

Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 9 (2015)

Artikel: Pauschalmagie : vom rhetorischen Edelschimmel im Kunstbetrieb - und wie er geniessbar wird

Autor: Scheller, Jörg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jörg Scheller

Pauschalmagie

**Vom rhetorischen Edelschimmel im Kunstbetrieb – und wie er
geniessbar wird**

Prolog: Lesen oder lesen lassen?

Ich möchte in diesem Essay aus meiner zweiten Kunst-Karriere als Kunst-Journalist berichten, genauer gesagt: von meiner Karriere als Kunst-Journalist mit einem Faible für Texte zur (zeitgenössischen) Kunst – womit nicht, zumindest nicht zwingend, die gleichnamige Zeitschrift gemeint ist.

Mir ist bewusst, dass man jenen Typus Text, auf welchen ich gleich zu sprechen komme, nicht lesen muss; dass man in Ausstellungen oder Katalogen einfach nur die Exponate betrachten kann; dass man bei Vernissagen besser interessante Bekanntschaften schliessen sollte, anstatt verärgert mit dem Begleittext in der Ecke zu stehen – was mir nur allzu häufig passiert. Da ich aber als protestantisch sozialisierter Akademiker vom geschriebenen Wort nicht lassen kann, kollidiere ich immer wieder mit den Eigentümlichkeiten des heutigen Kunstsprechs. Im vorliegenden Essay beziehe ich mich sowohl auf den Jargon von Presse-, Begleit- und Katalogtexten öffentlicher Museen als auch kommerzieller Galerien und Off-Spaces – die Grenzen zwischen den Formaten sind durchaus fliessend, auch jene zur Kunstkritik (Stichwort: Künstler-Kollaborateur). Man könnte besagten Jargon als «Hang zum rhetorischen Edelschimmel» bezeichnen, unter welchem noch der trivialste kuratorische Käse zur Delikatesse wird.

Den um den kunstbetrieblichen Burgfrieden besorgten Lesern sei jedoch versichert, dass es nicht mein Anliegen ist, ein ätzendes Fungizid zu versprühen. Im Gegenteil. Beim Verfassen meines Essays habe ich sogar einen gewissen Geschmack am Edelschimmel gefunden. Auch geht es nicht um eine Sedlmayr'sche Schelte der zeitgenössischen Kunst oder darum, einer solchen eine Steilvorlage zu liefern. Im Vordergrund stehen explizit die auf die Kunst niedergehenden rhetorischen Sporen. Das beispielsweise im Kreis der «documenta»-Panegyrik wuchernde Defensiv-Myzel indes, man möge sich der kritischen Distanz zur zeitgenössischen Kunst besser gar nicht erst verdächtig machen, da einer solchen Distanz

ein per se reaktionärer Impetus gegenüber einem genuin redlichen, progressiven, ja moralisch unantastbaren sozialen Subsegment innewohne, verfängt nicht. Was ihre ethisch-moralische Dimension anbelangt, unterscheidet sich die zeitgenössische Kunst nicht im Geringsten vom Business oder vom Pop: Es gibt solche und solche.

Heroen, Alchemisten, Wissenschaftler

Meine weder wirklich neue noch wirklich originelle Beobachtung ist, dass sich der Kunstbetrieb in seiner textuellen Vermittlung zeitgenössischer Kunst – die kunstpädagogischen Programme für Kinder ausgenommen – oftmals durch eine Liebe zur Hybris auszeichnet, die sich nicht nur in den viel diskutierten exorbitanten Preisen, sondern auch in einer exorbitanten Rhetorik niederschlägt.

Ein Grund hierfür leuchtet sicherlich ein: Kunstbetrieb und Kunstsystem sind, anders als die Kunst, die den Status eines menschlichen Grundbedürfnisses beanspruchen darf, nicht selbstverständlich. Sie bilden keine anthropologischen Konstanten und sind neben institutionellen, pädagogischen und monetären Stabilisatoren auf diskursive Stützen angewiesen, die ihre kühnen Unwahrscheinlichkeitsgebilde erschütterungssicher machen.

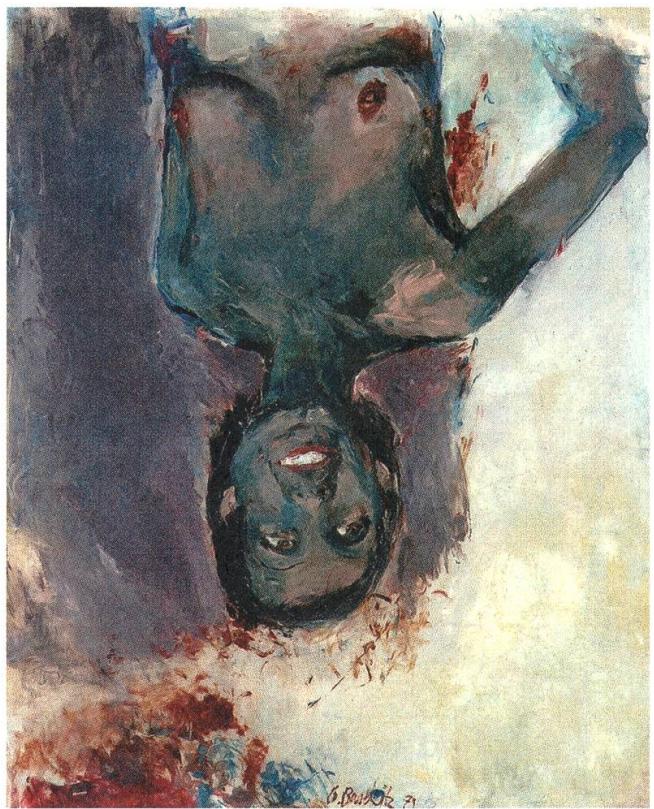
Auf das rhetorische Fundament, welches Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert der anfänglich bescheidenen Behausung des Betriebs zugrunde legte, sind im Laufe der letzten fünfhundert Jahre immer neue, verwegne Stockwerke getürmt worden, gipfelnd in der Flut von Manifesten und Künstlertheorien zur Zeit der klassischen Moderne und der Avantgarden. Während der häufig utopische, esoterische und radikale Eifer dieser Ära in der Postmoderne überwiegend dem individualistischen Geist ästhetisch-ethischer Pragmatik gewichen ist,¹ hat sich der hochfliegende Charakter doch im Kunstsprech erhalten. Häufig wird als selbstverständlich vorausgesetzt, dass Künstler als unbestechliche Kulturhelden agieren und einzig dem Fortschritt, der Kritik, der Irritation, der Erkenntnis, der Nicht-Identität verpflichtet sind. Unverdrossen kündet eine kritische, nicht aber selbstkritische Masse von Beipackzetteln zu Kunst und Künstlern von deren pauschalveredelnden bis hin zu pauschalmagischen Kräften.

Georg Baselitz (* 1938) etwa, um ein prominentes Beispiel zu nennen, wurde der Kopfstand als avantgardistischer Geniestreich, als radikaler Bruch mit Konventionen ausgelegt (Abb. 1). Was im Bodenturnen zu den

ehler unspektakulären Pflichtübungen zählt, avancierte hier zu einer innovativen Kür, in welcher, schenkt man den Baselitzianern Glauben, Gegenständlichkeit und Abstraktion auf magische Weise ineinander übergehen und die Malerei zu sich selber findet. So einfach kann es sein.

Baselitz wurde inszeniert als schöpferischer Reflexionsrambo, als Ritter der Erkenntnis, als ein stolzer Robin Hood, der für unterdrückte künstlerische Ethnien eintrat und diesen Genugtuung verschaffte. Er selbst wirkte massgeblich an dieser Inszenierung mit: «Ich habe Gegenstände erfunden. Ich habe das ganze Bildmodell neu erfunden. Das gab es in dieser Weise vorher nicht.»² In seinem Katalogtext für die Baselitz-Schau im Museum Frieder Burda 2009 schrieb Götz Adriani ehrerbietig: «Es ging ihm nicht darum, eine Realität zu illustrieren, sondern um die Erkenntnis der Bildrealität als einer mit Farben und Linien bedeckten Oberfläche, auf der das Zusammenwirken zwischen Figur und Grund erfolgt. Es kam Baselitz darauf an, das Bild von Vor- und Abbildern unabhängig zu machen. [...] Seine Provokationen sollten nicht nur ein Publikum brüskieren, das sich die Moderne zum Feindbild erkoren hatte, sie sollten auch besondere Einsichten hervorrufen.»³ Erkenntnis, Unabhängigkeit, Provokation – der einsame Kulturheld reitet wieder. Geradewegs ins Kanzleramt und ins eigene Schloss, wo die besondere Einsicht schliesslich hingehört.

Damit wäre ein erstes Charakteristikum des zeitgenössischen Kunstsprechs benannt: die mal offene, mal diskrete, in jedem Fall seltsam anachronistisch anmutende Heroisierung des Künstlers als einer Figur, die unablässig Konventionen bricht wie auf einem niemals enden wollenden Polterabend. Warum überhaupt noch Konventionen vorhanden sind, die gebrochen werden können, bleibt unklar.



1 Georg Baselitz, *Fingermalerei – Schwarze Elke*, 1973, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

Hyperbolische Rhetorik

Ein zweites Charakteristikum ist die Verklausulierung. Ich nenne ein Beispiel. Im Jahr 2010 besuchte ich als Rezensent des mittlerweile eingestellten Kunstmagazins «Artnet» das Kunsthau Bregenz, ein Museum, dessen Programm ich sehr schätze, erinnert sei etwa an die fulminante Ausstellung des Medienkünstlers Tony Oursler im Jahr 2009. Diesmal war erneut eine Einzelausstellung zu sehen. Bregenz präsentierte unter dem Titel «Truly and Well» die US-amerikanische Künstlerin Roni Horn (* 1955) mit ihrem Werk zwischen Minimal, Post-Minimal, Fotografie, Grafik, Objekt-, Installations- und Konzeptkunst.

Greifen wir eine Arbeit heraus. Im dritten Geschoss des Kunsthause waren zehn runde, unterschiedlich gefärbte, bis zum Rand mit Wasser gefüllte Glasgefäße mit einem Durchmesser von je ungefähr einem Meter über den gesamten Raum verteilt. Das sah recht hübsch aus und diejenigen Besucher, welche von Horns langjähriger Island-Faszination wussten, mochten darin die Anspielung auf ein Land erkennen, in dem Geysire sprudeln und urtümliche Bächlein plätschern, ein Land also, das dem überreizten Auge des Grossstädters kristalline Inseln der Ruhe, der Reinheit und der Klarheit bietet.

Für mein unbedarftes Auge handelte es sich zuallererst um eher bedeitungsoffene Objekte, denen ein dekorativer Charakter durchaus nicht abzusprechen war. Mit etwas Fantasie mochte man dabei an die Quelle des Narziss denken, an überdimensionierte Behältnisse für Schwimmkerzen, ja sogar an Arts & Crafts, handelte es sich doch um Gefäße aus massiv gegossenem Glas, also nicht gerade um Allerwelthouse. Dem Begleitheft indes war der sachdienliche Hinweis zu entnehmen, die Objekte bezögen sich auf das «Well» im Ausstellungstitel – zu Deutsch «Brunnen» – und damit auf «räumlich-skulpturale Assoziationen an Tiefgang, Verwurzelung und grundsätzlich an eine vertikale Ausrichtung.»⁴

Die apodiktische Gewissheit, mit der dieser Satz fiel, verblüffte mich einigermassen und liess mich zugleich eine gewisse Scham verspüren. Zum einen hatte ich nicht gewusst, dass Assoziationen «räumlich-skulpturalen» Charakter haben können, war ich doch bislang davon ausgegangen, dass sie eher abstrakter Natur seien. Zum anderen schämte ich mich meiner Naivität. Ich hatte für einen Moment vergessen, dass es sich um Kunst handelte, noch dazu um zeitgenössische. Wer aber zeitgenössische Kunst betrachtet, der sollte niemals einfach nur denken: «hübsch», «hässlich»,

«vieldeutig», «interessant», «langweilig» oder «hängt falsch herum». Vielmehr sollte der erste Gedanke stets sein, dass hier entweder ein grundlegendes, vor allem jedoch drängendes Problem der Menschheit oder aber, um es im gängigen Slang auszudrücken, konstitutive Merkmale werk-immanenter respektive medienspezifischer Idiosynkrasien, verkürzt ausgedrückt sogenannte «Positionen»,⁵ wahlweise verhandelt, hinterfragt, untersucht, erforscht, adressiert, diskutiert, visualisiert, transformiert, perpetuiert, dekonstruiert, dekontextualisiert oder aber rekontextualisiert, materialisiert, repräsentiert, potenziert, thematisiert, reflektiert, expo niert, suggeriert, identifiziert oder evoziert werden, usf. Entsteht ein anderer Eindruck, sollte der Gast schleunigst zum Faltblatt in der Wandhalterung greifen, das ihn eines Besseren belehrt.

Ist die rhetorische Überhöhung der Kunst seit Vasari eine rituelle Veranstaltung, so kommt heute verstärkend hinzu, dass Kunst nicht länger nur als Heterotop des Geheimnisvollen, Genialen und Ungewöhnlichen dienen soll, sondern zugleich als quasi-wissenschaftliches Zukunftslabor. Der Künstlertypus des neuen Jahrtausends wird, begünstigt durch die Bologna-Reform, als Go-Between zwischen Ästhetik und Katheder, Forschung und Gesellschaft avisiert. Er schliesst sein Studium nicht nur mit einem künstlerischen Werk, sondern mit einer wissenschaftlichen Masterarbeit, vielleicht sogar mit einem Doktortitel ab – und wähnt sich endlich auf Augenhöhe mit Ingenieuren, Ärzten, Juristen. Er ist nicht mehr nur Hofnarr, sondern muss als ebenbürtiger Gesellschaftsbeglücker, Kompetenzsteigerungsgarant und Distinktionsbeschaffer ernst genommen werden.

Sein Werk entwickelt er nicht in einem entrückten Schutzraum, wo nur die künstlerische Autonomie zählt, sondern in der theorieelastigeren Grenzregion zwischen «künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen, die von der Hochschule hergestellt wird»,⁶ wie es an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste heisst. Laut einer holländischen Publikation arbeitet er in «new forms of collaboration and new forms of think tanks»⁷ und positioniert sein Werk, so die Berliner Universität der Künste, «in einem gesellschaftlichen Zusammenhang».⁸ Wie die Super-Mutter Ehe, Kinder, Karriere, Fortbildung, Selbstfindung und Wellness unter einen Hut bekommt, agiert der Kontext-, Kooperations- und Kompatibilitätskünstler als Joker, der wie das fleischgewordene Netzwerk Hans Ulrich Obrist auf jeder Hochzeit tanzen kann: mit Hirnforschern, Investoren, Biologen, Philosophen, Geographen, Theologen, ja mit der gesamten Gesellschaft.

Dafür wird von ihm freilich «ein hohes Mass an ästhetischer Kommunikationskompetenz»⁹ verlangt, besagt die Studienordnung der Hochschule Luzern – Design & Kunst. In der Praxis bedeutet «ästhetische Kommunikationskompetenz» zumeist, das künstlerische Sprechen und Schreiben über Kunst der universitären Lingua Franca anzupassen – und ergo Wasserschalen mit räumlich-skulpturalen Assoziationen mit einer vertikalen Ausrichtung zu verknüpfen. Es ist ein bisschen wie mit dem Fussballspieler, der unmittelbar nach dem Spiel eben jenes kommentieren und analysieren muss. Es genügt nicht, den Ball ins Tor zu bolzen. Es sollte sich schon um ein reflektiertes, epistemologisch verifizierbares Tor handeln.

Diese Anspruchshaltung verleitet zur diskursiven Überformung künstlerischer Praxis – und letztlich zur Befüllung neuer Schläuche mit altem Wein. Es scheint, als hätten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno zumindest in dieser Hinsicht richtig prophezeit: «Die gängige Antithese von Kunst und Wissenschaft, die beide als Kulturbereiche voneinander reisst, um sie als Kulturbereiche gemeinsam verwaltbar zu machen, lässt sie am Ende als genaue Gegensätze vermöge ihrer eigenen Tendenzen ineinander übergehen.»¹⁰

Ein Lied in allen Kunstdingen

Beim Kunstsprech der Gegenwart handelt es sich somit häufig um ein eigenartiges Amalgam aus avantgardesker Heldenerzählung (trotzig die Ausdifferenziertheit und die Autonomie des Kunstsystems betonend) und beflissener Wissenschafts- oder Forschungsmimikry (den Willen zur Rückkehr in den Mutterschoss des gesamtgesellschaftlichen Nutzens bekundend). Angesichts der überwältigenden Anzahl lateinisch- und griechischstämmiger Wörter nicht nur im Kunstdiskurs für Experten – ich nehme mich hierbei selbst nicht aus –, sondern auch in den Begleitheften für jene breite Öffentlichkeit, die Kunstinstitutionen heute anstreben, scheint es aber auch, als hätten zumindest hier, gerade hier, die alten sprachlichen Distinktionsmerkmale des Adels und des humanistisch geschulten Besitz- und Bildungsbürgertums überdauert. Wie der Historiker Norman Cantor schreibt, diente etwa das Griechische bis weit ins 20. Jahrhundert hinein primär als Sprachbarriere gegen das Proletariat: «It was not until 1948 that Cambridge University stopped requiring a knowledge of classical (ancient) Greek as a prerequisite for admission. This requirement was based not only on the intrinsic merits of ancient Greek literature and philosophy.

Knowledge of Greek was a screening device to keep out the less affluent, who attended British state schools, where Greek was less likely to be taught than in private schools.»¹¹

Ich komme zu einem dritten und letzten Charakteristikum: die mal implizite, mal explizite Annahme, in der zeitgenössischen Kunst sei nichts jemals so einfach, wie es vielleicht scheint. Es schläft ein emanzipatorisches, ja investigatives Lied in allen Dingen – der Kunstsprech bringt es mit Zauberworten zum Klingen. Als Beispiel diene die Gruppenausstellung «Do you have expectations?» im Zürcher Ausstellungsraum Wartesaal (2008). Im Folgenden ein Ausschnitt aus dem Ankündigungstext; ich habe mir erlaubt, ihn um einige in Klammern gesetzte Kommentare zu ergänzen.¹² Den Ausstellungsmachern zufolge zeigte die Schau «... künstlerische Positionen [wichtig ist der Begriff «Position», er muss mindestens einmal pro Ausstellungstext fallen], die sich in ihren Arbeiten mit der Frage nach Erwartungen als Phänomen beschäftigen [man beachte: niemals nur von «Erwartungen» sprechen, sondern mindestens von Erwartungen als griechischstämmigem «Phänomen】. Die Ausstellung versteht sich [sehr beliebt: Reflexiverben in Verbindung mit Abstrakta, dem animistischen Flair zuliebe] als eine Art Bestandsaufnahme [eine unartige Bestandsaufnahme wäre zu banal], die das Phänomen [siehe oben] der Erwartungen in den verschiedensten Feldern [«verschiedene Felder» wäre zu unspektakulär, es muss schon der Superlativ sein] wie Alltag, Familie, Politik und Kunst veranschaulicht und keine dogmatische Aussage darüber zu treffen vermag [«vermögen»? Hatte sie denn dogmatisch sein wollen? Wie dem auch sei: Nie dogmatisch werden ist das oberste Gebot! Zeitgenössische Kunst ist undogmatisch a priori und ergo: gut, denn Dogmen sind – schlecht. Ob sich das mit dem Begriff der doch recht manifesten «Position» verträgt, sei dahingestellt]. Im Rahmen der Ausstellung [auch hier gilt: niemals nur Formulierungen gebrauchen wie «in der Ausstellung», sondern stets ein ergänzendes im «Rahmen» einfügen, alles andere wäre schlicht zu einfach] werden Erwartungen als ein kommunikatives Muster diskutiert [vor dem inneren Auge sieht man förmlich die Gemälde debattieren], an und mit denen sich Menschen, sowie auch Institutionen orientieren. [...] Ausgehend von der Präsenz von Erwartungen in unterschiedlichen Kommunikationsräumen untersucht *Do you have expectations?* das Phänomen auf einer bildnerischen Ebene [was nicht verwundert, es wurden ja Bilder gezeigt. Die Beifügung «Ebene» aber ist verpflichtend: «Bilder»

alleine gehörten gewissermassen automatisch zur ebenenärmeren Populärkultur].»

Mein Anliegen ist nicht, herauszufinden, ob der Text falsche Erwartungen weckt oder nicht. Vielmehr veranschaulicht er eine dritte Besonderheit des Kunstsprechs: Hinter jedem noch so einfachen Objekt verbirgt sich ein Geheimnis. Warum das so ist, muss nicht eigens erörtert oder belegt werden. Es ist einfach so. Der Kunstbetrieb erscheint dabei als eine alchemistische Einrichtung. Hier können wir, um es in den Worten des polnischen Philosophen Leszek Kołakowski zu sagen, «in den Genuss jener Vertrautheit mit den Dingen gelangen, an die die Alchemisten glaubten, als sie die Welt als ein System von Zeichen auffassten, die dank ihrer signifikanten Eigenschaften den Zugang zu einer verborgenen, anderen, wahrhaftigeren, unmittelbar nichtzugänglichen Welt aufdecken würden».¹³ Interessanterweise verraten die Presse- und Ausstellungstexte zur zeitgenössischen Kunst denn auch selten, WIE denn erforscht, WIE denn aufgedeckt oder WIE denn evoziert wird. Das bleibt alchemistisches Betriebsgeheimnis.

In diesem Zusammenhang muss natürlich der Name Christian Demand fallen. Der frühere Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg und heutige Herausgeber des Magazins «Merkur» veröffentlichte 2003 seine streitlustige Habilitationsschrift «Die Beschämung der Philister: Wie die Kunst sich der Kritik entledigte», zumindest für mich eine der inspirierendsten und zugleich kontroversesten Publikationen der letzten Jahre. Vielfach wurde Demand von Rezensenten vorgeworfen, destruktiv, ja gehässig zu sein. Denn was der im Journalismus und in der Popmusik sozialisierte Autor, zudem nicht einmal ein genuiner Kunsthistoriker, sondern von Haus aus Philosoph, in seinem Buch vorlegte, war eine Generalabrechnung mit einem Jargon, dem er einen «zentralen Ausschlussmechanismus»¹⁴ attestierte.

Der gängige Kunstdiskurs, so Demand, sei kein argumentativer und rationaler Diskurs, ja nicht einmal ein Diskurs im engeren Sinne, sondern operiere vorrangig im Modus der «Beschämung» – wir, die Kunstkonsumenten, sollten gleichsam vor den erhaben verschraubten Wortkaskaden in den Staub fallen und uns unserer eigenen Nichtigkeit bewusst werden. Eine längere Passage verdeutlicht diesen Vorwurf: «Nun spricht natürlich grundsätzlich nichts dagegen, wenn auch Kunstliebhaber ihre Begeisterung gelegentlich in euphorische Verse kleiden. Fussballfans oder Adepten

von Heavy-Metal Bands tun das schliesslich auch. Sie sind allerdings gemeinhin ohne weiteres bereit hinzunehmen, wenn Aussenstehende die für den Esoteriker massgebliche Hymnik mit dem distanzierten Blick des Ethnologen betrachten und sich ansonsten ein eigenes Urteil vorbehalten. Öffentliche Bekenntnisse zur bildenden Kunst beanspruchen dagegen in der Regel nicht nur derart eingeschränkte, sondern ausdrücklich allgemeine Verbindlichkeit. Das setzt die Überzeugung voraus, dass die Kunst, im Gegensatz etwa zu Sport oder Unterhaltung, in einer Sphäre absoluter Werte zuhause ist. Im einschlägigen Schrifttum schlägt sich das in der typischen Emphase und im Gestus moralischer Unbedingtheit nieder.»¹⁵

Mit der unerbittlichen Härte eines bayerischen Hegelianers versuchte Demand, den Ikarus des Kunstdiskurses auf den Boden der Tatsachen und der Vernunft zurückzuholen. Dabei führte er die notorische Hybris auf den anhaltenden Einfluss der Rhetorik der Avantgarden zurück, deren Suche nach dem Immerneuen, kosmischen Wahrheiten und letzten Bildern Demand eher komisch findet.

Werbekomplexe und komplexe Werbung

So sehr ich Demands aufklärerischen Ansatz schätze, so wichtig sein Buch für mich selbst auch bleibt, so wirft es doch eine grundsätzliche Frage auf: Inwiefern bezieht sich die Kritik an der verabsolutierten Hybris tatsächlich auf den Kunstsprech im Besonderen, und nicht vielmehr auf die Gattung der Werbung im Allgemeinen? Ist der hier skizzierte Typus Text vielleicht nur eine exotische Untergattung?

Es ist zunächst einmal offenkundig, dass die Werbung sich ebenfalls durch Hybris, Absolutismen, Redundanzen und Pseudoavantgardismen auszeichnet. Auch sie träumt von allgemeiner Gültigkeit – und mitunter auch der Heavy Metal, den Demand erwähnt. «Heavy Metal is the law», heisst es grossspurig bei Helloween, «Death to Anything but Metal» drohen Steel Panther. Ich bin mir jedenfalls nicht sicher, ob jeder Kunst-Adept seine Passion als universell betrachtet, während jeder Metal-Adept dem postmodernen Relativismus zuneigt. Man denke nur an die Textzeile aus Manowars Song «Metal Warriors», der Hymne des so genannten «True Metal»: «Heavy Metal! Or no metal at all / Wimps and posers, leave the hall!»

Die Werbung greift darüber hinaus in weiten Teilen auf die von Demand erörterte Technik der Beschämung zurück und rückt selbst Erbsensuppe oder Schnürsenkel ins Reich der absoluten Werte. Beständig

führt sie uns vor, wie wir nicht sind, aber vielleicht sein könnten, wenn wir dieses oder jenes Produkt erwerben, diesen oder jenen Ratgeber befolgen oder diese oder jene Dienstleistung buchen. Wir sind nicht schnell – deshalb benötigen wir schnelle Autos. Wir sind nicht schön – deshalb benötigen wir Kosmetik. Wir sind nicht fit, deshalb benötigen wir Fitness-Center, usf.

Auf ähnliche Weise signalisiert uns der Kunst-Jargon, dass wir nur über einen begrenzten Wortschatz verfügen oder dass wir in unserer basalen mentalen Verfasstheit bislang nicht nachvollziehen konnten, wie die abstrakte Assoziation räumlich-skulpturalen Charakter annimmt (vgl. weiter oben die Ausführungen zu Roni Horn). Während im Bereich der Massenwaren an massenkompatible Stereotypen appelliert wird – die meist in Anglizismen vorgetragene Anbetung von «Power», «Energy» oder «Sexyness» –, bevorzugt der hier diskutierte Kunstdiskurs – oder besser gesagt: Nicht-Diskurs – lediglich exotischere, spezifischere Stereotype (das in überwiegend in lateinischstämmigen Vokabeln vorgebrachte Lob der «Dekonstruktion» oder der «Adressierung» dringlichster Probleme).

Die Kritikpunkte, die Demand mit Blick auf den Kunstjargon aufführt, lassen sich also durchaus auf viele andere zeitgenössische Produktbereiche übertragen. Polemisch könnte man sagen, dass überall dort, wo in Wohlstandsgesellschaften Dinge kommuniziert und vermarktet werden, die keine Primär-, sondern Sekundär- oder Tertiärbedürfnisse befriedigen sollen, und für welche das Angebot zudem grösser ist als die Nachfrage, gewöhnlich grosskalibrige Wortkanonen aufgefahren werden. So argumentiert der britische Politikwissenschaftler Colin Crouch, die Werbung erfasse heute alle Lebensbereiche und sei generell «keine Form des rationalen Dialogs. Sie baut keine Argumentation auf, die sich auf Beweise stützen könnte, sondern bringt ihr Produkt mit speziellen visuellen Vorstellungen in Verbindung. [...] Ihr Ziel ist es nicht, jemanden in eine Diskussion zu verwickeln, sondern ihn zum Kauf zu überreden». ¹⁶

Zwar mag der Kunstsprech für Zeitgenössisches in genealogischer Hinsicht tatsächlich den Avantgarden entwachsen sein, de facto aber bildet er einen Teilaspekt eines sehr viel allgemeineren Werbekomplexes, ungeachtet der Tatsache, dass er über ein anderes Vokabular verfügt, andere Zielgruppen anspricht, eine ethisch-moralische Sonderstellung beansprucht, aufgrund von Subventionen und Mäzenen weniger am direkten Verkauf interessiert ist und raffiniertere, elitärere Techniken der Beschämung

bevorzugt. Im besagten Werbekomplex bildet er die Sektion «komplexe Werbung».

Warum also sollte gerade der Kunstbetrieb besonderen Anlass zum Ärgernis bieten? Sollten für die Kunst eben doch andere Regeln gelten als für die Auto-, Tabak- oder Tourismusbranche, deren offenkundige Scharlatanerien kaum noch für Empörung sorgen? Ist Kunst für Demand heimlich doch – das grosse Andere?

Man kann durchaus wie Demand fordern, im Kunstbetrieb ein strengeres diskursives Qualitätsmanagement einzuführen; den falschen Edelschimmel endlich als echten Schimmel auszuweisen und mit einem starken Fungizid zu behandeln. Man kann aber auch einen anderen Weg einschlagen. Wenn die Diskrepanz zwischen kunstbetrieblicher Realität und kunstrhetorischem Anspruch tatsächlich so eklatant ist, sollte man diesem Zustand mit subversiver Affirmation begegnen.

Texte als Kunst

Mein zugegeben defätistischer und latent zynischer Vorschlag ist es, die hoffnungslos verschwurbelten, von kruder Metaphysik getragenen, sich zugleich der Wissenschaftsrhetorik anverandelnden, häufig an kaum zu überbietender Arroganz krankenden hier diskutierten Texte zur zeitgenössischen Kunst gerade nicht als gescheiterte sachliche Beschreibungen, Erläuterungen oder Interpretationen zu betrachten, sondern ihrerseits als eigenständige Kunstwerke zu vereinnahmen. Man muss den Gegner umarmen. Man muss die himmelsstürmerische Waghalsigkeit der Texte anerkennen, ihre Redundanzen als Selbstreferenzen explizieren, ihre kuriose Esoterik als wundersames Relikt aus mythischen Zeiten und ihre Gespreiztheit als eine hyperreale Zirkusnummer betrachten. Gerade Kunstkritik und Kunstgeschichte sollten den impliziten Dadaismus, Surrealismus, Konstruktivismus und Obskurantismus dieser Texte herausstellen und damit neue Kunst zugänglich machen: Die Texte zur Kunst sind in Wahrheit selber Kunstwerke.

Es geht nicht länger darum, zu überprüfen, inwiefern der hier charakterisierte Texttypus seinem Gegenstand gerecht wird, ihn also korrekt abbildet, analytisch überzeugend zerlegt und sinnfällig interpretiert, sondern vielmehr darum, zu untersuchen, inwiefern diese Texte eine ausdifferenzierte, entkoppelte Kunstgattung bilden, die eine eigene Wirklichkeit erzeugt, statt sie brav zu spiegeln. Ziel der Kunst ist es ja gemeinhin

nicht, Welt abzubilden, sondern Welten zu schaffen – und seien es solche zweiter oder dritter Ordnung.

Aufgabe der Kunstkritiker und Kunsthistoriker wäre es, eine Poetologie, ja eine Ästhetik des gegenwärtigen Kunstsprechs zu begründen, um diesen auf seine unfreiwillige Selbstreferentialität im Geiste des *L'art pour l'art* zu untersuchen. Sie würde unter anderem feststellen können, dass der spezifische Mix aus Hybris, Heroisierung, Beschämung, Werbung und Wissenschaftsmimikry, den ich hier zu skizzieren versucht habe, ein Simulakrum, und zwar ein Simulakrum der dritten Ordnung ist.

Jean Baudrillard versteht darunter ein Zeichen, das primär auf sich selbst verweist, respektive auf artverwandte Zeichen, die wiederum auf sich selbst verweisen.¹⁷ Selbstreferenz kann also auch Kontextreferenz bedeuten, wenn der Kontext derselben semiologischen Kategorie wie das Zeichen angehört. Präziser ausgedrückt verweist das Simulakrum der dritten Ordnung nicht auf eine ihm äusserliche Wahrheit, sondern auf eine Wahrheit, die es darstellend herstellt. Als typisch postmodernes Zeichen generiert es jene Realität, die es wiederzuspiegeln scheint. Es ist jenseits von richtig und falsch, jenseits von gut und böse und keinesfalls unreal. Es handelt sich nicht um eine barocke Täuschung, sondern, im Sinne Baudrillards, um ein Modell des Realen ohne Ursprung. Man kommt ihm mit der noch aus der Zeit der Französischen Revolution stammenden Priesterbetrugstheorie nicht bei. Reisst man einem Simulakrum der dritten Ordnung die Maske vom Gesicht, so wird man dahinter immer nur weitere Masken erblicken.

Im Gegensatz zu Baudrillard, der eigenartigerweise noch von einer Realität zu sprechen wagte, die angeblich in der totalen Semiotisierung der Postmoderne zerborsten sei, würde ich das Simulakrum der dritten Ordnung jedoch nicht unter der Kategorie «Referenzverlust» verbuchen. Vielmehr trägt es schlicht zur Komplexitätssteigerung und letztlich zur allgemeinen Ästhetisierung bei. Das Verlustszenario hingegen würde nur dann Sinn ergeben, wenn ein Ur-Signifikat bestimmt werden könnte, das wie der sprichwörtliche unbewegte Bewegter die Semiose initiiert, aber selber kein Teil von ihr ist. Der für den Kunstsprech typische, sprunghafte intermediale Transkriptionsprozess zwischen Werk und Text müsste vor diesem Hintergrund mit Blick darauf diskutiert werden, was der jeweilige Text im Prozess des Verweisens auf das Werk über sich selbst, über seine eigene Anspruchshaltung aussagt.

Man kann sich also mit den hier erörterten Texten zur Kunst herumplagen, wie Demand es tut. Man kann sie aber auch überlisten und ihnen mit einem Rezeptionsmodell begegnen, das ihre Absurdität expliziert, ohne sie an den Pranger zu stellen. Wo Kunstvermittlung war, soll Vermittlungskunst werden.

Epilog oder: Ein Selbstwiderspruch zum Schluss

Manchmal allerdings möchte man doch die gute alte Priesterbetrugstheorie wiederbeleben. Ihr nassforscher Aktionismus hat schon etwas Befreiendes. Das ging zumindest mir durch den Kopf, als ich im ersten Obergeschoss des Kunsthause Bregenz Roni Horns Installation *White Dickinson* betrachtete (Abb. 2).

Bevor ich auf die konkrete Arbeit eingehe, möchte ich an einen Artikel Horns in der isländischen Zeitung «Morgunbladid» aus dem Jahr 1997 erinnern. Darin appellierte die Künstlerin an die Isländer, diese sollten ihr Land als nördliches Kompensationsparadies, sozusagen wie ein naturistisches Fossil konservieren: «Es wird euer Selbstverständnis als Volk schwä-



2 Roni Horn, *White Dickinson*, 2007, Installation, Aluminium und massiv gegossener Kunststoff, Ausstellungsansicht Kunsthaus Bregenz, 2010, Foto: Stefan Altenburger

chen, wenn zukünftigen Generationen jungfräuliches, unbewohntes Land weggenommen wird, das heute in einem Ausmass vorhanden ist, welches die Kraft und die Existenz nichtmenschlicher Dinge ausdrückt und leben-dig hält.»¹⁸

Abgesehen von den merkwürdigen völkischen Untertönen spricht aus diesem Satz deutlich die Trauer der modernen Amerikanerin darüber, dass die Ausdehnung der *frontier* im eigenen Land abgeschlossen ist. Die Ein-geborenen weggeputzt, die Seegrenzen erreicht, die Naturwunder beschil-dert – da helfen nur Vielfliegermeilen und regelmässige Nordlichtduschen. Claude Lévi-Strauss' «Traurige Tropen» weichen wehmütigen Wasserfällen und kummervollen Kratern.

Dies vor Augen, erschien es mir doch widersprüchlich, dass es sich bei *White Dickinson* ausgerechnet um beschriftete Aluminiumstäbe handelt. Die schmalen grauen Quader lehnten in unregelmässigen Abständen an allen vier Wänden, jeder versehen mit einem Zitat aus Gedichten von Emily Dickinson («Nature is so sudden she makes us all antique»). Die energieintensive Aluminiumverhüttung aber zählt zu den umstrittensten Industriezweigen Islands, gegen die schon prominente Insulanerinnen wie Björk protestierten. Für den um sich greifenden Kraftwerksbau werden grosse Teile der von Horn beschworenen Natur zerstört, das Rohmaterial muss eigens aus Australien angeliefert werden.

Horns Text für das «Morgunbladid» einerseits, ihre Kunst andererseits stellten also zwei völlig unterschiedliche, ja völlig widersprüchliche Ange-legenheiten dar. Auf tragikomische Weise erschien Horns Werk weniger als feinfühlige Ode an die Natur, verstanden als das Nicht-Identische, denn als Bestätigung jenes Vorwurfs, der dem zeitgenössischen Kunstbetrieb oft vorschnell, hier aber zu Recht gemacht wird: eine monologisierende Parallelwelt darzustellen, in der Phänomene verhandelt, hinterfragt, unter-sucht, erforscht, adressiert, diskutiert, visualisiert, transformiert, perpetuiert, dekonstruiert, dekontextuali-siert, rekontextualisiert, materialisiert, repräsentiert, potenziert, thematisiert, *redeken, exposent*.

- 1 Vgl. Wolfgang Ullrich, *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht* (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 64), Berlin: Wagenbach, 2000, S. 35: «Auch wenn die Nachfolger der Heldengeneration der Klassischen Moderne weitgehend ohne metaphysische Absoluta auskommen und ihre Energien nicht mehr aus Phantasien totaler Revolution schöpfen, haben sie sich bis heute so viel Avantgardestolz bewahrt, dass sie den Mehrheitsgeschmack weiterhin auf die Probe stellen oder sogar brüskieren wollen.»
- 2 Zitiert nach <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1074122/>>, Zugriff 22.10.2010.
- 3 Götz Adriani, «Unterwegs zum Gegen-Stand», in: Götz Adriani (Hrsg.), *Baselitz: 50 Jahre Malerei*, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 21.11.2009–14.3.2010, S. 9–50, hier S. 18 und S. 23.
- 4 Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, S. 5, siehe auch <http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_horn.htm> (Ausstellungen/Ausstellungsarchiv), Zugriff 1.12.2014.
- 5 Für eine kritische Analyse des Begriffs «Position» vgl. Tom Holert, «Vom P-Wort: Der Positionsbegegnung im Jargon der Kunstkritik», in: *Texte zur Kunst* 12 (2002), Nr. 45, S. 50–60. Hier zitiert nach <<http://www.textezurkunst.de/45/vom-p-wort/>> (Zugriff 22.10.2010): «Um als Künstler-Individuum in diesem Kampf [der Institutionen des Kunstbetriebs, Anm. d. Autors] bestehen zu können, muss man sich zur ‹künstlerischen Position› vorarbeiten oder sich einer solchen, von anderen definierten ‹Position› anschliessen. Kunsthochschulen und sonstige Ausbildungsstätten werben mit dem pädagogischen Anspruch, ‹dass jeder eine eigene künstlerische Position entwickelt und in seiner [...] Arbeit umsetzt.› In Selbstaussagen angehender Künstler/innen finden sich Formulierungen wie: ‹In der Möglichkeit, herrschende Auffassungen für mich abzulehnen, habe ich die Fähigkeit gewonnen, mich und meine künstlerische Position zu begreifen und immer wieder neu zu finden. Beides ist nicht von einander zu trennen.› Ohne ‹Position› wird's schwer.»
- 6 Studienordnung für den Studiengang «Bildende Künste» der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Abschluss: Master of Fine Arts (M.F.A.), § 3, vom 21. Februar 2008.
- 7 Annette W. Balkema, «Liquid Knowledge», in: Annette W. Balkema / Henk Slager (Hrsg.), *Artistic Research* (Lier en Boog. Series of Philosophy of Art and Theory, 18), Amsterdam / New York: Editions Rodopi B.V., 2004, S. 16.
- 8 <<http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/>>, Zugriff 22.10.2010.
- 9 Studienreglement für den Master-Studiengang in Fine Arts der Hochschule Luzern – Design & Kunst, Artikel 1, in Kraft seit 1.9.2009.
- 10 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006, S. 24.
- 11 Norman F. Cantor, *Antiquity: From the Birth of Sumerian Civilization to the Fall of the Roman Empire*, New York: Harper-Collins, 2003, S. 9.
- 12 <<http://expectations.editionamazing.org/>>, Zugriff 1.12.2014.
- 13 Leszek Kołakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, München: Piper, 1973, S. 97.
- 14 Christian Demand, *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe: zu Klampen, 2003, S. 16.
- 15 Ebd., S. 14.
- 16 Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 38.
- 17 Vgl. Jean Baudrillard, «The Precession of Simulacra», in: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, S. 1–79, hier S. 6: «Such would be the successive phases of the image: / it is the reflection of a profound reality; / it masks and denatures a profound reality; / it masks the absence of a profound reality; / it has

no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum.» [...] «When the real is no longer what it was, nostalgia assumes its full meaning. There is a plethora of myths or origin and of signs of reality – plethora of truth, of secondary objectivity, and authenticity. Escalation of the true, of lived experience, resurrection of the figurative where the object and substance have disappeared. Panic-

stricken production of the real and of the referential, parallel to and greater than the panic of material production: this is how simulation appears in the phase that concerns us – a strategy of the real, of the neoreal and the hyperreal that everywhere is the double of a strategy of deterrence.»

- 18 Zitiert nach: Styrmir Gunnarsson, «Eine einmalige Vision von Island», in: *Parkett*, Nr. 54, 1998/1999, S. 38.