

Zeitschrift: Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur
Band: 91 (2011)
Heft: 987

Artikel: Schwache Gesten der Kunst
Autor: Groys, Boris
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-735233>

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: 07.02.2026

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

5 Schwache Gesten der Kunst

Wie kann man Kunst machen, die nicht dem Wandel unterliegt – zeitlose Kunst, Kunst für alle Zeiten? Die Antwort darauf ist die künstlerische Avantgarde. Sie hat die Kunst gerettet. Und wurde dadurch selbst zum Mainstream.

von Boris Groys

Wir wissen heute, dass alles Kunst sein kann. Oder vielmehr wissen wir, dass alles in ein Kunstwerk verwandelt werden kann. Für einen Betrachter ist es unmöglich, allein aufgrund seiner visuellen Erfahrung zwischen einem Kunstwerk und einem «blossen Ding» zu unterscheiden. Um ein bestimmtes Objekt als Kunstwerk oder als Teil eines Kunstwerks identifizieren zu können, muss der Betrachter wissen, dass dieses Objekt von einem Künstler im Kontext seiner künstlerischen Praxis verwendet wird.

Aber wer ist ein Künstler? Und wie lässt sich ein Künstler von einem Nichtkünstler unterscheiden – wenn eine solche Unterscheidung überhaupt möglich ist? Diese Frage scheint mir interessanter zu sein als diejenige nach der Unterscheidung zwischen einem Kunstwerk und einem «blosen Ding».

Mittlerweile überblicken wir eine lange Tradition der institutionellen Kritik. In den vergangenen Dekaden ist die Rolle der Sammler, Kuratoren, Vorstände, Museumsdirektoren, Galeristen, Kunstkritiker usw. von Künstlern ausführlich analysiert und kritisiert worden. Aber wie steht es mit dem Künstler selbst? Der zeitgenössische Künstler ist ganz offensichtlich ebenfalls eine institutionelle Figur. Und die zeitgenössischen Künstler sind meistens bereit anzuerkennen, dass ihre Kritik der Kunstinstitutionen eine Kritik von innen ist. So scheint es, dass der Künstler heute einfach als Beruf gesehen wird, der innerhalb des allgemeinen Rahmens der Kunstwelt, die wie jede andere bürokratische Organisa-

tion, wie jedes andere kapitalistische Unternehmen auf dem Prinzip der Arbeitsteilung beruht, eine bestimmte Rolle erfüllt. Man kann auch sagen, dass seine Rolle zum Teil darin besteht, die Kunstwelt zu kritisieren mit dem Ziel, sie offener, gebildeter und weniger exklusiv zu machen – und dadurch ebenso effizienter und profitabler. Diese Antwort scheint plausibel zu sein – überzeugt aber letztlich nicht.

«Jeder ist ein Künstler»

Erinnern wir uns an den Grundsatz von Joseph Beuys: «Jeder ist ein Künstler.» Dieser Grundsatz hat eine lange Tradition, die

Die Vision einer Welt, die vollständig in eine Kunstwelt verwandelt wird, ist ein reiner Albtraum.

bis zum frühen Marxismus und der russischen Avantgarde zurückreicht und daher heute – wie auch bereits zu Beuys' Zeiten – fast immer als utopisch bezeichnet wird. Er wird nämlich als Ausdruck einer utopischen Hoffnung verstanden, der zufolge die Menschheit, die gegenwärtig vor allem aus Nichtkünstlern besteht, in der Zukunft eine Menschheit von Künstlern sein wird. Nun kann man wohl annehmen, dass eine solche Hoffnung irgendwie unrealistisch ist. Aber ich würde niemals sagen, dass sie utopisch ist, insofern die Figur des Künstlers so defi-

Boris Groys

Boris Groys ist einer der führenden zeitgenössischen Kunsttheoretiker und derzeit Global Distinguished Professor an der New York University. Er ist Autor von «Einführung in die Anti-Philosophie» (2009) und «Topologie der Kunst» (2003).

niert wird, wie sie hier soeben definiert wurde. Die Vision einer Welt, die vollständig in eine Kunstwelt verwandelt wird und in der jeder Mensch Kunstwerke produzieren und darum kämpfen muss, sie bei dieser oder jener Biennale auszustellen, ist keineswegs eine utopische Vision. Es handelt sich vielmehr um eine dystopische Vision – um einen reinen Albtraum.

Nun lässt sich sagen – und es wurde in der Tat oft gesagt –, dass Beuys eine romantische, utopische Auffassung von der Figur und der Rolle des Künstlers hatte. Genauso oft wird gesagt, dass die utopische Vision passé sei. Aber diese Diagnose scheint mir nicht sehr überzeugend zu sein. Die Tradition, in der unsere zeitgenössische Kunstwelt – inklusive unserer aktuellen Kunstinstitutionen – funktioniert, entstand nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Tradition basiert auf den Praktiken der historischen Avantgarden – und ihrer Erneuerung und Kodifizierung in den 1950er und 1960er Jahren. Nun, man hat nicht den Eindruck, dass diese Tradition sich seit damals stark gewandelt hätte. Im Gegenteil, sie hat sich im Lauf der Zeit mehr und mehr gefestigt. Neue Generationen von Künstlern finden ihren Zugang zum Kunstsystem hauptsächlich über ein Netzwerk von Kunsthochschulen

und Ausbildungseinrichtungen, die sich in den vergangenen Dekaden zunehmend globalisiert haben. Diese globalisierte und ziemlich uniformierte Kunsterziehung basiert auf dem gleichen Avantgarde-Kanon, der auch die anderen zeitgenössischen Kunstinstitutionen dominiert – der sicherlich nicht nur die Produktion der Avantgarden einschliesst, sondern auch die Kunst, die in der Tradition der Avantgarden steht. Die dominante Form zeitgenössischer Kunstproduktion ist die akademisierte späte Avantgarde. Um also die Frage zu beantworten, wer ein Künstler ist, sollte man vor allem zu den Anfängen der historischen Avantgarde zurückkehren – und zur Rolle des Künstlers, wie sie damals definiert wurde.

Jede künstlerische Ausbildung – wie jede Bildung überhaupt – muss auf einem bestimmten Wissen oder Können gründen, die von einer Generation zur anderen weitergegeben werden. So stellt sich die Frage:

Der Künstler wird als ein professioneller Nichtprofessioneller wahrgenommen.

Welche Art von Wissen und Können wird durch die zeitgenössischen Kunsthochschulen vermittelt? Wie wir wissen, erregt diese Frage in den Köpfen der Zeitgenossen eine grosse Unsicherheit. Die Rolle der voravangardistischen Kunstakademien war klar definiert. Es gab dort fest etablierte Kriterien für technisches Können – in der Malerei, in der Plastik und in anderen Medien –, die den Kunststudenten beigebracht werden konnten. Zum Teil kehren die heutigen Kunsthochschulen zu diesem Verständnis von Ausbildung zurück – vor allem im Bereich der neuen Medien. In der Tat erfordern die Medien Fotografie, Film, Video, Computer usw. bestimmte technische Fertigkeiten, die in Kunsthochschulen unterrichtet werden können, was auch geschieht. Doch Kunst kann sicherlich nicht auf eine Summe technischer Fertigkeiten reduziert wer-

den. Aus diesem Grund erleben wir heute die Wiederkehr des Diskurses, der Kunst als eine Form von Wissen interpretiert – eines Diskurses, der unverzichtbar wird, wenn Kunst unterrichtet werden soll.

Entprofessionalisierung der Kunst

Nun ist die Behauptung, dass Kunst eine Form von Wissen ist, keineswegs neu. Die religiöse Kunst erhob den Anspruch, die religiösen Wahrheiten einem Betrachter, der sie nicht rein geistig erfassen konnte, in visueller, bildlicher Form zu präsentieren. Und die traditionelle mimetische Kunst behauptete, die natürliche, alltägliche Welt so zu zeigen, wie sie der gewöhnliche Betrachter niemals sehen konnte. Beide Auffassungen wurden von vielen Autoren – von Platon bis Hegel – kritisiert. Und beide Ansprüche wurden von anderen Autoren – von Aristoteles bis Heidegger – gerechtfertigt. Doch was auch immer man über die entsprechenden philosophischen Pros und Kontras sagen kann, beiden Auffassungen von Kunst als einer bestimmten Form von Wissen wurde von der historischen Avantgarde explizit eine Absage erteilt – ebenso wie den traditionellen Kriterien des Könnens, die mit diesen Auffassungen verbunden sind. Mit der Avantgarde wurde der Beruf des Künstlers entprofessionalisiert.

Die Entprofessionalisierung der Kunst hat den Künstler in eine ziemlich unangenehme Lage versetzt, da sie von der Öffentlichkeit oftmals so interpretiert wurde, als würde der Künstler zu einem nichtprofessionellen Status zurückkehren. Dementsprechend wird der Künstler als ein professioneller Nichtprofessioneller wahrgenommen – und die Kunstwelt als Raum einer «Kunstverschwörung» (um einen Ausdruck Jean Baudrillards zu verwenden). Die gesellschaftliche Effektivität dieser Verschwörung scheint ein Rätsel zu sein, das nur noch soziologisch entziffert werden kann (siehe die Schriften von Pierre Bourdieu und seiner Schule).

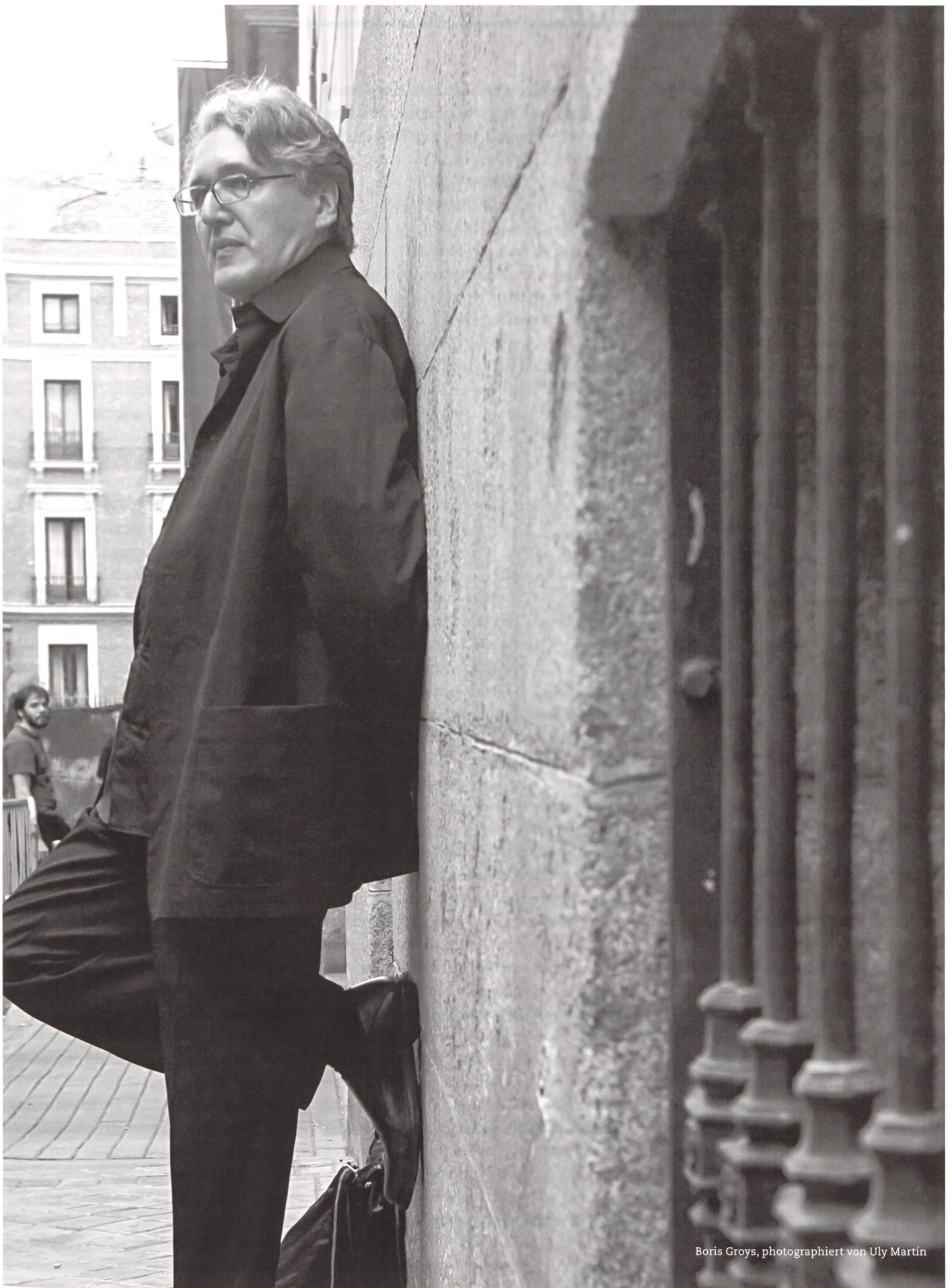
Doch die Entprofessionalisierung der Kunst, wie sie von der Avantgarde betrieben wurde, darf nicht als eine einfache Rückkehr zur Nichtprofessionalität missverstanden werden. Die Entprofessionalisierung

der Kunst ist eine künstlerische Operation, welche die gesamte Kunstpraxis transformiert und nicht bloss einen individuellen Künstler auf den ursprünglichen Stand der Nichtprofessionalität zurückwirft. Damit ist die Entprofessionalisierung der Kunst selbst ein hochprofessionelles Verfahren. An späterer Stelle werde ich auf das Verhältnis zwischen der Entprofessionalisierung und der Demokratisierung der Kunst eingehen. Doch zunächst möchte ich das Wissen und das Können beschreiben, die notwendig sind, um die Kunst zu entprofessionalisieren.

Der säkularisierte Apostel

In seinem Buch «Die Zeit, die bleibt» beschreibt Giorgio Agamben – unter Verwendung des Beispiels des heiligen Paulus – das Wissen und das Können, die notwendig sind, um ein professioneller Apostel zu werden. Dieses Wissen ist ein messianisches Wissen – ein Wissen vom kommenden Ende der Welt, wie wir sie kennen, von der schrumpfenden Zeit, von der Dürftigkeit der Zeit, in der wir leben – einer Zeitknappheit, die jeglichen Beruf aufhebt. Denn die Ausübung eines jeden Berufs benötigt die Perspektive einer *longue durée* – sie braucht die Dauer der Zeit und die Stabilität der Welt, wie sie ist. In diesem Sinne besteht der Beruf des Apostels darin, so schreibt Agamben, die «Widerrufung aller Berufungen» zu praktizieren. Man kann auch sagen: die «Entprofessionalisierung aller Professionen». Die schrumpfende Zeit entleert alle unsere kulturellen Zeichen und Aktivitäten, lässt sie verarmen – indem sie sie in Nullzeichen oder vielmehr, wie Agamben sagt, in schwache Zeichen verwandelt.

Diese schwachen Zeichen sind die Zeichen des kommenden Endes der Zeit, sie sind geschwächt durch dessen Ankunft. An ihnen zeigt sich bereits der Mangel an Zeit, die notwendig wäre, um starke, reiche Zeichen zu produzieren und zu betrachten. Am Ende der Zeit triumphieren allerdings diese messianischen, schwachen Zeichen über die starken Zeichen unserer Welt – die starken Zeichen der Autorität, der Tradition und der Macht. Aber auch die starken Zei-



Boris Groys, photographiert von Uly Martín

chen der Revolte, des Begehrens, des Hel-dentums oder des Schocks. Wenn Agamben über die «schwachen Zeichen des Messiani-schen» spricht, hat er offensichtlich den «schwachen Messianismus» im Sinn – einen Ausdruck, der von Walter Benjamin einge-führt wurde. Man kann dabei aber auch an den Begriff der *kenosis* denken – auch wenn Agamben ihn nicht verwendet –, der in der griechischen Theologie die Figur Christi charakterisiert – das Leben, Leiden und den Tod Christi als Erniedrigung der göttlichen Würde und als Entleerung der Zeichen der göttlichen Herrlichkeit. Die Figur Christi ist in diesem Sinne ebenfalls ein schwaches Zeichen, das leicht als ein Zeichen der Schwäche (miss)verstanden werden kann – ein Problem, das Nietzsche in seinem «Anti-christ» später ausführlich diskutiert.

So möchte ich den Avantgardekünstler als einen säkularisierten Apostel bezeich-nen, als einen Botschafter der Zeit, welcher

Alles, was auftaucht, wird von uns fast automatisch unter der Perspektive seines baldigen Verschwindens betrachtet.

der Menschheit die Botschaft vom Schrump-fen, von der Knappheit der Zeit, ja vom Man-gel an Zeit überbringt. In der Tat ist die Mo-derne die Zeit eines wiederholten Verlusts der vertrauten Welt und der traditionellen Lebensformen. Sie ist eine Zeit permanen-ten Wandels, eine Zeit historischer Umbrü-che – neuer Enden und neuer Anfänge. In der Moderne zu leben bedeutet, keine Zeit zu haben, chronische Zeitknappheit, chro-nischen Zeitmangel zu erfahren, denn moderne Projekte werden meistens aufge-geben, ohne realisiert zu werden – jede Ge-neration entwickelt ihre eigenen Projekte, ihre eigenen Techniken und ihre eigenen Berufe für die Realisierung ihrer Projekte, die von den nachfolgenden Generationen wieder aufgegeben werden. In diesem Sinne ist unsere Zeit keine postmoderne, sondern eine ultramoderne Zeit, weil sie die Zeit ist,

in der Zeitknappheit und Zeitmangel mehr und mehr offensichtlich werden. Wir ken-nen es: heute ist jeder beschäftigt – nie-mand hat Zeit.

Unvermeidliches Verschwinden

Im Verlauf der Moderne sind wir zu Zeugen des Untergangs und des Verschwin-dens aller unserer Traditionen und vererbten Lebensformen geworden. Genauso wenig aber glauben wir heute an die Langlebigkeit unserer gegenwärtigen, aktuellen Moden, Lebensformen und Denkweisen. Tatsäch-lich beginnen wir bereits im Moment des Erscheinens neuer Trends und Moden de-ren unvermeidliches Verschwinden zu ima-ginieren, von dem wir wissen, dass es frü-her oder später eintreten muss. (Daher lautet der erste Gedanke, den man beim Auftauchen eines neuen Trends hat: Wie lang wird er sich halten können? Und die Antwort heisst stets: nicht besonders lang.) Wir können also sagen, dass nicht nur die Moderne, sondern auch unsere eigene Zeit eine chronisch messianische oder vielmehr chronisch apokalyptische Zeit ist – und dies sogar in wachsendem Mass. Alles, was exis-tiert, alles, was auftaucht, wird von uns fast automatisch unter der Perspektive seines baldigen Untergangs und Verschwindens betrachtet.

Die Avantgarde wird oft mit dem Begriff des Fortschritts – vor allem des technologi-schen Fortschritts – assoziiert. In der Tat lassen sich viele Behauptungen von Avant-gardekünstlern und -theoretikern finden, die gegen die Konservativen gerichtet sind und von der Vergeblichkeit aller Bemühun-gen sprechen, alte Kunstformen unter neu-en Bedingungen fortzuführen, die von einer neuen Technologie bestimmt werden. Doch diese neue Technologie wurde – zumindest von der ersten Generation der Avantgarde-künstler – nicht als Chance zum Aufbau ei-ner neuen stabilen Welt, sondern als eine Maschine zur Zerstörung der alten Welt betrachtet – wie auch zur permanenten Selbstzerstörung der modernen techno-logischen Zivilisation selbst. Die Kräfte des Fortschritts wurden von der Avantgarde in erster Linie als zerstörerische Kräfte wahrgenommen.

So stellte sich die Avantgarde folgende Frage: Wie kann die Kunst weitergehen oder, vielmehr, wie können Künstler weiter Kunst machen unter den Bedingungen der permanenten Zerstörung der kulturellen Tradition und der vertrauten Welt durch die Verkürzung der Zeit, die das Hauptcha-rakteristikum des technologischen Fort-schritts ist? Oder anders formuliert: Wie kann man der Zerstörungskraft des Fort-schritts widerstehen? Wie kann man eine Kunst machen, die dem permanenten Wan-del entgeht – Kunst, die zeitlos, transhisto-risch wäre? Die Avantgarde wollte keine Kunst für die Zukunft machen – sie wollte transtemporale Kunst für alle Zeiten ma-chen. Immer wieder hört und liest man, dass wir Veränderung bräuchten, dass un-ser Ziel – ebenso wie das Ziel der Kunst – darin bestünde, den Status quo zu verän-dern. Aber die Veränderung *ist* unser Status quo. Der permanente Wandel *ist* unsere ein-zige Realität. Wir leben im Gefängnis der permanenten Veränderung. Um den Status quo zu ändern, müssen wir die Verände-rung verändern – wir müssen dem steten Wandel entkommen. Eigentlich ist jede Utopie nichts anderes als ein solcher Aus-bruch aus dem Wandel.

Wenn Agamben die Annullierung aller unserer Beschäftigungen und die Entlee-rung aller unserer kulturellen Zeichen durch das messianische Ereignis be-schreibt, fragt er allerdings nicht danach, wie wir die Grenze überschreiten können, die unsere Zeit, unsere Ära von der kom-menden trennt. Agamben stellt diese Frage nicht, weil der Apostel Paulus sie nicht stellt. Der heilige Paulus glaubte, dass die einzelne Seele – als immaterielle – fähig wäre, diese Grenze zu überschreiten, und dass sie somit nach dem Ende der materiel-len Welt nicht zugrunde gehen würde. Die künstlerische Avantgarde wollte allerdings nicht die Seele, sondern die Kunst retten. Und diesen Rettungsversuch unternahm sie mit den Mitteln der Reduktion – einer Re-duktion der kulturellen Zeichen auf ein ab-solutes Minimum mit dem Ziel, diese Zei-chen durch die historischen Brüche, die Wechsel und den permanenten Wandel der kulturellen Moden und Trends hindurchzu-

schmuggeln. Diese radikale Reduktion der künstlerischen Tradition musste das volle Ausmass ihrer drohenden Zerstörung durch die Kraft des Fortschritts antizipieren. Mit den Mitteln der Reduktion begann der Künstler der Avantgarde, Bilder zu schaffen, die so arm, so schwach, so leer zu sein schienen, dass sie jede mögliche historische Katastrophe überleben würden.

Die grosse Reduktion

Wenn Kandinsky in seiner Schrift «Über das Geistige in der Kunst» (1911) über die Reduktion aller malerischen Nachahmung, aller Abbildung der Welt spricht – eine Reduktion, die offenbart, dass alle Gemälde eigentlich Kombinationen aus Farben und Formen sind –, dann will er das Überdauern seiner Sicht auf die Malerei durch alle möglichen zukünftigen kulturellen Transformationen hindurch sicherstellen, und seien diese noch so revolutionär. Die Welt, die in der Malerei dargestellt wird, kann verschwinden – aber die Kombination aus Farben und Formen kann es nicht. In diesem Sinne glaubt Kandinsky, dass alle Bilder, sowohl die in der Vergangenheit geschaffenen als auch die in der Zukunft zu schaffenden, auch als seine eigenen Bilder gesehen werden können – denn was auch immer sie waren, sind oder sein werden, sie bleiben notwendigerweise Kombinationen aus Farben und Formen. Und dies gilt nicht nur für die Malerei, sondern auch für alle anderen Medien wie etwa Fotografie, Kino etc. Kandinsky wollte keinen eigenen, individuellen Stil kreieren, sondern er wollte seine Gemälde als eine Schule für den Blick des Betrachters verwenden – eine Schule, die den Betrachter befähigen sollte, die invariablen Komponenten aller möglichen künstlerischen Variationen zu sehen, die repetitiven Muster, die den Bildern des historischen Wandels unterliegen. In diesem Sinne interpretiert Kandinsky seine eigene Kunst als eine transtemporale.

Später unternimmt Malewitsch eine noch radikalere Reduktion des Bildes – auf ein schwarzes Quadrat –, das heisst auf ein reines Verhältnis zwischen Bild und Rahmen, zwischen dem betrachteten Objekt und dem Feld der Betrachtung, zwischen

eins und null. In der Tat können wir das schwarze Quadrat unmöglich nicht sehen – welches Bild auch immer wir sehen, wir sehen gleichzeitig das schwarze Quadrat. Dasselbe lässt sich über die Geste des Ready made sagen, wie sie von Duchamp eingeführt wurde – was auch immer wir ausstellen wollen, was auch immer wir als Ausgestelltes sehen, impliziert diese Geste.

So können wir sagen, dass die Avantgarde transzendente Bilder im Kantischen Sinne des Begriffs produziert. Dabei handelt es sich um Bilder, welche die Bedingungen des Erscheinens und der Betrachtung aller anderen Bilder manifestieren. Die Kunst der Avantgarde ist die Kunst nicht nur eines schwachen Messianismus, sondern auch eines schwachen Universalismus. Das bedeutet: sie ist nicht nur eine Kunst, welche die Nullzeichen benutzt, die vom Herannahen des messianischen Ereignisses entleert werden. Sie ist auch eine Kunst, die sich selbst durch schwache Bilder manifestiert – Bilder von schwacher Sichtbarkeit, Bilder, die zwingend, die strukturell übersehen werden, wenn sie als Komponenten starker Bilder funktionieren, die ihrerseits einen hohen Grad der Sichtbarkeit besitzen – wie die Bilder der klassischen Kunst oder die Bilder der Massenkultur.

Die Avantgarde wollte nicht originell sein, denn sie wollte nichts erfinden – sie wollte vielmehr transzendente, repetitive, schwache Bilder entdecken. Doch sicherlich wurde jede solche Entdeckung des Unoriginellen als eine originelle Entdeckung verstanden. Und wie in der Philosophie und in der Wissenschaft das Transzendente für das Universalistische steht, so bedeutet auch die Produktion transzendentaler Kunst die Produktion einer universalistischen, transkulturellen Kunst – denn die Überschreitung einer zeitlichen Grenze stellt im Wesentlichen dieselbe Operation dar wie die Überschreitung kultureller Grenzen. Jedes beliebige Bild im Kontext jeder vorstellbaren Kultur ist auch ein schwarzes Quadrat, weil es im Fall seiner Ausradierung wie ein schwarzes Quadrat aussehen wird. Und das bedeutet, dass es immer schon wie ein schwarzes Quadrat aussieht – für einen messianischen Blick.

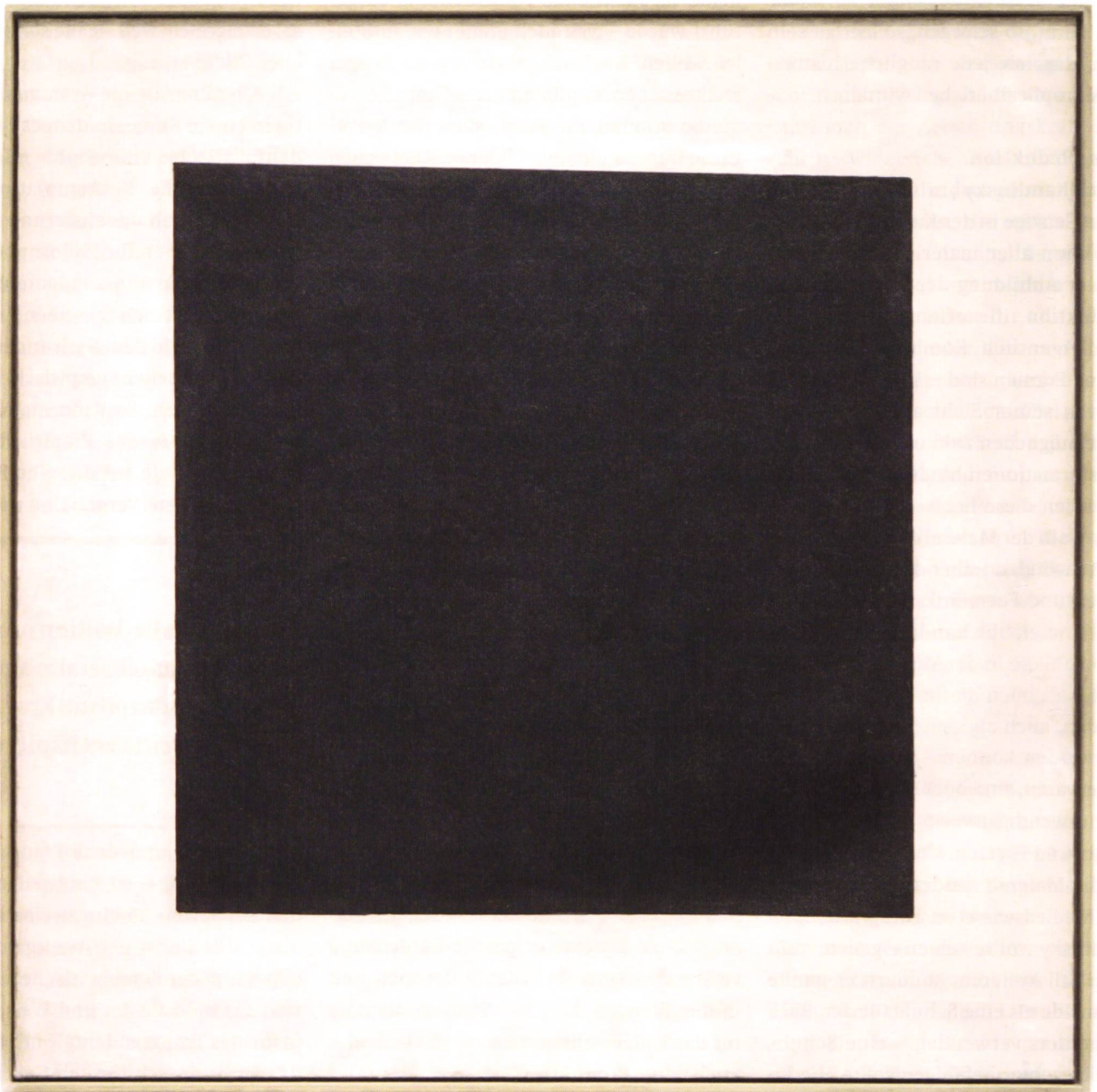
Damit eröffnet die Avantgarde die Möglichkeit einer universalistischen, demokratischen Kunst. Doch die universalistische Kraft der Avantgarde ist eine schwache Macht, eine Macht der Selbstausslöschung. Die Avantgarde wurde deswegen so universal erfolgreich, weil sie die schwächstmöglichen Bilder erzeugte.

Allerdings ist die Avantgarde mehrdeutig in einem Sinne, in dem es die transzendentalistische Philosophie nicht ist. Die philosophische Kontemplation und die transzendente Idealisierung werden nur von Philosophen für Philosophen durchgeführt. Doch die transzendentalen Bilder der Avantgarde werden im selben Ausstellungsraum gezeigt, in dem auch andere, (philosophisch gesprochen) empirische Bilder ausgestellt werden. So kann man sagen, dass die Avantgarde das Empirische und das Transzendente auf dieselbe Ebene stellt, dass sie einen Vergleich zwischen dem

Die radikale Reduktion musste das volle Ausmass ihrer drohenden Zerstörung durch die Kraft des Fortschritts antizipieren.

Empirischen und dem Transzendentalen erlaubt und dass sie beides demselben demokratisierten, uneingeweihten Blick darbietet. Die Kunst der Avantgarde erweitert den Raum der demokratischen Repräsentation auf radikale Art und Weise, indem sie in ihn das Transzendente mit einschliesst, das zuvor ausschliesslich Gegenstand religiöser oder philosophischer Beschäftigung und Spekulation gewesen war. Nun, dies hat seine positiven, aber auch seine gefährlichen Seiten.

Aus historischer Perspektive betrachtet bieten sich die Bilder der Avantgarde dem Blick des Betrachters nicht primär als transzendente Bilder dar, sondern eher als besondere empirische Bilder, die auf die spezifische Zeit ihrer Entstehung verweisen sowie auf die spezifische Psychologie ihrer jeweiligen Autoren. So erzeugte die «histo-



«Das schwarze Quadrat», Kasimir Malewitsch, fotografiert von Elma Korac.

rische» Avantgarde Klärung und Verwirrung zur gleichen Zeit: Klärung deswegen, weil sie die unter dem Wandel der historischen Stile und Moden verborgenen repetitiven Bildmuster offenbarte – Verwirrung deswegen, weil die Avantgardekunst Seite an Seite mit anderer Kunstproduktion ausgestellt wurde, so dass sie als ein spezifischer historischer Stil (miss)verstanden werden konnte. Man kann sagen, dass die grundlegende Schwäche des Universalismus der Avantgarde bis heute angedauert hat. Von der heutigen Kunstgeschichte wird die Avantgarde verstanden als ein Urheber kunstgeschichtlich starker Bilder – und nicht als ein Urheber schwacher transhistorischer, universalistischer Bilder. Auf diese Weise bleibt die universalistische Dimension der Kunst, welche die Avantgarde zu offenbaren versuchte, übersehen, da diese Dimension vom historischen Kontext ihrer Offenbarung verdeckt bleibt.

Demokratische Kunst

Noch heute kann man auf Ausstellungen von Avantgardekunst hören: «Warum hängt dieses Bild von, sagen wir, Malewitsch hier im Museum, wo mein Kind es genauso hätte malen können – und es vielleicht sogar tut?» Auf der einen Seite ist diese Reaktion auf Malewitsch sicherlich richtig. Sie zeigt, dass seine Arbeiten von einem breiteren Publikum nach wie vor als schwache Bilder erfahren werden – ungeachtet ihrer Anerkennung durch die Kunstgeschichte. Auf der anderen Seite ist der Schluss, den die Mehrheit der Ausstellungsbesucher aus diesem Vergleich zieht, falsch. Man denkt, dass dieser Vergleich Malewitsch diskreditiert, anstatt den Vergleich so zu benutzen, dass er Gründe liefert, das eigene Kind zu bewundern. Tatsächlich hat Malewitsch mit seinem Werk schwachen Bildern ein Tor zur Sphäre der Kunst geöffnet – und zwar allen möglichen schwachen Bildern. Doch diese Öffnung kann nur verstanden werden, wenn Malewitschs Selbstausslöschung angemessen geschätzt wird – wenn seine Bilder als transzendente und nicht als empirische gesehen werden. Wenn der Besucher der Malewitsch-Ausstellung die Malewitsch'schen Werke nicht zu schätzen weiss,

dann kann er auch die Öffnung des Feldes der Kunst nicht geniessen, die es erlaubt, die Gemälde seines Kindes zu schätzen.

De facto ist die Avantgardekunst bis zum heutigen Tag unpopulär geblieben – auch wenn sie in den wichtigsten Museen ausgestellt wird. Paradoxerweise wird sie generell als eine undemokratische, elitäre Kunst betrachtet, und zwar nicht deswegen, weil sie als eine starke Kunst, sondern weil sie als eine schwache Kunst gesehen wird. Das bedeutet: die Avantgarde wird gerade deswegen vom breiteren, demokratischen Publikum abgelehnt – oder vielmehr übersehen –, weil sie demokratisch ist. Die Avantgarde ist nicht populär, weil sie demokratisch ist. Wäre die Avantgarde populär, dann wäre sie undemokratisch. In der Tat eröffnet die Avantgarde jedem durchschnittlichen Menschen, sich als Künstler zu verstehen – und das Feld der Kunst als Produzent schwacher, armer, nur partiell sichtbarer Bilder zu betreten. Doch eine durchschnittliche Person ist per definitionem nicht populär – nur Stars, Prominente, aussergewöhnliche und berühmte Persönlichkeiten können populär sein. Populäre Kunst wird für eine Menschheit gemacht, die aus Betrachtern besteht. Avantgardekunst wird für eine Menschheit von Künstlern gemacht.

An dieser Stelle muss sicherlich gefragt werden, was mit der transzendentalistischen, universalistischen Avantgardekunst historisch passiert ist. In den 1920er Jahren wurde diese Kunst von der zweiten Welle der Avantgardebewegung als eine angeblich stabile Basis, als ein Fundament für den Aufbau einer neuen Welt benutzt. Dieser säkulare Fundamentalismus der späten Avantgarde wurde in den 1920ern vom Konstruktivismus, von Bauhaus, von Vhutemas etc. entwickelt – obwohl Kandinsky, Malewitsch, Hugo Ball und einige andere führende Figuren der frühen Avantgarde diesen Fundamentalismus ablehnten. Doch obwohl die frühe Generation der Avantgarde nicht an die Möglichkeit des Aufbaus einer soliden neuen Welt auf der schwachen Basis ihrer universalistischen Kunst glaubte, so glaubte sie immer noch, dass sie die radikalste Reduktion vollzogen und dass sie Werke von radikalster Schwäche geschaffen

hatte. Inzwischen aber wissen wir, dass dies ebenfalls eine Illusion war. Es war nicht deswegen eine Illusion, weil diese Bilder noch schwächer gemacht werden konnten, als sie waren, sondern weil ihre Schwäche von der Kultur vergessen wurde. Dementsprechend erscheinen sie uns aus der historischen Distanz heraus entweder als stark (wie der Kunstwelt) oder als irrelevant (wie allen anderen).

Das bedeutet, dass die schwache, transzendente künstlerische Geste nicht einmal für alle Zeiten vollzogen werden konnte. Vielmehr muss sie immer wieder wiederholt werden, um die Distanz zwischen dem Transzendentalen und dem Empirischen sichtbar aufrechtzuerhalten – und um den starken Bildern des Wandels, der Ideologie des Fortschritts und den Versprechungen ökonomischen Wachstums standzuhalten. Es genügt nicht, die repetitiven, den historischen Wandel transzendierenden Muster

Die Avantgarde wollte nicht originell sein, denn sie wollte nichts erfinden – sie wollte vielmehr schwache Bilder entdecken.

offenzulegen. Die Offenlegung dieser Muster muss ständig wiederholt werden. Die Wiederholung muss selbst wiederholt werden. Denn jede Wiederholung der schwachen, transzendentalen Geste produziert, wie ich sagte, Klarheit und Verwirrung – im selben Zug. Wir brauchen also eine weitere Klärung, die wiederum eine weitere Verwirrung produziert etc. Aus diesem Grund kann die Avantgarde nicht einmal für alle Zeiten stattfinden – sie muss vielmehr permanent wiederholt werden, um dem historischen Wandel und dem chronischen Zeitmangel standzuhalten.

Diese repetitive und zugleich vergebliche Geste eröffnet einen Raum, der mir einer der mysteriösesten Räume unserer gegenwärtigen Demokratie zu sein scheint – soziale Netzwerke wie Facebook, YouTube, Second Life und Twitter, die im globalen

Massstab Bevölkerungen die Gelegenheit bieten, ihre Fotos, Videos und Texte auf eine Art und Weise zu präsentieren, die sich von keinem konzeptualistischen oder postkonzeptualistischen Kunstwerk unterscheidet. In diesem Sinne wurde dieser Raum ursprünglich von der radikalen Neoavantgarde, von der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre, eröffnet. Ohne die künstlerischen Reduktionen, die von diesen Künstlern vorgenommen wurden, wäre die Formierung der Ästhetik dieser sozialen Netzwerke unmöglich gewesen – und sie hätten sich dem demokratischen Massenpublikum nicht in einem solchen Mass öffnen können.

Ende der Massenkultur

Diese Netzwerke zeichnen sich durch Massenproduktion und Placierung schwacher Zeichen von geringer Sichtbarkeit aus – anstelle der massenkulturellen Betrachtung starker Zeichen von hoher Sichtbarkeit, wie sie während des 20. Jahrhunderts

üblich war. Was wir heute erleben, ist die Auflösung der Mainstream-Massenkultur, wie sie von vielen einflussreichen Theoretikern beschrieben wurde: als Ära des Kitsches (Greenberg), als Kulturindustrie (Adorno)

Die Avantgarde ist nicht populär, weil sie demokratisch ist. Wäre die Avantgarde populär, dann wäre sie undemokratisch.

oder als Gesellschaft des Spektakels (Debord). Diese Massenkultur wurde von den herrschenden politischen und kommerziellen Eliten für die Massen gemacht – für Massen von Konsumenten und Zuschauern. Inzwischen findet sich der einheitliche Raum der

Massenkultur einem Prozess der Fragmentierung unterworfen. Die Stars haben wir nach wie vor – aber sie leuchten nicht mehr so hell wie zuvor. Heute schreibt jeder Texte und veröffentlicht Fotos – aber wer hätte genug Zeit, sie alle zu betrachten und zu lesen? Ganz offensichtlich niemand – oder höchstens ein kleiner Zirkel gleichgesinnter Co-Autoren, Bekannter und Verwandter. Das traditionelle Verhältnis zwischen Produzenten und Zuschauern, wie es von der Massenkultur des 20. Jahrhunderts etabliert wurde, hat sich umgekehrt. Früher produzierten wenige Auserwählte Bilder und Texte für Millionen von Lesern und Zuschauern. Heute produzieren Millionen von Produzenten Texte und Bilder für einen Zuschauer, der entweder wenig oder gar keine Zeit hat, sie zu lesen oder zu betrachten.

Früher, in der klassischen Periode der Massenkultur, wurde von einem erwartet,

Anzeige



Der Storchen Zürich ist ein traditionsreiches Erstklassshaus mit 67 stilvollen Zimmern und Suiten im Herzen der Zürcher Altstadt.

Die lange Gastgebertradition und der ebenso herzliche wie persönliche Service sind überall im Haus spürbar – an der Réception, an der Conciergerie, in der Rôtisserie, auf der Terrasse, in der klassischen Piano-Bar und der trendigen Barchetta, im Boulevard-Café sowie in der eleganten Hotellobby.



Vom Superior Einzelzimmer bis hin zur neuen Storchen Suite: Im Storchen Zürich stehen Ihnen 67 Zimmer und Suiten mit einmaligem Blick auf die Limmat oder über die pittoreske Altstadt von Zürich zur Verfügung.



In der Gastronomie des «Storchens Zürich» arbeiten Menschen, die unsere Gäste mit viel Freude, Kreativität, Können und herzlicher Gastfreundschaft zum Geniessen und Verweilen einladen.

Storchen
Hotel — Bar — Rôtisserie
Weinplatz 2 — 8001 Zürich — www.storchen.ch

dass man um öffentliche Aufmerksamkeit kämpft. Man musste ein Bild oder einen Text schaffen, der oder das so stark, überraschend und schockierend war, dass er die Aufmerksamkeit der Massen auf sich ziehen konnte – selbst wenn dies nur für eine kurze Zeitspanne gelang. Von Andy Warhol stammt die berühmte Bemerkung von den fünfzehn Minuten Ruhm.

Doch gleichzeitig produzierte Warhol Filme wie «Schlaf» oder «Empire State Building», die mehrere Stunden lang waren – und die so monoton waren, dass niemand von den Zuschauern erwarten konnte, während der gesamten Länge aufmerksam zu bleiben. Diese Filme sind ausgezeichnete Beispiele für messianische, schwache Zeichen, weil sie den vorübergehenden Charakter des Schlafs wie auch der Architektur demonstrieren – die gefährdet, in eine apokalyptische Perspektive gerückt zu sein scheinen, bereit, jeden Moment zu verschwinden. Zugleich aber benötigen diese Filme eigentlich gar keine Aufmerksamkeit – sie brauchen überhaupt keinen Zuschauer, genau wie das Empire State Building oder eine schlafende Person keinen Zuschauer braucht. Nicht von ungefähr funktionieren diese beiden Filme von Warhol am besten nicht in einem Kino, sondern in einer Filminstallation, wo sie in der Regel in einer Endlosschleife gezeigt werden. Der Ausstellungsbesucher kann sie einen Moment lang betrachten – oder auch überhaupt nicht. Dasselbe kann von den Websites der sozialen Netzwerke gesagt werden – man kann sie besuchen oder auch nicht. Und wenn man sie besucht, wird nur der Besuch als solcher registriert – und nicht die Zeitdauer, die man in die Betrachtung investiert hat. Die Sichtbarkeit der zeitgenössischen Kunst ist eine schwache, virtuelle Sichtbarkeit, die apokalyptische Sichtbarkeit einer schrumpfenden Zeit. Man ist schon damit zufrieden, dass ein bestimmtes Bild überhaupt gesehen oder dass ein bestimmter Text überhaupt gelesen werden können – ob sie tatsächlich gesehen oder gelesen werden, ist irrelevant.

Sicherlich kann das Internet dennoch zu einem Raum für starke Bilder und Texte werden, die beginnen, ihn zu dominieren –

was auch zum Teil geschieht. Aus diesem Grund entwickeln jüngere Generationen von Künstlern ein zunehmendes Interesse für schwache Sichtbarkeit und schwache öffentliche Gesten. Wir beobachten überall das Auftauchen von Künstlergruppen, in denen Mitglieder und Betrachter koinzidieren. Diese Gruppen machen Kunst für sich selbst – und vielleicht für Künstler anderer Gruppen, insofern sie zur Kooperation bereit sind. Diese Art von partizipatorischer Praxis bedeutet, dass man nur dann zum Zuschauer werden kann, wenn man bereits ein Künstler ist – andernfalls hätte man schlicht und einfach keinen Zugang zu den entsprechenden Kunstpraktiken.

Um auf den Beginn dieses Textes zurückzukommen: Die Avantgarde wie auch die zeitgenössische Kunst, die in der Tradition der Avantgarde steht, ist eine Kunst, die mit Reduktion operiert – und auf diese Weise transtemporale und universalistische Bilder und Gesten erzeugt. Sie ist eine Kunst, die das säkulare messianische Wissen

Wir erleben die Auflösung der Massenkultur. Die Stars haben wir nach wie vor – aber sie leuchten nicht mehr so hell wie zuvor.

hat und verkündet, dass die Welt, in der wir leben, eine vergängliche, permanentem Wandel unterworfenen Welt ist und dass die Zeit jedes starken Bildes notwendigerweise begrenzt ist. Ausserdem ist sie eine Kunst von geringer Sichtbarkeit, die mit der geringen Sichtbarkeit des alltäglichen Lebens verglichen werden kann. Das ist sicherlich kein Zufall, denn es ist vor allem unser alltägliches Leben, das die historischen Umbrüche und Veränderungen gerade wegen seiner Schwäche und seiner geringen Sichtbarkeit übersteht.

Schwache Geste

In der Tat beginnt das heutige Leben, sich als solches selbst zu zeigen, zu kommunizieren – mittels Design oder mittels

der zeitgenössischen partizipatorischen Netzwerke –, und so wird es unmöglich, die Präsentation des Alltags vom Alltag selbst zu unterscheiden. Der Alltag wird selbst zu einem Kunstwerk – es gibt kein blosses Leben, oder vielmehr zeigt sich das blosses Leben als Artefakt. Die künstlerische Tätigkeit ist heute etwas, was der Künstler mit seinem Publikum auf der allgemeinen Ebene der alltäglichen Erfahrung teilt. Der Künstler teilt die Kunst mit dem Publikum, wie er früher die Religion oder die politische Haltung mit ihm geteilt hat. Künstler zu sein ist nicht länger ein exklusives Schicksal, sondern eine alltägliche Praxis, eine schwache Praxis, eine schwache Geste. Um aber diese schwache, alltägliche Ebene der Kunst etablieren und erhalten zu können, muss man die künstlerische Reduktion permanent wiederholen – indem man den starken Bildern widersteht und dem Status quo entflieht, der als ein permanenter Austausch dieser starken Bilder funktioniert.

Am Anfang seiner «Vorlesungen zur Ästhetik» sagt Hegel, dass Kunst bereits zu seiner Zeit eine Sache der Vergangenheit sei. Hegel glaubte, dass die Kunst in der Moderne nichts Wahres mehr über die Welt aussagen könne. Doch die Avantgarde hat gezeigt, dass die Kunst immer noch etwas über die moderne Welt zu sagen hat – dass sie deren transitorischen Charakter, deren Zeitmangel zeigen und diesen Zeitmangel zugleich durch eine schwache, minimale Geste transzendieren kann, die nur eine sehr kurze Zeit oder überhaupt keine Zeit braucht. ◀