

Stefan Banz

Das Dilemma der Kriterien

Im Laufe der Entwicklung des 20. Jahrhunderts hat sich sozusagen ein allgemeiner – allerdings bloss imaginär existierender – Konsens gebildet, der darüber entscheidet, wann eine künstlerische Formulierung als eine ungewöhnliche, herausfordernde und innovative Arbeit bezeichnet werden kann. Sie muss zum Beispiel gesellschaftliche, soziale oder ästhetische Probleme, die den Menschen im Moment ihrer Hervorbringung auf der Zunge brennen, tangieren und gleichzeitig wesentliche Komponenten vorweisen, die darauf hindeuten, auch über den Zeitgeist hinaus Gültigkeit zu haben. Mit anderen Worten, eine hervorragende Arbeit verkörpert etwas Archetypisches und verschiebt bisher gültige Formulierungen, die ebenso archetypische Elemente repräsentieren. Die Verschiebung, ja die Hervorbringung selbst darf aber nicht zu kompliziert erscheinen. Sie soll möglichst konzentriert und komplex vorgetragen und trotzdem von allgemeiner Verständlichkeit sein, damit sie von den Rezipienten wahrgenommen und diskutiert werden kann. Denn wird sie nicht wahrgenommen¹, hat sie keine kulturelle oder gesellschaftliche Relevanz. Eine künstlerische Hervorbringung aber hat gleichzeitig immer auch etwas Irrationales, Intuitives und Unmittelbares. Sie formuliert oder tangiert kritische Aspekte und stellt bestimmte Ismen in Frage. Sie spielt mit Geheimnis und Phantasie, provoziert ein Mysterium und verunsichert das visuelle und ästhetische Bewusstsein des Betrachters.

Wenn wir diese hier skizzierten Komponenten nun in einen gemeinsamen Zusammenhang bringen, stellen wir fest, dass sie sich auf seltsame Weise widersprechen und ein paradoxes Gefühl des Misstrauens und Unbehagens evozieren. Denn sobald der Künstler tatsächlich alle aufgezählten Kriterien zu erfüllen versucht, verliert seine Arbeit ihre unberechenbare, spontane und unmittelbare Stärke. Das Ganze ist also nur mit sehr viel Kalkül zu bewältigen. Kalkül aber schadet der Qualität einer Arbeit, weil es sukzessive Ecken und Kanten abschleift, die – gemäss Konsens – zu den Bedingungen herausragender Kunst gehören. Vermittelt aber nicht diese Auffassung selbst bereits eine ganz bestimmte Form von Kalkül? Je weiter wir reflektieren, desto unausweichlicher zeigt sich das Dilemma. Es entsteht ein unentwirrbares Gedankenspiel der Logik. Die Logik aber ist unser Prüfstand. An ihr messen wir unsere Hervorbringungen, und ihren Gesetzen unterstellen wir die Welt. Durch sie versuchen wir dem Chaos zu entfliehen, um die «Lichtung» – das Wunderbare – zu finden. Aber wenn wir die Lichtung wirklich finden, sind wir von neuem verunsichert, denn wir wissen aufgrund der Logik zu genau, dass gerade dort sämtliche Ecken und Kanten verschwinden. Lichtungen gehören in den Bereich des Wohlgefallens, und Wohlgefallen führt oft zu Trägheit und Inaktivität. Diese Eigenschaften wiederum – so der Konsens – versucht der sogenannte herausragende Künstler zu vermeiden.

So könnte man sagen, alles, was man tut, um ein exzellentes Werk hervorzubringen, ist gleichzeitig richtig und falsch – die Massgabe der Kriterien hängt davon ab, aus welchen Gesichtspunkten es veränderte Verhältnisse thematisiert und neue Wege begehbar macht. Und wieder verengt sich der Teufelskreis, denn auch diese neuen Wege sind letztlich nur dann relevant, wenn ein spezifischer Kontext vorhanden ist und wir gleichzeitig glauben, Kunst müsse sich fortwährend entwickeln und vorwärtstreiben.

Welche Kriterien aber erlauben letztlich eine Beurteilung von Qualität? Und inwiefern muss ein Künstler im Bewusstsein solcher Kriterien arbeiten? Wie gross ist sein Spielraum, diese allgemeinen, paradoxalen Prinzipien des Müssens und der Logik zu unterwandern? Was aber ist sein Impetus, und wo sind seine Orientierungspunkte?

Anhand dieser Fragen scheint es tatsächlich unumgänglich zu sein, uns gewisse Voraussetzungen zu schaffen, damit wir unsere Anliegen überhaupt entwickeln und formulieren können. Harald Szeemann hat einmal gesagt, Kunst sei das kompromisslos Subjektive. Das heisst, sobald das Hervorgebrachte eine unmissverständlich existentiell

motiviert Sprache spricht, setzt es sich durch, weil es uns Einsicht gibt in unmittelbare und gleichzeitig archetypische Existenzgrundlagen. Aber auch hier stellt sich die Frage, ob es gerade dann, wenn es dies tut, kompromisslos subjektiv ist. Vielleicht meint Szeemann bloss, man müsse konsequent seinen Weg gehen und man dürfe sich von niemandem beirren lassen? Dann aber würde er übersehen, dass Unbeirrbarkeit zu Sturheit und Enge führen kann. Es stellt sich also die Frage, wie man die vom Konsens bestimmten Kriterien einer reichen und virtuos Vielfalt umgeht und gleichzeitige Voraussetzungen schafft, die uns in gewissem Sinne sämtliche Möglichkeiten öffnen.

In diesem Jahrhundert haben sich zum Beispiel künstlerische Formulierungen durchgesetzt, die sich visuell vom Alltäglichen nicht unterscheiden; ihre Relevanz aber wird durch das Kriterium der Idee oder des Konzepts bestimmt. Wären die Bedingungen ihrer Realisation hinter dem Sichtbaren aber nicht zum Vorneherein gegeben, thematisiert oder benannt, könnten die Formulierungen nicht als künstlerische Arbeiten wahrgenommen werden. Das bedeutet, die Qualität einer Arbeit muss über die Motivation, die Voraussetzung oder die Bedingungen ihrer Entstehung beurteilt werden. Die Qualität ist also nur dann bestimmbar, wenn es ein Referenzsystem gibt, das durch das Werk selbst gebildet wird. Mit anderen Worten, das Referenzsystem erhält von Formulierung zu Formulierung ein neues Gesicht. Diese Art der Kunstproduktion, die in gewissem Sinne an die klassische Auftragsarbeit anknüpft – mit dem Unterschied, dass sich der Künstler selbst die Aufgabe stellt –, hat sich zu einer Art Grundkonstante in der zeitgenössischen Kunst entwickelt. Aus dieser Grundkonstante heraus konnten sich auch Begriffe wie Künstler, Vermittler, Theoretiker, Kurator usw. etablieren, weil die Grund- oder Vorintentionen gegeben sind und die Arbeit oder die Tätigkeit beurteilbar und kategorisierbar ist.

Gerade diese Kategorisierungen aber hindern uns daran, unmittelbare Fragen der Wahrnehmung, der Erkenntnis usw. zu thematisieren und ihnen eine Form, ein Aussehen zu geben, die den Prozess des Lebens auf vielfältige Weise differenzieren und verschieben. Durch die Dekonstruktion dieser Begriffe aber könnte sich ein weiteres inhaltliches und ästhetisches Feld von Möglichkeiten öffnen, das nicht nur die Bedeutung der Grundvoraussetzungen verändert, sondern der Kunst selbst neue Formulierungs- und Realisierungsmassstäbe zur Verfügung stellt. Bisher haben wir unsere Möglichkeiten stets hierarchisiert, kategorisiert und vordefiniert. Das heisst, zuerst ist da der Künstler, dieser entwirft ein Spiel für den Betrachter, dieses Spiel kann zum Beispiel vom Kurator ermöglicht oder in Szene gesetzt werden, dann wird es vom Kritiker oder Theoretiker aufgegriffen, der nach (angeblich) objektiven Kriterien versucht, seine Relevanz im gesamten Rezeptionsfeld der Gesellschaft oder des Lebens zu bestimmen. Hier setzt man den Künstler in die Rolle des Erschaffenden und attestiert seinem Geschaffenen immer primären Charakter, wogegen die Umgebung – die Vermittler, Kritiker usw. – sekundär, im nachhinein Beilagen hinzugeben, um das Kreative, wie man meint, zu vermitteln und zu vervielfältigen. Im Prinzip stehen dem Künstler dadurch alle Möglichkeiten offen. Wie aber reagiert der allgemeine Konsens, wenn er sich tatsächlich die ganze Freiheit nimmt und alles, was er für entscheidend hält, in seine Arbeit mit einbezieht: eben auch vermittelnde, theoretische und kuratorische Aspekte? Wird sein Vorgehen fraglos akzeptiert? Was aber ist, wenn er einfach die Seiten wechselt und über Künstler schreibt, theoretische Überlegungen zur Kunst formuliert oder sogar Ausstellungen kuratiert? Ist er dann noch immer Künstler?

Und was geschieht, wenn Vermittler, Theoretiker und Kuratoren mit der Schublade «Dienstleistung» unzufrieden sind und künstlerische Aspekte ins Spiel bringen? Werden ihre Bemühungen angenommen und rezipiert, oder sind sie verpflichtet, zuerst ihren Status aufzugeben? Was aber, wenn gerade der Status die Motivation oder der Grund ist, künstlerische Arbeiten zu schreiben oder zu installieren?

Viele Fragen tauchen hier auf, die unmittelbar weitere provozieren: Welche Kriterien müssen erfüllt sein, um von Kunst sprechen zu können? Gibt es in der Kunst vielleicht Kompetenz-

Überschreitungen, wie zum Beispiel im Militär, in der Politik oder in der Wirtschaft? Wie machen sie sich bemerkbar? Sind sie aufgrund der unausgesprochenen Richtlinien des allgemeinen, imaginären Konsenses tabu oder gar bedrohliche Abgründe? Wenn wir diese Fragen ernst nehmen und untersuchen, dann scheint Kunst in erster Linie ein Problem der Legitimationen zu sein, dann erst spielen ästhetische und inhaltliche Komponenten eine Rolle. Aber inwiefern wollen wir künstlerische Formulierungen hervorbringen, die sich immer zuerst legitimieren müssen? Gibt es einen Weg, diese Behinderung zu überwinden? Szeemann spricht vom kompromisslos Subjektiven. Der Weg der subjektiven Setzung ist insofern eine Möglichkeit, als sie sich nicht um den Konsens kümmert und ausschliesslich die eigenen Bedürfnisse und Sehnsüchte in den Vordergrund stellt. Nur müssen wir uns ihrer Relativität bewusst sein, die wiederum fortwährend hinterfragt und modifiziert werden sollte. Der Kontext «Kunst» ist für mich ein offenes, durchlässiges Gefäss – eine Art Bündel oder Knoten, wo unterschiedlichste Bereiche zusammenlaufen, sich verbinden, um sich anschliessend wieder aufzulösen und zu zerstreuen. Kunst ist für mich die Suche nach einer konzentrierten Form, die eine grösstmögliche Offenheit präzisiert und deren Paradoxität und Differenz nicht aufgehoben, sondern ausgeweitet und bereichert wird. Das gilt nicht nur für die Kunst, das gilt für alle Bereiche, die irgend etwas mit dem Leben zu tun haben. Der Kontext «Kunst» aber ist ein besonders geeignetes Gefäss, um Unterschiedlichstes aufzunehmen, weil er in dieser Hinsicht im 20. Jahrhundert ausserordentlich sensibilisiert und auch strapaziert wurde. Er beschränkt sich nicht nur auf das Visuelle, sondern fördert vielfältigste Formen sinnlichen und geistigen Ausdrucks. Dennoch tauchen dabei immer wieder Schwierigkeiten auf, und es stellt sich gleichzeitig die Frage, ob alles, was im Kontext «Kunst» realisiert wird, Kunst ist.

Was aber gehört zum Kontext «Kunst»? Ist zum Beispiel ein Gemälde, sofern es im Kontext der Philosophie auftaucht, Philosophie? Joseph Kosuth schreibt in seinem Essay «Über das Spiel des Unsagbaren und Unerwähnbaren»²: «Ich bin kein Kunsthistoriker und kein Kurator. Aber seit meinen Anfängen als Künstler bin ich überzeugt davon, dass die Materie des Künstlers im Sinngehalt besteht (und sei es, um ihn zu annullieren), nicht in Farben oder Formen, und mehr als alles andere ist meine Materie immer der Kontext selbst gewesen. Als die Wiener Sezession mich einlud, die Wittgenstein-Ausstellung zu machen, betonte man dort, dass die Sezession möglicherweise das einzige Museum der Welt sei, das von Künstlern geleitet werde. Sie fänden es, so sagten sie mir, ausgesprochen angemessen, wenn eine solche Ausstellung nicht von einem Kunsthistoriker oder Philosophen organisiert würde, sondern von einem Künstler. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, begann ich darüber nachzudenken, worin der Unterschied bestehe, wenn die Ausstellung selbst ein Kunstwerk ist. Der Hauptunterschied ist wohl der, dass der Künstler schon aufgrund der Natur seines Berufs eine persönliche Verantwortung für das «Mehr» an Sinngehalt übernimmt, den die Ausstellung selbst dem in ihr präsentierten Werk verleiht.»

Meiner Meinung nach ist es ein Irrtum zu glauben, nur der Künstler trage eine persönliche Verantwortung für das «Mehr» an Sinngehalt. Jeder, der sich um eine kreative Hervorbringung bemüht, trägt eine persönliche Verantwortung für das «Mehr» an Sinngehalt, ob das ein Künstler, ein Galerist, ein Kurator oder Wissenschaftler ist. Ausserdem sind es, wie bereits kurz angedeutet, viele verschiedene Kriterien, die letztlich Einfluss darauf nehmen, ob das «Mehr» an Sinngehalt in einem Kunstwerk tatsächlich vorhanden ist. Kosuth selbst fährt fort: «Traditionell ist es so, dass der Kunsthistoriker eine grundlegend subjektive Tätigkeit objektiviert, indem er ihr einen pseudowissenschaftlichen Anstrich verleiht. Gewiss spielt Wissenschaftlichkeit eine Rolle, wenn es um die kritische Begutachtung älterer Kunstwerke geht, je mehr man sich allerdings der zeitgenössischen Kunst nähert, desto mehr ist sachbezogenes Verständnis und desto weniger ist 'Objektivität' gefragt.»

Ist es nicht etwas zu einfach, heute noch ernsthaft zu glauben, dass Kunsthistoriker eine andere, objektivere Diskussion führen würden? Thomas Zaunschirm schreibt in seinem neuen

Buch «Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker»³: «Kunsthistoriker leben wie Wissenschaftler anderer Fächer auch, in eigenen oder anderen Welten, in keinem Fall begreifen sie sich exterritorial auf neutralem Boden. Es gibt keine allgemein ethisch verbindliche Wissenschaftlichkeit, sondern ein vermutlich nach ästhetischem Kalkül gewähltes Modell, dessen kreatives Potential einleuchtet, das man von seinen Vorbildern übernimmt und vielleicht weiterentwickelt.»

Sogenannt «objektive» Wissenschaftlichkeit ist daher letztlich bloss Vorwand oder Legitimationsberechtigung für eine spezifische Art von Beurteilung. Für die Hervorbringung selbst aber ist sie von bescheidener Relevanz, viel wichtiger ist das in ihr entwickelte kreative Potential.

Das Problem der sogenannten Kompetenzüberschreitung aber provoziert auch in anderen Kontexten scheinbar unüberwindbare Konflikte. Richard Rorty schreibt über Jacques Derrida in «Kontingenz, Ironie und Solidarität»⁴: «Ich nehme an, Derrida will auch nicht einen einzigen Zug in dem Sprachspiel machen, das zwischen Phantasie und Argument, Philosophie und Literatur, seriösem Schreiben und verspieltem Schreiben unterscheidet – dem Sprachspiel der grande époque. Er ist nicht bereit, nach den Regeln zu spielen, die zum abschliessenden Vokabular eines anderen gehören. Er verweigert sich nicht, weil er ‘irrational’ oder ‘in Gedankenspielen verloren’ oder zu dumm wäre, zu verstehen ... Er tut es deshalb, weil er versucht, sich selbst zu erschaffen, indem er sein eigenes Sprachspiel schafft; er versucht zu verhindern, dass auch er noch ein Kind von Sokrates zur Welt bringt, das auch er bloss eine weitere Fussnote zu Platon wird. Er versucht ein Spiel in Gang zu setzen, das quer zur Unterscheidung rational-irrational liegt. Weil er aber Philosophieprofessor ist, hat er Mühe, damit durchzukommen.» Und in der dazugesetzten Fussnote macht Rorty die Ergänzung: «Ich habe den Verdacht, dass Derridas Fachkollegen ihm das Leben nicht annähernd so schwer machen würden, wäre er ein reicher Schönegeist, der mit Gedichten und Romanschreiben angefangen hätte und dann zur Philosophie übergewechselt wäre, aber niemals sein Brot mit der Lehre des Faches hätte verdienen müssen.»

Derridas Kompetenzüberschreitung ist anscheinend auf zwei Ebenen besonders gravierend. Zum einen macht er zwischen Philosophie und Literatur und zwischen sogenannt «theoretischem» und «freiem» Schreiben keinen Unterschied: Vom Standpunkt der tradierten Disziplinen aus gesehen scheint dies zumindest der Fall zu sein. Derrida aber löst zum Beispiel die Differenz zwischen Philosophie und Literatur nur in dem Sinne auf, als er fortwährend neue Differenzen schafft, Differenzen, die seinen unmittelbaren Diskurs betreffen. Er dekonstruiert allgemein oder künstlich geschaffene Kategorien und Richtlinien, um ein präziseres Gefüge von Voraussetzungen und Referenzmöglichkeiten zu erhalten. Zum anderen bringt ihm diese «Art» des Denkens und Handelns an der Hochschule viele Schwierigkeiten, weil er dadurch das Autoritätsgebäude, das er als Professor gleichzeitig repräsentiert, dekonstruiert und in Frage stellt. Das ist einer der Hauptgründe, warum Derrida in Frankreich noch keine ordentliche Professur erhalten hat, obwohl seine Bücher inzwischen weltweit mit Respekt gelesen werden und von grossem Einfluss sind.

Der Konsens wehrt sich im Grunde noch heute vehement gegen die Verschmelzung oder Auflösung der klassischen Kategorien, obwohl sie inzwischen geradezu in Mode gekommen ist. Es ist deshalb noch ein weiter Weg, bis wir sie tatsächlich als fruchtbare Herausforderung begreifen, als eine Motivation, die uns Kunst unter veränderten Bedingungen vor Augen führt.

Um dies zu erreichen, müssten wir uns alle auf die Relevanz einer Hervorbringung konzentrieren können, und sie als Ausgangspunkt der Bedeutung im Kontext der Kunst akzeptieren, unabhängig davon, ob die Arbeit nun vom Künstler, vom Kurator oder vom Philosophen realisiert worden ist. Es ist wichtig, uns mit dem Gedanken auseinanderzusetzen, dass Kritiker, Kuratoren, Philosophen usw. in der Lage sind, die Kunst und ihren Kontext zu bereichern. Denn es gibt letztlich nichts Unfruchtbareres als die Frage, ob zum Beispiel

Kosuths Ausstellung «über» Wittgenstein eher oder mehr ein Kunstwerk ist als etwa Szeemanns «Der Hang zum Gesamtkunstwerk». Es geht nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen, aber der Kontext «Kunst» ist nicht nur eine Frage des Standpunkts oder der Definition, sondern vielmehr eine der Konzentration und Komplexität. Ein weisser Kubus zum Beispiel ist nicht a priori ein besserer Ausstellungsraum als eine Strassenkreuzung. Umgekehrt ist die Strassenkreuzung auch nicht einfach der originellere Ort, um künstlerische Arbeiten zu präsentieren. Die Präzision und Selbstverständlichkeit der Formulierung, die den Betrachter herausfordert oder verunsichert und dabei die Kunst und ihren Kontext verändert, ist das, was tatsächlich von Interesse ist.⁵ Die Werke verlassen dabei vielleicht sogar das, was man als den Bereich der Kunst bezeichnet, und tauchen ganz woanders wieder auf. Diese Möglichkeit zumindest zu denken, hilft die Diskussion über die Frage, was Kunst ist und durch welche Kriterien ihr Kontext bestimmt wird, etwas differenzierter und gleichzeitig auch irrationaler zu führen. Denn es ist in der Zwischenzeit vielleicht tatsächlich viel interessanter geworden, einen Kontext wie die «Philosophie» durch sogenannte künstlerische Formulierungen zu bereichern, als umgekehrt den Kontext der Kunst durch Philosophie aufzubrechen und zu verdichten. (1994)

1 Künstler oder kreative Menschen haben lange Zeit geglaubt, man müsse nicht unbedingt zu Lebzeiten rezipiert werden, um letztlich geschichtlich gesehen Bedeutung zu erlangen, da ja immer auch die Möglichkeit besteht, nach dem Tode entdeckt zu werden. Die Möglichkeit, dass auch diese Sehnsucht oder Hoffnung unerfüllt bleibt, ist in der Formulierung miteingeschlossen.

2 Kunstforum International, Band 125, Januar/Februar 1994, S. 63-67

3 Klagenfurt 1993, S. 230

4 Frankfurt am Main 1989, S.219/220

5 Die besten Beispiele diesbezüglich finden wir im Film. Niemand hat Probleme, dass z. B. Charlie Chaplin gleichzeitig Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler, Filmmusikkomponist und Produzent war. Dasselbe gilt für Künstler wie Orson Welles, John Cassavates, Stanley Kubrick, Woody Allen usw. Das einzige, was zählt, sind die Werke, die sie hervorgebracht haben.

Dieser Artikel erschien zuerst in: Artis, Zeitschrift für neue Kunst, Bern, Oktober/November 1994, S. 52-55 und in: Hinrich Sachs, Erzählformen, Hamburg 1994.

In Artis, Zeitschrift für neue Kunst, war der Artikel mit Abbildungen begleitet, die zeigen, wie Stefan Banz vom 13.3.-17.4.1993 die Galerie Kubinski in New York unter Wasser gesetzt hat.