Zeitschrift: Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur

Band: 92 (2012)

Heft: 995

Artikel: Marx nach Duchamp

Autor: Groys, Boris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-735409

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: 07.01.2026

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

Marx nach Duchamp

Kunst ist, was der Künstler produziert. Kunst ist, was im Museum ausgestellt ist. Kunst ist, was einer macht, der sich für einen Künstler hält. Kunst ist der ausgestellte Körper des Künstlers. Was ist Kunst?

von Boris Groys

An der Wende zum 20. Jahrhundert beginnt für die Kunst eine neue Ära der künstlerischen Massenproduktion. War das vorangehende Zeitalter eine Ära des künstlerischen Massenkonsums, so hat sich die Situation in der Gegenwart geändert, wobei vor allem zwei Entwicklungen zu dieser Veränderung geführt haben. Die erste ist das Aufkommen neuer technischer Mittel zur Produktion und Distribution von Bildern, und die zweite ist eine Verschiebung in unserem Verständnis von Kunst, eine Veränderung der Kriterien zur Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst.

Beginnen wir mit der zweiten Entwicklung. Heute identifizieren wir das Kunstwerk nicht mit einem Objekt, das von einem individuellen Künstler handwerklich so hergestellt wurde, dass Spuren seiner Arbeit sichtbar oder zumindest am Körper des Kunstwerks selbst nachweisbar bleiben. Im 19. Jahrhundert wurden Malerei und Skulptur als Extensionen des Körpers des Künstlers gesehen, als Evokationen der Präsenz seines Körpers selbst nach seinem Tod. In diesem Sinne wurde die Arbeit des Künstlers nicht als «entfremdete» Arbeit verstanden – im Gegensatz zur entfremdeten, industriellen Arbeit, die keine nachvollziehbare Verbindung zwischen dem Körper des Produzenten und dem industriellen Produkt beinhaltet. Spätestens seit Marcel Duchamp und seiner Verwendung von Readymades hat sich diese Situation drastisch gewandelt.

Dabei besteht die Veränderung nicht so sehr in der Präsentation industriell produzierter Objekte als Kunstwerke. Vielmehr eröffnet sich dem Künstler dadurch die Möglichkeit, nicht nur Kunstwerke in einer entfremdeten, quasiindustriellen Weise zu produzieren, sondern auch zuzulassen, dass das Kunstwerk den Charakter eines industriellen Produkts beibehält. In diesem Sinne können so unterschiedliche Künstler wie Andy Warhol oder Donald Judd als Beispiele für Kunst nach Duchamp dienen. Die unmittelbare Verbindung zwischen dem Körper des Künstlers und dem Körper des Kunstwerks wurde durchtrennt. In den Kunstwerken sah man nicht länger die Wärme des Künstlerkörpers aufbewahrt, wenn der Körper des Künstlers kalt wurde. Ganz im Gegenteil – der Autor (Künstler) wurde bereits zu Lebzeiten für immer schon tot erklärt und der «organische» Charakter des Kunstwerks zur ideologischen Illusion. Während folglich die gewaltsame Zerstückelung eines lebenden, organischen Körpers ein Verbrechen darstellt, bedeutet die Fragmentierung eines Kunstwerks, das immer schon eine Leiche – oder, besser noch, ein industrielles Produkt oder eine Maschine – ist, kein Verbrechen, sondern wird vielmehr begrüsst.

Boris Groys
ist Philosoph und einer der einflussreichsten Medien- und Kunsttheoretiker der Gegenwart. Er lehrt als Global Distinguished Professor an der Faculty of Arts and Science der New York University.

Und genau das ist es, was Hunderte Millionen von Menschen in der ganzen Welt jeden Tag im Kontext der Massenmedien praktizieren. Durch die vielen Biennalen, Triennalen und Documentas sowie die dazugehörige Berichterstattung sind inzwischen Massen von Menschen über avancierte Kunst bestens informiert, und sie sind dazu übergegangen, die Medien auf die gleiche Art wie die Künstler zu benutzen. Zeitgenössische Kommunikationsmittel und soziale Netzwerke wie Facebook, YouTube und Twitter bieten ganzen Bevölkerungen weltweit die Möglichkeit, ihre Fotos, Videos und Texte auf eine Weise zu zeigen, die von keinem postkonzeptualistischen Kunstwerk zu unterscheiden ist. Und das zeitgenössische Design bietet den gleichen Bevölkerungen

die Mittel, ihre Wohnungen und ihre Arbeitsplätze wie künstlerische Installationen zu gestalten und zu erfahren. Zugleich haben der digitale «Inhalt» oder die digitalen «Produkte», die diese Millionen von Menschen täglich präsentieren, keinen direkten Bezug zu ihren Körpern; sie sind ihnen genauso «entfremdet» wie jedes zeitgenössische Kunstwerk, was bedeutet, dass sie einfach fragmentiert und in verschiedenen Kontexten wiederverwendet werden können. Und in der Tat ist das Sampling mit Hilfe von «copy and paste» die üblichste und meistverbreitete Praxis im Internet. Eben hier findet sich die unmittelbare Verbindung zwischen den quasiindustriellen Praktiken der Kunst nach Duchamp und zeitgenössischen Praktiken, wie sie im Internet angewandt werden – einem Ort, an dem selbst diejenigen, die zeitgenössische künstlerische Installationen, Performances oder Environments nicht kennen oder nicht mögen, genau die Formen des Samplings benutzen, auf denen diese künstlerischen Praktiken beruhen.

Diese Auslöschung der Arbeit in und durch die zeitgenössische künstlerische Praxis wurde von vielen als eine Befreiung von der Arbeit überhaupt betrachtet. Der Künstler wird dabei eher zu einem Träger und Darsteller von «Ideen», «Konzepten» oder «Projekten» als zu einem Subjekt harter Arbeit, sei sie entfremdet oder nicht. Dementsprechend hat der digitalisierte, virtuelle Raum des Internets phantomatische Konzepte von «immaterieller Arbeit» oder «immateriellen Arbeitern» hervorgebracht, die angeblich den Weg in eine «postfordistische», von harter Arbeit und Ausbeutung befreite Gesellschaft der universellen Kreativität eröffnet haben. Darüber hinaus scheint die Duchampsche Readymade-Strategie das Recht auf intellektuelles Eigentum zu unterminieren – da es das Privileg der Autorschaft abschafft und Kunst und Kultur einem unbeschränkten öffentlichen Gebrauch ausliefert.

Duchamps Einsatz von Readymades kann als eine Revolution im Bereich der Kunst verstanden werden, die einer kommunistischen Revolution im Bereich der Politik analog ist. Beide Revolutionen zielen auf die Konfiszierung und Kollektivierung privaten Eigentums ab, ob «real» oder symbolisch. In diesem Sinne kann man sagen, dass bestimmte zeitgenössische Praktiken in Kunst und Internet heute die Rolle (symbolischer) kommunistischer Kollektivierungen inmitten der kapitalistischen Ökonomie spielen.

Die Situation erinnert an die romantische Kunst zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Europa, als ideologische Reaktion und politische Restauration das politische Leben dominierten. Nach der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen erlebte Europa eine Periode der relativen Stabilität und des Friedens, durch die das Zeitalter der politischen Transformation und des ideologischen Konflikts endlich überwunden zu sein schien. Die homogene politische und ökonomische Ordnung, basierend auf wirtschaftlichem Wachstum, technologischem Fortschritt und politischer Stagnation, schien das Ende der Geschichte anzukündigen, und in der künstlerischen Bewegung der Romantik, die überall in Europa aufkam, träumte man von Utopien, pflegte revolutionäre Traumata und entwickelte alternative Lebensformen. Heute ist die Kunstszene ein Ort für emanzipatorische Projekte, partizipatorische Praktiken und radikale politische Haltungen geworden, aber sie ist auch ein Ort, an dem die Erinnerung an die sozialen Katastrophen und Enttäuschungen des revolutionären zwanzigsten Jahrhunderts kultiviert wird. Und die spezifische neoromantische und neorevolutionäre Ausprägung der zeitgenössischen Kultur wird, wie so oft, besonders gut von ihren Feinden erkannt. So spricht Jaron Lanier in seinem Buch «You Are Not a Gadget» vom «digitalen Maoismus» und vom «Bienenstockbewusstsein», die den zeitgenössischen virtuellen Raum dominieren, das Prinzip des intellektuellen Eigentums ruinieren und schliesslich alle Massstäbe herabsetzen und zum Ende der Kultur als solcher führen würden[1].

Wir haben es hier also nicht mit einer Befreiung der Arbeit, sondern mit einer Befreiung von der Arbeit zu tun – zumindest von ihren manuellen, «unterdrückenden» Aspekten. Aber bis zu welchem Grad ist ein solches Projekt realistisch? In der Tat konfrontiert die zeitgenössische Kunst die traditionelle marxistische Theorie der Wertproduktion mit einer schwierigen Frage: Wenn der «ursprüngliche» Wert eines Produkts auf die akkumulierte Arbeit verweist, die in dieses Produkt investiert wurde, wie kann dann ein Readymade den zusätzlichen Wert eines Kunstwerks erlangen – obwohl der Künstler anscheinend keinerlei zusätzliche Arbeit investiert hat?

In diesem Sinne scheint der an Duchamp anknüpfende Begriff der Kunst jenseits von Arbeit das wirkungsvollste Gegenbeispiel zur marxistischen Werttheorie darzustellen – als Beispiel für eine «reine», «immaterielle» Kreativität, die alle traditionellen Vorstellungen von Wertproduktion als Resultat manueller Arbeit überschreitet.

Im Falle des Readymade scheint die Entscheidung des Künstlers, ein bestimmtes Objekt als Kunstwerk zu präsentieren, zusammen mit der Entscheidung einer Kunstinstitution, dieses Objekt als Kunstwerk zu akzeptieren, zur Produktion einer wertvollen Kunstware auszureichen – ohne Zusatz manueller Arbeit. Und die Ausbreitung dieser scheinbar immateriellen Kunstpraxis in der gesamten Wirtschaft mittels des Internets hat die Illusion geschaffen, dass eine von Duchamp inspirierte Befreiung von der Arbeit durch «immaterielle» Kreativität – und nicht die marxistische Befreiung der Arbeit – den Weg in eine neue Utopie der kreativen Vielheiten (Multituden) eröffnen würde. Die einzig notwendige Bedingung für eine solche Eröffnung scheint allerdings eine Kritik der Institutionen zu sein, welche die Kreativität der flottierenden Vielheiten (Multituden) mit ihrer Politik der selektiven Inklusion und Exklusion unterdrücken und frustrieren.

Hier müssen wir es allerdings mit einer gewissen Verwirrung hinsichtlich des Begriffs «Institution» zu tun haben. Kunstinstitutionen werden, vor allem im Rahmen der «Kritik der Institutionen», zumeist als Machtstrukturen gesehen, die bestimmen, was in den Blick der Öffentlichkeit eingeschlossen wird und was ausgeschlossen bleibt. So werden Kunstinstitutionen weitgehend in «idealistischen», nichtmaterialistischen Begriffen analysiert – obgleich Kunstinstitutionen, in materialistischen Begriffen gesagt, sich doch vielmehr als Gebäude, Räume, Lagerstätten usw. präsentieren und eine entsprechende Menge an manueller Arbeit erfordern, umgebaut, erhalten und genutzt zu werden. So kann man sagen, dass die Ablehnung «nichtentfremdeter» Arbeit den auf Duchamp folgenden Künstler in die Position zurückversetzt hat, entfremdete, manuelle Arbeit anzuwenden, um bestimmte materielle Objekte aus dem Aussen des Kunstraums ins Innere zu transferieren – oder umgekehrt. Die reine immaterielle Kreativität erweist sich hier als eine reine Fiktion, da die altmodische, nichtentfremdete künstlerische Arbeit bloss durch die entfremdete, manuelle Arbeit des Transports von Objekten ersetzt wird. Und die auf Duchamp verweisende «Kunst jenseits von Arbeit» erweist sich eigentlich als Triumph der entfremdeten «abstrakten» Arbeit über die nichtentfremdete «kreative» Arbeit.

Eben diese entfremdete Arbeit des Transports von Objekten, kombiniert mit derjenigen Arbeit, die in die Konstruktion und in den Erhalt der Kunsträume investiert wurde und wird, produziert letztendlich unter den Bedingungen der Kunst nach Duchamp den Kunstwert. Die Duchampsche Revolution führt nicht zu einer Befreiung des Künstlers von der Arbeit, sondern zu seiner Proletarisierung durch entfremdete Konstruktions- und Transportarbeit. In der Tat benötigen die zeitgenössischen Kunstinstitutionen keinen Künstler im Sinne eines traditionellen Produzenten mehr. Heute wird der Künstler mehr und mehr für eine bestimmte Zeit als Arbeiter angestellt, um dieses oder jenes institutionelle Projekt zu realisieren. Auf der anderen Seite haben sich kommerziell erfolgreiche Künstler wie Jeff Koons oder Damien Hirst längst in Unternehmer verwandelt.

Die Ökonomie des Internets veranschaulicht diese Ökonomie der Kunst nach Duchamp auch für den externen Betrachter. Eigentlich ist das Internet nicht mehr als ein modifiziertes Telefonnetzwerk, ein Mittel zum Transport elektrischer Signale. Als solches ist es keineswegs «immateriell», sondern durch und durch materiell. Wenn bestimmte Telefonleitungen nicht gelegt, wenn bestimmte Geräte nicht produziert werden oder wenn der Telefonanschluss nicht installiert und bezahlt wird, dann gibt es schlicht und einfach kein Internet und keinen virtuellen Raum. Um es in marxistischen Termini zu formulieren, kann man sagen, dass die grossen Unternehmen für Kommunikations- und Informationstechnologie die materielle Basis des Internets und die Mittel zur Produktion der virtuellen Realität kontrollieren: ihre Hardware. Auf diese Weise liefert uns das Internet eine interessante Kombination aus kapitalistischer Hardware und kommunistischer Software. Hunderte von Millionen sogenannter «Contentproduzenten» stellen ihre Inhalte ins Internet, ohne irgendeine Kompensation dafür zu bekommen, wobei diese Inhalte weniger durch eine intellektuelle Arbeit der Entwicklung von Ideen, sondern vielmehr durch die manuelle Arbeit der Bedienung des Keyboards produziert werden. Und die Profite werden von den Konzernen angeeignet, welche die materiellen Mittel der virtuellen Produktion kontrollieren.

[1] Siehe dazu: Jaron Lanier: You Are Not a Gadget: A Manifesto. New York: Alfred A. Knopf, 2010.

Der entscheidende Schritt hin zur Proletarisierung und Ausbeutung der intellektuellen und künstlerischen Arbeit kam sicherlich mit Google. Googles Suchmaschine arbeitet mit der Fragmentierung individueller Texte zu einer undifferenzierten Masse verbalen Mülls: Jeder individuelle Text, traditionell zusammengehalten durch die Intention seines Autors, wird aufgelöst, anschliessend werden einzelne Sätze herausgelöst und mit anderen flottierenden Sätzen rekombiniert, die angeblich zum gleichen «Thema» gehören. Sicherlich war die einigende Kraft der auktorialen Intention bereits von der jüngeren Philosophie unterminiert worden, vor allem von Jacques Derridas Dekonstruktion. Und in der Tat vollzog diese Dekonstruktion bereits eine symbolische Konfiszierung und Kollektivierung individueller Texte, indem sie diese der auktorialen Kontrolle entzog und der bodenlosen Mülltonne der anonymen, subjektlosen «Schrift» übergab. Es war eine Geste, die anfangs emanzipatorisch erschien, da sie irgendwie mit den kommunistischen, kollektivistischen Träumen synchron zu sein schien. Wenn nun aber Google das gleiche dekonstruktivistische Programm der Kollektivierung des Schreibens realisiert, scheint es wenig anderes zu tun. Allerdings gibt es einen Unterschied zwischen Dekonstruktion und Googeln: Die Dekonstruktion wurde von Derrida in rein «idealistischen» Begriffen gedacht, als eine unendliche und daher unkontrollierbare Praxis, während Googles Suchalgorithmen nicht unendlich, sondern endlich und materiell – und der Aneignung, Kontrolle und Manipulation durch Staaten und Konzerne unterworfen sind.

Die Aufhebung der auktorialen, intentionalen, ideologischen Kontrolle über das Schreiben hat nicht zu dessen Befreiung geführt. Ganz im Gegenteil wurde das Schreiben im Kontext des Internets einer anderen Art von Kontrolle durch Hardware und unternehmenseigene Software unterworfen, durch die materiellen Bedingungen der Produktion und der Distribution der Schrift. Anders gesagt: Durch die völlige Eliminierung der Möglichkeit künstlerischer, kultureller Arbeit als auktorialer, nichtentfremdeter Arbeit vollendet das Internet den Prozess der Arbeit, der im neunzehnten Jahrhundert begonnen hatte. Der Künstler wird hier zu einem entfremdeten Arbeiter, der sich durch nichts von jedem anderen Arbeiter in den zeitgenössischen Produktionsprozessen unterscheidet.

Dann aber stellt sich folgende Frage: Was geschah mit dem Körper des Künstlers, als die Arbeit der Kunstproduktion zu entfremdeter Arbeit wurde? Die Antwort ist einfach: Der Körper des Künstlers wurde selbst zu einem Readymade. Michel Foucault hat unsere Aufmerksamkeit bereits auf die Tatsache gelenkt, dass entfremdete Arbeit zusammen mit den industriellen Produkten auch den Körper des Arbeiters erzeugt; der Körper des Arbeiters wird diszipliniert und zugleich von aussen überwacht, ein Phänomen, das von Foucault als «Panoptismus» charakterisiert wurde[2]. Daraus folgt, dass die entfremdete industrielle Arbeit nicht allein unter dem Aspekt ihrer äusserlichen Produktivität verstanden werden kann – es muss unbedingt berücksichtigt werden, dass diese Arbeit auch den Körper des Arbeiters als einen zuverlässigen Apparat, als ein «verdinglichtes» Instrument entfremdeter, industrialisierter Arbeit produziert. Und dies kann sogar als die grösste Errungenschaft der Moderne gesehen werden, denn diese modernisierten Körper bevölkern inzwischen die zeitgenössischen bürokratischen, administrativen und kulturellen Räume, in denen ganz offensichtlich nichts Materielles produziert wird ausser diesen Körpern selbst. Man kann nun sagen, dass es genau dieser modernisierte, aktualisierte Arbeiterkörper ist, den die zeitgenössische Kunst als Readymade benutzt. Allerdings braucht der zeitgenössische Künstler keine Fabrik und kein Büro zu betreten, um einen solchen Körper zu suchen. Unter den heutigen Bedingungen entfremdeter künstlerischer Arbeit findet der Künstler einen solchen Körper bereits in Form seines eigenen vor.

In der Tat wurde in den vergangenen Dekaden der Körper des Künstlers in der Performancekunst, in der Videokunst, in der Fotografie und anderen Kunstformen mehr und mehr zum Fokus der Kunst. Und man kann sagen, dass der Künstler heute zunehmend mit der Exposition seines eigenen Körpers als eines Arbeiterkörpers experimentiert – unter dem Blick eines Betrachters oder einer Kamera, die den panoptischen Blick reproduziert, dem die Arbeiterkörper in Fabriken und Büros ausgesetzt sind. Ein Beispiel für die Exposition eines solchen Arbeiterkörpers findet sich in der Ausstellung «Die Künstlerin ist anwesend» von Marina Abramovic im New Yorker MoMA von 2010: An jedem Tag der Ausstellung sass Abramovic während der Öffnungszeiten des Museums in der immer gleichen Pose im Innenhof des MoMA. Auf diese Weise bildete sie die Situation eines Büroarbeiters nach, dessen primäre Beschäftigung darin besteht, den ganzen Tag lang auf dem gleichen Platz zu sitzen und dabei von seinen Vorgesetzten beobachtet zu wer-

[2] Siehe dazu: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

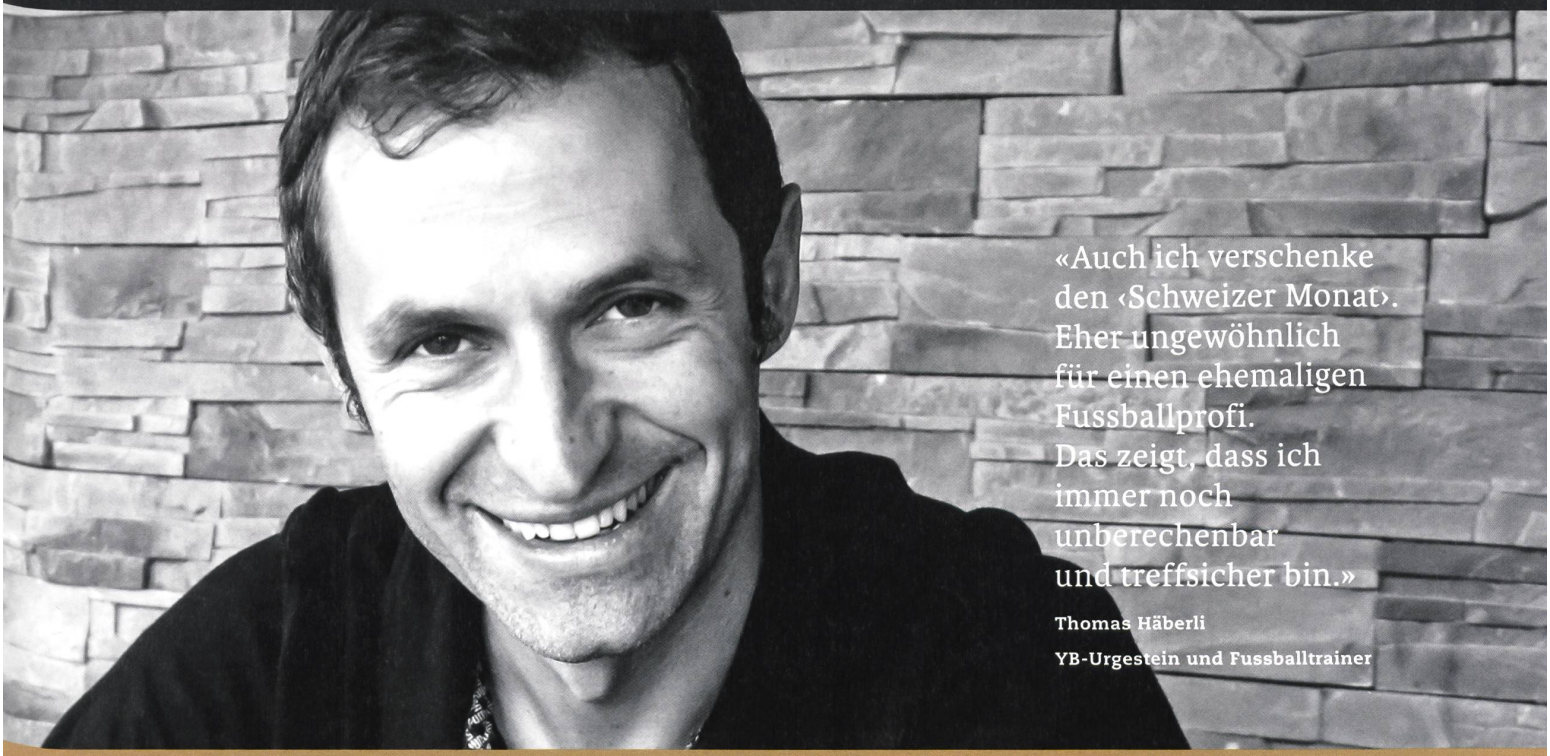
den, egal, was darüber hinaus getan wird. Wir können sagen, dass die Performance von Abramovic Foucaults Figur der Produktion des Arbeiterkörpers als den wichtigsten Effekt der modernisierten, entfremdeten Arbeit perfekt illustriert. Eben weil sie während der Zeit ihrer Anwesenheit keinerlei Tätigkeit aktiv nachging, thematisierte Abramovic die unglaubliche Disziplin und Ausdauer sowie die physische Anstrengung, derer es bedarf, um vom Beginn bis zum Ende des Arbeitstages einfach nur an einem Arbeitsplatz anwesend zu sein. Gleichzeitig war der Körper von Abramovic denselben Bedingungen der Exposition unterworfen wie alle anderen Kunstwerke des MoMA – die während der Öffnungszeiten des Museums an den Wänden hingen oder auf ihrem Platz standen. Und genau wie wir allgemein annehmen, dass diese Gemälde oder Skulpturen weder ihre Plätze tauschen noch verschwinden, wenn sie nicht dem Blick des Betrachters ausgesetzt sind oder wenn das Museum geschlossen ist, stellen wir uns auch vor, dass der immobilisierte Körper von Abramovic für immer im Museum bleiben wird, genauso unsterblich geworden wie die anderen Werke im Museum.

Im Moment seiner Ausstellung enthüllt dieser Arbeiterkörper auch den Wert der Arbeit, die in den Kunstinstitutionen akkumuliert ist (Mittelalterhistoriker wie Ernst Kantorowicz sprechen hier von «Korporationen»). Wenn wir ein Museum besuchen, bemerken wir nicht den Arbeitsaufwand, der notwendig ist, damit Gemälde an den Wänden hängen und Statuen auf ihren Plätzen stehen bleiben. Doch dieser Aufwand wird unmittelbar sichtbar, wenn ein Besucher mit dem Körper von Abramovic konfrontiert wird; die unsichtbare physische Anstrengung, einen menschlichen Körper für eine lange Zeit in derselben Position zu halten, produziert ein «Ding» – ein Readymade –, das die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich zieht und ihnen erlaubt, den Körper von Abramovic stundenlang zu betrachten.

Man meint oft, dass nur die Arbeiterkörper der zeitgenössischen Celebrities dem öffentlichen Blick ausgesetzt seien. Allerdings dokumentieren inzwischen die durchschnittlichsten, «normalsten» Leute ihre eigenen Arbeiterkörper mittels Photographie, Video, Websites und so weiter. Vor allem aber ist das heutige Leben nicht nur institutioneller Überwachung, sondern auch einer konstant wachsenden Sphäre der Medienberichterstattung ausgesetzt. Unzählige Sitcoms, die weltweit die Fernsehbildschirme überschwemmen, stellen vor unseren Augen die Arbeiterkörper von Ärzten, Bauern, Fischern, Präsidenten, Filmstars, Fabrikarbeitern, Mafiakillern, Bestattern und sogar Zombies und Vampiren aus. Eben diese Allgegenwärtigkeit und Universalität des Arbeiterkörpers und seine Repräsentation machen ihn so interessant für die Kunst. Auch wenn die primären, natürlichen Körper unserer Zeitgenossen sich voneinander unterscheiden, sind ihre zweiten Körper, die Arbeiterkörper, austauschbar. Gerade diese Austauschbarkeit verbindet den Künstler mit seinem Publikum. Der Künstler teilt heute die Kunst mit dem Publikum genau so, wie er früher die Religion oder die Politik mit ihm teilte. Ein Künstler zu sein ist kein exklusives Schicksal mehr; vielmehr ist es charakteristisch geworden für die Gesellschaft als ganze auf ihrer intimsten, alltäglichsten, körperlichsten Ebene. Und hier findet der Künstler eine weitere Gelegenheit, einen universalistischen Anspruch aufzustellen – als eine Einsicht in die Duplizität und Ambiguität der zwei Körper des Künstlers. ‹

schweizer monat SEIT 1921

DIE AUTORENZEITSCHRIFT FÜR POLITIK, WIRTSCHAFT UND KULTUR



Mit Überzeugung schenken.

**Wir sind überzeugt: gute Ideen tun gut.
Verschenken Sie ein Abonnement des «Schweizer Monats».
Sie sorgen damit in Ihrem persönlichen Umfeld
für gehaltvolle Überraschung und substantielle Freude.**

Jetzt abonnieren oder verschenken.

www.schweizermonat.ch