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

Band: 96 (2016)

Heft: 1033

Artikel: "Und"-Konzepte nach altem Vorbild

Autor: Scheller, Jörg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-736255

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: 10.01.2026

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

«Und»-Kunst nach altem Vorbild

Sie machen Duftkonzepte, produzieren Onlinezeitschriften und peitschen auch mal die Alpen aus: Hybridkünstler machen zwar nicht alles, aber immer öfter vieles. Allerdings: was gestern Avantgarde war, ist heute kunstpädagogisches Ausbildungsziel.

von Jörg Scheller

«Ach, Sie sind Künstler? Schön! Und was machen Sie so? Malen? Zeichnen?» – Mit dieser Reaktion ist zu rechnen, wenn im zwanglosen Gespräch mit Nichtinvolvierten das künstlerische Berufsbekenntnis einmal abgelegt ist. Aber eine eindeutige Antwort dürfte vielen zeitgenössischen Künstlern schwerer fallen denn je. Mag sein, dass sie malen oder zeichnen. Doch meistens tun sie das *auch*. Luft holen! Parallel dazu kollaborieren sie höchstwahrscheinlich mit Neurowissenschaftern in einem transdisziplinären Forschungsprojekt oder haben eine Residency am Cern Nuclear Research Center inne, verfertigen eine Dissertation zum Thema des postkritisch-relationsästhetischen Agonal-Artivismus' unter Einbezug polyhegemonialer Subjektivierungspraxen im interhistorischen Äon, bedienen sich nonchalant, je nach Anlass, Problem- und Gemütslage, diverser Techniken und Medien zwischen Zeichnung, Fotografie, Bewegtbild, Installation, Text, Performance, Computer, Internet, fühlen sich der Wissensproduktion oder dem *Community Building* verpflichtet, äussern sich in *Artist Talks* unter lockerem Einbezug lateinisch- und griechischstämmiger Fremdwörter zu dringlichen Themen des Kunst- und Weltgeschehens, betätigen sich nebenbei ein wenig als *Cultural Hacker* oder agieren als innovationsförderliche Quertreiber und Disruptionsdienstleister in der Kreativindustrie.

Es geht bei einigen zeitgenössischen Kunstschaffenden auch drunter, allerdings nicht viel: Miranda July schreibt Bücher und Musik, dreht Filme, macht Performances und Multimediakunst, setzt sich für den Feminismus ein. Daniel Kerber widmete sich erst der kunstsystemkonformen Installationskunst, nun baut er Dörfer für Flüchtlinge in Jordanien. Julius von Bismarck liess sich eine selbst konstruierte interventionistische Kamera patentieren und peitschte die Alpen und die amerikanische Freiheitsstatue aus. Anton Vidokle betreibt die Infoplattform «E-flux», philosophiert über «Art without Artists» und ist doch selbst einer. Helga Wretman ist im Zweitberuf Stuntfrau und offeriert Fitness-Workouts für ihre Künstlerkollegen. Ólafur Elíasson, der in Berlin ein «Institut für Raumexperimente» leitet, konstruiert Dufttunnels und *Light Labs* etc. So ist neben die klassischen, noch halbwegs schubladisierbaren Künstlertypen – Bildhauer, Maler, Konzeptkünstler etc. – ein Typus getreten, für den Kunst wieder von Können kommt: kann, muss aber nicht.

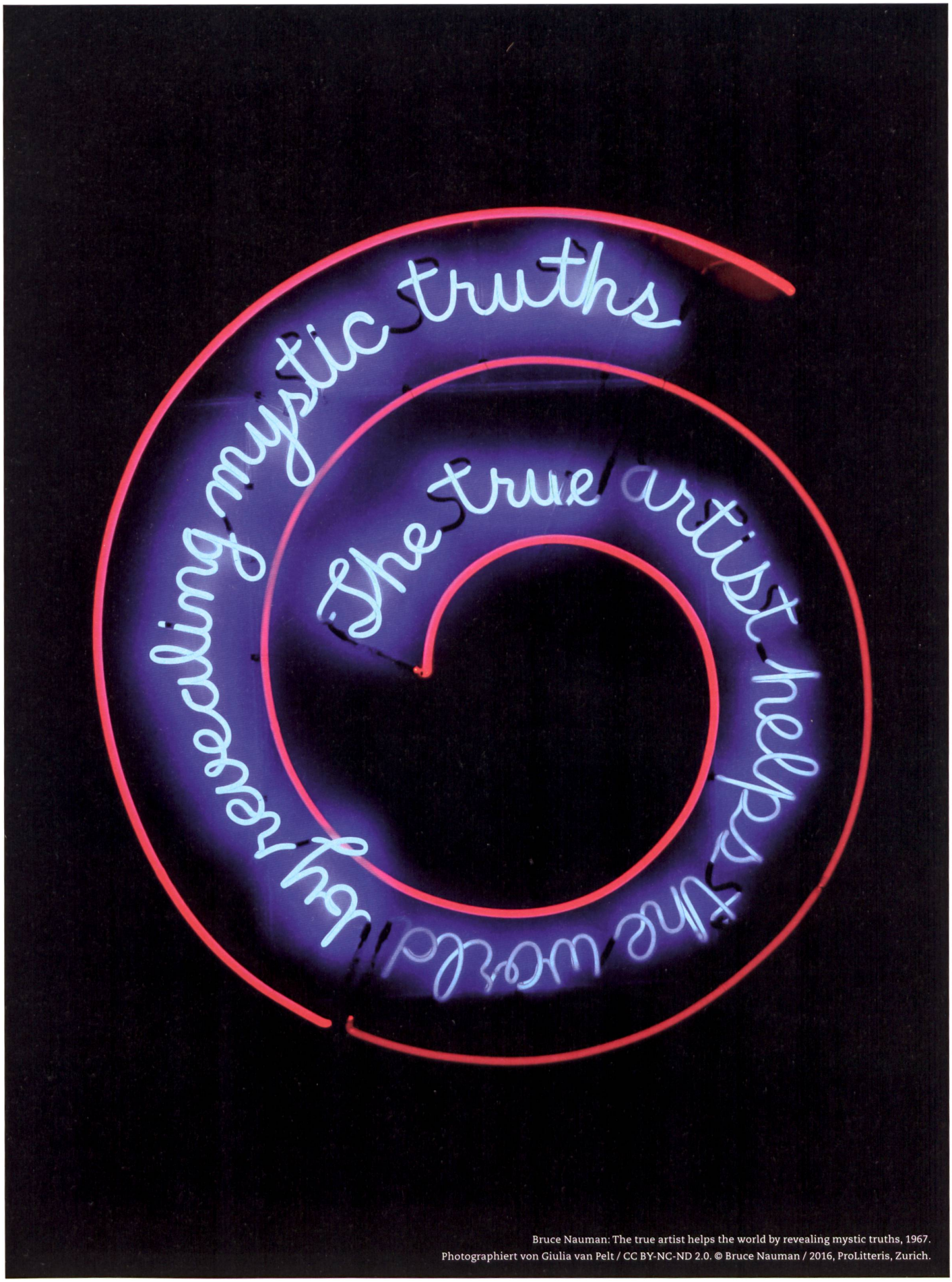
Jörg Scheller
lebt als Kunstwissenschafter, Journalist und Musiker in Bern und in diversen Schnellzügen. Er ist Dozent für Kunstgeschichte und Kulturtheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). 2013 kuratierte er den «Salon Suisse» auf der 55. Biennale von Venedig, als Journalist publiziert er regelmässig u.a. in «Die Zeit», «Süddeutsche Zeitung» und «frieze d/e». Seit 2003 ist er Sänger und Bassist des Trash-Metal-Duos «Malmzeit», das einen Heavy-Metal-Lieferservice betreibt. Zuletzt von ihm erschienen: «Anything Grows. 15 Essays zur Geschichte, Ästhetik und Bedeutung des Bartes» (zusammen mit Alexander Schwinghammer; Franz-Steiner-Verlag, 2014).

Und irgendwie passt das ja ganz hübsch zu einer Zeit, in der die meisten langtradierten Begriffe und Vorstellungen nicht mehr so recht greifen wollen. Ist ein gentechnisch gepimptes Huhn noch «Natur»? Wo endet der «bewaffnete Konflikt» und wo beginnt der «Krieg»? Gibt es noch eine Grenze zwischen Politik und Wirtschaft? Ist der «öffentliche Raum» noch öffentlich, wenn er vercrossborderleast ist? Ergeben die gebräuchlichen Unterscheidungen zwischen Mann und Frau oder hetero und homo noch Sinn, wenn man auf Facebook schon zwischen 60 Geschlechtsvarianten wählen kann?

Die «neuen» Hybridkünstler als Produkte unserer Zeit?

Künstler, die *nur* pinseln *oder* performen oder fotografieren, erscheinen unter diesen unübersichtlichen Bedingungen wie jene bemitleidenswerten Arbeitnehmer, die es versäumt haben, sich mit einem Stapel von *Certificates of Advanced Studies* für alle Eventualitäten des Erwerbslebens zu rüsten. Die «Oder»-Künstler müssen sich von den «Und»-Künstlern den Vorwurf anhören, für eine untergegangene Epoche zu arbeiten, als es noch *die* Suppe, *das* Eichhörnchen und *den* Kaiser gab. Das 21. Jahrhundert steht, zumindest in den liberalen Konsumkulturen, unter dem Stern des Sowohl-als-auch: oben Ferdinand-Hodler-Monumentalbart, unten Brazilian Waxing. Tagsüber Büro, abends Fight Club. Linksgrün im Supermarkt, knallrechts im Sicherheitsbedürfnis.

Was die Supermutter, die Familie, Karriere, Fortbildung, Sport, regelmässige Besuche avancierter kultureller Angebote und ein



Bruce Nauman: The true artist helps the world by revealing mystic truths, 1967.
Photographiert von Giulia van Pelt / CC BY-NC-ND 2.0. © Bruce Nauman / 2016, ProLitteris, Zurich.

bis ins hohe Alter erfülltes, in den entscheidenden Momenten experimentierfreudiges Sexualleben mit lächelnder Leichtigkeit unter eine tagesaktuelle Frisur bekommt, was also diese Überfrau für den Klum'schen Zeitgeist ist, das ist die jüngere Generation der Hybridkünstler für den Kunstbetrieb. Für sie gilt, was Tocotronic in einem Lied wie folgt besingen: «Wir sind viele, jeder einzelne von uns.» Sie sind mittendrin statt nur dabei, machen keine Kunst *über*, sondern Kunst *mit*. Kurzum: neben das im Frankreich des 19. Jahrhunderts geprägte, dem damaligen selbstgenügsamen westlichen Selbstverständnis angemessene Prinzip «l'art pour l'art» ist das dem polyzentrischen 21. Jahrhundert angemessene Prinzip «l'art pour l'autre» getreten. So bekundete etwa die Regierungsrätin und Bildungsdirektorin des Kantons Zürich, Silvia Steiner, 2015 in einer Rede ihre private Sympathie für die autonome Kunst: «L'art pour l'art. Oder besser gesagt: l'art pour moi-même.» Im selben Atemzug betonte sie jedoch, eine Kunsthochschule müsse «nicht dafür sorgen, dass Kunst um der Kunst willen geschaffen wird. Sie [die Kunsthochschule] steht nicht für l'art pour l'art, sondern für l'art pour l'homme. Oder l'art pour les autres.»

Den Hybridkünstlern genügt es nicht, wie die Frankfurter Schule vom Elfenbeinturm aus durch ästhetisch-epistemologische Einsprengsel kritische Bewusstseinsbildung zu gewährleisten, strukturell vergleichbar mit den viktorianischen «Angels of the House», die für die ästhetisch-moralische Erbauung ihrer im rauhen Geschäftsleben stehenden Gatten zu sorgen hatten. Sie sind ihres Mönchstums müde geworden und verlassen die akademisch-musealen Klöster. Der Treck rollt, es herrscht Aufbruchsstimmung! Andererseits: oft haben sie gar keine andere Wahl. Von einigen Inseln – wie den deutschen Kunstakademien – abgesehen, sorgt alleine schon die Bologna-Reform für die Austreibung der «Kunst-als-Kunst» (Ad Reinhardt) oder der Kunst als des «Nichtidentischen» (Theodor W. Adorno) aus dem Kunstbetrieb. Unausgesprochenes Ziel ist eine Rekulturalisierung und Resozialisierung der Künste im Sinne von *Embedded Art* mit *Embedded Artists* – Künstlern also, die sich nicht im Atelier verschanzen und dort irgendwelche Allüren kultivieren, sondern solchen, die «voll vermittelbar» sind. In zunehmend prekären Verhältnissen lebend, können Künstler oft gar nicht anders, als zu «Dividuen» zu werden. Also eben keine heroisch-selbstidentische Künstlerindividuen wie die guten alten Malschweine à la Georg Baselitz oder Markus Lüpertz, sondern zerteilte, auf mannigfaltige Weisen mit ihrer Umwelt verkettete Netzwerkwesen. Und weil allerorten Solidaritätsgefüge von Familie über Kirche bis hin zur sozialen Marktwirtschaft bröselig werden, ist der neue Hang zum Kollaborativen, Kooperativen, Kommunitären nicht gerade überraschend: Wo es kalt wird, wird gekuschelt.

Vorbild: die Avantgarden des 20. Jahrhunderts

Kunst an und für sich, was immer das gewesen sein mag, spielt da keine Rolle mehr. So heisst es etwa im «Programm zur Entwicklung und Erschliessung der Künste» (PEEK) des österreichischen Wissenschaftsfonds FWF vom Juli 2013: «Die künstlerische Produktion an sich – z.B. ein Konzert, eine Arbeit der bildenden Kunst oder eine szenische Realisierung – ist nicht Förderungsziel von PEEK. [...] [PEEK] geht es um die Förderung jenes Prozesses, bei dem künstlerische Wissensproduktion von Reflexion begleitet wird und so zu einem Erkenntnisgewinn in der Gesellschaft führt.» Sprich, künstlerische Wissensproduktion sei keine Reflexion – sonst müsste sie ja nicht durch selbige begleitet werden – und führe nicht zu Erkenntnisgewinn. Dieser werde erst durch die Anbindung an Bereiche von mutmasslich höherem Erhellungspotential gewährleistet. Das wiederum ruft Erinnerungen an die jüngere wie auch ältere Vergangenheit wach. Vorläufer und Vorformen der heutigen «art pour l'autre» findet man in den Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So sagte Marcel Duchamp schon in den 1910er Jahren der Malerei Lebewohl und setzte auf industriell gefertigte *Ready-Mades*. Vertreter aus allen möglichen Ismen – Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus, Surrealismus etc. – drängten aus dem Museum hinaus – und hinein ins Leben, weg von der Repräsenz, hin zur Präsenz. «Man kann in der heutigen Kunst eine Linie erkennen, die zur Allgemeinheit strebt. Die Beziehungen zu allem sind ein gewisser Grundton: das

Anzeige

Verantwortlichsein allem gegenüber» schrieb Willi Baumeister zur Zeit des Zweiten Weltkriegs in seiner wegweisenden Schrift «Das Unbekannte in der Kunst».

Während sich Baumeister noch im hochfliegenden, esoterisch gefärbten Ton der Klassischen Moderne ausdrückte, stehen seine grob ein halbes Jahrhundert später geborenen postmodernen Nachfolger hinsichtlich ihrer «Beziehung zu allem» eher in der Tradition des subversiven Schachspielers Duchamp: Sie verkörpern die Figur des «Tricksters», etwa Vito Acconci und Bruce Nauman, die beide von Haus aus keine «reinen» Künstler sind. Acconci studierte Architektur und Literatur, Nauman Mathematik, Physik und Kunst. Beide reüssierten in den 1960er und '70er Jahren als veritable *Go-Betweens* mit Stand- und mehr noch Spielbeinen in allen möglichen Bereichen, darunter Performance, Installation, Poesie, Fotografie, Video. In einem Interview sagte Acconci 2011, er habe sich ins Kunstgeschehen eingeklinkt, weil ihm Anfang der 70er Jahre die Kunst als ein «Non-Field Field» erschienen sei: «Kunst war ein Feld ohne inhärente Charakteristika, einmal abgesehen davon, dass man es Kunst nannte. Somit war Kunst ein Feld, in das man andere Felder wie Soziologie, Geschichte oder Nachrichten importieren konnte. Das war der Grund, warum ich – und ich glaube, auch andere Leute – mich der Kunst zugewandt habe. Es schien, als könne man da alles machen.» Bruce Nauman wiederum setzt sich in seinen Arbeiten mit der menschlichen Sinneswahrnehmung auseinander, kollaborierte unter anderem mit der Choreographin Meredith Monk und gab einmal zu Protokoll: «Wenn du dich selbst als Künstler verstehst und in einem Atelier arbeitest und kein Maler bist, wenn du nicht mit irgendeiner Leinwand beginnst, dann machst du alle möglichen Dinge – du lehnst dich im Stuhl zurück oder gehst auf und ab. Und dann kommt man zurück auf die Frage: Was ist Kunst? Und Kunst ist, was ein Künstler macht, eben im Atelier herumsitzen...»

Acconci und Nauman stehen exemplarisch für die wichtigste Tendenz der Künste im Europa und Amerika des 20. Jahrhunderts: eine Extension oder sogar «Explosion» (Gianni Vattimo) des Kunstbegriffs und der Kunstpraxis in jeglicher Hinsicht, ob ästhetisch, medial, technisch, diskursiv oder ideologisch. In seiner 2010 publizierten Handreichung für den Erfolg in der heutigen Kunstwelt schreibt der Kunstkritiker Hanno Rauterberg denn auch an erster Stelle: «Lege dich nicht fest!» In den 1960er und '70er Jahren war das noch zeitkritisch gemeint, speiste sich aus einem antiautoritären Impuls, hinterfragte Modernisierungserscheinungen wie Spezialisierung, Regulierung, Akademismus. Gegenwärtig jedoch mündet die Hybridisierung in ein Feld, das von erneut reguliertem und mitunter servilem Charakter ist: künstlerische Forschung.

Der durch die Bologna-Reform institutionalisierte Trend räumt sowohl mit dem klischeehaft-mythischen, aber vielleicht gerade deshalb so einflussreichen «autonomen Künstler» wie auch mit dem postmodernen Trickster auf. Die Forschungskünste sollen auf kontrollierte Weise *nützlich* werden, sollen auf gleiche Augenhöhe gebracht werden mit Ingenieuren, Altphilologen, Nuklearphysikern. Ästhetik und Subversion, schön und gut, aber ein bisschen mehr darf's dann doch sein! Indem sie sich aus dem Paralleluniversum der Kunstautonomie absetzen und sich ins Getöse der Inter-, Trans-, Multi- und Hyperdisziplinarität stürzen, entfalten die Künste – so das Ziel – *konkrete* statt nur symbolische Wirkung. Mithin eine Wirkung, die der Gesellschaft zugute kommt, denn dafür ist Forschung ja da. Gefragt ist Kunst als Wissen, und Wissen ist, wie man zu wissen glaubt, Macht. Es verwundert nicht, dass der Kunstforschungstheoretiker Henk Borgdorff eines der – seiner Ansicht nach – wichtigsten Ziele der künstlerischen Forschung wie folgt definiert: «to expand our knowledge and understanding». Dabei genügt ihm das implizite Wissen der Künste («Tacit Knowledge») nicht länger. Mit experimentellen und hermeneutischen Methoden solle es endlich auch offengelegt («reveal») und deutlich ausgesprochen («articulate») werden.

In diesem Zusammenhang ist es nicht übertrieben, noch tiefer in die Vergangenheit zu blicken und von einer «Renaissance der Renaissance» zu sprechen. Massgebliche Künstler der Neuzeit wie Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi oder Leonardo da Vinci waren auch Publizisten, Designer, Theoretiker, Forscher, Wissenschafter, Architekten und Ingenieure. Einerseits schufen sie zweckmässige Objekte – beispielsweise Gebetshäuser – und sorgten mit ihren Schriften – etwa Alberti mit «De Pictura» (1435/36) oder Leonardo mit seinem «Kodex über den Vogelflug» (ca. 1505) – für Fortschritt in Forschung und Wissenschaft. Andererseits schufen sie symbolisches Kapital in Form von beeindruckenden Artefakten. Und meist taten sie beides zugleich. Wenn Leonardo in Zeichnungen Wasserstrudel studierte, dann auf künstlerisch anspruchsvolle Weise. Raffael wiederum verfertigte nicht nur honigsüsse Madonnen und pummelig-putzige Putti, sondern betätigte sich auch als Dombaumeister.

Wenn an Kunsthochschulen vermehrt Theorie-, Schreib- und Vermittlungskompetenzen von Studierenden gefordert werden, wenn neben Artefakten als solchen auch *Proofs of Concept* gefragt sind, wenn dem impliziten Wissen der Künste der explizite verbale Diskurs in Form von Master- und Doktorarbeiten zur Seite gestellt wird, wenn die documenta-Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev die Kunst zur Grundlagenforschung erklärt und Künstler wie der einen Mensch-Pflanzen-Hybriden züchtende Bio-Artist Eduardo Kac Aufgaben der angewandten Wissenschaft übernehmen, so ist die Situation heute tatsächlich eine ähnliche wie im 15. und 16. Jahrhundert. Das Paradox der Renaissance bestand schliesslich darin, dass sich die Künstler zwar vom Handwerk lösten, wie sich heute die Künstler von der Kunst-als-Kunst lösen, doch nicht etwa, wie die vulgärhistorische Interpretation lautet, um autonom im modernen Sinne zu werden. Nein, sie wollten sich vielmehr zu Vertretern der nobilitierten *Artes liberales* aufschwingen, zu denen die Künste damals noch nicht zählten. Erst durch die Theoretisierung und Verwissenschaftlichung ihrer Praxis, verbunden mit Support von Ökonomie und Politik, gelang dieses Vorhaben. Somit erleben wir heute einen Neubeginn der Neuzeit. Aber eben auch: nichts Neues. ❮