

# Aspekte heutiger "Kunst"

Autor(en): **Hüttinger, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **65 (1978)**

Heft 19-20: **Bilanz 78**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50129>

## **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.

EDUARD HÜTINGER

# Aspekte heutiger «Kunst»

Der folgende Text entstammt einem Vortrag, der im Wintersemester 1972/73 an der Universität Bern in einem Zyklus «Kulturhistorischer Vorlesungen» über «Kunst heute, Betrachtungen im Lichte zeitgenössischer Tendenzen» gehalten und 1974 in einer gleichnamigen Schrift publiziert worden ist (Verlag Herbert Lang, Bern und Frankfurt/M., 1974, S. 105–128). Dem Ansinnen der Redaktion von *werk·archithese*, ihn jetzt in zwar – durch die Redaktion – gekürzter Form, aber doch mit den wesentlichen Gedankengängen neu zugänglich zu machen, stand ich zunächst ablehnend gegenüber. Deshalb vor allem, weil der Vortrag bewusst und willentlich sich die Freiheit – gelegentlich die Narrenfreiheit – einer bisweilen polemischen Argumentation herausnimmt, die mitunter auch vor kritischen Pauschalurteilen nicht zurückschreckt. Wie stets in derartigen Fällen blieb der Applaus von der falschen, unerwünschten Seite nicht aus – es gehört dies nun einmal auch zu der heutigen Situation der sogenannten «Kunstszene». Da aber trotz der essayistisch unverbindlichen und frei schweifenden Form der Darlegungen in ihnen offenbar doch ein paar die Beschaffenheit der

heutigen Kunstszene charakterisierende Momente zur Sprache kommen, stimmte ich schliesslich dem teilweisen Wiederabdruck zu, um so mehr, als die vorliegende Nummer von *werk·archithese* gerade die zwei entscheidenden, ineinander unlösbar verschlungenen Phänomene thematisiert: das Kunstvermittlung und das Problem der «Avantgarde». Dass das Kunstvermittlung weiterhin sich in einer von Ratlosigkeit geprägten Krise befindet, braucht wohl nicht näher demonstriert zu werden. Vollends die Diskussion um das Problem der Avantgarde hat erst seit 1972/73 ihren Zenith erreicht; sie zeigt deutlich, dass da so etwas wie eine neuralgische Kernzone sich öffnet, und zwar sowohl in bezug auf die «Vermittlung» als auch in Hinsicht auf das «Produkt» – «Szene» und «Künstler» sind gleichermaßen einbegriffen.

Müsste ich erneut das Thema abhandeln, würde ich es explicite am Leitfaden des Avantgardismus-Problems tun, nachdem längst klar geworden ist, dass jede jeweilige Moderne sich ihre jeweils eigenen Historismen (und Mythen) zu bilden gesucht hat – mit was für Erfolgen oder Misserfolgen auch immer. Ich würde so weit gehen, als geschichtlichen

Ausgang die alte Debatte der «Querelle des Anciens et des Modernes» einzubeziehen, um den säkularen Prozess zu verfolgen, in dem sich Literatur und Kunst der Neuzeit vom Kanon der Antike als ihrer vorbildhaften Vergangenheit gelöst haben, wobei am Ende, wie H.R. Jaus aufwies, das Programmwort «modernité» sich nur noch von sich selber absetzt. Im übrigen wären die früheren einschlägigen Beiträge zu streifen, namentlich diejenigen im Bande der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, *Avantgarde, Geschichte und Krise einer Idee* (1966), zumal mit den Äusserungen von Holthusen und Gehlen, ebenso die Schriften von Donald D. Egbert, *The Idea of Avant-Garde in Art and Politics* (1967), und Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1968), gefolgt von Maurizio Calvesi zweibändigem Werk *Le due avanguardie* (1971). Im deutschsprachigen Bereich trat die Diskussion in eine neue Phase mit Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), auf die zwei Jahre später verschiedene Autoren kontradiktorisch reagierten: «*Theorie der Avantgarde*», *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, herausge-

geben von W. Martin Lüdke (1976). Das bisweilen abstrakthermetische Grade gewinnende Reflexionsniveau dieser Erörterungen ergänzte neuerdings eine mehr von der unmittelbaren Praxisebene her fechtende Polemik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: der scharfe Dialog zwischen dem Kunstkritiker Eduard Beaucamp und dem Museumsman Klaus Gallwitz, der jetzt bequem zugänglich ist im *Kunstjahrbuch 77/78* (1978). Noch zu erwähnen bliebe besonders Horst W. Jansons Aufsatz «The Myth of the Avant-Garde» von 1975 – dann hätte man wohl die wichtigsten Tribute an das Streitthema genannt. Deren Sichtung würde freilich glücklicherweise auch veranschaulichen können, dass kunsttheoretische Rasonnements zu allen Zeiten Epiphänomene sind – trotz den ständig möglichen (und in der Tat häufig geschehenden) kommerziellen Vereinnahmungen gerade auch der theoretischen Positionsfixierungen. An der künstlerischen Praxis selbst liegt es, diese letzteren, je nachdem, lediglich zu bestätigen, schöpferisch zu dementieren oder zu neuen Horizonten zu führen.

«Heute», «heutig» – das sind Termini, die, richtig bedacht, einer mindestens beiläufigen Definition und Umschreibung bedürfen. Man kann sie ersetzen durch die Wörter «gegenwärtig», «Gegenwart». Doch Gegenwart kann sehr Verschiedenes bedeuten, beispielsweise: jeweilige Gegenwart, dauernde Gegenwart, einmalige Gegenwart, unsere Gegenwart. Über diese Dinge haben Philosophie und Geschichtswissenschaft häufig reflektiert.<sup>1</sup> Länger bei der Problematik der Bestimmung von so etwas wie

Gegenwart zu verweilen, wäre indessen hier sinnlos – ich benüge mich damit, auf die Komplexität der Frage hinzuweisen. Im übrigen ist offensichtlich, dass es unter den genannten Arten von Gegenwart um «unsere Gegenwart» geht. Auch sie ist, wie jede jeweilige Gegenwart es war, Durchgang vom Vergangenen zum Künftigen, aber sie ist es «in actu», unabgeschlossen. Das heisst: es gibt in ihr, mehr als in irgendeiner vergangenen jeweiligen Gegenwart, verschiedene *offene* Gegenwarten. Insofern eignet dem

«Heute» eine ungemaine Relativität; stärker, verwirrender als in einer vergangenen einstigen Gegenwart erscheint es bestimmt durch die «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen», für dessen Wahrnehmung noch keine Distanz möglich ist, was freilich jede «Zeitgeschichte» charakterisiert.

Wie immer dem sei: jene «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» gilt es, bei «zeitgeschichtlicher» kunsthistorischer Betrachtung vor allem in Anschlag zu bringen. Es existieren nebeneinander

sehr mannigfache «Ismen». Um, in notwendiger Vereinfachung und ziemlich willkürlich, einige zu nennen: «Natur»-Malerei traditioneller Observanz, «Realismus» in den verschiedensten Spielformen, zwischen «peinture naïve» und sozialistischem Realismus, oder überhöht zum Surrealismus. Fotografismus (mit dem weiten Bereich von Film, Werbung, Information, Fernsehen). Konstruktivismus (zuletzt in der spezifischen Gestalt der Op-Art). Freie Gestik (zuletzt als Tachismus und Action-Painting). Automatismus im Sinne psychedelischer Kunst, rational protokolliert oder durch Drogen bewirkt – hier schliessen sich die Rituale der Happenings an, mit dem Ziel, die Grenze zwischen «Kunst» und «Wirklichkeit» aufzuheben. Leben mit der Psychoanalyse prägt Figurationen höchst schillernder Vieldeutigkeit, gelegentlich auch nur eindeutiger Zweideutigkeit: viel «Freud», viel Leid sind in diese Bilderwelt projiziert.<sup>2</sup>

Zwischen den erwähnten Polen sind alle Querverbindungen möglich, und sie alle fallen unter den Begriff des «Heute», «unserer Gegenwart» – wenn anders man darunter nicht lediglich in rein quantitativer Zuspitzung das jeweils Allerjüngste der letzten zwei, drei Jahre verstehen will. Das wäre ein unzulässiger, methodisch durch nichts zu rechtfertigender Gewaltakt, nicht nur deshalb, weil das sogenannte Modernste in der Regel zugleich am schnellsten veraltet, sondern weil auf dem Weg jedes Sprechen von «Heute», von «Gegenwart», das nicht mindestens den Zeitraum von einer Generation einschliesst, mit allen Implikationen der «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen», punktuell würde.

Mit andern Worten und grundsätzlich gesprochen: die Situation einer tabula rasa, «the innocent eye» gibt es nie und nirgends; auch die scheinbar revolutionärsten Ismen beziehen sich, explizit oder unbewusst, auf gewesene ältere gestalterische Möglichkeiten. Oder wenn sie diese radikal ablehnen, zeigen sie sich gerade hierin durch das Abgelehnte bestimmt. Innovationen als solche sind nicht begreifbar; die Chance, sie wahrzunehmen, bedingt einen bekannten Hintergrund. Indem sich das Neue vom Gewohnten absetzt, entsteht eine Spannungsdifferenz. Sie ruft nach der Veränderung geläufiger Ansichten und verlangt oftmals deren Revision.<sup>3</sup>

## I. Das Vermittlerwesen

Ein «Mann vom Bau», ein «Vermittler»,

nämlich Karl Ruhrberg, bis vor kurzem Leiter der Kunsthalle Düsseldorf, demnach eines Zentrums des Kunstvermittlerwesens der letzten anderhalb Dezenien, hat 1972 einen Aufsatz veröffentlicht, der einer Abrechnung gleicht.<sup>4</sup> Aus diesem Aufsatz seien einige Gedankengänge zitiert und zusammengefasst. Die sechziger Jahre waren eine Zeit der Kunst-Euphorie, was sich im Ansteigen der Besucherzahlen in Museen und Ausstellungshäusern bemerkbar machte. Neue Publikumsschichten verschiedener sozialer Provenienz zeigten wachsendes Interesse für die aktuelle Kunstszene und – als unmittelbare Folge – für erschwingliche Graphik und Multiples, mit deren Hilfe optimistische Geister sogar den kapitalistischen Markt nach dessen eigener Methode glaubten unterwandern zu können. Der Graben zwischen Künstlern und Publikum schien schmaler geworden. Überall schossen neue Galerien aus dem Boden, und Kunstmärkte mit riesigen Umsätzen entstanden – es genügt, an diejenigen von Düsseldorf, Köln, Basel zu erinnern. Aber der Optimismus war verfrüht; der Euphorie folgte Ernüchterung. Manche Aktivitäten degenerierten zu einem sinnlos um sich schlagenden Aktionismus, bis hin zu den pseudomoralischen Ritualen infantiler schwarzer Messen, was alles beim überfütterten Publikum Desorientierung statt Aufklärung bewirkte. Kommunikation, visuelle Kommunikation, eines der nachgerade sinnentleerten Schlagworte von heute, ist immer noch mehr Wunschtraum als Realität.

Oder dann ist, was Ruhrberg ausser acht lässt und was oft noch peinlicher anmutet, die aktuelle Kunst-Ideologie voll von einer blinden Positivität, wo doch, nach einem Wort Friedrich Gundolfs, «wer es ernst meint, nicht alles gelten lassen kann». Diese blinde Positivität gilt für manche «Kunstvermittler», die Katalogvorwörter, Aufsätze oder Bücher über aktuelle Kunst schreiben. Wie es denn heute Autoren gibt, die sich nicht genug tun können, den jeweils neuesten «Ismus» verabsolutierend im Rotwelsch eines unreflektierten Kunstschwätzerjargons frenetisch zu feiern. Und es gibt Verlage, die diesen Produkten geschäfteshalber Tür und Tor öffnen, obwohl nicht selten beim Erscheinen der Produkte schon – oder bald danach – die Druckerzeugnisse in den Stand der baren Makulatur zu rücken drohen – weil sie, im Einklang mit dem Gesetz, dass der «dernier cri» am raschesten altert, also gleich überholt sind.

Udo Kultermann, ein deutscher Kunstvermittler und Publizist, auf den einiges des eben Gesagten zweifellos zutrifft, liess 1970 sein Buch *Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia*, gipfeln in der naiven, wirren und pathetischen Feststellung:

«Der Kreislauf des Blutes, der Elektrizität, sexuelle und kosmische Interpenetration, gedankliche physikalische, emotionale und mythische Erkenntnisse fliessen zusammen in einem neuen humanen Wertesystem, einer auf Liebe und gegenseitiger Hilfe gegründeten Ethik, die Zeichen einer neuen Epoche ist».<sup>5</sup>

Auf völlig utopische Weise vermeint Kultermann eine «Massen kreativität» am Werk zu erblicken, die sich von der «Elitekultur» früherer Zeiten wohltuend abhebe. Zu den Intermedia, die den «Massengebrauch von Kunst» positiv förderten, zählt er, in Anlehnung an die problematische These McLuhans von der medialen Ausweitung unserer Sinne und Nerven, auch das Fernsehen. Dabei reduzieren doch die zumeist erwartungs- und systemkonformen Fernsehprogramme in Tat und Wahrheit viel eher das Bewusstsein, als dass sie es erweitern.

Häufig bekundet sich die Tendenz, Kunstereignisse zu Alltagsereignissen zu machen.<sup>6</sup> So konnte man 1971 bei der Kölner Aktion «Aktuelle Kunst Hohe Strasse» im Stollwerck-Schaufenster zwischen Pralinen-Schachteln die in Schokolade gegossene Büste von Dieter Rot bewundern. In Bern kennen wir Ähnliches durch gewisse Schaufensterveranstaltungen des Warenhauses Loeb. Städtische Gemeinden lassen es sich, als «kulturelle Initiative», Geld kosten, indem sie Intermedia-Schauspiele darbieten, so vom Typus: Christo verpackt die Burg des Eifelstädtchens Monschau. Es wäre allzu euphemistisch, das mit «Massen kreativität» zu verwechseln; vielmehr passiert gerade das, was ursprünglich vermieden werden sollte: die «Kunst» integriert sich doch wieder in die Institutionen und die Gesetze des Marktes. Die scheinbare Identität von Kunst und Leben unterwirft sich den Verlockungen und Sensationen der platten Wirklichkeit. Kultermann beansprucht und deutet – *horribile dictu* – die öffentliche Selbstverbrennung, die ein existentiell persönlicher politischer Akt sein kann, in dem einer mit dem eigenen Leben zahlt, als einen Vorgang, der «in der wirkenden Intensität auf die gleiche Ebene mit Aktionen zeitgenössischer Künstler tritt»; er sieht nicht, dass diesen Aktionen lediglich das Gebarenbarer Reizwerte ohne realen Kontext eignet. Das Neue ist nur ein Vorwand für eine Veränderung,

die die Kunst unentwegt verspricht und nie realisiert, weil sie ins Unverbindliche, Läßliche oder Anmassende abgeleitet. Die Gefahr ist da – und sie nimmt zu –, dass der Widerspruch der Kunst zur bloßen Narrenfreiheit degradiert.<sup>7</sup>

## II. Funktionswandel des Museums

Die Entwicklung der jüngsten zeitgenössischen Kunst konfrontiert das Museum, sofern es auch die Gegenwart berücksichtigt, mit Problemen, die bisher unbekannt waren.<sup>8</sup> – deshalb, weil ja diese «Kunst» gar nicht mehr Kunst im traditionellen Wortverstand sein will, in jenem Wortverstand, den zuletzt für das 19. Jahrhundert und weit darüber hinaus die klassische Ästhetik der Goethezeit gleichsam kodifiziert hat: das Kunstwerk als in sich beruhender, von der «Natur», von der sogenannten Wirklichkeit sich abhebender autonomer Organismus, das Kunstwerk als eigengesetzlich einheitlich gestaltete Welt. Die dieser Kunstauffassung zugeordnete Begegnungsweise aber spielt sich in einer Sphäre ab, die durch den Geniebegriff und den Wertmassstab des Erlebnisses und der Erlebtheit geprägt ist. Die von der Genieästhetik des späten 18. Jahrhunderts geleistete Befreiung aus den Grenzen der rationalistischen Regelästhetik ersetzte indes, genau überlegt, lediglich die eine Bindung durch eine andere: durch die Vorstellungen nämlich, welche sich an Begriff und Wesen der «Erlebniskunst» heften.

Die Begründung der Erlebnisästhetik zählt zu den wichtigsten Errungenschaften der Goethezeit; indem die Erlebnisästhetik letztlich sich als Teilerscheinung eines epochalen Vorgangs erweist – der Heraufkunft des Historismus –, steht sie am Anfang aller modernen historischen Wissenschaften. Aber gerade die Übersteigerung der Prinzipien der Erlebnisästhetik führte schliesslich zur Erkenntnis von deren methodischen Grenzen, und zwar besitzt diese Wandlung einen zweifachen Aspekt, einen historischen und einen unmittelbar gegenwärtig aktuellen. Sowohl die Kunst- wie die literaturwissenschaftliche Forschung hat – es reicht, in dem Zusammenhang die Namen Aby Warburg und Ernst Robert Curtius zu nennen – seit rund einem halben Jahrhundert uns die Augen dafür geöffnet, dass jenseits der Erlebniskunst von der Antike bis zum Barock ganz andere Wertmassstäbe leiten. Diesen und anderen Erkenntnissen verdankt der heutige Kunstbegriff seine unorthodoxe Offenheit. Freilich erfolgt auch die Be-

gegnung mit den Werken früherer Epochen wiederum im Zeichen der Erlebnisästhetik – auch sie vermögen uns zum Erlebnis zu werden, denn die ästhetische Selbstauffassung ist ständig verfügbar. Ebenso deutlich jedoch bleibt, dass diese Kunstwerke ursprünglich nicht dazu dienen sollten, «Erlebnisse» auszulösen und zu befriedigen, und dass vor allem ihre Existenz nicht einem «Erlebnis» zu verdanken ist. Die (modernen) Kategorien von Genie und Erlebtheit reichen da nicht aus; sie sind, historisch betrachtet, unangebracht. Statt «Echtheit des Erlebnisses» oder «Intensität seines Ausdrucks» bestimmt die Handhabung eines festen Inventars von Redeformen, Bildern und Figuren, von Topoi, das Kunstwerk als Kunstwerk, das heisst ein in der Rhetorik, im Horazischen Concetto «Ut pictura poesis – ut poesis pictura» wurzelndes Regelsystem, das bis zu Winckelmann und Lessing unangefochten Geltung beanspruchte. Die Erlebnisästhetik wertete die Rhetorik radikal ab, zugunsten der Lehre von der unbewussten Produktion des Genies.<sup>9</sup> Diese flüchtig skizzierten Verhältnisse sind also in ihrer jeweiligen geschichtlichen Bedingtheit erkannt. Zugleich wurde die Erlebnisästhetik jedoch auch mittels unhistorischer, deshalb um so wirksamerer Prämissen in Frage gestellt: durch die aktuelle, gegenwärtige Kunst selber.

Ein «Fahnenbild» von Jasper Johns (1954/58) reproduziert die galtt ausgebreitete, die Leinwand voll deckende, mit ihr identische Fahne der USA, was die Kritik bewogen hat, von einer Identitätskrise zu sprechen. A.R. Solomon fasste das quälende, vexierende Problem folgendermassen ins Wort: «Is it a flag, or is it a painting?», und Kunsthistoriker wie Max Imdahl und Jürgen Wissmann haben gerade daraus eine ganze Erkenntnistheorie und – philosophie zumal der Pop-Art abgeleitet – ich kann dem nicht weiter nachgehen. Die Identitätskrise beruht darin, dass die Möglichkeit erlischt, zwischen der «wirklichen» Fahne und der gemalten Fahne genau zu unterscheiden, weil Bezeichnetes und Bezeichnendes, Signifié und Signifiant, in eins fallen<sup>11</sup>.

Ich erwähne z.B. die berühmten Marilyn-Monroe-Serigraphien Andy Warhols (1964). Die der Reklame entstammende, dem Blick Aufmerksamkeit abheischende Farbe akzentuiert ein Sujet, das nicht unmittelbar auf die Modellwirklichkeit sich bezieht, vielmehr als klischeehaft vorgeformter Tatbestand übernommen ist. Indifferent, weder po-

sitiv bestätigend noch negativ kritisierend, wird es dem Betrachter dargeboten, seiner Reflexion offengehalten als möglicher Anlass für einen klärenden Bewusstseinsprozess.<sup>10</sup>

Es liegt auf der Hand, dass sowohl bei dem benützten Beispiel wie erst recht im Falle der ihnen wesensverwandten Minimal Art oder der Ars multiplicata, von weiteren Spielformen im Kreis heutiger künstlerischer Tätigkeit zu schweigen, die Erlebnisästhetik versagt, denn sie hat es ja nicht mehr mit Werken, mit Kunstwerken zu tun, die als eigengesetzlich autonomer Organismus aus dem alltäglichen Kontext inselhaft herausgelöst sind, sondern sie sieht sich mit Dokumenten einer Entwicklung konfrontiert, an deren Beginn ein Maler wie Jean Dubuffet arbeitete.

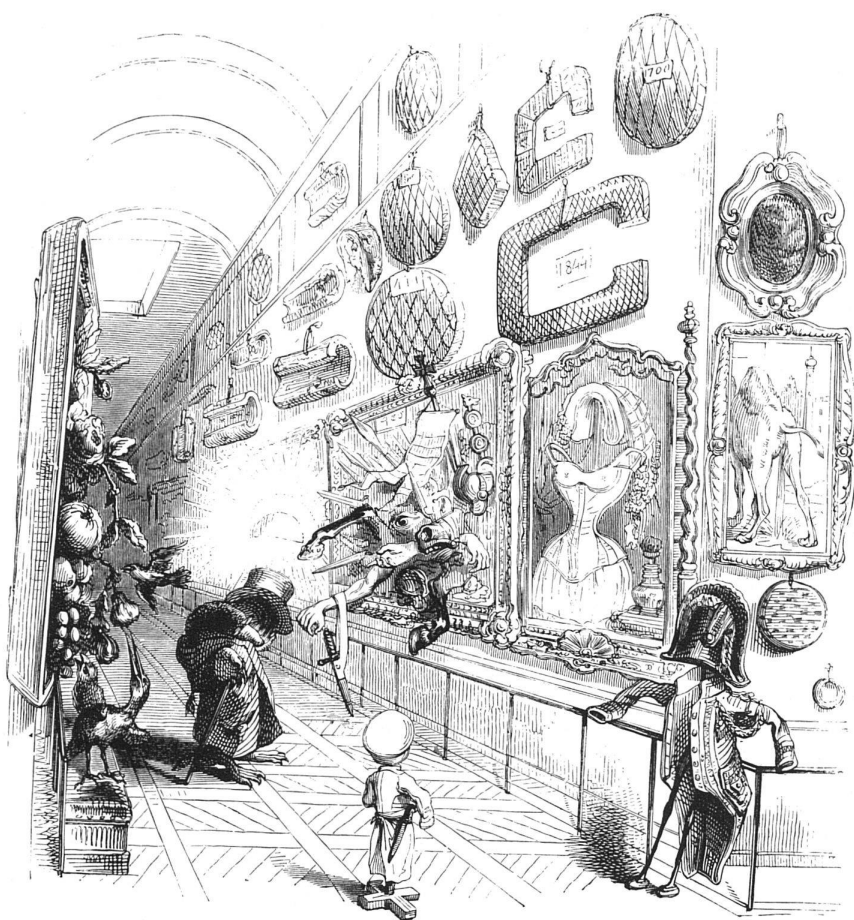
Das alles ist sehr ernst zu nehmen, nicht nur, weil seit über einem halben Jahrhundert die Abscheidungen zwischen Kunst, Anti-Kunst und Kunstlosigkeit unsicher geworden sind.<sup>11</sup>

«Orphischen Liedes Reim, ich wette / Er steht auch in der Operette»,

heisst es schon bei Karl Kraus. Traditionelle Wertabsprachen bürgen längst auch nicht mehr für die angemessene Wahrnehmung älterer Kunst, wie aus der bloss relativen Geltungskraft der Erlebnisästhetik und den mit ihr verquickten Vorstellungen hervorgeht. Der Phänomenbezirk «Kunst» lässt sich nicht ein für allemal einfangen und bestimmen. Daher ist jedes normative Reden von dem Phänomen der Kunst fragwürdig und bedenklich. Demgegenüber entspringt der offene Kunstbegriff einer pragmatischen Einstellung, derzufolge Kunst ein vielschichtiger, geschichtlich sich wandelnder Vereinbarungsbegriff ist, abhängig einmal vom Konsens zwischen Sender und Empfänger, zum andern von der jeweiligen Kontextsituation.<sup>12</sup> Die heutige Kontextsituation aber tangiert nun das Museum in wahrhaft entscheidender Weise, die Licht auf beide «Kontrahenden», die Kunst wie das Museum, wirft.

Das Museum existiert als öffentliche Einrichtung genau seit dem Zeitpunkt, in dem die Erlebnisästhetik und das sie tragende Kunstverständnis zum Sieg gekommen sind. Und seit es das Museum im modernen Wortverstand gibt, umtobt es das heftigste Pro und Contra. Der Spannungsbogen wölbt sich vom «Tempel der Kunst» bis zum gegensätzlichen Pol, an dem die Gegner das Museum als Beinhaus, Leichen- und Lagerhalle kulturellen Strandgutes verdam-





«Les gardiens feront bien d'empêcher les visiteurs d'approcher de ces tableaux, de peur d'accident.»  
Aus/de J.J. Grandville, *Un autre monde*, 1844.

men. Klassizismus und Romantik nobilitierten das Kunstwerk und das schöpferische Prinzip zum Religionssurrogat und den Künstler zum Heiligen, zum unmittelbaren Mittler des Göttlichen. In dieser Sicht empfing das Museum die Weihe eines Heiligtums und, mit Hölderlin zu reden, einer «ästhetischen Kirche». <sup>13</sup> Schinkels «Altes Museum» in Berlin repräsentiert deren im höchsten Grade folgeträchtige Inkunabel als hehres, feierliches Museumspantheon. Diesem Museumspantheon ist ein Begriff von Kunst zugeordnet, der den Bereich des Ästhetischen autonom setzt, ihn als die Zone des zeitlosen Gesetzes über die Sphäre der veränderlichen sinnlichen Erscheinungen hinaushebt.

Ungleich der Kirche war das Museum, trotz seinem Anspruch einer «ästhetischen Kirche», ausserstande gewesen, gemeinschaftsbildend zu wirken. Der von ihm gepflegte Kult war ein Bildungskult, jenseits der profanen Alltäglichkeit, ausgerichtet auf das Reservat des ästhetischen Idols. Deshalb propagierte die nichtoffizielle Kunst, diejenige Kunst,

die inzwischen längst als die gewichtigste des 19. Jahrhunderts erkannt ist, mit ihrem Antiakademismus, mit ihrer Wendung wider die Ecole des Beaux-Arts zumeist auch eine Ablehnung der Museen. Die Losung der Futuristen: «Il faut brûler le Louvre!» erschallte bereits bei den Realisten und Impressionisten, und Monet soll gesagt haben: «Geht nicht ins Museum; seid wie die Kinder.» Wobei dann doch stets wieder in seltsam paradoxer Kompensation die Museen auf die jeweilige Avantgarde entscheidende Anregungen ausübten und förderliche Gesprächspartner lieferten. Was Cézanne den Venezianern des Louvre schuldet, ist schöpferische Ausstrahlung «alter» auf «neue» Kunst in reinster Potenz. Doch auch die Aufwertung von Frühformen der Kunst, die im Gefolge mancher Stilübungen des 20. Jahrhunderts sich ereignete, geht wiederum zu einem guten Teil auf das Konto der Museen, wie denn auch in der neuesten Kunst, nicht nur über die Fragmente erfassende Collage, gelegentlich «alte» Werke zitiert werden, etwa solche von Rubens und Gior-

gione bei Rauschenberg und von Rembrandt bei Larry Rivers: «Dutch Masters and Cigars», 1964 – das Ganze ist ein «hommage» an Holland, freilich ein vielsinniger. Unter anderm erfolgt ein der Werbung entstammender, ihr verwandter Hinweis auf ein typisches holländisches Produkt: Zigarren. In einem oberen und einem unteren Bildstreifen aber erscheinen Kopien, oder besser: Paraphrasen von Rembrandts «Staalmeesters». Hier passiert so etwas wie eine ästhetische Rehabilitation der Museums; das scheinbar jede Überlieferung abstossende moderne künstlerische Produktionsverfahren überantwortet sich dennoch gewissen Weisen der historischen Rezeption. <sup>14</sup> Die Kunst gewinnt dergestalt eine zweite Aura zurück. Die Aura des Einmaligen, die ihr, wie Benjamin gezeigt hat, die Technik durch massenhaftes Erzeugen raubt, wird ersetzt durch eine neue Aura: die potentielle Multiplizierbarkeit der Effekte. <sup>15</sup>

Larry Rivers steht hier in einer Tradition, die, weit radikaler, das «alte» Kunstwerk selbst verändert. Das klassische Beispiel ist natürlich die «Mona Lisa mit Spitzbart und Schnurrbart», wie sie Marcel Duchamp 1919 einem entrüsteten Publikum vorstellte. Auf dem untern Bildrand befinden sich die Buchstaben «L.H.O.O.Q.». In französischer Lesung ergibt sich das obszöne Wortspiel «Elle a chaud au cul». Während die vorromantischen Jahrhunderte die Mona Lisa nur eben als das gut gelungene Porträt einer schönen Frau bewundert hatten – sie verfügten noch nicht über «Erlebnisästhetik» –, wurde sie vor allem in der Décadence, im Fin de Siècle, zumal durch Walter Pater, zum Inbild all dessen, was weiblich-geheimnisvoll, lockend und gefährlich ist, la femme fatale, la belle dame sans merci par excellence, Urweib und Urmutter in einem. Wer Pater und seinesgleichen gelesen hatte, empfand vor der Mona Lisa nichts als «heilige Schauer, tief in der Brust». Es ist diese Quasireligion der Kunst, gegen die sich Duchamp wendet. Ein kleiner Schnurrbart genügt – und die Mona Lisa ist nicht mehr geheimnisvoll, sondern lächerlich; eine dreckige Unterschrift – und die Mona Lisa ist eine Frau wie viele andere auch. <sup>16</sup>

Duchamps Verfremdungsakt der Mona Lisa hat enorme Folgen gezeitigt bis heute; der Exempel wäre Legion: die Mona Lisa, aus dem Fenster eines Fiat schauend; Whistlers «Mutter des Künstlers», auf einem Skilift sitzend; Michelangelo «David» im strömenden Regen

mit einem Regenmantel um die Schultern – die Reihe liesse sich beliebig fortsetzen. Aber was sich jetzt, im Zusammenhang mit dem Funktionswandel des Museums, als wichtig erweist: wiederum ist es die Museumssphäre, die solches überhaupt erst ermöglicht. Wir haben ein klassisches Paradigma der Abstossung und Anziehung vor uns.

Die Kunst, die heute entsteht, ist, von den überlieferten Ästhetiken her betrachtet, Kunst jenseits der Kunst. Materie-Erforschung, Artefakt, Fetisch, visualisierter Denkprozess, oder wie immer man sie bezeichnet. Sie ist einerseits unmuseal in einem kämpferischen Begriff, und andererseits ist sie doch wieder auf das Museum angewiesen, soweit sie überhaupt museumstechnisch noch praktikabel ist.

Aber wie fügt sich ein heutiges Werk ins Museum ein, sofern es das überhaupt noch tut? Ich wähle ein einfaches Beispiel: Richard Serras «Prop-Piece» (1969) zeigt gleichsam Materialartistik: eine Bleiplatte, in bestimmtem Winkel gegen ein Bleirohr gestellt, sinkt nicht unter dem Eigengewicht in sich zusammen, und ein Gummistück, vorher gerollt, lässt sich mit einem Griff zu einer – sich selbst haltenden – Tüte aufrichten.<sup>17</sup> Die Gesamtfiguration wirkt im Museumsambiente nicht viel anders als irgendeine traditionelle Plastik. Komplizierter wird die Lage erst, wenn ein ganzes Environment vorliegt. Auf die verblüffendste, visionärste und witzigste Weise hat Grandville, ein Vorläufer der Surrealisten vom Schlage Max Ernsts und Bretons, schon 1844, im Graphikzyklus «Un autre monde», derartiges antizipiert: seltsame Gebilde hängen an den Galeriewänden; Menschliches, Tierisches, Pflanzliches greift drohend aus dem Bilderrahmen heraus – die Bildlegende ist deutlich genug: «Les gardiens feront bien d'empêcher les visiteurs d'approcher de ces tableaux, de peur d'accident.» Dem Environment eignen nicht selten museumstechnisch unpraktikable Züge, und zwar ganz bewusst: die Grenze zwischen Kunst und Leben, von der das Museum, selbst wenn es die liberalsten Konzessionen macht, per definitionem und kategorial existiert, soll bewusst aufgehoben werden. Das Environment strebt nach der Öffentlichkeit des Alltags und des Alltäglichen.

### III. Hinweis auf einige Grundtendenzen heutiger «Kunst»

1912 spricht Kandinsky in seinem Buch

«Über das Geistige in der Kunst» von der «reinen Abstraktion» und der «reinen Realistik» und in einem Aufsatz «Über die Formfrage» des gleichen Jahres von der «grossen Abstraktion» «als dem zum Minimum gebrachten Gegenständlichen» und von der «grossen Realistik» «als dem zum Minimum gebrachten Künstlerischen». Dann heisst es:<sup>18</sup>

«Und zwischen denselben – grenzenlose Freiheit, Tiefe, Breite, Reichtum der Möglichkeiten und hinter ihnen liegende Gebiete ... alles ist heute, durch den heutigen Moment, dem Künstler zu Diensten gestellt.»

Das ist eine wahrhaft prophetische Ankündigung dessen, was derzeit mehr denn je die Kunstszene, überblickt man sie als Ganzes, beherrscht: auf der einen Seite die Grosse Realistik als Kunst-ist-Leben-Geste, sei es als trompe-l'œil, als Abklatsch, als Fotografismus, als Hyperrealismus oder Materialbefragung, die alle auf den Alltag regredieren; auf der andern Seite das Grosse Abstrakte in der Endform der Konzept-Kunst. Für die Erkenntnis der beiden ontologischen Grenzsituationen – denn das sind sie – reicht, mit Benjamin zu reden, die

«Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpfertum, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuss»

nicht mehr aus, weil diese Gegenwarts-kunst ihre eigenen Formen und künstlerischen Mittel thematisiert, parodiert und dementiert. Die zwei von Kandinsky vorbildlich klar umrissenen Extreme greifen auf Zonen aus, für die alle bisherigen Konzeptionen und Entwürfe von so etwas wie Kunst sich als unanwendbar erweisen. Das ist zwar kein Unglück; denn die Kunsttheorie war noch zu jeder Epoche ein Postphänomen, abkünftig, geprägt von der jeweiligen künstlerischen Tätigkeit. Aber auch wenn man einräumt, Kunst sei ein historisch sich wandelnder Vereinbarungsbegriff, so würde gerade dann für «heutige Kunst» die Aufgabe resultieren, sie begrifflich präzises zu fassen, wenn anders man nicht einfach «bravo» oder «nein» rufen will. Mit anderen Worten: der Umstand, dass «heutige Kunst» immer wieder die Grenze zwischen Kunst und Leben, Kunst und Wirklichkeit aufzuheben scheint, stellt erst recht mit aller Schärfe die Frage nach der spezifisch ästhetischen Gegebenheit. Liesse sich diese letztere von Kategorien der Wirklichkeit aus erklären, dann hätte ein Verständnis der ästhetischen Phänomene im Grunde abgedankt.<sup>19</sup>

Das «Felt-Piece» (1967/68) von Ro-

bert Morris – ein Stück Filz, durch Längeinschnitte verändert und an die Wand gehängt – entfaltet Eigenschaften von Filz unter bestimmten Bedingungen. Das Material und seine stofflichen Qualitäten sind das Thema des Werkes – eine Suche nach höherer Bedeutung wäre grotesk: Grosse Realistik in vordergründigster, banalster Ausprägung.

Dagegen «Fond III» (1969) von Joseph Beuys: neun Stapel von je 100 Filzmatten, bis zur Brusthöhe aufgeschichtet, beschwert und abgedeckt von einer dicken Kupferplatte. Auch hier könnte man die pure Demonstration des Materials und seiner Eigenschaften vermuten oder Verfremdung eines Gebrauchsgegenstandes à la Duchamps Fahrrad, Flaschentrockner, Klosettmuschel. Beuys' Material-Zusammenstellungen stehen indessen vor einem Hintergrund verwickelter und weitreichender Bedeutungsassoziationen, die von Beuys in vielen Interviews aufgeschlüsselt wurden – er ist der Prototyp des redseligen Machers; ein ihm übel gesinnter Kritiker<sup>20</sup> nannte ihn einen «ohne geistigen Schliessmuskel zur Welt gekommenen Dauer-Tropf». Filz und Kupferplatte sollen die Vorstellung von Batterie, von Energie- und Wärmespeicherung suggerieren, übertragen, metaphorisch: Wärme als evolutionäres Prinzip. Das sinnliche Material bedeutet etwas Übersinnliches; das Material, greifbar, fassbar, beschreibbar, wird intentional transzendiert. Es ist das alte idealistische Problem: Wie entspricht die Realität den Ideen?<sup>21</sup>

Beuys tut einen Schritt auf den andern von Kandinsky formulierten Extrempol hin: die Grosse Abstraktion als Concept-Art. Sie erhebt einen Bewusstseinsakt vom blossen, häufig unbemerkten Ausgangspunkt zum Thema; sie gipfelt, in ihrer Reinform, in der Deklaration eines Gedankens zum Kunstwerk. Als 1968 eine Arbeit von Lawrence Weiner zerstört wurde, ergab es sich für daher ohne weiteres, seine Gedanken oder «Ideen» in Zukunft oft überhaupt nicht mehr auszuführen – zum schieren Solipsismus gesteigerte Weltlosigkeit<sup>22</sup>, zur Not zu rechtfertigen als dürftiges Experiment, als Gegenbewegung wider alle blosse Genussästhetik. Berühmt John Cages, des Komponisten, der zahlreiche amerikanische Künstler beeinflusst hat, Stück 4'33, das hierhin gehört: ein Pianist sitzt 4 Minuten und 33 Sekunden vor dem Klavier, ohne zu spielen. Die «Musik» liefern die Zufallsgeräusche im Raum. Dazu Cage selber:

«Man kann Kunst haben, ohne sie zu machen. Alles, was man tun muss, ist, das Bewusstsein zu ändern.»

Für Cage ist hier Musik die eigene Aktion des Hörers. Versteht man Cage so, wie er sich selber versteht – aber die Selbstkommentare heutiger Künstler sind oft das Allerplatteste, was man sich nur imaginieren kann –, wird Kunst wieder zum kontemplativen Akt, dessen Absurditäten letztlich Praktiken der inneren Umkehr, der «Erleuchtung» sind.<sup>23</sup>

Und nun wären zwischen den beiden Grenzsituationen der Grossen Abstraktion und der Grossen Realistik die mittleren Stufungen zu verfolgen – ich muss darauf verzichten.

Heute besteht eine internationale Gemeinschaft von Sammlern, Kunsthändlern und Museumsleuten, die in dem Sinne erzogen worden ist, dass es den Schock in der Kunst nicht mehr gibt, nicht mehr *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, um den Titel eines Buches des russischen Formalisten Chlebnikow von 1910 zu zitieren. Oder besser: der Schock ist zu einem so alltäglichen Ingrediens der Kunst geworden, dass Kritiker, Händler und Sammler ihn geradezu wünschen und erwarten – wodurch er sofort neutralisiert wird: weil Antikunst, in totaler Promiskuität, sich als Kunst etabliert hat. Selbst das verbrauchteste Produkt wird in der Abfallkunst noch einmal valorisiert und der Warenzirkulation zurückgewonnen. «All is pretty»: das verkündet, in müder Nonchalance, nicht irgend jemand, son-

dern die in unserer Zeit angemessene Verkörperung des «deus artifex» – der freilich auch schon ziemlich angeschlagene und zu verbleichen drohende Andy Warhol, und dieser Gemeinplatz macht seine Runde um die ganze Welt.<sup>24</sup>

Indessen, wenn man sich beruhigt wiederum bei einem – vor allem marxistischen – Gemeinplatz: Kunst sei eben der Ausdruck der Zeit, etwa des ökonomischen Unterbaus, sich also auf das heikle Gebiet der Kausalität begibt, so kann man sich müde daran denken, ohne zu einem Resultat zu gelangen. Zudem: jede Kunst hat den Sinn und den Rang der Wahrheit, die sie ausdrückt, aber sie lässt sich nicht wissenschaftlich attestieren. Wohl aber lässt sich die Vernachlässigung differenzierender optischer Wahrnehmung, die doch auch eine Art des Denkens ist, das Verschweigen von Substanzverlusten, als Mangelerscheinung ausweisen. Man könnte zeigen, dass es mit der Beschreibbarkeit zeittypischer Gruppierungen von Werken nicht getan ist, wenn alsdann allein die Beschreibbarkeit als Wert ausgegeben wird.<sup>25</sup> Wir werden wieder mehr auf Intensität als auf Quantität zu achten haben, auf Qualität – das altmodische Wort sei gewagt. Denn auch das jeweils Aktuelle hat sich am Ende durch Qualität zu rechtfertigen – wobei es nichts zur Sache tut, dass Qualität als Begriff eine ganz bestimmte, nicht leicht durchschaubare, an die Erlebnisästhetik gebundene Herkunftsgeschichte besitzt. Ohne Zweifel könnte die Kunstgeschichte mit ihren Mitteln hier eine wichtige Rolle spielen: nämlich die weitverbreitete katastro-

phale Verwechslung von Quantität und Qualität aufdecken.<sup>26</sup>

Die negative Alternative ist folgende: ich zitiere, um sie zu charakterisieren, aus Herbert Rosendorfers hinter sinniger, doppelbödigter Satire *Ball bei Thod*.<sup>27</sup> An ihrem Ende hält der Künstler Alaska Leitner eine Ansprache:

«Durchlauchtigste Herzogin, Herr von Thod, meine Idiotinnen und Idioten. In jedem Zweig der Künste wurden in den letzten zehn Jahren unbestreitbar grössere Fortschritte erzielt als in der gleichen Anzahl Jahrzehnten vorher. Der Fortschritt der letzten Jahre ist nicht auf die immer raschere Entwicklung neuer Stilrichtungen beschränkt. Den Fortschritt kennzeichnet vor allem die Emanzipation der Künste vom Material. Ich nenne einige Beispiele: es gibt Musikstücke, die nur mehr aus einem einzigen, lang ausgehaltenen Ton bestehen. Die Musik hat sich damit weitgehend von Melodie, Harmonie und Rhythmus emanzipiert.

Es gibt Bilder, die nur mehr aus unbemalter Leinwand bestehen. Die Malerei hat sich damit weitgehend von Farbe und Gestaltung emanzipiert.

Es gibt Plastiken, die nur mehr aus einer Ansammlung alltäglicher Gegenstände – etwa leeren Flaschen – bestehen. Die Bildhauerkunst hat sich damit von den Fesseln der Form befreit. Es gibt lyrische Gedichte, die nur mehr aus einer Anzahl zusammenhängender Konsonanten bestehen. Die Lyrik hat sich damit endlich von den Vokalen befreit. Es gibt Kunstwerke, die in keine Kunstgattung mehr einzuordnen sind, etwa ein «Loch in einer Museumswand». Die Kunst hat sich damit fast schon vom Material gelöst und ist in den theoretischen Raum vorgezogen. Aber damit ist es noch nicht genug. Um die Kunst endgültig der gesellschaftlichen Korruption zu entziehen, muss sie die Materie verlassen. Was Sie jetzt sehen werden, ist ein materiefreies Kunstwerk, ein Triumph des Fortschritts. Ich führe Ihnen nämlich nichts vor. Sie sind gehalten, dieses Nichts-Vorführen als Kunstwerk zu verstehen.

Ich danke Ihnen!  
Der Vorhang fiel.

„Köstlich“, sagte die Marquise de Dommeoneçois. Dann verabschiedete Herr von Thod seine Gäste.»

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. zum Beispiel Hermann Heimpel, *Der Mensch in seiner Gegenwart*, Göttingen 1954, S. 9f.

<sup>2</sup> Vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, in: *Darmstädter Gespräche: Mensch und Menschenbilder*, Darmstadt 1968, S. 180f.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizierte Leser*, München 1972, S. 57

<sup>4</sup> Karl Ruhrberg, *Das Ende der Euphorie, Anmerkungen zur Situation der Kunstvermittler*, in: *Jahresring 72/73*, Stuttgart 1972, S. 211–221

<sup>5</sup> Udo Kultermann, *Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970, S. 209

<sup>6</sup> Vgl. dazu und zum folgenden: Renate Matthaei, *Kunst im Zeitalter der Multiplizierbarkeit*, in: *Merkur* Nr. 293, September 1972, S. 884–899, vor allem S. 886

<sup>7</sup> Matthaei, a.a.O., S. 897, 899

<sup>8</sup> Vgl. Eduard Hüttinger, *Zur Situation des Kunstmuseums in unserer*

*Zeit*, in: *Mitteilungen Berner Kunstmuseum* 121, Oktober/November 1970, S. 1–7

<sup>9</sup> Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Symbol und Allegorie*, in: *Umanesimo e Simbolismo*, Padova 1958, S.23 ff.

<sup>10</sup> Vgl. Max Imdahl, *Probleme der Pop-Art*, in: 4. documenta Kassel, Katalog 1, S. XVII f.

<sup>11</sup> Werner Hofmann, in *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt a.M., 1972, S.212: Hofmann, a.a.O. (Anm. 11), S. 210f.

<sup>12</sup> Vgl. dazu und zum folgenden: Werner Hofmann, *Funktionswandel des Museums*, in: *Jahresring 59/60*, Stuttgart 1959, S. 99–109

<sup>13</sup> Vgl. Dieter Henrich, in: *Poetik und Hermeneutik II*, München 1966, S. 529

<sup>14</sup> Matthaei, a.a.O. (Anm. 6), S. 888/89

<sup>15</sup> Johannes A. Gaertner, *Der grimme Spass, Anmerkungen zum Phänomen der «Debunking art»*, in: *Neue Rundschau* 83, 1972, S. 683/84

<sup>16</sup> Vgl. Karlheinz Nowald, *Realität/Beuys/Realität*, in: *Realität, Realismus, Realität*, 1. Katalog des Ausstellungsverbandes 1972/73, S. 115

<sup>17</sup> Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 7. Auflage, Bern-Bümpliz, 1963, S. 127; idem, *Über die Formfrage*, in: *Essays über Kunst und Künstler*, 2. Auflage, Bern 1963, S. 27ff. Vgl. dazu vor allem: Walter Hess, *Die grosse Abstraktion und die grosse Realistik, Zwei von Kandinsky definierte Möglichkeiten moderner Bildstruktur*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 5, 1960, S. 7ff.; Hans Sedlmayr *Das grosse Reale und das grosse Abstrakte*, in: *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964, S. 115–127

<sup>18</sup> Auf diesen gemeinhin zu wenig berücksichtigten Sachverhalt weist nachdrücklich hin Gottfried Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze, Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 1973, S. 127

<sup>19</sup> Martin Gosebruch, *Ein Nein zur Documenta*, in: *Neue Rundschau* 83, 1972, S. 641

<sup>20</sup> Nowald, a.a.O. (Anm. 17), S. 116f.

<sup>21</sup> Ernst-Otto Erhard, *Die Ohnmacht der Concept-art*, in: *Neue Rundschau* 83, 1972, S. 709

<sup>22</sup> Matthaei, a.a.O. (Anm. 6), S. 894

<sup>23</sup> Werner Hofmann, *Kunst jenseits der geschlossenen Systeme*, in: *Merkur* Nr. 282, Oktober 1971, S. 966/67

<sup>24</sup> Vgl. Gosebruch, a.a.O. (Anm. 20), S. 646

<sup>25</sup> Vgl. Günter Busch, *Entartete Kunst, Geschichte und Moral*, Frankfurt am Main 1969, S. 42; Werner Schmalenbach, *Kunst und Gesellschaft – heute, Abschied von der Kunst?*, in: *Museum und Kunst*, Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, S. 207–229

<sup>26</sup> Herbert Rosendorfer, *Ball bei Thod*, in: *Merkur* Nr. 282, Oktober 1971, S. 970–979, zitierte Stelle S. 979