

Autonomie in der Kunst

Autor(en): **Groys, Boris**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **96 (2016)**

Heft 1033

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-736256>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Autonomie in der Kunst

Über die Befreiung von der Diktatur des Geschmacks –
und über das Streben nach Wahrheit des Hybridkünstlers
Anton Vidokle.

von Boris Groys

Über die Rolle von Anton Vidokle in der Kunstwelt zu sprechen, ist keine leichte Aufgabe. Operiert Vidokle im Feld der Kunst als sozialer Organisator, als Schöpfer und Verwalter privater Kunstinstitutionen? Ich glaube, dass das bereits die falsche Frage ist, weil jeder Künstler heute eine unabhängige institutionelle Infrastruktur schaffen muss, um an die grosse Tradition autonomer Kunst des 20. Jahrhunderts anschliessen zu können. Die Kritik an existierenden Kunstinstitutionen ist dabei eine relativ einfache Aufgabe – die in den vergangenen Jahrzehnten auf vielfältige und überzeugende Weise erfüllt worden ist. Allerdings: die Institutionenkritik kann Kunstinstitutionen nicht verändern. Zugleich bringt sie den Künstler in eine wenig souveräne Situation, denn die künstlerischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts wollten den Künstler aus jeder Form der Unterwerfung unter die Kunstinstitutionen und den Kunstmarkt befreien. Warum also appellieren die Künstler am Ende der glorreichen Geschichte dieser Revolutionen – wenn auch kritisch – an diese Institutionen? Verglichen mit den Forderungen nach Autonomie und Souveränität, die zu Beginn dieser Revolutionen erhoben wurden, erscheint die heutige Institutionenkritik als ein Rückschritt. Um einen Schritt nach vorn zu machen, müssten die Künstler nach der langen Periode der Institutionenkritik nun ihre Souveränität und Autonomie zurückgewinnen – kurz: sie müssen sich endlich selbst institutionalisieren.

Haltung und Wahrheit

In unserer Zeit hat der Begriff der autonomen Kunst ein schlechtes Image. Die Rhetorik des Diskurses über zeitgenössische Kunst wird von der Kritik an der autonomen Kunst im Namen einer kritischen, sozialen oder politischen Kunst dominiert. Die Vertreter dieses Diskurses setzen offensichtlich autonome Kunst gleich mit Kunst, die das Publikum ästhetisch beglücken will, statt sich politisch zu engagieren. Doch autonome Kunst ist nicht gleichzusetzen mit Kunst, die einfach den Publikumsgeschmack befriedigen will. Das Gegenteil ist der Fall! Die Idee der autonomen Kunst wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt, um jeden «äusseren» Erfolg – jede Anerkennung durch Publikum, Kritik, Kunstinstitutionen oder Kunstmarkt – als für die «wahre» Be-

Boris Groys

ist Philosoph, Kunstkritiker und Medientheoretiker. Er unterrichtet an der Faculty of Arts and Science der New York University.

wertung des Kunstwerks irrelevant zu erklären. Das Ziel war, Kunst von der Diktatur des öffentlichen Geschmacks, von der Unterwerfung unter das ästhetische Urteil zu befreien.

Hierzu hat die Kunst zwei Möglichkeiten: den Anspruch auf innere Wahrheit oder den auf ethische Haltung zu erheben. Deshalb hat die Kunst, so sie denn autonom sein wollte, immer behauptet, wahr und/oder moralisch gut zu sein. Gut oder wahr zu sein wird von jeder Gesellschaft höher bewertet, als bloss geschmackvoll oder «oberflächlich» attraktiv zu sein. Wenn Kunst sich also auf die Wahrheit oder auf eine moralische Idee beruft, vermag sie eventuell den Publikumsgeschmack zu beherrschen, statt von ihm beherrscht zu werden. Autonome Kunst ist Kunst, die Wahrheit und Ethik über ästhetischen Genuss stellt. Autonome Kunst ist das direkte Gegenteil von nichtengagierter Kunst, die zur Befriedigung des ästhetischen Geschmacks gemacht wird – sei es massenkultureller Pop-Geschmack, elitärer Geschmack oder der Geschmack irgendeiner Institution.

Ganz offensichtlich appelliert genuin autonome Kunst nicht an ein breites Publikum. Die Vorliebe für die Wahrheit ist und bleibt ein Minderheitengeschmack. Zugleich wird Kunst niemals für eine Minderheit gemacht. Kunst ist keine spezialistische Tätigkeit wie Botanik oder Kardiologie. Kunst wird definitionsgemäss *für alle* gemacht. So scheint die Tradition der autonomen Kunst die radikal demokratische Natur der Kunst zu verraten, weswegen jeder, der mit Kunst zu tun hat, so sensibel auf den Vorwurf reagiert, Teil eines geschlossenen, elitären Zirkels zu sein – und die Öffnung dieses Zirkels für ein breiteres Publikum verlangt. Im grossen und ganzen reagiert das Kunstmilieu auf diese Situation mit politischem und ethischem Engagement für gute Zwecke. Und diese guten Zwecke sind fast immer diejenigen, die auch in der breiten Öffentlichkeit als solche gelten. Ein unge-



Anton Vidokle, Bild: Stella Art Foundation.

wöhnliches, exotisches politisches Engagement würde den Künstler noch weiter von der Gesellschaft als ganzer entfernen. Dies alles aber bedeutet, dass das Kunstmilieu das soziopolitische Engagement benutzt, um sich wieder mit dem Publikum zu verbinden und dabei die Unterwerfung unter vorgegebene ästhetische Präferenzen durch die Unterwerfung unter ethische und politische Präferenzen zu ersetzen. Der Fortschritt ist hier also weniger gross, als er scheint.

Transparenz

In seiner «Politeia» fragt Platon, bis zu welchem Grad die Wahrheit zu einer politischen Macht werden könne. Oder, in seinen Worten, wie Philosophen herrschen können, im Gegensatz zu den Sophisten, die wechselnde Interessen vertreten. Seine Antwort ist instruktiv für den Künstler, der sich für die Wahrheit interessiert: Platon sagt, dass die Philosophenherrschaft empirisch unwahrscheinlich, aber logisch nicht unmöglich sei. Ich behaupte, dass autonome Kunst, also Kunst, die nach Wahrheit strebt, ebenfalls in diesem schmalen Bereich zwischen empirischer Unwahrscheinlichkeit und logischer Möglichkeit siedelt. Es ist nicht unlogisch anzunehmen, dass sich die ganze Menschheit irgendwann für die Wahrheit und für Kunst, die nach Wahrheit strebt, interessiert – auch wenn dies bis jetzt nicht der Fall war. In diesem Sinne besteht kein logischer Widerspruch zwischen dem Projekt, Kunst für einen kleinen Kreis von Leuten zu machen, die sich für die Wahrheit interessieren, und dem Projekt, Kunst für die ganze Menschheit zu machen. Es kann gezeigt werden, dass diese beiden Aufgaben logisch identisch sind – wohingegen die Aufgabe, Kunst für die Befriedigung des ästhetischen, ethischen und politischen Geschmacks eines breiten Publikums zu machen, und die Aufgabe, Kunst für alle zu machen, sich gegenseitig logisch ausschliessen. Den entsprechenden Beweis zu führen würde den Rahmen dieses Textes sprengen, hier genügt es zu sagen, dass es eine lange Geschichte von Manifestationen der Wahrheit in der Kunst gibt, darunter die mimetische Wahrheit, die Wahrheit des Ausdrucks des Inneren, die Wahrheit des Kunstwerks als materieller Gegenstand, die Wahrheit des Kunstwerks als Statement im öffentlichen Raum, die Wahrheit der Kunst als Manifestation und Präsenz sowie die Wahrheit der Kunst als Absenz und Gedächtnis.

Heute sehen wir die Wahrheit tendenziell weniger als etwas im Kunstwerk Verkörpertes und vielmehr als das Produkt einer bestimmten Praxis. Für uns ist die Wahrheit ein Ereignis, ein Prozess. Ich möchte nicht für oder gegen dieses Verständnis von Wahrheit im allgemeinen oder von Wahrheit in der Kunst im speziellen argumentieren, das tief in der gegenwärtigen philosophischen Reflexion über das Subjekt wurzelt. Es ist aber dieses Verständnis von Wahrheit in der Kunst, das Anton Vidokle teilt und das eine Voraussetzung für seine künstlerisch-organisatorische Praxis ist. Wenn sich die Wahrheit in der Kunst nicht in Kunstwerken offenbart, sondern im Prozess der Kunstproduk-

tion, dann muss dieser Prozess so transparent wie möglich gemacht werden. Es ist offensichtlich, dass die existierenden Kunstinstitutionen diese Aufgabe nicht erfüllen können, da ihr *Modus operandi* zu unpersönlich und intransparent ist. Um die Dinge transparenter, übersichtlicher, kontrollierbarer und dokumentierbarer zu machen, schafft Vidokle Bedingungen, unter denen er persönlich all die Prozesse des Kunstbetriebs gestaltet und verwaltet, die normalerweise anonym und bürokratisch ablaufen – Finanzierung, Anmietung von Räumen, Öffentlichkeitsarbeit, Dokumentation und dergleichen. Vidokle ist ein Experimentator, der Prozesse, die gewöhnlich hinter verschlossenen Türen stattfinden, in eine transparente Laborumgebung stellt. Er hat eine Kunstschule, diverse theoretische Diskurse, ein Kunstmagazin im Internet und vieles andere organisiert. Indem er diese Prozesse und Praktiken realisiert und offenlegt, macht Vidokle sie zugleich transparent für diejenigen, die sich für die gleichen Dinge interessieren, aber nicht die Mittel haben, sie systematisch zu untersuchen. Was ihn antreibt, ist seine künstlerische Neugier; er möchte wirklich verstehen, wie die Dinge funktionieren. Aber Vidokle interessiert sich für sie nicht wie ein Wissenschaftler – wie etwa ein Soziologe, der sich für die Dinge interessiert, wie sie «objektiv» geschehen –, sondern wie ein Künstler, der glaubt, dass man nur das verstehen kann, was man selbst gemacht hat.

Interessierte Minderheit

Diese Strategie erlaubt es Vidokle, kunstbezogene Prozesse und Praktiken auf eine Reihe bestimmter logischer Möglichkeiten beziehen zu können – anstatt sie als gegebene in der empirischen, kompromittierten «Realität» (d.h. im Rahmen existierender Kunstinstitutionen) erforschen zu müssen. Anders gesagt: er erforscht diese Prozesse unter künstlich geschaffenen Bedingungen – als utopische Artefakte. In diesem Sinne stehen Vidokles Projekte in der halb politischen, halb künstlerischen Tradition sozialer Experimente, die ein integraler Bestandteil der Geschichte der Moderne ist. Vidokles Projekte sind offen für alle, aber sie sind nicht darauf angewiesen, dass alle partizipieren. Auf der Ebene der logischen Möglichkeit kann prinzipiell die ganze Menschheit an ihnen partizipieren, empirisch aber sprechen sie nur eine interessierte Minderheit an. Diese Projekte führen utopische und experimentelle Bestrebungen der frühen Moderne weiter, ohne ihren Minderheitenstatus überwinden zu wollen. So reflektieren sie die sozialen und psychologischen Bedingungen, unter denen das Streben nach Wahrheit gegenwärtig funktioniert, durchaus korrekt. Man kann also sagen: Hier haben wir einen interessanten Fall von genuin autonomer Kunst – und zugleich ein paradigmatisches Beispiel für die Kunst unserer Zeit. Diese Kunst ist autonom, weil sie nach Wahrheit und nicht nach Gefallen strebt – auch wenn die Beteiligten sie dennoch genießen. ◀

Aus dem Englischen übersetzt von Barbara Kuon.