeichnend aber bleibt die Überforderung der Betrachter durch die Unzahl.

Angesichts der ausufernden Mengen und angestachelt durch die Entdeckerfreude werden sie dennoch sofort eingebunden, von einem Bild zum nächsten gezogen, um sich schliesslich in den unendlichen Brechungen der Botschaft zu verlieren. Es sind postmoderne Panoramen, Werke die alles in sich einschliessen und das Wahrnehmungsvermögen der Betrachter übersteigen, ohne wirklich gross oder gar erhaben zu sein. Die Masse zerlegt sich ins Additive, ins Ornamentale, der Massstab bleibt zwar gewahrt, doch die Zumutung wird vom räumlich Grossen ins zeitlich-gedehnte umgeschlagen. Denn simultan lassen sich solch expansive Ansammlungen kaum aufnehmen, die Grossflächigkeit der Präsentation an der Wand oder auf dem Tisch schliesst aus, dass gleichzeitig das Ganze ins Blickfeld genommen

und das einzelne Bild gelesen werden könnte. Und diesmal hilft auch das oft geforderte Zoomvermögen nicht weiter; man beugt sich also über den Tisch und bahnt sich einen Weg, beginnt irgendwo und bricht anderswo ab und kommt vielleicht am nächsten Tag zurück. Oft lässt es die Situation zu, dass der Erschliessungspfad selbst gewählt wird, die Linearisierung also individuell ausfällt.

Doch selbst der geduldigste Berufskritiker muss kapitulieren. Die plötzliche Übersicht paart sich mit der Einsicht, dass er hier nicht mehr zuständig ist, dass sich das Werk vom Objekt zur Umgebung verwandelt und in der Anschauung kaum mehr einzuholen ist. Doch in Erinnerungen an die Erfahrungen im Alltag der «durchlässigen Gesellschaft», in der die Möglichkeiten uneingeschränkt sind und wir zu Kandidaten für alles mutieren, wo, kaum haben wir endlich definitiv entschieden, uns die verpassten Optionen zuzwinkern, erhalten diese Werkanlagen Sinn. Nicht nur, indem sie den Betrachter, quasi schulternklopfend als Instanz einsetzen. Vielmehr bestätigen sie den Verdacht, die «Kunst in der Form», sei sie noch so gebastelt, zur Rauminstallation ausgelegt oder zur Videoprojektion verflüchtigt, könne weder dem durch das Medium der Kunstausstellung erhobenen Anspruch gerecht werden, noch ein gebührendes Dementi formulieren.

Das Werk als «Archiv für vieles», als eine Art Auf-lauf-Historismus – soweit, so gut. Doch die Zeit des Auslegens und Abwartens, des Aufschiebens von Entscheidungen neigt sich, die «Performanz der Permutationen» hat ausgedient. Es geht nicht mehr darum, den Betrachter mit ausufernden Ansammlungen zu überfordern und ihm so beim Kunsturteil Enthaltsamkeit beizubringen. Und es macht wenig Sinn, die Zumutungen der nagel- und leimlosen Additionen der Stapel, Haufen, Reihen und der Schichtungen weiter an den Betrachter zu delegieren. Aber was dann?

Die Verantwortung für die «Rekonstruktion der Konstruktion» fällt zurück an den Künstler. Er soll die Entdifferenzierung betreiben und wieder unterscheiden zwischen dem Vorhandenen und Mitteil-samen. Das Panorama ist also abzdrehen, so dass wir schräg und nicht nur frontal darauf blicken, auf dass es wieder Nähe und Ferne gibt, Anfang und Ende. In dieser Hanglage lassen sich viele Bilder unterbringen und je nach Gefälle ergibt sich eine grössere oder kleinere Erzählung. Die Narration einer Entscheidungskette vielleicht, die Geschichte einer Differenz. Auf jeden Fall beginnen sich die Bilder zu überlagern, schieben sich über- und ineinander, verfolgen sich in Überblendungen. Das Werk selbst soll nun die Zeit aufnehmen, die es zuvor dem Betrachter zuschob, und in einem Zusammenspiel von Simultanität und Performanz organisieren. Sowohl die verflixte Suche nach der Grundform, als auch die heitere Sprachakrobatik werden abgelöst von einer Verlaufsform, das «morping» einer Stil- und Technikgeschichte muss mit ins Bild, und zwar so, dass es zugleich von vorn und im Profil sichtbar wird.(...) Mal sehen.

von Ulrich Binder
(erschieden im Kunstabwart Nr. 8, Oktober 02)