

Stefan Banz

Komplexes System Kunst, 2. Teil, 2003

Die Kunst hat in den letzten Jahren vehement versucht, einen Zugang zum Massenpublikum zu finden, indem sie populäre Strukturen von anderen Kontexten aufgriff. Dabei konnten sich neue Präferenzen durchsetzen. Ausstellungen sind heute längst nicht mehr nur Ausstellungen, sondern werden stets mit üppigen Banketten (Wirtschaft und Politik), mit grossen Partys (Gesellschaft und Unterhaltung) oder mit Elementen aus der DJ-Kultur (Popmusik und Jugendkultur) angereichert. Man versucht über diese kontextfremden Anreicherungen der Kunst den Anstrich des Exotischen, Verqueren, Unverständlichen, Sterilen oder Elitären zu nehmen und sie unterhaltsamer zu machen. Kunst und Künstlerin werden in diesem Sinne eingebettet in ein ganzes System von Ablenkungen zum Zweck der Entschärfung und Umgehung ihrer eigentlichen Anliegen und Aufgaben. Diese Strategien haben sich dabei nicht plötzlich oder bloss künstlich entwickelt, sondern lassen sich unmittelbar aus einer Entwicklung heraus ablesen, deren Ursprünge weit zurück liegen und bereits im 19. Jahrhundert ansetzen, als die Kunst herausgefordert war, sich gegen die neu aufkommenden Medien wie Fotografie und Film zu behaupten und abzugrenzen. Eine dieser sehr ergiebigen Strategien war bereits damals die Auslotung der Möglichkeiten, sich auf unterschiedlichste Weise bei anderen Kontexten zu bedienen. Das heisst, man hat sich nicht nur auf die Verschiebung der Malerei von einer abbildenden oder illusionistischen Disziplin in eine abstrakte, imaginäre Bildsprache beschränkt. Man hat genauso versucht (wie bereits früher Mythologie, Literatur oder Philosophie) diese neuen Techniken selbst für die Kunst nutzbar zu machen. Fotografie wurde nicht nur zum Ausgangspunkt für Malerei, sondern später auch als selbständige Disziplin in den Kontext Kunst integriert. Dasselbe gilt für Film und Video. Man hat begonnen, Strategien des Bühnenbilds aus dem Theater in die Kunst zu übertragen und daraus Installationen zu entwickeln. Es haben Alltagsgegenstände Eingang in die Kunst gefunden, bis hin zu Texten, die im Ausstellungsraum die Funktion des Bildes übernehmen. Der Kontext Kunst hat sich also sehr früh auf eine Ebene begeben, wo er die Auflösung seiner eigenen Identität systematisch vorantreibt, indem er sich konsequent die Errungenschaften aus anderen Gebieten aneignet. Der deutsche Kommunikationswissenschaftler Friedrich Kittler ist sogar der Meinung, dass in der bildenden Kunst seit Brunelleschis Entdeckung der Zentralperspektive keine entscheidenden Erfindungen mehr gemacht wurden, weil sie sich darauf beschränkt oder zurückgezogen hat, andere Kontexte zu beobachten, zu bestehlen oder auszubeuten. Kunst ist in diesem Sinne eine Form der Aneignung und des Gebrauchs. Immer stärker hat sich ihr Selbstverständnis über diese Konstante definiert. Der Kontext Kunst ist ein Ort der Benutzer, der Verwerter, wo alles gebraucht und neu zusammengestellt wird. Doch letztlich hat er auch diese Strategie unmittelbar von anderen Kontexten wie zum Beispiel den Medien oder der Werbung übernommen.

Auf diese Weise hat die Kunst das eigentliche Selbstverständnis für seinen Kontext verloren und die immanenten Kriterien, welche das System Kunst als einen Kontext beschreiben, sind ihr abhanden gekommen. Gleichzeitig aber hat kein anderer Kontext die Differenzierung der komplexen Anpassung (wie sie eingangs im Text beschrieben wurde) so explizit raffiniert und umgesetzt. Hierin ist er mit grösster Sensibilität und Aufmerksamkeit vorgegangen und hat alles getan, um seine Position innerhalb unseres Wahrnehmungsgefüges auszubauen und zu verbessern. Dabei hat er sich weit vom Gedanken der Avantgarde entfernt und sozusagen eine neue oder andere Form

des Konsenses, der gesellschaftlichen Akzeptanz oder des Salons kreiert. Durch den Versuch, den Grad der Kommunikation mit allen Mitteln zu verbessern, ursprünglich um die Qualität und die Präsenz einer visuellen Erkenntnis zu steigern, ist aber nicht eine grössere Synergie zwischen den einzelnen Repräsentanten und Gliedern des Systems (Künstlerin, Vermittlerin, Sammlerin) entstanden und hat nicht eine Aufwertung dieser bisher in der öffentlichen Wahrnehmung subordinierenden Bereiche zur Folge gehabt, sondern es hat vielmehr eine Art Paradigmenwechsel stattgefunden. Heute stehen zum Beispiel Kuratorinnen, Galeristinnen und Sammlerinnen stärker im Fokus des bildnerischen Interesses als Künstlerinnen und Kunstwerk.

Die Ereignisse in der Kunst sind in diesem Sinne in den letzten Jahren immer stärker zu Ereignissen der «peripheren» Positionen geworden. Das System der Kunstmessen zum Beispiel, also Veranstaltungen für Galeristinnen, hat sich stetig verfeinert und aufgewertet. Es gibt heute mindestens doppelt so viele Kunstmessen als wie noch vor zehn Jahren. Diese Entwicklung ist auch innerhalb der grossen Events und Grossanlässe, meist Biennalen, zu beobachten. Auch diese Veranstaltungen haben sich vervielfacht. Sie sind vor allem Ereignisse der Kuratorinnen geworden – Orte, wo virtuose Macherinnen versuchen die Idee des Gesamtkunstwerks im Stile des grossen Hollywoodkinos zu verwirklichen.

Seit kurzem ist zusätzlich auch festzustellen, dass an diesen Grossanlässen nicht mehr in erster Linie Künstlerinnen eingeladen werden, sondern vielmehr Kuratorinnen, die ihre eigene Plattform erhalten, um ihre persönlichen künstlerischen Konzepte zu verwirklichen, in welchen sie selbstverständlich auch Werke von Künstlerinnen integrieren. Die diesjährige Biennale in Venedig oder die Prag Biennale sind dabei zwei exemplarische Beispiele.

Ich muss hier allerdings gestehen, dass ich lange Zeit selbst an einem solchen Konzept gearbeitet habe. Als ich 1989 mit drei Künstlerfreunden die Kunsthalle Luzern gründete und diese bis 1993 künstlerisch leitete, bin ich zum ersten Mal mit einem solchen Konzept an die Öffentlichkeit getreten. Wir haben in unserem ersten Ausstellungsjahr vorwiegend Kuratorinnen eingeladen, die bei uns ihre eigene Ausstellung realisieren konnten. Wir arbeiteten damals intensiv an einer Enthierarchisierung des Kontexts und stiessen dabei bei vielen etablierten Exponenten der Kunstszene auf Widerstand. Ich kann mich noch gut erinnern, wie mir – als wir in der Kunstzeitschrift Parkett in einem Inserat unser Ausstellungsprogramm für das Jahr 1990 ausschliesslich mit den Namen der Kuratorinnen vorstellten – eine bekannte Kuratorin unmissverständlich zu verstehen gab, dass dies ein massiver Verstoss gegen die Grundregeln des Kunstbetriebs sei. Die Ausstellung «Der Anbau des Museums», 1992, war diesbezüglich der Höhepunkt unserer Bemühungen: die Künstlerin war Kuratorin und hat ausschliesslich Exponentinnen, die von einem klassischen Gesichtspunkt aus betrachtet keine Künstlerinnen waren (Jacques Derrida, Harald Szeemann, Theo Kneubühler und Wada Jossen) eingeladen. Als Katalog erschien die Kunstzeitschrift ARTIS. Der damalige Chefredaktor Peter Vetsch hatte sich bereit erklärt, ein reguläres Heft (5/92) über diese Ausstellung herauszugeben. Eine Vorgehensweise, wie sie zum Beispiel dieses Jahr das Flash Art mit der Prag Biennale unternimmt.

Auch die Museumslandschaft hat sich in der Zwischenzeit in ähnlicher Weise verändert. Bis vor kurzem gab es in Europa vorwiegend Museen und Ausstellungsinstitute, die öffentlich subventioniert und einen öffentlichen Auftrag hatten. Diese «klassischen» Orte der Kunst werden nun seit geraumer Zeit zunehmend

von Museen konkurrenziert, die meist aus einer grossen privaten Sammlung hervorgegangen sind und von den entsprechenden Personen oder Firmen finanziert werden. Diese Museen konkurrenzieren die «klassischen» Orte nicht nur, weil auf diese Weise privates Geld nicht mehr als Sponsoring oder als mäzenatische Geste in die öffentlichen Institutionen fliesst oder Werke aus Privatsammlungen nicht mehr als Schenkungen zur Verfügung stehen, sondern weil die räumlichen Gegebenheiten, die finanziellen Voraussetzungen oder das Programm dieser Privatinitiativen oft schlagkräftiger, attraktiver – publikumswirksamer – sind. Dieser Umstand wiederum hat dazu geführt, dass die Kuratorinnen der öffentlichen Institute einen Weg finden müssen, sich in dieser verschärften Situation zu behaupten. Viele haben deshalb begonnen, verstärkt ihre langjährige Existenz – die Tradition – zu thematisieren und darüber zu reflektieren. Exemplarisch zum Beispiel ist zur Zeit das Konzept von Maria Lind vom Münchner Kunstverein, welche Ausstellungen zeigt, in welche Künstlerinnen nur unter der Voraussetzung eingeladen werden, auf dieser Grundlage der Rezeption Werke zu realisieren. Das kommt einer neuen Form von Auftragskunst gleich. Die Künstlerin arbeitet für den Kunstverein, während sie im 17. Jahrhundert noch ausschliesslich für Königshäuser und den Klerus gearbeitet hatte.

Auch im Bereich der Kunstzeitschriften haben sich Bewegungen und Verschiebungen in ähnlicher Richtung vollzogen. Das deutsche Kunstforum International folgt bereits seit den 1980er Jahren einem Konzept, wo im Grunde kuratorische Themen aufgegriffen und wie Gruppenausstellungen abgehandelt werden. Oder die Kunstzeitschrift Parkett konzipiert ihre Ausgaben bereits seit vielen Jahren wie ein Museum für zeitgenössische Kunst in Buchform.

Auch Galerien begnügen sich heute nicht mehr damit, sich in den Dienst von Künstlerinnen zu stellen und ihre Werke zu verkaufen. Längst haben sie begonnen, ihre eigenen Sammlungen aufzubauen und diese ebenfalls museal auszustellen. Darüber hinaus beteiligen sie sich aktiv – je nach Finanzkraft – an der Ausgestaltung der jeweils von den bekannten Macherinnen aufgezogenen Biennalen, wo sie ganze Produktionen von Werken übernehmen, um dadurch einen grösseren Einfluss auf die Rezeption ihrer Unternehmungen sicherzustellen.

Eine Künstlerin, die heute nicht optimal vernetzt ist und nicht mit einer finanzkräftigen Galerie zusammenarbeiten kann und somit nicht Zugang zu Kunstmessen, Biennalen, Kunstmuseen, Ausstellungsinstituten, und Kunstzeitschriften findet, hat klar das Nachsehen, unabhängig davon, wie die Qualität ihrer Werke ist. Und wenn sie es schafft, dort Eingang zu finden, wird sie zu einem Instrument in einer Maschinerie, die nahezu ausschliesslich daran arbeitet, Labels aufzubauen, zu vermarkten und zu verwerten.

Das komplexe System Kunst folgt heute mehr denn je einem darwinistischen Prinzip der Stärke. Kapital, Einfluss und Macht stehen eindeutig an vorderster Front. Feingliedrige, kleine, nur wenig plakative Kunst, Kunst, deren Verständnis ein vertiefteres Engagement voraussetzt, ist beinahe chancenlos, rezipiert zu werden. Eine Künstlerin, die keine marktstrategischen Erfahrungen mitbringt und ihr Verständnis von Kunst nicht grundsätzlich hinsichtlich einer grösseren Verständlichkeit modifiziert, wird sich in diesem übersättigten und linearisierten System nur schwer bemerkbar machen können. Künstlerische Namen, die von Anfang an gut und optimal eingeführt sind, werden selbst dann bevorzugt, wenn die Kapazität dieser Künstlerinnen ausgeschöpft und der kreative Prozess des Realisierens zum Stillstand gekommen ist. Denn einmal aufgebaute Werte müssen aufrechterhalten bleiben, ansonsten könnte der Markt keine Illusionen von Qualität und Wert generieren, und sein System der Wertschöpfung würde in sich zusammenbrechen.

In diesem Sinne ist der Kontext Kunst heute ein System, das sich nur unwesentlich von Popmusik, Sport, Film, Politik oder Wirtschaft unterscheidet. Und die Kunst selbst ist eher mit einem strategischen Verfahren vergleichbar, als dass sie eine tiefergehende existentielle, bildnerische Grösse darstellen würde. So bleibt denn im Moment einzig die ewig wählende Frage – Was ist Kunst? – übrig. Und um diese zu beantworten, sind wir heute mit Sicherheit hilfloser, als auch schon.

Luzern, 23. Mai, 2003

1 Dieser Text ist der zweite Teil eines Essays mit dem Titel «Komplexes System Kunst 2003, Vision und Realität», der im Juli 2003 in der Publikation «Fink Forward», Kunsthaus Glarus, erscheinen wird.