

## WAS SOLL DER KÜNSTLER TUN?

Publiziert in: *Der Kunstabwart* Nr. 10, Edition Howeg Zürich, September 2003

Eine rhetorische Frage, gewiss. Niemand würde sich ernsthaft erdreisten, den Künstlern Vorschriften zu machen. Sie sind, wie hinlänglich bekannt, von der Gesellschaft freigestellt und repräsentieren für uns das Unverpflichtete, Kreative, das, was sich unablässig neu zu erfinden bereit ist. Diese Aufgabe wird ihnen angetragen, weil sie mehr fühlen als andere, sich etwas rebellischer benehmen als der Durchschnitt und dabei auf die Gewohnheiten der Spiesser gänzlich verzichten. Manche geben sich als unschuldige Pausencloowns, andere wiederum sehen sich als geniale Laboranten und vernetzte Zeichentüftler, deren tiefseufzend ertragenes Schicksal es ist, von der Masse kopiert zu werden.

Wir sind es gewohnt, das Künstlertum den Ich-Firmen zu überlassen und erwarten förmlich von ihnen, dass sie sich stets mit sich selbst beschäftigen. Wir fühlen mit, wenn Künstler – als Letzte ins Selbstbild der Randgruppe verliebt – sich mit Hilfe von öffentlichen Geldern heroisch gegen die Vereinnahmung durch den Kunstmarkt stemmen. Denn sie leben und erleben auch ein wenig für uns, denen die alltägliche Besonderheit etwas zu anstrengend ist. All dies ist vertraut und auch kaum der Erwähnung wert, entstünden nicht da die Spuren und Nebenprodukte gesteigerten Lebens: Die Kunst.

Die Kunst aber gehört allen, nicht nur den Machern. Und das nicht deshalb, weil die Betrachter, wie man sagen hört, zuweilen mehr als 50 % des Werkes selber herstellen. Sondern weil dieses Gefäss andersartiger Mitteilungen, trotz anhaltender Verballhornung, vielen weiterhin eine kostbare Vorstellung bleibt. Insofern sind tatsächlich alle berufen, die Frage «Was ist Kunst?» zu stellen und zu beantworten, auch ohne sich vorher im Fach kundig gemacht zu haben. Es geht nicht um eine selbstverfertigte Triage von Werken oder den endlosen Feinschliff des eigenen Geschmacks. Die Frage stellt sich vielmehr grundsätzlicher: Für welche Mitteilungen sollen die Blancfix-Boxen reserviert bleiben? Es hat da nicht alles Platz und insbesondere nicht das Leben selbst.

Es ist unbestritten, dass die Bilder vom Künstler, seien sie nun mitverschuldet oder erlitten, stark zur Rezeption und schliesslich zum Umsatz seines Werkes beitragen. Und es ist nur folgerichtig, wenn an Kunsthochschulen Kurse und Nachdiplomstudien mit so sophistischen Namen wie «Self-design» oder «Selfmanagement» angeboten werden und Zulauf erhalten. Der Auftritt, die rhetorische Gewandtheit und das Outfit wollen nicht länger einem Spleen überlassen bleiben. Sie werden vielmehr sorgfältig eingebunden in die «Kunststrategie» und diese steht ganz im Zeichen eines ökonomischen Kalküls. Der Autor wird in Person und Erscheinung als Bestandteil des Werkes aufgefasst oder zumindest als dessen Referenz in Anspruch genommen: Man kauft nicht ein Bild, sondern eine Äusserung dieses oder jenes Künstlers («einen Klee», «einen Knie») und seine Rezeption ist meist gespickt mit Anekdoten. Dass das Werk eine von Kommentaren, Herstellern und vielleicht auch Rezipienten losgelöste Existenz führen könnte und sich nicht zwingend über Kurierdienste definiert, wird in diesen strategischen Überlegungen kaum erwogen.

Wenn nicht über das Innen- und Familienleben des Schöpfers, was sonst soll es denn mitteilen? Könnte es gar, wie einzelne Künstler beteuern, «sich selber sein» ohne eine Bedeutung anzunehmen: ein spezifisches Objekt? Nur – wie kann ein Objekt von sich behaupten, es sei reine Sichtbarkeit und gleichzeitig eine besondere

Aufmerksamkeit beanspruchen? Vertreibt nicht gerade die verlangte Zuwendung architektonischer, sicherheitstechnischer und kontemplativer Art jene behauptete Unschuld? Oder braucht es geradezu diese gesteigerte Nutzlosigkeit, um daran zu erinnern, wie überraschend viele Dinge in der Welt eigentlich keinen Grund haben, da zu sein, und sich gerade deshalb mit den wunderbarsten Legitimationserzählungen umgeben? Können, ontologisch betrachtet, Dinge vielleicht nur dann ihre ganze irdische Präsenz entfalten, wenn sie ostentativ schweigen und sich selbst dem nörgelnden Interesse von Kunstwissenschaftlern dauerhaft verweigern?

Nehmen wir an, diese meist doch recht beredten Verweigerungen, könnten sich, umweht von den hochsymbolischen Luftmassen der Museen tatsächlich behaupten, so tun sie dies nur in Komplizenschaft mit der Kunstgeschichte. Selbst ihre Hersteller sehen sie, wenn nicht als Ende, so doch als konsequente Fortsetzung einer Entwicklung, wie sie von der neuzeitlichen Kunst beschrieben wurde. Und dies ist wohl generell der verbindlichste Anspruch an die Kunstproduktion der Moderne, auf den sich auch die Hersteller verpflichten liessen: dass sie ihre eigene Geschichte betreibe, ständig Neues und Innovatives hervorbringe, und mit jedem Werk auch gleichzeitig die Regeln der Kunst erfinde. Fast will es scheinen, als hätte es diese Geschichte schon gegeben, bevor die Kunstwerke, mit der sie illustriert werden sollte, überhaupt hergestellt waren. Oder anders betrachtet: Als hätten von der grossen wilden Produktion also nur jene Stücke schliesslich Beachtung gefunden, die die vorgesehene Geschichte im richtigen Augenblick weitererzählten.

Dieser Anspruch hat ein erstes Ende der Geschichte unbeschadet überstanden. Die Kunst hat ihre eigene Autonomie vorzuführen, und entsprechend den Regeln des Konsums sieht sie sich gezwungen, dafür immer neue Formulierungen zu finden. Auch beim jungen Künstler, der angesichts der grossen Revival-Programme seine eigenen inneren sechziger Jahre als Neuproduktion verkauft, erwarten wir vom Kunstkritiker, an Vorläufer und Bezüge erinnert zu werden und möchten ihn vor allem da nicht bei seinem Unwissen ertappen, wo er den Ton emphatisch anhebt. Dass dies trotzdem geschieht, ist nicht allein einer vernachlässigten Bildungsverantwortung der Museen anzulasten. Viel mehr deutet sich darin eine Unbekümmertheit gegenüber der Geschichte an, von deren Autorität man sich offenbar nicht länger will beeindruckt lassen. Das «Ende der Geschichte II» spielt denn auch nicht mit dem Pathos sonorer Vorankündigungen, sondern geschieht eher unbeobachtet und mündet ganz allmählich in eine synthetische Selbstvergessenheit. Sollte es tatsächlich so weit kommen, würden die Künstler aus dem Zwang zum Neuen entlassen und der Markt hätte sich auf ein anders Motiv fürs Verkaufsgespräch einzustellen.

Beharrt eine Kunst auf der Repräsentation des Anderen, müsste sie wohl ohnehin jedes Avantgardetümlertum ablegen. Und dies ist freilich nicht damit getan, dass man sich eine vorausseilende Affirmation des Massengeschmacks als besonders listige Gesellschaftskritik anschreiben lässt. Auch aus der gängigen Unterscheidung zwischen Mainstream und Underground oder dem Coolen und Uncoolen sind keine Parameter für eine zu machende Kunst abzuleiten, folgt sie doch bloss dem Modell eines Rezeptionsverhaltens, das seinerseits längst «vereinnahmt» ist. Wenn sie sich offensichtlich den Bedingungen des Überflusses verdankt, der sich seinerseits zweifelsohne der Ausbeutung verdankt, und dennoch nichts konkretes gegen den Hunger in Afrika oder den Konsum in Amerika unternimmt, sollte sie da nicht wenigstens eine beissende Kritik formulieren? Müsste sie nicht diesen Mitteilungsdruck der schleichenden und schnellen Katastrophen aufnehmen und weiterreichen und damit wenigstens ein Stück Glaubwürdigkeit zurückgewinnen?

Angesichts der visuellen Appellstärke, der permanenten Rüstungs- und Entrüstungsaufforderungen lässt sich bezweifeln, ob solche Botschaften zusätzliche Handlungsimpulse auslösen. Auch da, wo Kulturschaffende per Unterschrift zum Boykott aufrufen oder gar einen Terrorakt als Kunstwerk bezeichnen, unterschätzen sie meist ihre eigene Bedeutungslosigkeit. Und dennoch: wird ein Künstler zur Marke, so verbindet sich das Werk mit einer Haltung, sei diese nun nonchalant, ironisch, pazifistisch oder mit einem Faible für die Unterdrückten ausgestattet. Wenn auch diese Haltungen heute etwas flexibler sind und sie nicht mehr wie Tattoos lebenslanglich herumgetragen werden, sind sie nicht weniger kommunikativ, was besonders im Falle von Stars weitreichende Auswirkungen haben kann. Genau dies wissen wiederum deren Manager – auch Globalisierungsgegner sind schliesslich eine Zielgruppe.

Die Freistellung der Künstler liest sich endlich wie ein Kataster der Enthaltbarkeit: Der Künstler soll weder mit der Macht kooperieren noch sein Werk dem Kapital ausliefern. Soll sich nicht in die Tagespolitik einmischen und ja nicht zum Gewissen der Nation aufspielen. Er soll weder die Natur noch andere Kunstwerke nachahmen und letztlich keinen Interessen dienen, noch einer abstrusen inneren Notwendigkeit folgen. Er soll sich und die Welt nicht zu ernst nehmen, soll weder den Erfolg anstreben noch an seiner Erfolglosigkeit leiden und sich schon gar nicht mit Kreativität billigen Trost verschaffen. Er soll sich mit Kommentaren seines Werkes zurückhalten und deren Rezeption tunlichst dem Publikum überlassen. Und überhaupt soll er sich über Direktiven hinwegsetzen, die es längst nicht mehr gibt.

Was also soll der Künstler tun? Gute Bilder machen. Was sind gute Bilder? Bilder, in denen Wirkliches aufscheint. Bilder, die man bei der ersten Begegnung «schon gesehen hat», aber nicht als Bilder. Die ein Wissen bergen und entbergen, etwas, das sich uns schlagartig mitteilt, obwohl wirs doch schon gewusst haben. Bilder einer Befangenheit also, deren murmelnde Bedeutung sich nur in anhaltender Betrachtung auflösen lässt. Nur deshalb müssen Werke neu sein, weil sie vom Wissen bisheriger Bilder ausgehen können und sollen. Weil sich alte Bilder verbrauchen und dann nur mehr Zeugen jenes Erkenntniserlebnisses sind. Deshalb sind die «Geschmäcker verschieden», weil jede Person den vorhandenen Bildern in anderer Reihenfolge begegnet, die Sammlung also in unterschiedlicher Weise prozessiert. Und deshalb lässt sich das gute Bild nur als Erlebnisbeschreibung objektivieren. Auch auf Herstellerseite.

Der Künstler kommt also nicht umhin, sich ein Gesamtbild zu verschaffen, bevor er sich ans Einzelbild macht. Er kann wohl Talent besitzen und einen Schuss höherer Intelligenz, doch auf die Einzigartigkeit seiner Person kann sich niemand verlassen, zumal ja auch sie nur in Gesellschaft überprüft und geschärft werden kann. Das Bild aber wird Teil einer Grossprojektion, redet eine weite Sprache, die gelernt und mehr und mehr verfeinert werden will.

Selbst wenn sich in einer vermeintlich normativen Begrifflichkeit das «gute» Werk reklamieren lässt, bleiben dessen Beschreibungen hermetisch. Das ist auch hier nicht anders. Das angesprochene Erkenntniserlebnis aber beansprucht paradoxerweise eine unumstössliche, doch durch nichts erhärtete Objektivität. Man betrachtet zum Beispiel in Venedig hunderte von Kunstwerken in identischer Einstellung, eine Reihe schöner Dinge, die man durchaus in eine kulturelle Tradition zu stellen vermag. Sie mögen in ihrer Erscheinung über sich hinausweisen, doch beeinträchtigen sie in keiner Weise den Kunstflaneur. Beim einen Bild aber stellt sich ohne gesonderte Anstrengung die Gewissheit ein, eine Gefolgschaft eh man sich's versieht, die eine gesonderte Zuwendung

verlangt. Die dabei gewonnenen Einsichten lassen sich nicht zum vorhandenen Wissen addieren noch sind sie in anderer Form verfügbar. Sie können bloss aufgenommen werden. Doch dies tut der erfahrbaren Bedeutung keinen Abbruch, von der man vorerst nur «weiss», dass sie unabhängig von der eigenen Wahrnehmung gültig sei. Und allein dieses Wissen birgt schon den Vorschuss einer ungemainen Erleichterung.

Auch die Herstellung von Kunst ist mit solchen fragwürdigen Gewissheiten verbunden. Sie programmatisch zu einer notwendigen Bedingung guter Kunst zu erklären, wird keine schlechten oder auch nur überflüssigen Werke verhindern, im Gegenteil, ist doch die Verzückung besonders den Dilettanten leicht zugänglich. So gesehen ist nur dem alten Künstler und dem Connaisseur zu vertrauen, der diese Dummheiten durchlebt und durch Gelassenheit ersetzt hat. Es handelt sich auch nicht darum, die guten Bilder vor dem Getöse unbedarfter Proklamationen zu bewahren und damit die Chancen des Einzelnen, autodidaktisch zu guter Kunst vorzustossen, zu erhöhen. Die Erfahrung lehrt vielmehr, dass gerade die kleineren Werke volkspädagogisch wirksamer sind. Alle sichtbaren Bilder entfalten ihre Wirkung. Dennoch braucht man, beschreibt man die Kunst als ein Medium des Gewährwerdens, auf Höhenunterschiede nicht zu verzichten.