

Die Frage, was in der Kunst Qualität ist, wird immer interessanter, das hängt vermutlich mit den Schwierigkeiten zusammen, in einer Zeit, in der alles geht, solide Kriterien aufzustellen. In diesem Text wird die Frage vor dem Hintergrund der Beziehung zwischen den zwei Kunstauffassungen oder Paradigmen¹ diskutiert, die heute gleichzeitig existieren, die ästhetisch-essentielle (die sich auf die Moderne bezieht) und die institutionell-kontextuelle (die sich auf die Postmoderne bezieht) – oder wie auch immer man sie heißen mag. Die beiden Systeme haben unterschiedliche Kriterien für das, was Kunst und was Qualität ist.² Die prinzipielle Ungleichheit besteht darin, dass die traditionellen Qualitätskriterien davon ausgehen, dass die Qualität in der Kunst (von der vorausgesetzt wird, dass sie per se existiert) selbst zu finden ist, während die institutionellen Qualitätskriterien bei den Akteuren der Kunstwelt liegen; Qualität ist das, was als solche (eben jetzt) gilt.

Der Text beginnt mit einer Darstellung der Entstehung der Kunst und der Struktur des ästhetischen Paradigmas. Dann folgt eine Beschreibung, wie diese Kunstauffassung herausgefordert und in zwei Runden besiegt wurde, das erste Mal in den 1960er Jahren und das zweite Mal in den 1980er Jahren. Im Ring bleibt der siegreiche institutionelle Kunstbegriff mit der „sozialen Kritik“ als Leitmotiv übrig. Der Text schließt mit einer Diskussion, wie die Qualitätskriterien der heutigen Kunst präzisiert und beobachtet werden können.

Der Kunstwert

Kjell S. Johannessen schreibt in der Einführung zur Konferenz „Estetisk erfaring. Begrep og eksempel“ (*Ästhetische Erfahrung. Begriff und Beispiel*).³:

„Ein unbestrittenes Kriterium für schlechte Kunst ist, dass sie uns vollständig unberührt lässt. Wenn uns ein Kunstwerk nichts gibt, nicht in irgendeiner Weise zu uns spricht, dann hat es sein Ziel verfehlt und erscheint völlig gleichgültig... Eine derartige Minireflection über das misslungene Kunstwerk sagt uns, dass wir Erwartungen an ein Kunstwerk haben, Erwartungen, die in der konkreten Beschäftigung mit dem einzelnen Werk eingelöst werden sollen. Denn Kunstwerke werden hergestellt, um erlebt zu werden. Und ihr übergeordnetes Ziel ist, uns auf verschiedene Art und Weise zu bewegen. Sie können uns erfreuen oder behagen (das klassische Schönheitserlebnis); sie können uns verärgern (Tabus verschiedener Art verletzen); sie können uns zu Handlungen bewegen (politische Kunst); sie können uns Stoff zum Nachdenken geben (Probleme zur Debatte stellen – Ibsen); sie können uns (möglicherweise) neue Erkenntnisse geben, dadurch dass sie ‚der Natur gleichsam den Spiegel vor(zu)halten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit dein Abdruck seiner Gestalt zu zeigen‘ (Hamlet⁴) etc. etc.“

Johannessens Text liegt etwas stillschweigend zugrunde. Eigentlich könnte er z.B. auch für das Fernsehprogramm im Allgemeinen gelten. Es ist der Umstand, dass man „berührt“ wird. Naturfilme, Diskussionen, Reportagen und TV-Soaps können all das erreichen, was genannt wird. Aber etwas ist anders und das wird im Text angemerkt. Es sind die Formulierungen und Referenzen. Es ist etwas mit der Tiefe und dem Ambitionsniveau. Und Johannessen stellt die

¹ Kuhns Begriff Paradigma meint eigentlich nur naturwissenschaftliche Systeme, aber in der Praxis wird er mittlerweile auf viele verschiedene Formen institutioneller Systeme angewendet.

² Zum Streit zwischen den Paradigmen siehe Simon Sheikh: „Spilletts regler“ in *Kunstteori Positioner i nutidig kunstdebat*, herausgegeben von Christensen, Michelsen, Wamberg und Lars Vilks *Det konstnærlige oppdraget*

³ In einer Aussendung an die Mitglieder der Nordiska Sällskapet för Estetik vor der Konferenz in Bergen 7.-10. Juni 2001

⁴ nach der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel (III. Aufzug, 2. Auftritt), F.B.

Frage, ob diese besondere Erfahrung, die ästhetische, unterschieden, erkannt werden kann, und damit sich von anderem unterscheidet. Wir haben hier eines der grundlegenden Probleme in der Diskussion darüber, was die Qualität eines Kunstwerkes ausmacht, vor uns.

Wie man Kunst erkennt

Die Betrachterposition, von der aus wir Kunst als solche erkennen, kann uns selbstverständlich vorkommen. Es würde eigenartig wirken, wenn jemand behaupten würde, Kunst gäbe es nicht. Es gibt sie und sie lässt sich wann auch immer durch Beispiele belegen und bezeichnen. Die Frage „Was-ist-Kunst“ ist sicherlich Ursache für viele Ansichten und Auffassungen, aber sie schafft die Gewissheit als solche nicht ab. Das allgemeine Muster besagt, dass Kunst nicht definiert werden kann, aber das verhindert nicht, dass es Kunst gibt und identifiziert werden kann.

Wenn man nach Verfahren sucht, um Kunst zu identifizieren, lässt man sich auf etwas ein, was man normalerweise unbewusst macht. Die Frage, was Kunst ist und was nicht, kommt mitunter auf, wenn ein spezifisches Kunstwerk kontroverse Ansichten weckt. Um ganz genau zu sein, kann man sagen, dass es etwas ist, das mit der Behauptung, dass es Kunst ist, präsentiert wird, aber die Kontroverse sich in der Praxis gewöhnlich um die Qualität des Kunstwerkes dreht.

Auch wenn die Kunst traditionell als prinzipiell undefinierbar betrachtet wird, gibt es doch einige feste Strukturen. Wenn man von Kunst redet, meint man gewöhnlich die „schönen Künste“. Die schönen Künste beziehen sich auf einige bestimmte Techniken vor allem Literatur, Theater, Bildende Kunst sowie Architektur, Musik, Tanz. In diesen Genres findet man die schönen Künste. Zumindest gemäß der starken Tradition, die in der westlichen Welt ziemlich lange gegolten hat. Auf einem anderen Blatt steht, dass diese Einteilung während der letzten Jahre aufgelöst worden ist. Auf das Problem werde ich noch eingehen. In diesem Abschnitt soll es um eben die klassische Tradition gehen, wo die Kunst sich auf die aufgezählten Techniken bezieht. Die Techniken reichen nicht als Definition für das, was Kunst ist. Kunst besitzt auch in der Tradition eine Identität. Das verrät das Beiwort „schön“. Kunst ist etwas, das einen ästhetischen Wert hat. Die Qualität in der Kunst ist deshalb mit einem hohen ästhetischen Wert gleichzusetzen.

Mit der traditionellen Kunstauffassung (dem modernen Kunstbegriff) kann man Kunst als das identifizieren, was innerhalb des Rahmens der schönen Künste und mit dem Ästhetischen als Identität präsentiert wird. Aus historischer Sicht ist dieses Muster kompliziert anzuwenden. Das Aufkommen des modernen Kunstbegriffs wird üblicherweise in das spätere 18. Jahrhundert datiert, aber die Kunst konnte bald in allen Zeiten der Geschichte gefunden werden. Hier stellt sich eine Frage, die noch nicht richtig entschieden ist: Ob es Kunst vor dem Kunstbegriff geben kann.

Die allgemeine schöne Kunst

Die Tradition hat natürlich eine gewisse Logik. Das, was den Kunstarten gemeinsam ist, ist die Schönheit. Wenn diese Schönheit in der Geschichte aufgespürt werden kann, scheint daraus zu folgen, dass damit Kunst auch genauso existiert. Das Problem ist, dass die Schönheit kein einheitlicher Begriff ist. „Die schönen Künste“ stellen eine Verlängerung der „freien Künste“ dar. Man kann sagen, dass diese ihren Höhepunkt im frühen 18. Jahrhundert oder vielleicht sogar später erreichten. Dabei handelte es sich um eine Kennerschaft in den höheren Gesellschaftsschichten, eine Form von Interesse oder Lebensstil. Die Schönheit konnte innerhalb eines solchen Rahmens in vielen Formen auftreten. Man konnte sie in antiken Objekten, in der zeitgenössischen oder älteren Malerei, in Literatur und Musik finden.

Aber sie konnte z.B. auch in der Optik oder Mechanik, oder in der Natur auftreten, einerlei ob es um Gartenanlagen oder Beobachtungen unberührter Natur ging.

Das spezifische Kunstschöne

Das oben beschriebene allgemeine (Kunst)Schöne ist nicht mit dem identisch, was wir in moderner Bedeutung (also traditionell) mit der Identität der Kunst meinen. Das spezifische Kunstschöne tritt erst im späten 18. Jahrhundert auf. Zweifelsohne spielt Kant in diesem Prozess eine entscheidende Rolle. Kant betont und begründet das spezifische Kunstschöne. Die Sache wird etwas kompliziert, dadurch dass Kant der Naturschönheit einen gewissen Vorzug gibt. Diese Ansicht sollte keine Zukunft haben, aber sie war aktuell, als er die *Kritik der Urteilskraft* (1790) verfasste. Es wurde indessen betont, dass der Künstler (und nun geht es um das Genie, also den Künstler mit großem K) etwas so schaffen kann, dass der Betrachter es so auffasst, als wäre es Natur, d.h. ohne andere Absichten, als Schönheit um ihrer selbst willen zu sein. Hier kommt die Einordnung des künstlerischen Genies in einem progressive Sinn hinzu: das künstlerische Genie ist überschreitend und schafft sich seine eigenen Regeln.

Kants Absichten

Kants eigentlichem Interesse für die Ästhetik liegt nicht sein Kunstinteresse zugrunde, sondern der Wunsch, eine Verbindung zwischen seinen beiden früheren Kritiken zu finden, d.h. ein Bindeglied zwischen Wissen und Moral zu suchen. Etwas vereinfacht kann man sagen, dass diese zwei Begriffe von den Erkenntnisformen *Verstand*, der Wissen schafft, und *Vernunft*, die mehr allgemeine Regeln schafft, ausgehen. Nach Kant entsteht das Schönheitserlebnis aus einem freien Zusammenspiel zwischen Verstand und Phantasie, wenn kein Begriff vorliegt. Wenn dies geschieht, ist das ein Zeichen für die direkte Arbeit des Erkenntnisvermögens Verstand ohne irgendwelche weiteren Absichten. Der Verstand versucht etwas Vorliegendes ohne Erfolg zu verbegrifflichen. Das ist die höhere Schönheit, das spezifische Kunstschöne (das dadurch erkannt wird, dass es - wie Kant es ausdrückt - einen „Geist“ hat). Oder beziehungsweise das, was zum spezifischen Kunstschönen werden sollte. Kants Auslegung davon ist nicht mit dem identisch, das später unter dem spezifischen Kunstschönen verstanden werden sollte. Teils ist immer noch das Naturschöne als gleichwertig oder sogar besser geeignet beinhaltet und teils ist Kants Auffassung, welche Künste gemeint sein sollen, etwas anderes als das System, das später festlegt werden sollte (beispielsweise betrachtet er die Rhetorik als eine dieser Kunstarten).

Das Erhabene

Kants Ästhetik wird durch die Einführung des Erhabenen als Bestandteil der Ästhetik noch komplizierter. Während das Schöne eine Verbindung zum Verstand besitzt und als Form in Erscheinung tritt, ist das Erhabene (als Symbol für das Gute) an die Vernunft gekoppelt und ohne Form. Das Erhabene ist das Grenzenlose, das nur als ein abstrakter Gegenstand verstanden werden kann, es ist größer als alles Fassbare. Kant begnügt sich damit, das Schöne und das Erhabene in sein ästhetisches System einzubauen, andere Kandidaten, wie das Tragische oder Komische, werden nicht berücksichtigt. Im Weiteren wird das zu einem lästigen Mangel, wenn das Schöne und das Erhabene nicht ausreichen, um z.B. dem Bedarf der Kunst nach dem Expressiven nachzukommen.

Die Grundlage für Identität und Qualität

Ohne direktes Interesse für Kunst legt Kant den Grund für Identität und Qualität der Kunst. Und eigentlich kann er auch gar kein Interesse für KUNST haben, weil das, was wir darunter

verstehen, damals höchstens in embryonaler Form existierte. Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es Ideen von einer Tätigkeit, die ausgehend vom Genie das Gewicht eines freien ästhetischen Schaffens unterstreichen wollte. Kants Beitrag liegt darin, dass er begonnen hat, diese zu systematisieren, und vor allem darin, festzulegen, auf welchem Niveau gespielt wurde. Das Ästhetische bekam durch Kants Autorität und Einfluss eine Position, die zukünftig weiter expandieren sollte.

Kants Ästhetik ist ebenso kompliziert wie spekulativ. Es ist keine einfache Aufgabe, exakt zu klären, was Kant in dem kryptischen Text der *Kritik der Urteilskraft* meint. Zur aller größten Bedeutung wurde jedenfalls, dass seine Kritik nie abgewiesen wurde. Stattdessen wurde sie, bis in die Gegenwart, zum Gegenstand von Auslegungen und Diskussionen. Sie beeinflusste unmittelbar die Entwicklung des Denkens über Kunst und die Definition des modernen Kunstbegriffs.

Der moderne Kunstbegriff

Während der Jahrzehnte nach Kants *Kritik der Urteilskraft* entwickelten sich die Eigenschaften, die im Großen der Kunst das verleihen, wodurch wir sie traditionellerweise als solche identifizieren. Schiller und Schlegel sind zwei der Schlüsselfiguren. Die Kunstästhetik, die geschaffen wurde, widerspricht teilweise Kants Auffassungen, ohne seine Position zu beeinträchtigen. Der auf seine Weise spekulative Kant wird mit neuen und deutlich größeren Dosen an Spekulationen kombiniert. Das künstlerische Genie bekommt eine klare Aufgabe, nämlich – in Kants Geist aber überinterpretiert – die Kluft, die zwischen Wissen und Moral besteht, zu versöhnen. Das Kunstwerk erhält eine innewohnende geistige Ausstrahlung, die genuine übersprachliche Geste, die dem Genie zu schaffen gegeben ist. Außerdem wurden die spezifischen Kunstarten gewissen Techniken zugeordnet. Dies geschieht wohl vor allem durch Praxis, nachdem in den Theorien der Romantik nie darauf verzichtet wird, dass die künstlerische Freiheit sich die Wege suchen kann, die sie will.

Das Elend der Ästhetik

Die Ästhetik ist ein schwer überschaubares Gebiet, weil schwer zu bestimmen ist, was gültig ist. Kant begründet die moderne Ästhetik, aber praktisch alles, was in seine Arbeit einfließt, hat er sich von anderen geholt. Aber Kants Kunsttheorie gilt trotzdem nur teilweise. Kant wurde laufend bearbeitet und verändert, trotzdem ist er der eigentliche Grundstein geblieben. Die Auffassung, die sich durchgesetzt hat, unterscheidet sich von der Kants, und es ist überhaupt schwierig, zu sagen, wer für was verantwortlich ist. Es gibt viele Ästhetiker, es gibt eine Diskussion, die nie zu Ende geführt werden kann und es war nicht möglich, eine einheitliche Theorie vom Wesen der Kunst aufzustellen. Wesentlich ist auch, die Bedeutung der Praxis zu verstehen. Die Kunst wird nicht von Kunsttheoretikern, sondern in erster Linie durch die gängige Praxis gesteuert. Diese Praxis wird laufend in neue Erklärungsmodelle eingeordnet.

Das große Durcheinander

Die Ästhetik, die Kant entwickelte, veränderte sich während der folgenden Jahrzehnte umfassend.⁵ Eine wesentliche Veränderung ist die Erweiterung um die übersinnliche Kommunikation der Kunst, die durch das Kunstwerk und das künstlerische Genie zustande kommt – ein Glaubenssatz über die Wirkung der Kunst. Die Kunst, die als etwas Hohes und Wesentliches verstanden wird, hat eine geistige Eigenschaft, die begriffen und vermittelt werden kann. Die Bestätigung für das Vorliegen von Kunst landet völlig in einem subjektiven Verständnis: Kunst existiert als eine qualitative Größe durch subjektive Betrachtung. Um

⁵ Die sich schnell verändernde Ästhetik während der Jahrzehnte nach Kant kann in *Filosofisk Æstetik*, 1996 von Sverre Raffsnøe verfolgt werden.

dieser Vorstellung irgendwie so etwas wie eine Tragfähigkeit zu geben, wird die Kunst in eine Formalisierung des Ästhetischen hineingezwungen: Identität und Qualität der Kunst liegen in den formalen Eigenschaften der Kunstwerke. Das Meisterwerk soll dafür das paradigmatische Exempel sein.

Es ist äußerst schwer, den modernen Kunstbegriff zu kritisieren, weil er auf einer Reihe von Eingriffen und Erweiterungen in einer übersinnlichen Glaubenssphäre aufgebaut ist. Die Kunst verwickelt sich in etwas Unbegreifbarem, das jedoch aus einer langen Reihe ziemlich zuverlässiger und einflussreicher Autoritäten hervorgeht. Die Kunst funktioniert deshalb als eine Kombination von etwas, das analysiert werden kann, das aber gleichzeitig eine Unzugänglichkeit aufweist, der man sich nur durch intuitives Schauen nähern kann. Am Schluss sollte sie ihre Glaubwürdigkeit verlieren. Aber sie hielt mehr als zweihundert Jahre.

Identität und Wert der Kunst

Identität und Wert der Kunst kann allgemein unter „ästhetisch“ zusammengefasst werden. Will man bestimmen, was dieses Ästhetische ist, kommt man nicht viel weiter als festzustellen, dass es etwas mit und in der Form ist. Der Künstler drückt etwas Übersinnliches und Wertvolles aus, das ein Erlebnis vermittelt.

Das besondere Kunsterlebnis, meinen die Anhänger dieser Lehre, kann man in einer langen Reihe von Meisterwerken der Kunstgeschichte suchen. Die Rückenstärkung, die man zu finden glauben kann, liegt in der relativen Einigkeit, die darüber herrscht, was ein Meisterwerk ist. Die Einigkeit kann auch Anlass dafür geben, die Existenz der Kunst abzusichern. Nachdem sich diese Erlebnisse bei vielen Betrachtern belegen lassen (und das gilt sowohl für Experten wie für Laien), braucht man an der Existenz der Kunst nicht zu zweifeln. So lässt sich die Qualität in der ästhetischen Kunstauffassung festmachen: Sie zeigt sich im Erlebnis.

Das spezifische Kunsterlebnis (das mit dem Werk des Kunstgenies in Zusammenhang gebracht wird und das im Werk liegt) wurde mit aller Wahrscheinlichkeit durch die Etablierung des modernen Kunstbegriffs geschaffen. Das Erlebnis des Schönen, das früher eine Angelegenheit des Kenners war, verwandelt sich in eine dynamische und romantische Erfahrung. Es handelt sich also um etwas, das sich aus der Institution KUNST (im modernen Sinn) entwickelt. Die Erfahrung wird dann retroaktiv auf frühere Gegenstände übertragen, die auch vom modernen Kunstbegriff umfasst werden. Der Beweis besteht darin, dass das Erlebnis auch an diesen Werken erfahren werden kann. Und so kann in ständiger Wiederholung die Frage gestellt werden, was Kunst ist, also was dieses spezielle Erlebnis sein könnte, das dadurch, dass es vorliegt, als gesichert aufgefasst wird.

Degradierung des ästhetischen Wertes

Der Kunstwert, den die traditionelle Kunstauffassung liefert, wird aus einer externen Quelle bezogen; Kunst ist etwas, das an sich und außerhalb der Sphäre des menschlichen Bewusstseins existiert. Der Künstler, das künstlerische Genie, hat von Natur aus die Eigenschaft, einen ästhetischen Kunstwert hervorbringen und vermitteln zu können. Diese Theorie taugt nicht mehr viel. Das traditionelle Attribut von Identität und Wert der Kunst hat in der heutigen Kunstwelt seine Position verloren. Im Laufe der 1990er Jahre hat die internationale Kunst die ästhetische Identität weitgehend aufgegeben. Die Identität aufzugeben, bedeutet auch den Qualitätswert aufzugeben, weil diese in der Tradition direkt miteinander zusammenhängen.

Der Durchbruch einer nicht-ästhetischen Kunst hat mit sich gebracht, dass die Kunst im internationalen Zusammenhang von dieser dominiert wird, aber auch dass eine ästhetisch-formalistisch-expressive Kunst in traditionellem Sinne weiterhin existiert und eine wesentliche Bedeutung hat. Diese Bedeutung wird jedoch gemindert durch den Verlust der symbolischen Macht, d.h. sie ist nicht mehr in erster Linie für das interessant, was in den progressiveren Aspekten der Kunstwelt passiert.

Die progressive Qualität der Kunst

Das ästhetische Identitäts- und Wertesystem enthält schon während seiner Aufbauphase ein Spannungsmoment. Der Gedanke von der Überschreitung, d.h. das Postulat vom frei schaffenden künstlerischen Genie, ungebunden von Regeln, nimmt eine unklare Position gegenüber dem Schönen ein. Die Darstellung des Schönen in der Kunst sucht dauernd nach Wegen, die den guten Geschmack herausfordern. Es können ständig neue Möglichkeiten produziert werden. Die älteren Kunstwerke werden jedoch nicht widerlegt, sondern bleiben mit ihrer Qualität als gewissermaßen ewige Werte bestehen. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass man auch den Fortschritt der Kunst als Qualität ansehen muss. Die Kunst wird als ein Teil des Fortschreitens und Erneuerns der Welt verstanden und verbindet sich mit dem während des 19. Jahrhunderts entstehenden Modernismus. Im ästhetischen Paradigma ist natürlich der Fortschritt an sich kein Wert. Er ist ein Zeichen für eine innere Notwendigkeit.

Die theoretische Qualität der Kunst

Nicht direkt offensichtlich ist, dass die Kunst seit Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Gegenstand theoretischer Behandlung auf höchstem Niveau wird. Kant verleiht der Kunst als Vermittlerin zwischen Wissen und Moral eine wesentliche Funktion. Damit wird eine Kategorie geschaffen, die es erlaubt, die Kunst in der Philosophie zu verorten, wo die Kunst zutiefst ernst genommen wird. Diese theoretische Qualität der Kunst kann jedoch ihre volle Bedeutung erst dann erreichen, wenn der Glaube an die Existenz der Kunst per se stark bezweifelt wird. Die philosophische Behandlung der Kunst geht davon aus, dass sie eine selbstverständliche und substanzielle Größe ist, und von einem solchen Standpunkt aus kann die Theorie nicht als eine Qualität der Kunst betrachtet werden. In dem Augenblick, wo die Kunst ihre traditionelle Identität und Wertennorm verliert, wird die Tiefendimension, die der theoretische Diskurs bereithält, zu einer Qualität. Der theoretische Diskurs hat bis dahin als eine Untersuchung eines vorliegenden Phänomens fungiert. Nun stellt sich heraus, dass es kein derartiges Phänomen gibt. Stattdessen ist der Diskurs selbst das Phänomen. Kunst entstand durch all das philosophische Spekulieren über sie.

Das Schwerüberschaubare

Die Etablierung des modernen Kunstbegriffs (also in der Praxis die Errichtung dessen, was wir heute unter Kunst verstehen) ist ein kompliziertes Manöver mit einer Vielzahl Akteure. Die bestehende Grundlage, d.h. das normativ Schöne und die „Kunstarten“, die zu keinem bestimmten System zusammengefasst sind, wird präzisiert und deren inhaltlichen Komponenten durchlaufen eine Aufwertung und erhalten eine neue Identität. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts können gewisse Konstanten festgehalten werden. Das System der schönen Künste (Bildende Kunst, Musik, Literatur, Architektur, Gesang, Theater, Tanz...) ist zumindest kompliziert. Aber diese haben das „Ästhetische“ als gemeinsame Identität/Qualität. Das Schöne ist die Standarddefinition, aber das Erhabene kommt als „das Ausdrucksvolle“ hinzu. Letzteres kommt in unzähligen Bildern vor, die wie z.B. das „Floß der Medusa“ ein dramatisches Geschehen zeigen. Hier geht es darum, mit Gesten, Mimik und Anordnungen einen Handlungsverlauf zu zeigen, der starke Emotionen enthält. Diesen Aspekten gemeinsam ist, dass sie im Namen der Ästhetik „unpraktisch“ sind, d.h. sie dienen keinem praktischen Zwecken und haben auch keine derartige Funktion

(ausgehend von Kants und anderer Definition des Ästhetischen). Die schöpferische Quelle ist die Einbildungskraft oder Phantasie. Kant fordert jedoch, dass diese Kraft in Verbindung mit dem Verstand wirken soll, um die eigentliche ästhetische Qualität hervorbringen zu können. Die Phantasie soll nicht mit einem praktischen Wunsch zusammenhängen, z.B. mit Hilfe der Phantasie ein Lusterlebnis anzustreben. Der ästhetische Prozess soll sich aus einem freien Spiel zwischen der Neigung des Verstandes, nach Verstehen zu suchen, und der Phantasie als Hilfsmittel dazu ergeben. Und das läuft natürlich darauf hinaus, dass der Verstand kein begriffliches Verstehen des Vorliegenden finden kann. Streng genommen ist das die genuine Identität und Qualität des Ästhetischen. Dabei sollte man nicht vergessen, dass Kant sowohl Naturobjekte wie Kunstobjekte meinte und das Ästhetische im Betrachter entsteht und nicht im Objekt zu finden ist. Dazu kommt, dass die geistige Dimension des Betrachtens nicht zu unbedeutend sein darf. Einen Tisch zu decken oder bei einer Abendgesellschaft ein Lied vorzutragen, sollte im Großen und Ganzen als Beispiel für ästhetische Qualität dienen können. Ästhetische Qualität unterscheidet sich von Unterhaltung darin, dass letztere eine Form von Lust besitzt und einen unbedeutenden geistigen Wert beinhaltet.

Abgesehen davon, dass Kants Auffassung stark bezweifelt werden kann, kommen wie schon erwähnt eine Reihe Korrekturen und Aufwertungen zu seiner Vorstellungswelt vom Ästhetischen hinzu. Die Natur als ästhetische Quelle muss bald hinter das Schaffen des Künstlers zurücktreten. Dem Kunstwerk wird die Eigenschaft zugeschrieben, als eine übersinnliche Sprache für das ästhetische Erlebnis zu fungieren und so eine höhere Geistigkeit zu vermitteln: Kants Auffassung vom Ästhetischen als Vermittler zwischen Wissen und Moral wird dahingehend umgeformt, dass der Künstler die Aufgabe erhält, die Welt zu harmonisieren oder noch umfassender in sie in Form einer diffusen Wahrheit einzugreifen. In seinen übertriebensten Formen wird der Künstler zu einem, der eine tiefere Dimension des Daseins vermitteln kann. Und dies kann auch durch eine aggressivere Attitüde geschehen, der Künstler bringt unangenehme Wahrheiten ans Tageslicht und beteiligt sich an der Entwicklung der Gesellschaft. Dem Künstler wird auch die Eigenschaft zugeschrieben, Zeitgeist gestalten zu können, entweder den, der gerade herrscht (und der von gewöhnlichen Menschen, die an die Fesseln der Tradition gebunden sind, nicht erkannt werden kann), oder den kommenden. Während das ursprüngliche Genie ein „Naturgenie“ war, das durch naiven und unschuldigen Zwang schafft und deshalb nicht voll für die Wirkungen, die ausgelöst werden, verantwortlich gemacht werden kann, tritt ziemlich unmittelbar ein generelles Genie auf, das eine Mischung aus Zwang und Bewusstsein ist. Dieses Genie geht planmäßig ans Werk, ohne dass die Beziehungen zum inneren Zwang verschwinden.

Das Qualitäts- und Identitätspaket, das während der Romantik geschaffen wird, erscheint später als allzu überspannt und pathetisch. Die Kunst und die Umstände des Künstlers werden in der Rhetorik gedämpft und die moderne Gesellschaft, die während des späteren 19. Jahrhunderts hervortritt, infiziert die Kunst. Die Künstler stellen Werke her, die unangenehme Wahrheiten (z.B. Courbets Realismus) zeigen oder Angriffe gegen die ästhetischen Normen richten.

Identität und Wert der Kunst sind entsprechend in einem Gewirr von Abstraktionen verankert, wo vielleicht Kants Stern am klarsten leuchtet, ohne mehr als teilweise gültig zu sein. Auch wenn Romantik und Moderne die Überzeugung teilten, dass die geistigen und ästhetischen Dimensionen der Kunst tatsächlich existierten, waren diese (natürlich) schwer zugänglich (und gaben der Rätselhaftigkeit der Kunst eine ständige Nahrung – „Was-ist-Kunst?“). Im Bereich der Bildenden Kunst entstand eine neue Variante der Eigenart des ästhetischen Ausdrucks: die Form.

Die ästhetische Eigenart: Form

Das Überwältigende in der Kunst war nicht leicht auszudrücken. Die Vorstellung von diesem Überwältigenden führte zu einem Bewusstsein von der Unmöglichkeit, einen Zusammenhang zwischen dem Begriffenen und dem Objekt, das produziert wurde, zu finden. Im Grunde erinnert das an das Erhabene, aber während das Erhabene, zumindest auf einer Ebene, auf eine allgemeine Wahrnehmung, dass etwas Großes existiert, zurückgeführt werden kann, wurde die Größe der Kunst etwas mehr. Hier gab es die Möglichkeit eine Verbindung zwischen dem unerreichbaren Geistigen und der Welt zu schaffen.

Im frühen 19. Jahrhundert wurde einiges auf das Erhabene gesetzt. Aber dabei geht es kaum um die Frage des Erhabenen, in der Fassung Kants oder anderer Philosophen. Es geht um eine Erhabenheit, die sich selbst überschreitet und in den Zusammenhang der Kunst eingeführt wird. Eine Erhabenheit, die mit einem Ausdruck von der Erfahrung, die der Künstler mit sich führt, aufgeladen werden kann. Die Erhabenheit verliert ihre Bedeutung als eigenständige Erscheinung und wird als „Kunsterhabenheit“ annektiert. Man kann die Bestrebungen z.B. bei Caspar David Friedrich und Turner verfolgen. Hier wird das Erhabene als eine Darstellung von etwas Geistigem durch das Künstlertum entwickelt.

Erst im späteren 19. Jahrhundert bekommen die formalen Elemente in der bildenden Kunst eine wirkliche Bedeutung als Identitäts- und Qualitätsträger. Die Logik, die dahinter steckt und die ihre erste große Manifestation mit dem Impressionismus erfährt, besteht darin, dass die Bildsprache keine hinreichende Eigenart aufweisen konnte, die mit dem hohen Anspruch korrespondiert, die die Kunst beanspruchen will. Aber jetzt konnte die Abbildung mit Schmierereien, Flecken und anderen „Unvollkommenheiten“ „sabotiert“ werden. Während der Moderne wurde die Behandlung der Form zu einer Hauptsache in der Kunst. Das führte u. a. zu den non-figurativen Bildern, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Kandinsky präsentiert werden, gleichzeitig mit seiner Publikation, die eingehend erklärte, wie Farben, Formen und Kompositionen funktionieren. Es gab selbstverständlich einen Verweis darauf, wie Musik wirkt und davon ausgehend konnte sich die bildende Kunst als die Musik der Farben und Formen zeigen. Clive Bell hatte im Jahr 1900 das Buch „Art“ herausgebracht, in dem Kunst als „significant form“ definiert wird. Aber die „signifikante“ Form ist keine Lösung für die kunsttheoretischen Probleme. Sie lässt sich nicht bestimmen, sondern bekommt ihren Wert dadurch, dass der Betrachter (wenn er denn die richtige Empfindlichkeit besitzt) sie begreift. Was man vielleicht erreicht zu haben glaubte, also dass man das, was den Kern der bildenden Kunst ausmacht, ausweisen konnte, verschwindet genauso im Ungreifbaren. Die Form, die zu einer Hauptsache wurde, konnte nicht dekorativ sein. Das Dekorative erfüllt die Forderung nach ausreichender Geistigkeit nicht. Es geht auch nicht, einige richtige Prinzipien dafür aufzustellen, wie die Form arrangiert werden soll, auch wenn viele Versuche gemacht wurden. Der Künstler ist neuschaffend und übt in vollständiger Freiheit diese unendliche Möglichkeit aus. In der Praxis handelt die Kunst von einem ständigen Neuschaffen, wobei die ästhetische Kühnheit als die wichtigste Qualität erscheint.

Auf jeden Fall hat die Moderne eine Qualitätsbeurteilung entwickelt, die auf der Form und deren Behandlung aufbaut. Es geht um ein Geschmacksurteil, also darum durch Abschätzung die ästhetischen Qualitäten eines Kunstwerks zu bestimmen. Auch wenn es teilweise möglich ist, hinsichtlich Qualität, Farbzusammensetzungen, Ganzheiten, Ausbrüche, Dynamik, Rhythmus usw. zu argumentieren, ist doch das Urteil selbst eine allgemeine Einschätzung davon, den Grad des Kunstwertes zu erfassen.

Inhalt

Die reine Kunst, der Formalismus, nimmt in der Moderne einen ansehnlichen Platz ein. Die Problematik Inhalt – Form lässt sich verknüpfen; die Form wird der Inhalt, der Inhalt wird die Form. Aber wozu ist das gut und was drückt es aus? Man kann natürlich darauf bestehen, dass das Ästhetische (man kann nicht mehr richtig die „Schönheit“ sagen, alldieweil der Formalismus ständig Druck darauf macht, was ästhetisch akzeptabel ist) ein Ziel an sich ist. Aber der Kunstbegriff besetzt mehr als das. Die Kunst hat, und das ist eine verbreitete Ansicht, eine gesellschaftliche Aufgabe, wenn auch unklar ist welche. Das kann die Harmonisierung der Welt sein oder eine direkte Einmischung, indem die Schattenseiten und verborgenen Wahrheiten der Gesellschaft aufgezeigt werden. Der Künstler weist auch einen prophetischen Zug dadurch auf, dass behauptet wird, dass er den Zeitgeist, das Kommende, dunkle Ahnungen aus dem Inneren des Seelenlebens darstellen oder das Geheimnis der wissenschaftlichen Welt ein wenig lüften kann. Es verwundert daher nicht, dass es parallel zum Formalismus auch den Expressionismus gibt, wo das Kunstwerk zunächst einen inneren Ausdruck vermittelt und damit einen Inhalt hervorbringt, der nicht einfach nur Form ist.

Die Visionen und dunklen Ahnungen, die der Kunst und dem Künstler zugeschrieben werden, sind, zumindest mit der Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts, weitgehend akzeptiert worden. Was die Kunst repräsentiert, darf nicht mit dem lauwarmen Anspruch der einfachen Bürgerlichkeit vermischt werden. Durch die Aggressivität, die die Kunst zeigen kann, werden die ästhetischen Grenzen herausgefordert. Die Aggression richtet sich nicht nur gegen die Bürgerlichkeit, sondern genauso gegen die Kunst selbst. Normbildung und Bequemlichkeit werden zu Angriffszielen, was seinerzeit in Kunstrichtungen wie Dadaismus und Surrealismus mündete, die den Wunsch hegen, mit den starren und inkonsequenten Formen aufzuräumen, die die Kunst erreicht hat.

Eigentlich ist es nichts Neues, was in der Moderne zur Kunst hinzugekommen ist. Es geht um eine Anpassung, eine „Modernisierung“, der künstlerischen Arbeitsweise und Einstellung. Tiefer gesehen handelt es sich um eine mystische Tätigkeit, die sich letztlich auf geistige Faktoren beruft und auf einer inneren Überzeugung basiert – die sowohl von Künstlern wie Publikum geteilt werden. Dass Uneinigkeit herrscht und dass die Kunst ordentliche Provokationen schaffen kann, erweist sich für die Sache nicht als Nachteil. Die Kunst steht nun auf einem sicheren institutionellen Grund; sie ist von der Gesellschaft akzeptiert, wo ihr eine wirklich bedeutende Rolle als kulturelle Äußerung zuerkannt wird, auch wenn dies nicht für alle Äußerungen und jedenfalls nicht unmittelbar gilt.

Krise des Kunstbegriffs

Während der Moderne behält die Kunst ihre ästhetische Identität und ihren ästhetischen Wert bei. Durch das Entstehen mehr oder weniger zufälliger Normen ist es einigermaßen möglich über das, was Qualität ist, zu debattieren. Und die hängt immer mit der Form zusammen. Die Eigenart der bildenden Kunst zeigt sich in der Art, wie der Künstler die Form behandelt, und das gilt auch, wenn sie sich auf einen wie auch immer gearteten Inhalt bezieht. Weder die Dadaisten noch die Surrealisten haben ein wirklich schwerwiegendes Problem mit dem Kunstbegriff, dagegen an dessen Korruption auszusetzen. In diesen Bewegungen tritt auch eine andere Problematik zu Tage, die von der Spezialisierung der Kunst in verschiedene Techniken handelt. Es bestand keine Uneinigkeit hinsichtlich der Einheit der Künste. Literatur und Bildende Kunst z. B. handeln von derselben Kunst. Die Essenz in der Kunst ist durchgehend als eine Abstraktion, ein Zustand, ein Ausdruckswille von etwas Übersinnlichem in Erscheinung getreten. Das Ästhetische in der Kunst handelt von einem besonderen Ästhetischen, das sich nicht ganz auf ein Objekt oder Zeichen zurückführen lässt. Während der Romantik (und auch noch danach) gibt es die Idee des Gesamtkunstwerkes, das alle Kunstarten zu einem gemeinsamen Ausdruck vereinen soll. Dadaisten und Surrealisten

vermischen auch verschiedene Kunstarten, zugegebenermaßen nicht um das ultimative Werk zu schaffen, sondern vor allem um die Kunst durch Aufruhr und Revolte zu reinigen. Sowohl hinter der Revolte wie den Vorstellungen von der Einheit der Kunst liegt offensichtlich ein unerschütterlicher Grundwert der Kunst, etwas Unfassbares und Authentisches.

Während der 1960er Jahre kam die Moderne in eine Krise. Popart, Minimal Art und Konzeptkunst sind Erscheinungen, die schwere Probleme für das Aufrechterhalten des traditionellen Wertes der Kunst mit sich bringen. Es kam zu einem verbreiteten Zweifel am ästhetischen Wert der Kunst und an deren Wert überhaupt. Die Kunst, die von diesen Kunstrichtungen produziert wurde, widersprach einer anerkannten Grundordnung. Die Pop Art zeigt Malereien und Objekte, die charmant oder ironisch sein konnten aber kaum ästhetisch oder expressiv interessant. Die Minimal Art vereinfachte die Darstellung mit einem Verweis auf eine allgemeine Formwelt; Aufstellungen und Wiederholungen, wie man sie in jeder beliebigen Umgebung finden kann – und das, ohne (wie etwa bei Malewitsch) einen Anspruch auf einen geistigen Inhalt zu erheben. Die Konzeptkunst vertrat die Auffassung, dass Kunst eine Idee wäre, gleichgültig welche, die als Kunst präsentiert wird. In diesem Zusammenhang entstand die institutionelle Kunsttheorie, in der die Kunst keine irgendwie geartete äußere Essenz besitzt; es ist die Institution, die (nach einer konventionellen und liberalen Tradition) gewisse Erscheinungen als Kunst begreift.

Man kann sagen, dass diese Periode die Diskussion über „Was-ist-Kunst?“ abgeschlossen hat. Die Antwort war einfach: Kunst kann alles sein.

Postmodern

Oberflächlich gesehen erholte sich der Kunstbegriff gegen Ende der 70er Jahre. Die breite und oberflächliche Unterstützung der neuen Malerei sah aus wie die Wiederkehr des Expressionismus, aber in eingeweihteren Kreisen galten die neuen Aktivitäten als Pseudokunst. Die neoexpressionistische Malerei war eine distanzierte Auflage von etwas, das früher mit Geist und übersinnlichem Ausdruck als innerlich verstanden wurde. Jetzt war es Pseudo, eine Metamalerei. Das war jedoch nicht ganz eindeutig, nachdem gleichzeitig ein genuines und umfassendes Interesse für die Malerei geweckt wurde. Und selbst in fortschrittlichen Zusammenhängen gab es keine zusammenhängende Kunsttheorie. Die postmoderne Philosophie versah die Kunst mit neuen Gesichtspunkten, aber praktisch gesehen war keiner besonders für die Domänen der Kunst geeignet. Was faktisch auftauchte war erstaunlich konservativ, wie z. B. bei Lyotard⁶, der die Rückkehr zum Erhabenen – wobei er gleichzeitig das Schöne zurückwies – mit der Neulektüre von Kant geltend machte. Das Erhabene war trotz allem eine ansprechendere Möglichkeit als das Formästhetische, weil dieses das, was ihr Objekt war, das grenzenlos Große, weder darstellen und noch weniger beinhalten konnte. Lyotards Begeisterung erlangte aber nur begrenzte Bedeutung. Seit Beginn der 1990er Jahre wurde die internationale Kunst zunehmend von „Sozialkritik“ bestimmt. Damit veränderten sich ziemlich plötzlich die Umstände, die früher für die Identität und den Wert der Kunst als selbstverständlich galten.

Die Qualität der Kunst nach der Moderne

Die „Sozialkritik“ ist eine Kunst, die keine bestimmte Form hat und die auch keine ästhetische Identität oder einen ästhetischen Wert als dominierenden Faktor besitzt. Sie ist eine konzeptuelle Kunst und wird stark von der Betonung des Inhalts geprägt. Alles Mögliche kann ein sozialkritisches „Kunstwerk“ sein und manchmal kann es sogar ohne visuelle Komponente auskommen. Das „Sozialkritische“ sollte nicht allzu wortwörtlich verstanden werden. Es geht darum, dass die heutige Kunst etwas, das man mit dem Sozialen in

⁶ Se tex. Lyotard ”Det sublime og avantgarden” i *Omkring det sublime*, Kunstakademiet, Köpenhamn, 1992

Verbindung bringen kann, „problematisiert“ oder „untersucht“. Die tendenziöse Berichterstattung davon wird in gewisser Hinsicht immer „kritisch“, nachdem man sich erwartet, dass die Kunst eine derartige Haltung einnimmt. Von einem „Kunstwerk“ in der gängigen Bedeutung lässt sich schwer reden, nachdem der Begriff mit der Kunst während der ästhetischen Ära zusammenhängt, wo das Kunstwerk Träger des geistig Ästhetischen ist. Ein derartiges Kunstwerk lässt sich als der Platz definieren, wo der geistige Ausdruck vorliegt, d. h. das Kunstobjekt. Die sozialkritische Kunst wird institutionell definiert und darüber hinaus dadurch bestimmt, dass alles Kunst sein kann. Die bildende Kunst, und bis jetzt dominiert diese Institution die soziale Kritik, muss nicht mehr länger auf das Herstellen von Bildern begrenzt werden. Alle Medien sind möglich, wenngleich die visuellen Beiträge klar überwiegen.⁷

Eine Veränderung der Identität der Kunst bringt umfassende Konsequenzen mit sich. Es geht um einen Paradigmenwechsel. In diesem Fall sollte man von einer Widerlegung der Kunst oder vom Verlust des Glaubens an die Kunst sprechen können. Es deutet jedoch nichts daraufhin, dass die Kunst am Verschwinden ist. Die Kunst wird weiterhin als eine sehr wertvolle Aktivität betrachtet.

In der traditionellen Kunstauffassung gibt es eine Spannung zwischen der ästhetischen Identität/dem ästhetischen Wert und der künstlerischen Freiheit. Wird die Freiheit vom Ästhetischen begrenzt oder kann die Kunst im Namen der Freiheit das Ästhetische überschreiten? Dass die Ästhetik ihre Rolle als Attribut der Kunst verloren hat, zeigt, dass der Freiheitsgedanke stärker war. Man sollte außerdem nicht vergessen, dass das „Paradigma“ der Kunst nicht auf einer wissenschaftlichen Theorie basiert, sondern sich aus ziemlich losen Spekulationen zusammen setzt, die in eine philosophisch argumentierende Lesart eingeflochten wurden. Die früheren Revolten gegen die Kunst, also Dada und Surrealismus, konnten dadurch akzeptiert werden, dass sie als avancierte Formen des ästhetischen Ausdrucks gesehen wurden. Sie sollten auch die weitere Entwicklung nicht mit speziellen Konsequenzen beeinflussen. Duchamps Readymades waren weit problematischer aber viel zu isoliert, um irgendwelche unmittelbare Folgen zu haben. Sie blieben eine Anomalie, die ein wenig schlampig den dadaistischen und surrealistischen Sachen zugerechnet werden konnte. Anders wurde es mit Pop, Minimal und Konzeptkunst. Die Pop Art konnte mit einiger Anstrengung als eine Form des ästhetischen Ausdrucks betrachtet werden, vom Künstler gestaltete Kommentare zur Bild- und Formwelt der modernen Gesellschaft. Sie war nicht hinreichend eindeutig, um als eine Totalabrechnung mit der Kunst dazustehen. Als Minimal auftauchte, zeigte sich auch paradigmatische Kritik, die Michael Fried in *Art and Objecthood* diskutiert. Seiner Auffassung nach wurde eine Grenze überschritten.

Das Kunstobjekt war dabei, seine integrierende Einheit zu verlieren. Die Kritik, die Fried entwickelt, bleibt bei einem rein formalen (aber keineswegs unwichtigen) Gesichtspunkt stehen: dass die bildende Kunst eine Zeitdimension schafft, was diese nach der traditionellen Aufteilung der Kunstarten (Zeitdimension in der Kunst gehört z. B. dem Theater) nicht machen darf. Minimal war trotzdem kein richtig großer Herausforderer. Auch dessen sehr einfache (wenn auch manchmal mit einer gewissen Komplexität versehenen) Objekte konnten ästhetisiert werden. Der Unterschied zwischen einem minimalistischen Kunstwerk und einem modernen hängt, wie schon erwähnt, damit zusammen, dass ersterem ein geistiger Ausdruck fehlt und letzteres einen solchen haben soll. Der Unterschied ist natürlich nicht sichtbar, sondern funktioniert institutionell: ist die Kunstwelt übereingekommen, dass es das eine oder das andere ist, dann gilt das, wofür man sich entschieden hat. In der Moderne ist es selbstverständlich, dass ein Kunstwerk eine geistige oder zumindest eine besondere

⁷ Boris Groys diskutiert das Problem der Gegenwartskunst in „Critical Reflections“, *Artforum*, Oct. 1997

Tiefendimension des Ästhetischen enthält. Im Minimalismus treten Ansichten auf, die dies verneinen. In gewissem Grad kann ein derartiger Gedankengang dadurch vorgeführt werden, dass das Kunstwerk z. B. so banalisiert wird, dass der Empfänger (z. B. der Kritiker) etwas als abweichend oder verrückt auffasst. Aber man kann nicht sicher sein, die Möglichkeiten, die Grenzen dafür, was ästhetisch möglich ist, auszudehnen, erweisen sich in der Geschichte der Moderne als außerordentlich flexibel. Wenn ein Kunstwerk als Nicht-Kunst abgewiesen worden ist, war dies gewöhnlich nur eine temporäre Einstellung, die sich schnell änderte. Im traditionellen Kunstverständnis gibt es keine Grenze zwischen der Qualität der Kunst und deren Identität. Wenn die Kunst als Kunst identifiziert wird, dann wird sie auch als gute Kunst identifiziert. Schlechte Kunst ist dasselbe wie Nicht-Kunst. Das beruht darauf, dass die Qualität etwas ist, das als ästhetischer Wert aufgefasst wird. Mit einem derartigen Verständnis kann der Betrachter das Vorhandensein eines Kunstwerkes aufgrund seiner vermuteten Qualitätseigenschaften konstatieren.

Mit der Konzeptkunst wurden die Probleme offensichtlich. Nicht nur durch die Objekte, die präsentiert wurden, sondern auch durch die Kombination von kunsttheoretischen Überlegungen und dem, was gezeigt wurde (hier wird unvermeidlich, dass der Kunstbegriff nicht mehr so wie früher funktionierte). Die alte Frage, was Kunst sein kann, wurde beantwortet mit „alles“, was einen Durchbruch für eine institutionelle Kunsttheorie bedeutete. Die Kunstessenz selbst wird einer heftigen Kritik ausgesetzt, die die gewohnten Vorstellungen auf den Kopf stellt. Im Normalfall produziert der Künstler das Werk und Kritiker und Publikum beurteilen/genießen (oder verdammen) dessen ästhetischen (in weitem Sinne) Wert. Die Konzeptkünstler (zumindest hinreichend viele von diesen) erklären, dass sie ihre Kunstwerke nicht nach solchen Prämissen durchführen. Stattdessen werden Werke als Einheiten präsentiert, die beliebig weit erweitert werden können. Wenn es ein Objekt gibt, dann liegt die Hauptsache nicht in diesem, sondern in der Idee oder im Kontext. Und zum Kontext gehören die eigenen kunsttheoretischen Überlegungen genauso wie die Kritik und die Reaktion, die der Empfänger produziert.

Aus traditioneller Sicht müssten solche Ansprüche abgewiesen werden, alldieweil Kunst vom ästhetischen Wert handelt und immer gehandelt hat. Aber der Boden war dafür hinreichend bereit, dass es sich in so großem Umfang machen ließ, dass aus der Konzeptkunst eine reale und wichtige Bewegung wurde. Die Aussagen, die gemacht wurden, waren in der zeitgenössischen Debatte am Ende der 1960er verankert (man denke etwa an Dantos Artikel bezüglich der Kunstwelt als Voraussetzung für Kunst von 1964).⁸

Die Ereignisse dieser Zeit hatten keine unmittelbare Wirkung. Die Konzeptkunst als eine sichtbare Manifestation mit radikalen Vorschlägen verlor in den 1970er Jahren ihre Kraft. Die Kunst wurde damals von politischen Motiven bestimmt, was auch kunsttheoretische Bedeutung hat: wozu soll die Kunst nach dem Zusammenbruch der Ästhetik dienen? Die Konzeptkunst konnte auf diese Frage keine Antwort geben. Als deren wichtigste Aufgabe erwies sich eine konzertierte Kritik an der Sichtweise der Moderne. Man muss den Unterschied in der internen Kritik hinsichtlich der Konzeptkunst und der Moderne festhalten. In der Moderne konnte die Frage, was Kunst ist, durch die Kunst exerziert werden. Die Künstler konnten durch Experimente die Frage stellen „Was ist in der Kunst möglich?“. Jedes Kunstwerk konnte die Frage in sich tragen: „Ist das als Kunst möglich?“. Dass die Kunst selbst einen gegebenen Rahmen bildete, der nicht überschritten werden konnte, war nie irgendeine Frage. Die Kunst war in der Moderne weiterhin als Phänomen selbstverständlich. Es gab sie, es hatte sie immer gegeben und sie hatte auf die eine oder andere Weise etwas mit Ästhetischem zu tun. Für die Konzeptkünstler war die Ausgangslage eine andere, denn sie

⁸ Danto, Arthur, "The Artworld" im *Journal of Philosophy* LXI, 1964

konnten sogar die offensichtlich selbstverständlichen Prämissen der Kunst in Frage stellen, vor allem dadurch, dass sie das Ästhetische verweigerten. Als Qualität in der Kunst führt Joseph Kosuth in „Art after Philosophy“ an, dass das Kunstwerk den Kunstbegriff ausweiten soll. Diese Idee hängt mit einer schon existierenden Idee, die schon weiter oben angeführt wurde, zusammen, nämlich die Freiheit der Kunst und deren Recht zur Überschreitung. Es war dabei um ein Überschreiten des Ästhetischen gegangen, nun wurde das Überschreiten frei, aber mit neuen Problemen versehen, nämlich wovon es handeln soll, eine Folge der Trennung zwischen Identität und Qualität.

Auf zu einer neuen Kunstauffassung

Der politische Einfluss in der Kunst um 1970 kann also als ein Vorschlag für Lösung der Frage der Aufgabe der Kunst gesehen werden. Mit wichtigen politischen Fragen im Rücken konnten, zumindest kurzzeitig, die akademischen Fragen hinsichtlich Identität und Qualität weggeschoben werden. Die massenpolitischen Bewegungen wurden von einem Teil der Künstler unterstützt und diese konnten im Gegenzug mit aggressiven politischen Schlagworten eine gewisse Aufmerksamkeit für die Kunstsalons wecken. Das sollte bald vorüber sein, die Kunst hatte weder eine Tradition noch gewichtige Kapazitäten für eine Massenwirkung. Was man sich von der Kunst erwarten konnte, war viel verzwickter und überkultiviert und funktionierte deshalb schlecht als Meinungsmacher. Stattdessen bewegte sich die Kunst in eine rätselhafte Ära eines allgemeinen Pluralismus hinein, der mit den postmodernen Strömungen, die um 1980 anfangen, gebrochen wurde.

Die folgenden Jahre konnten zeigen, dass die Kunst an gewissen Traditionen festhielt. Eine betraf das Interesse an Theorie. Das Entstehen der modernen Kunst durch die Zusammenarbeit mit der Philosophie wurde auf eine überwältigende Art und Weise dadurch weiter verfolgt, dass die Künstler in weit größerem Ausmaß als früher an avanciertem Textmaterial Anteil nahmen und dieses als Element oder Grundlage für ihre Kunstprojekte verwendeten. Eine andere betraf – wieder – interne Probleme der Kunst. Noch einmal wurde die Frage was-ist-Kunst? behandelt. Jetzt noch deutlicher und mit auffallend vielen Beiträgen, die davon handelten, sich von der ästhetischen (und expressiven) Sichtweise zu distanzieren. Die Ironie und die Distanz zu den eigenen Handlungen waren davon begleitet, im postmodernen Geiste Werke zu schaffen, die über Sprache, Zeichen und Bild reflektieren. Und als alle diese Aspekte erschöpft waren, landete man in der schon erwähnten sozialen Kritik. Bis dahin, kann man sagen, hat die postmoderne Kunst das theoretisch durchgeführt, was die Konzeptkünstler schon vorgeführt hatten. Der Unterschied war, dass man weiter kam und für diese Alternative zur Moderne einen Durchbruch erreichte. Die Ästhetik wurde zurückgedrängt und erschien in immer mehr Zusammenhängen als ein untergeordneter Aspekt der Kunst.

Die Kunst war jetzt ganz von der Abhängigkeit von der Kunstwelt geprägt. Eine wie auch immer geartete Identität oder ein wie auch immer gearteter Wert konnte aus keiner externen Quelle bezogen werden; die Kunst „gibt“ es eigentlich nicht. Sie beruht völlig auf einer Übereinkunft und im Prinzip ist es der Kunstwelt möglich, eine beliebige Bedeutung aufzubauen, die sie der Kunst geben will. Die Beliebigkeit kann als völlig offen interpretiert werden, aber sie ist es natürlich nicht, weil der Tradition eine entscheidende Bedeutung zukommt. Auch wenn es zu so wesentlichen Veränderungen wie der Aufgabe der grundlegenden Identität gekommen ist, ändert sich nicht alles, noch weniger besteht ein gemeinsamer Bedarf, irgendwelche Konsequenzen aus der entstandenen Situation zu ziehen. Die Kunst erscheint weiterhin als wertvoll, weil sie als wichtiger Beitrag zu Wissen, Erfahrung und Erlebnis des Menschen betrachtet wird. Entwicklung und Veränderung sind auch an die Kunst gebunden und auch die Verwendung dieser Faktoren ist wesentlich. All das

ist jedoch abstrakt und deshalb ist die Frage, wozu die Kunst dienen soll, nicht zu umgehen. Die Kunst orientierte sich dann Richtung Gesellschaft. Dadurch, dass sie sich an den breiten Rahmen der „sozialen Kritik“ hängt, kann man sagen, dass die Kunst sich nützlich macht. Sie erscheint als gesellschaftsbewusst.

Die Kunst macht sich nützlich

Die Nutzlosigkeit der Kunst hat eine starke Tradition. Das hängt mit dem Ästhetischen zusammen, das als „nutzlos“ betrachtet werden kann, also ohne praktische Funktion. Besonders unnütz ist der schon erwähnte ästhetische Genuss, der jedoch als solcher gleichzeitig Ansehen genießt. Der Genuss des Schönen war vor dem Entstehen der Kunst eine vornehme und manchmal eine verdorbene Beschäftigung für die Oberschicht. Als die Ästhetik mit der Kunst und dem künstlerische Genie gekoppelt wurde, konnte ihre Position gestärkt werden. Aber das war auch umstritten. Dandytum, d. h. eine Art ästhetisch zu leben ohne moralische Skrupel, wird z.B. von Baudelaire repräsentiert.⁹ Hier zeigt sich die Reibung zwischen Moral und Ästhetik. Der Dandy widmete sich skrupellos dem ästhetischen Genuss und betrachtete das ästhetische Leben als das Wesentliche. Gewöhnlicher war jedoch, dass der Künstler seinen Auftrag als einen positiven um nicht zu sagen unverzichtbaren Beitrag in der Welt verstand. Die Nutzlosigkeit war nur scheinbar. Bei der Kunst ging es darum, die Welt mit geistigen Werten anzureichern. Das konnte äußerlich gesehen als unnütz interpretiert werden.

Nach der Zerstörung des ästhetischen Rahmenwerks der Kunst müssen Qualität und Identität woanders gesucht werden. Man kann sagen, dass während der 1990er Jahre eine derartige Situation entstanden ist. Weil die Kunst den Wert nicht hat, von dem man ausgegangen war, wird man vor die Frage gestellt, wozu sie gut sein soll. Die frühere ästhetische „Nutzlosigkeit“ ist etwas anderes als, eine allgemeine „Nutzlosigkeit“ zu konstatieren. Eine Möglichkeit ist, die Bedeutung der Kunst zu entdramatisieren und deren Produkte mit Unterhaltung, Dekoration, Design usw. gleichgestellt zu sehen. Wenn sich eine derartige Sichtweise buchstäblich durchsetzen sollte, verschwinden jedoch der besondere Status und das unbedingte Interesse, die die Kunst traditionell beanspruchen konnte. Nennen wir das „Entdramatisierung der Kunst“.

Entdramatisierung der Kunst

Tief geistiger Zustand vermittelt durch Kunst, zeitlose Formmystik, das ewige Meisterwerk, das verkannte Genie, das sich für die Kunst opfert etc. – derartige Ansichten über Kunst haben größtenteils ihre Bedeutung verloren. Gleichzeitig wurde die Sicht auf die Kunst von einer entsprechenden Ernüchterung erfasst. Die Kunst und der Künstler haben deshalb ihre Position als eigentümliche Provokateure und sonderbare Erneuerer nicht verloren, aber ein Teil des altmodischen Status ist unleugbar verschwunden. Die Kunst hat durch Betonung ihrer rationellen und nützlichen Seiten als sozialkritisches Instrument einen Teil ihrer Mystik und Unergründlichkeit verloren. Die Tendenz soll jedoch nicht übertrieben werden.

Die Kunst kann keinen festen Grund in ihrem Streben nach einer angemessenen Identität finden. Ein sozialkritisches Instrument – aber wie? Es geht im Allgemeinen nicht darum irgendwelche politischen Ideologien hervorzuheben, nicht wie im Journalismus und auch nicht wie in der Forschung. Oder möglicherweise all das mit einem „quasi-“ davor. Um vom umgebenden Feld nicht geschluckt zu werden, muss die Kunst einen Unterschied gegenüber

⁹ Baudelaire skriver i *Mitt nakna hjärta*: ”Jag har till stor del utvecklat mig genom sysslolöshet. Till stor skada för mig; ty sysslolöshet utan förmögenhet ökar ens skulder, och skulder resulterar i förödmjukelse. Men också till stor fördel för mig med avseende på min sensibilitet, min tankeförmåga och mina möjligheter till dandyism och känsla för konst. Andra författare är oftast usla, okunniga arbetsmyror.”

anderem beibehalten. Das ist schwer zu formulieren, in der Praxis aber geht es leichter. Es ist fast immer offensichtlich, dass ein Kunstprojekt nichts anderes als ein Kunstprojekt ist. Es kann an der Art und Weise der Ausführung erkannt werden, dass es z.B. ungewöhnlich und merkwürdig ist. Wesentlicher ist jedoch, dass es innerhalb der Rahmen der Kunstwelt geschieht und dass es dort eine sehr spezielle Behandlung durchläuft.

Man kann wohl sagen, dass die Kunst bis auf weiteres ihre Identität dadurch sichert, dass sie eine besondere Form von Aufmerksamkeit auf hohem Niveau unter Einschluss theoretischer Analysen erhält. Sie wird ganz einfach ernst genommen, auch wenn ein großes Publikum bisweilen verständnislos und kritisch sein kann.

Wenn man von der Entdramatisierung der Kunst (es-ist-nichts-Besonderes-an-der-Kunst) sprechen will, sollte man dies mit Einschränkungen sehen. Die Tradition der Kunst als eine Institution mit hohem gesellschaftlichem Status verschwindet nicht, wenn sich ein Teil ihrer Formen an ein neues Zeitklima anpasst. Man sollte auch nicht vergessen, dass die radikale Identitätsveränderung in einem kleineren, wenn auch einflussreichen, Bereich der Kunstwelt vor sich geht. In der gewaltigen Praxis von Ausstellungen, Künstlern, Publikum, Publikationen usw. existieren beide Kunstparadigmen gleichzeitig. Und die können es sich erlauben, Mischformen zu schaffen. Das Kunstleben vertritt die liberale Vielfalt. Aber auch unter Einbeziehung dieser Möglichkeit ist das Problem mit dem Durcheinander unausweichlich.

Qualität der Gegenwartskunst

Qualitätsnormen für eine Kunst, die auf Inhalt und nicht-ästhetischer Identität basiert und im Übrigen nur prinzipielle Reste des alten Kunstbegriffs (wie Neuheit, Überschreitung, Freiheit, theoretische Tiefe usw.) beinhaltet, aufzustellen, ist natürlich kompliziert. Aber eine solche Anstrengung beginnt nicht in den 90er Jahren. Gegenüber dem gängigen Kunstparadigma hat es, wie schon erwähnt, Anomalien gegeben. Die wichtigste, welche auch der sozialkritischen Kunst am nächsten steht, ist die Konzeptkunst. Diese beruht ungefähr auf denselben Bedingungen wie die heutige Kunst. Aber sogar hier war es möglich, Qualitätshierarchien zu schaffen. Z.B. sind einige davon die herausragenden Konzeptkünstler Joseph Kosuth, Lawrence Weiner und Robert Smithson. Die beiden ersten können dadurch begründet werden, dass sie die konsequentesten und dezidiertesten Repräsentanten der Konzeptkunst sind. Zu Smithson kann man anführen, dass er gezeigt hat, welche faszinierenden Möglichkeiten diese Richtung erreichen konnte. Sein Projekt „Spiral Jetty“ von 1970 konnte sowohl mit der ästhetischen Tradition wie auf jeden Fall mit der Minimal Art (welche auf ihre Art mit ein wenig guten Willen als avancierte Form der Ästhetik gesehen werden kann) in Verbindung gebracht werden. Vor allem kann man jedoch davon ausgehen, dass die Qualitäten der Konzeptkunst in deren Herausforderung der Moderne zu finden waren. Die Kritik daran erhielt eine ausreichende Unterstützung und eine zweifelsohne positive Aufmerksamkeit (nicht zuletzt in der Documenta 1972), so dass sie einen herausragenden Platz in der Kunstdiskussion erhielt. Die Radikalität der Konzeptkunst mit Arbeiten, die als direkte Konsequenzen aus der vertretenen Antiästhetik und des Antiexpressionismus entstanden, konnten ohne größere Schwierigkeiten als Qualitätskriterien aufgefasst werden.

Die Kritik der Konzeptkunst an der Moderne erhielt mit der Postmoderne in den 80er Jahren neue Fahrt. Zu Beginn bedeutete dies Morgenluft für die Malerei. Aber gegen Ende der 80er Jahre wurde das Postmoderne immer mehr von einem Neokonzeptualismus bestimmt. Wieder konnte man davon reden, dass die Qualität der postmodernen Kunst in der Kritik an der Moderne lag. Aber diese wurde jetzt sehr viel breiter, sowohl hinsichtlich der Anzahl der Akteure, der Menge der verschiedenen Techniken als auch der verschiedenen Gegenstände

(Zeichen, Sprache, Kitsch, Körper, Postfeminismus usw.). Der Neokonzeptualismus musste sich auch dagegen verteidigen, nur eine Kopie der Konzeptkunst der 60er Jahre zu werden.

Da die Moderne in der Auseinandersetzung offensichtlich die Verliererin war, lag die unmittelbare Qualität in der Kunst, die die Kritik vertrat. Die theoretische Unterlage war weit größer als in der Konzeptkunst der 60er Jahre. Ein ganz neuer Diskurs stand plötzlich zur Unterstützung des postmodernen Neokonzeptualismus zur Verfügung. Aber als der Feind, die Moderne, in der Praxis besiegt war, wurden die Probleme hinsichtlich Identität und Qualität immer deutlicher. Nach Kuhns Paradigmenbegriff ist jedes Paradigma davon abhängig, eine „Normalwissenschaft“ zu beinhalten – in diesem Fall „Normalkunst“ oder einen Standard für die neue Kunst – die Sozialkritik.

Die Auseinandersetzung mit dem Geltenden ist so gesehen etwas, das Raum und Bedarf für Qualitätsentwicklung schafft. Ein solcher Beitrag war die Ausweitung der Kunst. Skandinavien, Osteuropa und auch die übrige Welt erhielten in einem bewussten Bestreben einen Platz in der Kunst. Das erzeugte neue Variationen im Qualitätsthema. Und die Kunst als soziale Kritik strebte selbstverständlich nach Aktualität, die auch (mit dem Wohlwollen der Kunstwelt) ein Teil des Qualitätskriteriums wurde.

Das war jedoch nicht ausreichend, um der theoretische Forderung nach der Identität und Qualität der Kunst zu genügen. Die Qualität, die in der postmodernen Kunst dadurch gegeben war, dass sie die Moderne erfolgreich herausforderte, verliert ihre Bedeutung, wenn der Streit gewonnen ist. Es musste etwas Konstruktiveres produziert werden. Es reicht nicht mit einer Kunst, die sich dadurch auszeichnet, dass sie anders ist als die Moderne. Es kommt also dazu, dass die soziale Kritik zusammen mit Globalismus und neuen, vor allem elektronischen Techniken die Gegenwartskunst prägt. Dies sind zu Beginn sicherlich Neuigkeiten in der Kunst, aber wie sollen die spezifischen Qualitäten der Kunst beurteilt werden und welche Identität soll sich daraus schaffen lassen können?

Foto

Eine Annektierung wird in der Gegenwartskunst deutlich. Das Foto, das nach der Malerei die Stellung als *die* für die bildende Kunst typische Technik eingenommen hat, ist mit der bildenden Kunst eine Symbiose eingegangen. Es ist also nicht nur so, dass die bildenden Künstler sich mit Fotografie beschäftigt haben, Fotografen, die außerhalb der Kunstwelt gestanden sind, sind in spürbarem Maße interessant geworden und werden als interessante Künstler anerkannt.

The ghost of quality

Die Ausstellung „Fresh Cream“ von 2000 bestand aus einem Buch und einer Diskussion im Internet zwischen den 10 Kuratoren, die die Künstler ausgewählt hatten. Maria Lind schreibt in der Diskussion:

”Contemporary art... is a huge sponge for everything from philosophy, sociology, science and religion to literature, theatre and music. It is possibly the most contemporary form of understanding, and, perhaps more than any other field can discuss and question contemporary existence”¹⁰

Die Aussage ist eine Beschreibung von und eine Argumentation für die soziale Kritik. Die Kunst kann legitimiert werden, dadurch dass sie uns dazu bringt, die Gegenwart, in der wir leben, zu verstehen und dass sie auf ganz spezielle Weise eine Diskussion und ein

¹⁰ *Fresh Cream*, Ed. Gilda Williams, Phaidon 2000, S.4

Infragestellen der Welt vertreten kann. Außerdem holt die Kunst ihr Material aus zuverlässigen Umgebungen mit hohem Status. Wir sind weit von Unterhaltung und Dekoration entfernt. Maria Lind sagt nicht, dass es absolut so ist, aber es wird deutlich, dass sie und andere der Meinung sind, dass es so sein sollte und dass es in der Praxis in diese Richtung gegangen ist. Das ist überhaupt ein sympathischer Gedanke, der ziemlich akzeptabel ist. Man könnte auch sagen, dass Lind der Kunst eine Identität geben will, einen unabhängigen Ort, wo kulturelle, soziale und politische Erscheinungen diskutiert werden. Ein solcher Ort sollte auch der Journalismus sein, aber hier werden ein paar wichtige Ergänzungen dazugepackt: „possibly the most contemporary form of understanding“, also ein besonderes Verständnis der Gegenwart, und „perhaps more than any other field can discuss and question contemporary existence“. Letzteres darf wohl so verstanden werden, dass die Kunst vom Journalismus wegführt in eine mehr philosophische Welt. Die Forderung auf eine wesentliche Tiefe liegt wohl auf einer Linie mit den Traditionen der Kunst. Die Beschreibung der Kunst dürfte auch auf die Institution Philosophie und außerdem die Religion passen. Wir stehen da wieder bei der Hegelschen Hierarchie der Bereiche, die den Weltgeist ausdrücken. Es ist also schwierig mit der Identität der Kunst. In den Bereichen Philosophie und Religion gibt es dasselbe Problem nicht, aber die haben auch keine seit langem anerkannte Identität aufgegeben.

Wollte man Linds Aussage als Qualitätsnorm verwenden, wäre man gezwungen, den Versuch zu unternehmen, zu bestimmen, wann ein Kunstwerk maximal zeitgenössisch ist oder/und dass es auf überzeugender Weise als andere Gebiete das Dasein diskutiert und in Frage stellt. Das dürfte nicht einfach sein. Man kann sich auch fragen, was das für Diskussionen und Infragestellungen sind, die von der Kunst ausgelöst werden können. Die Debatten, die normalerweise zu hören sind, handeln von Anlässen, wo die Kunst ein in der Gegenwart empfindliches Thema berührt. Das ist ein wenig zu einfach und strategisch, um als vorbildliche Diskussion zu dienen.

Die Schwierigkeiten sind leicht auszumachen. Während die Philosophie über ziemlich gut zusammenhängende Fundamente verfügt, über die man sich einig ist (z. B. Logik und Satzanalyse), die Religion ihre Vorstellung von einem Glauben an etwas hat, fehlt in der Kunst etwas Derartiges, seit die Ästhetik sie verlassen hat. Die Kunstidentität erzwingt dadurch Allgemeinplätze, die sich nicht präzisieren lassen. Z.B. „Freiheit“, d.h. dass die Kunst sich nicht an eine bestimmte Methode oder Technik oder Darstellungsweise gebunden fühlen braucht. Oder anderes Wissen als das, was sich in sprachlichen Begriffen beschreiben lässt, zu suchen; erfahren und verstehen mit anderen Methoden als gängige Wissensformen. Das wird leicht zu einer Wackeltour zwischen Aussagen, die sich dauernd darum drehen, dass die Kunst das Unbekannte zeigen will, bewusst machen will, Positionen vorantreibt, die die Sprache nicht erreichen kann. Solche Gedankengänge kommen in Kunstdiskussionen vor und sind vorgekommen, und sie sind nicht an die Ära der sozialen Kritik gebunden. Derartige Möglichkeiten klingen nicht übel, aber man kapiert schnell, dass es dabei keine Möglichkeiten zu einer Präzisierung geben kann. Wie soll Qualitätskunst in einem so unklaren System bestimmt werden können? Wie soll man reine Spekulationen von etwas unterscheiden können, das zumindest eine genuine Absicht hat? Und würde eine genuine Absicht ausreichen? Und worum soll sich eine genuine Absicht drehen?

Nun soll Maria Lind nicht für ihre Sicht, wie sie die Kunst des Jahres 2000 beschreiben und empfehlen will, bekrittelt werden. Sie führt eine „sympathische“ Möglichkeit an und beschreibt in gewissen Grade das, was unter verschiedenen Bezeichnungen wie „Soziale Kritik“, „Kontextkunst“ und „relationale Ästhetik“ passiert.

In der Diskussion der Kuratoren von „Fresh Cream“ kommen Fragen von Identität und Qualität zur Sprache. Iwona Blazwick charakterisiert die teilnehmenden Künstler:

”Some artists are exploiting the conventions of cinematic or theatrical narrative and character, stories of love and hate peopled by contemporary divas and urban cowboys...Modernity itself is regarded as a genre. I think we can see the powerful emergence of performance art, of the artist’s body as subject and object...None of the work is ironic or detached, but absolutely rooted in the everyday as both abject and unexpectedly lovely”¹¹

Blazwick beschreibt eine Gegenwartskunst, die von Untersuchungen geprägt ist, Kunst als Forschung. Sie hat sich von der Moderne entfernt, Ironie und Objektivität hinter sich gelassen. Die Kunst soll eine derartige Breite haben, dass sie Platz für das Abstoßende ebenso hat wie für das Schöne. Abgesehen davon, dass die Äußerung parteiisch ist, ist das eine annehmbare Beschreibung der Gegenwartskunst. Eine Beschreibung eines Feldes, das sich nach dem Verlassen der Moderne normalisiert. Was Blazwick als Qualität sieht ist eine achtenswerte Kunst, gesteuert von der Idee der Untersuchung, die frühere ironische und unpersönliche Haltungen hinter sich gelassen hat.

Brice Curiger schreibt darüber:

”Art ruled by love and friendship! And no one seems bothered by that ghost called quality... Some criteria of quality could be: innovation, economy of means, perseverance, coherence etc. And yet, as I write these qualities down I can immediately think of many artists who have demonstrated their quality by coming up with the very opposite of this short-list...”¹²

Die Liste deutet auf Innovation, Zurückhaltung, Ausdauer, Zusammenhang. Das sagt natürlich nicht sehr viel. Erneuerung ist selbstverständlich, der ökonomische Umgang mit Ausdrucksmitteln ist eine gut eingeführte Haltung, genauso Konzentration und Zusammenhang, was ungefähr als „richtiger Kontext“ verstanden werden sollte.

Olu Oguibe setzt fort:

”Strength of the work, absence of detachment or cynicism, a sophisticated experimental approach to art-making, these are certainly indicators of ’quality’, and the registers are wonderfully apt, too, because they are not reductive.”

Und weiter:

”One believes that what has happened is that a whole body of influential arbiters of culture have countered those pretensions of objectivity upon which the modernism mausoleum was built and admitted that ’quality’ is indeed a subjective category...nothing comes closer to capturing that subjectivity than Curiger’s wonderful metaphor of the ’ghost’ of quality.”¹³

Hier erfahren wir, dass Qualität eine subjektive Kategorie ist und dass diese der erwähnte Spuk ist. Die Formulierung ist nicht besonders geglückt. Subjektivität als Qualität führt die Idee vor, dass Kunst heute im Gegensatz zur Moderne pluralistisch und offen ist.

Brice Curiger antwortet, dass die Moderne etwas komplizierter ist:

¹¹ ebenda, S.10

¹² ebenda S.10

¹³ ebenda S.10

”...there are other versions of Modernism /.../ among them Dada, Surrealism and Expressionism...I heartily refuse the notion that we assess quality subjectively simply because we no longer believe in objectivity (assuming we ever believed in it)...I believe in discursive processes, where speculative (rather than subjective) thoughts are weighed and tested and transformed in manifold ways...in my exhibitions I do not simply reproduce history as it had been handed down...my shows are considered 'subjective' simply because I find it boring to reproduce the canon...”¹⁴

Die Situation, die sich in der Gegenwartskunst abzeichnet (und da nicht nur ausgehend von den obigen Zitaten), gründet ganz offenbar darauf, die Kunst als „Untersuchung“ zu sehen. Deutlich wird auch betont, dass der Modernismus vermieden werden muss. Die Kuratoren von „Fresh Cream“ (und das gilt wohl in weitem Umfang) wählen „interessante“ Künstler aus. Wenn man es nicht vorzieht, ein „interessantes“ Thema auszuwählen und „interessante“ Künstler auszusuchen, die diese ausfüllen können. Und dieses „Interessante“ ist ganz offenbar etwas, das weitgehend unter „soziale Kritik“ zusammengefasst werden kann. Wir können eine praktische Qualitätsnorm in Arbeit sehen. Das soziale Feld bietet einen unerschöpflichen Strom von Gegenständen und Standpunkten, die entweder an sich etwas beinhalten, das der Aufmerksamkeit wert ist, oder die das Werk auf originelle Weise darstellen kann. Dazu gibt es viele Inszenierungen von Aspekten, die unlegbar wertvoll sind: Feminismus, Globalismus, eine lange Reihe politischer und sozialer Ereignisse.

Qualität und Identität beziehen sich also auf eine Praxis, eine Praxis, die sich von der Moderne unterscheidet. Aber die Moderne ist schwer zu definieren. Dennoch scheint sie dafür zu stehen, ästhetische Werte geltend zu machen und einen Kanon von Kunstwerken aufstellen zu können. Nun scheinen wir in eine Welt geraten zu sein, in der der Pluralismus regiert.

Gewiss, die Kunst wird nicht von theoretischen Argumenten gesteuert. Man kann natürlich geltend machen, dass dies z. B. die Wissenschaft auch nicht macht, aber es gibt wesentliche Unterschiede. Die Forderung nach dem Zusammenspiel von Theorie und Praxis ist in der Wissenschaft hoch angesetzt. Es stellt z. B. keine Qualität dar, sich für etwas deswegen zu entscheiden, weil es mit gängigen Regeln und Methoden bricht, was in der Kunst üblich ist. Man kann einwenden, dass Ausbrüche und Neudenken in der wissenschaftlichen Tätigkeit üblich sind und dass künstlerische Brüche davon begrenzt werden, was tatsächlich akzeptiert werden kann. Das sind dennoch verschiedene Attitüden. Und der Unterschied berührt nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt. Für die Wissenschaft gibt es Tatsachen, die nur bis zu einer gewissen Grenze von den Wünschen der Forschung gesteuert werden können. In der Kunst gibt es überhaupt keine Tatsachen, nachdem die Ästhetik aus dem Spiel ist. Die Akteure in der Kunst können strategisch auftreten, d. h. sowohl als Subjekt wie als Objekt. Kunstwerke werden bewusst hergestellt, um den schon bekannten Erfordernissen entgegenzukommen. Diese Erfordernisse beinhalten selbstverständlich auch, dass etwas Neues gezeigt wird, eine Überraschung – wenn dieses den vorhandenen sozialkritischen Aspekten angefügt werden kann.

Die institutionelle Kunsttheorie beherrscht die Kunstszenen. Aber die hat keine einheitliche Theorie entwickelt, sondern wird dazu verwendet, um der Vielfalt, die unausweichlich ist, begegnen zu können. Streng genommen ist jedoch die Vielfalt nicht so groß, wie man vielleicht glauben könnte. Bei einer paradigmatischen Betrachtung der Kunst kann man einfach sagen, dass die Vielfalt darauf beruht, dass beide Paradigmen angewendet werden können, also sowohl das ästhetische wie das institutionelle, was zwei Möglichkeiten ergibt.

¹⁴ ebenda S. 11

Im führenden institutionellen Lager kann man anführen, dass die Geschichtsschreibung der Moderne zerbrochen ist. Aber Tatsache ist, dass wir bisher nur äußerst wenige Beispiele dafür gesehen haben, was das bedeutet. Alternative Kunstgeschichten sind noch nicht geschrieben worden. Im Ausstellungswesen können Kunstwerke aus verschiedenen Themenbereichen gemischt werden und nach Wunsch jedem Thema zugeordnet werden, aber so etwas ist im besten Fall ein vorsichtiges Vorstadium für eine neue Geschichtsschreibung.

So ist es möglich, ausgehend von den Interessen der Kunstszene die Qualitäten zu schaffen, die momentan gelten. Und mehr als möglich; die einzigen Qualitätsnormen, die es gibt, sind die, die von der Kunstwelt aufgestellt werden. Dies geschieht nicht in irgendwelchen bewussten Beschlussprozeduren. Sie entstehen durch die Interessenssphären in der Kunstwelt. Eine derartige Interessenssphäre ist z. B. die Kunsttheorie. Wie schon erwähnt, gewannen das theoretische Interesse und die Kritik gegen das traditionelle Kunstdenken Einfluss durch die Konzeptkunst, die wiederum ihre Grundideen von Pop und Minimal bezog. Die postmoderne Kritik an den grundlegenden Begriffen der Moderne führt, ohne irgendwie konsequent zu sein, dazu, dass die Kunst sich veränderte und allmählich durch die Sozialkritik einen neuen Standard fand. Die Interessen vieler Akteure sind zu berücksichtigen. Die Kunst kann schwerlich in eine Arena für hauptsächlich theoretische Analysen verwandelt werden. Es wird mehr Unterhaltung und Überraschung erwartet, als das Theoretische leisten kann, besonders im Hinblick darauf, dass ein großer Teil der zentralen Kunstakteure kaum als Theoretiker bezeichnet werden können. Und es muss eine Ökonomie in der Kunst, die auftaucht, geben, der Kunstmarkt soll auch aufrechterhalten bleiben usw.

Kriterien

Da nun mal kein objektiver Kunstwert vorliegt, wird das zur Qualität, was die Kunstwelt als Qualität interpretiert. Man kann also nicht davon sprechen, dass ein Werk eine Qualität per se (was im ästhetischen Paradigma möglich war) hat. Kunst, die keine ausreichende Aufmerksamkeit wecken kann, ist deshalb ohne Chance, irgendeine nennenswerte Qualität zu erhalten. Damit man ins Gespräch kommen kann, ist ein **Netzwerk** erforderlich. Der Künstler muss zu einem Netzwerk Zugang haben oder sich einen schaffen, was beinhaltet, dass die Kunst sichtbar wird, Aufmerksamkeit erhält und diskutiert wird. Es gibt natürlich eine Unzahl derartiger Netzwerke. Das stärkste ist ein internationales, das Verbindungen zu wichtigen Ausstellungsorten, Kritikern, Kuratoren, Stipendienkomitees und anderen Bereiche umfasst.

Stellen wir uns ein einfaches Modell mit einem ambitionierten Künstler vor, der seine Tätigkeit starten will. Ausstellen heißt, einen Platz zu bekommen und die Ausstellung anzukündigen. Dazu müssen gewisse Kontakte geknüpft werden. Wenn er zu einer Ausstellung gekommen ist, bedeutet das vermutlich, dass unser Künstler schon eine Weile dabei ist. Und das macht einen großen Teil des Geschehens aus. Während der Karriere als Künstler oder als werdender Künstler schafft man sich üblicherweise eine Anzahl Kontakte. Oder man lernt zumindest, wohin man sich wenden kann. Die Kunstwerke, die produziert werden oder produziert werden sollen, müssen auch gezeigt werden, damit der Zutritt bewilligt wird. Je mehr es der Künstler versteht, sich auf die richtige Weise an das anzupassen, was im heutigen Kunstleben geschieht, desto mehr Möglichkeiten für Erfolg hat er. Daraus folgt auch, dass das Vermögen zu sozialen Kontakten und das Wissen, wie Lebenslauf und Referenzen vermittelt werden, von großer Bedeutung sind. Wenn ein Versuch zum Erfolg führt, bedeutet das, dass neue Kontaktflächen erreicht werden und der Künstler gleichzeitig damit Erfahrungen gewinnt, wie diese zu hantieren sind.

Ein Nebengleis ist es, allgemeine öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Das Kunstwerk kann sensationell oder provokativ sein, was ihm Überschriften in der Tagespresse einbringen

kann. Das ist gewöhnlich von Vorteil, aber nur wenn es mit einer Anerkennung aus den inneren Kreisen der Kunstwelt kombiniert werden kann. In der Regel wurde der Künstler an einer Kunstschule ausgebildet und er hat dort Einblick gewonnen, wie die Kunstwelt intern funktioniert, und lernen können, wie die verschiedenen Teilbereiche der Kunstproduktion arbeiten.

Am Anfang seiner Karriere ist der Künstler einer von vielen, die in ein System hinein kommen wollen oder sich bereits darin befinden. Und es geht selbstverständlich nicht nur um Künstler. Die Akteure, also Galeristen, Kritiker, Kuratoren usw. bewegen sich ständig in verschiedenen Netzwerken, wo sie in der Bedeutung steigen und sinken, und schaffen Verbindungen zu neuen Netzwerken. Es gibt immer bestimmte Personen und Institutionen in der Kunstwelt, die führend sind. Solche Kontakte sind selbstverständlich am wertvollsten. In Zusammenhängen mit der höchsten Internationalität werden die herrschenden Qualitäten in der Kunst geschaffen. Wer ein gutes Händchen beim Netzwerkbau hat und seine Vorzüge auf eine Weise, die als korrekt angesehen wird, vorführen kann, hat eine vorzügliche Möglichkeit, Qualitätskunst zustande zu bringen.

Das Kunstwerk selbst (oder eher das Kunstprojekt) ist selbstverständlich nicht ohne Bedeutung. Aber es ist nicht ausschlaggebend. Kunst zustande zu bringen, erfordert Interesse, Zähigkeit und kreatives Vermögen. Solche Eigenschaften sind verbreitet und können zudem entwickelt werden, nicht zuletzt durch den Kontakt mit all dem, was geschieht – wenn es einem gelingt, eine Position im System zu erringen.

Damit ein Kunstwerk funktioniert, muss es von etwas handeln (**aboutness**). Der Diskurs über ein zeitgenössisches Kunstwerk und oft über einen Künstler ist wichtig. Der Inhalt geht der Form voraus. Ein Werk, das nur auf Form beruht, kann als modernistisch oder hohl abgeschrieben werden. Und wie gesagt: der Inhalt baut auf einem Aspekt der Sozialkritik auf; eine Art Kommentar zu etwas oder eine **Untersuchung** von etwas, was gegenwärtig aktuell ist. Das kann auch historisch sein. Eine historische Untersuchung (gerne dekonstruierenden Charakters) ist voll gültig. Das, was geschaffen wird, muss also **relevant** sein, also in den herrschenden Zusammenhang passen.

Es wird auch erwartet, dass eine Arbeit **innovativ** ist. Es kann sich dabei darum handeln, dass sie provokativ (was ungewöhnlich ist), überschreitend, überraschend, unerwartet ist, dass sie eine unmittelbare visuelle oder räumliche Stärke besitzt. Die Erneuerung muss nicht unmittelbar sein. Sie kann auch im Diskurs hervortreten, also durch den Inhalt, der der Arbeit zugewiesen wird oder der in der eventuell folgenden Diskussion oder Kritik dazu kommt.

Alle diese Qualitätsaspekte werden von der Kunstwelt produziert. Es gibt keinen Bereich außerhalb der Kunst, von dem aus die Kunst qualitativ beurteilt werden könnte. Das gilt natürlich nicht im Rahmen der Moderne, die die Idee bereithält, dass die ästhetische Qualität eine naturgegebene Essenz ist, die das Kunstwerk beinhaltet. Diese kann, in Übereinstimmung mit dieser Lehre, begriffen und beurteilt werden, Konsens erlangen und in einen kunsthistorischen Kanon gesetzt werden.

Kanon oder Kunstgeschichte sind unter einer institutionellen Sicht komplizierter. Alldieweil die Kunst und deren Qualitäten das Ergebnis der Konstruktion eines Konsenses (ein akzeptabler, es gibt trotz allem unterschiedliche Auffassungen) sind, ist die Nennung von bestehenden (zumindest zu einem gegebenen Zeitpunkt) Werten eine Beschreibung davon, was die Kunstwelt dafür hält. Wenn beispielsweise wie oben in „Fresh Cream“ die Kuratoren zu definieren versuchen, was Qualität ist, müssen diese Bemühungen als ein Vorschlag

verstanden werden, Qualitätsaspekte vorzuführen. Etwas im Stil von „das halte ich für Qualität“. Wenn ausreichend viele in der Kunstwelt zustimmen, entsteht eine Qualität. Die Sache so zu sehen, ist eine „von außen“ Perspektive. Von innen, d. h. von Gesichtspunkt der Kuratoren aus, ist dies ein Versuch, die „eigentliche“ Qualität zu bestimmen. Man muss sich das so vorstellen, dass der Kurator (oder wer auch immer) die Kunst als einen Ausdruck für etwas sieht und dass dieser Ausdruck gewisse bestimmbar Qualitäten beinhaltet. Es handelt sich nicht um eine Beschreibung eines Geschehens. Eine Beschreibung darf nichts favorisieren, also Kunstqualitäten anders als durch den Hinweis darauf, was die Kunstwelt favorisiert, festsetzen. Jeder Versuch, dies oder das als Qualität hervorzuheben, bedeutet einen Vorschlag, dass etwas für Qualität gehalten werden soll.

Die Sache „von außen“ zu sehen, bedeutet, dass ein Betrachter eine strikt institutionelle Einstellung zur Kunst (aus dieser Perspektive schreibe ich) einnimmt. Die Sache „von innen“ zu sehen, bedeutet - entweder ganz oder teilweise - essentiell zu denken. Wie schon erwähnt gibt es in weiten Teilen eine Art Kompromiss zwischen dem Institutionellen und dem Essentiellen. Das ist nicht so merkwürdig. Auch wenn man einen institutionellen Blick auf die Kunst hat, hat man Ansichten darüber, was man für gute Kunst hält und findet dafür Argumente.

In der momentanen, unbestimmten Situation (Streit zwischen Paradigmen) ist klar, dass das Ästhetische/Moderne nicht aufrechterhalten werden kann. Darüber besteht ein klarer Konsens. Wenn der Fokus der Kunst von der Form auf den Inhalt verschoben wird, ist es schwieriger Attribute für Qualität zu finden. Das war gewiss früher schon keine einfache Sache, aber jetzt ist es richtig schwierig geworden. Die Kunst ist deshalb, wie schon erwähnt, dazu gekommen, das „Interessante“, „Wichtige“, „Aktuelle“ darzustellen. Was von den Künstlern eingeschleust werden kann, um **wiedererkennbar** zu sein, ist ein bestimmtes Gebiet, möglichst mit wiederkehrender Form oder zumindest mit nur wenigen Variationen. Dadurch lassen sich verschiedene Künstler als gegebene Qualitätsträger aufrechterhalten. Denken wir nur an Künstler wie Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jeff Koons, Robert Gober, Kabakov, Felix Gonzales-Torres, Damien Hirst, Gillian Wearing, Vanessa Beecroft, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan etc. Diese alle sind ziemlich gut wiedererkennbar sowohl was den Inhalt wie die verwendeten Formen betrifft.

Zweifelsohne gibt es genügend Künstler, um die Tradition der Künstler als Repräsentanten (oder sagen wir besser Kandidaten) für kunsthistorische Qualität zu bedienen. Die Tendenz ist dennoch deutlich. Die, die es gibt, sind viel mehr als früher und der Zuwachs ist enorm. Man muss sich klar vor Augen halten, auch wenn die Vorstellung von der Essenz der Kunst in gewisser Hinsicht sogar in avancierten Kreisen zu überleben scheint, ist die vorherrschende Kunsttheorie die institutionelle. Den wacheren Repräsentanten der Kunstwelt ist klar, dass die Künstler nicht exklusiv für das Schaffen von Kunst und Kunstqualität zuständig sind. Qualitäten werden in hohem Grade von anderen Akteuren geschaffen. Themenausstellungen und die Unzahl von Biennalen an sich sind eine mögliche (das gelingt natürlich nicht immer) qualitative Kunstproduktion. Kritiker (im weiteren Sinne) erkennen ihre Schlüsselrolle und erlangen eine immer deutlichere Rolle als aktive Gestalter. Aber am aller deutlichsten in diesem neuen Bild sind die Kuratoren, die sehr üblich geworden sind. Der Kurator wählt die Künstler aus und macht in Zusammenarbeit mit ihnen eine Ausstellung. Ein erfolgreicher Kurator wird zum Garanten für Qualität. Angesichts der Menge neuer Künstler ist es praktisch unmöglich geworden, einen Überblick über alle auftauchenden neuen Namen zu behalten. Der Kurator wird deshalb die Person (das wiedererkennbare Markenzeichen), die sichtbar gemacht werden kann. Es ist auch leichter neue und unbekannte Namen vorzustellen, dadurch dass dieser eine Garantie dafür gibt, dass sie interessant sind. Es muss auch betont

werden, dass die Rollenverteilung in der Kunstwelt nicht fest ist. Es ist immer üblicher, mehrere Rollen einnehmen und zwischen diesen hin und her wechseln zu können: der Kritiker, der Künstler ist, der Kurator, der Kritiker und Künstler ist, der Theoretiker, der als Kurator auftritt, der Künstler, der als Assistent für einen anderen Künstler arbeitet usw.

Ohne Übertreibung kann man behaupten, dass der Kurator in der Kunst ein Neuzugang ist. Und es sind viele, von denen viele freiberuflich arbeiten. Um beachtet zu werden, muss ein Kurator sich profilieren, was mit sich führt, dass auch die Kunst weit stärker als früher profiliert („kuriert“) wird. Man kann auch die doppelte Zugkraft in der Sozialkritik der Gegenwartskunst konstatieren. Weil die Kunst davon dominiert wird, bildet sie einen besonders geeigneten Nährboden für die Kuratorprofilierung. Und eine solche Profilierung verstärkt die Dominanz der Sozialkritik.

Und was ist da ein Künstler? Wieder gibt es nur eine Möglichkeit (wenn man kein Essentialist ist): die Kunstwelt macht den Künstler, dieser wird ausgewählt und ihm werden gewisse Eigenschaften zugeschrieben – die dazu tendieren, immer undeutlicher zu werden. Eine bedeutende Neuheit ist, dass Künstler gemeinsam ein Projekt machen. Ich meine hier nicht Künstlergruppen, die ziemlich einfach unter den allgemeinen Künstlerrahmen passen; eine Gruppe ist identifizierbar. Gerade die Identifizierbarkeit wird auf eine schwere Probe gestellt, wenn Künstler zusammenarbeiten. Wenn beide (oder eventuell noch mehr) nicht gut etabliert sind, entsteht etwas, das nur auf das Produkt selbst aufbauen kann, eine etwas beschwerliche Situation für die Installation von Qualität, wenn man davon ausgeht, dass die Zusammenarbeit nur vorübergehend ist.

Es wäre inkorrekt, zu meinen, die verschiedenen Rollen in der Kunstwelt wären gänzlich zusammengemischt. Immer noch ist leicht zu erkennen (und die Gegensätze untereinander zu sehen), wer zu den Kritikern, zu den Museen und anderen festen Institutionen, zu den Galeristen, Kuratoren und Künstlern gehört. Und kaum jemand bezweifelt, dass der Künstler *der* zentrale Teil der Kunst ist. Alle übrigen sind darauf aus, das, was die Künstler schaffen, zu behandeln und zu organisieren. Aber wie sich gezeigt hat, schaffen die verschiedenen Akteure der Kunstwelt gemeinsam die Kunst. Der Vortritt, der den Künstlern zugestanden wird, liegt darin begründet, dass sie den Ausgangspunkt bilden. Aber kaum mehr als das. Der Künstler, das Kunstwerk/Kunstprojekt wird durch gemeinsame Anstrengungen in Szene gesetzt und die Kunstwelt ist jetzt darauf vorbereitet, das, was die Künstler machen, zu akzeptieren.

Die Flüchtigkeit der Qualitäten

Historische Qualitäten werden in einem kunsthistorischen Kontext nach einer wohlbekannten Routine festgesetzt. Die neue Kunst taucht auf und kann in ihrer Gegenwart die höchsten Höhen erreichen. Nach einigen Jahren sind die Qualitäten, die die Kunstwelt geschätzt hatte, auf das Niveau der Mittelmäßigkeit oder des Vergessens gesunken, während andere Objekte ihre Qualität gesteigert haben und sich mit der Zeit zum Kanon gesellt haben. Man kann die frühen 1980er Jahre als Beispiel nehmen, wo die Kunst von der neuen Malerei dominiert wurde. Julian Schnabel sowie David Salle und Robert Longo wurden damals als überzeugende Manifestationen der postmodernen Malerei angesehen. In Europa waren die deutschen Neoexpressionisten (Salome, Middendorff, Hödicke, Fetting, Kiefer usw.) zusammen mit den italienischen Malern, die als Transavantgarde bezeichnet wurden (Cucchi, Chia, Clemente) in Fahrt gekommen. Der größere Teil dieser Bewegung hat heute zumeist seine frühere Position als Ausdruck für beständige Qualitätskunst eingebüßt. Einige haben ihren Status behalten, z. B. hat Kiefer sich als haltbar erwiesen, aber die meisten sind mehr oder weniger aus der Liga, die zählt, verschwunden. Da die Kontextkunst/Sozialkritik die

Kunstszene erobert hat, wurde die Kunstgeschichte so justiert, dass beispielsweise Cindy Sherman und Sherrie Levine als die besten Exponenten dieser Epoche herausgestellt werden. Die Möglichkeit der Vielfalt in der Kunstgeschichtsschreibung besteht natürlich weiter. Wenn man das Geschehen nach den damals geltenden Auffassungen beschreiben will, bleibt die Malerei führend. Und man kann sich neue Justierungen durch neue Entwicklungen in der Kunst, die auf die Kunstgeschichtsschreibung zurück wirken, vorstellen. Seit der Aufgabe des Essentialismus ist das einfache Modell, dass die Zeit die Kunst sortiert, so dass mit der Zeit die Qualität als unbezweifelbarer Kanon hervortritt, nicht mehr möglich. Jedes Aufstellen eines Kanons geht darauf zurück, worüber sich die Kunstwelt geeinigt hat, nicht auf einen externen Bezugspunkt. Dies schafft kaum eine besonders bewegliche Kunstgeschichte, nachdem die Kunstwelt ziemlich feste Übereinkommen trifft. Aber da die Veränderung der Kunst vom Essentiellen zum Institutionellen paradigmatisch ist, sollte dies bedeuten, dass auch die ältere Kunstgeschichte auf keinem sicheren Boden steht. Der kunsthistorische Kanon hat jedoch wunderbarerweise bis auf weiteres überlebt.

Das Ideelle

Die Kunst, die also keine externe Qualität besitzt und die deshalb als ein selbstreferentieller Bereich funktioniert, besitzt dennoch Qualitäten, die sich anders als durch Hinweis auf Launen in der Kunstwelt verteidigen lassen. Dass das so ist, ist auch institutionell, aber auf einer höheren Ebene. Ich meine damit die schon erwähnte Überzeugung, dass die Kunst als Institution für den Menschen und die Gesellschaft wertvoll ist. Diese Einstellung gegenüber der Kunst ist seit ein paar Jahrhunderten fest gegründet und wird selten bezweifelt. Aber es geht nicht um Einzelercheinungen sondern um die Kunst als solche. Es ist immer noch nicht notwendig, dieses Verhältnis zu begründen. Die Kunst hat also ihren Wert beibehalten: Kunst ist wichtig. Die Kunst hat uns etwas zu sagen. Kunst darf nicht trivialisiert werden. Kunst muss von der Gesellschaft unterstützt werden. Das ist unumstritten. Das ist so selbstverständlich wie, dass die Wissenschaft ein Grundpfeiler der westlichen Gesellschaft ist.

Aber es ist nicht mehr möglich, auf das zu verweisen, was früher den selbstverständlichen Grund ausmachte: Das besondere Kunsterlebnis, das durch die Geschichte hindurch immer wieder gefunden wurde und das in einer gemeinsamen Erfahrung die Kunstgeschichte zusammenband. Das ist ein Abschnitt, der verloren gegangen ist. Noch ist die Forderung nach einem begründeten Ersatz ziemlich leise. Als Ganzes wird die Kunst von keinem strammen institutionellen Modell mit der Sozialkritik als Leitfigur gesteuert. Quantitativ gesehen herrscht immer noch das Alte, die Kunst als ästhetisches Erlebnis mit der Malerei als Leitfigur. Das Problem wird jedoch schnell größer, weil die symbolische Macht und die Initiative bei der institutionellen Sicht liegen. In diesen Kreisen müssen Nutzen und Sinn der Kunst begründet werden. So wie es z. B. Maria Lind oben gemacht hat.

Ein grundlegender Gedanke ist, dass Kunst nicht kommerziell sein soll. Sie ist kein Produkt, das nach den Bedingungen des Auftraggebers hergestellt wird. Ihre Traditionen machen geltend, dass die Kunst von den grundlegenden Bedingungen des Menschen handelt. Von der Existenz, vom Erleben der Welt, und von dem, wie es ist, ein Mensch zu sein. Früher war das dadurch gegeben, dass die Kunst als ein spontaner Ausdruck dieser Tiefendimension gesehen wurde. Nun muss sie geplant und begründet werden. Sie muss an den Markt angepasst werden. Während die Kunst ihr traditionelles Leben auf der Grundlage führte, dass sie etwas ebenso Wesentliches wie Unergründliches sei, ist nun von allen Seiten bedeutend mehr gefordert. Die Kunst muss sich nützlich machen, die Kunstausbildung soll mit anderen Ausbildungen abgestimmt werden, es soll mit Kunst geforscht werden. Außerdem werden Kunstprojekte als Beiträge zu Diskussionen in Bezug auf gesellschaftliche Probleme begründet, diese generieren Identität und Aufmerksamkeit.

Trotz der Veränderungen überlebt einiges aus dem älteren Paradigma. Die Kunst wird als ein Instrument zur radikalen Überschreitung betrachtet, ihre Äußerungen liefern ganz selten Antworten, vielmehr überlassen sie die Schlussfolgerungen dem Betrachter. Und ein sehr wichtiger Charakterzug: Es wird erwartet, dass die Kunst etwas Unerwartetes, oft Absurdes oder Seltsames produziert. Das ist an sich nichts Ungewöhnliches in der heutigen Gesellschaft. So schafft man Aufmerksamkeit und weckt Interesse. Aber die Kunst funktioniert in dieser Hinsicht anders als z. B. die Reklame. Alle können etwas Eigentümliches, das von der Werbung produziert wird, verstehen. Das soll helfen, etwas zu verkaufen. Das ist jedoch bei der Kunst nicht der Fall. Hier bildet das Aufzeigen einer Tiefendimension, die Raum für spekulative Deutungen offen lässt, einen Grundpfeiler. Das Abweichende muss - kann aber natürlich - kein einzelnes Detail sein. Es kann sich auch um das Ganze drehen. Eine Performance oder ein Video kann in den Einzelheiten banal, aber als Ganzes eigenartig sein.

Das Unerwartete und dessen Erklärung

In seiner Ausstellung in New York im Jahr 2000 zeigte Damien Hirst in einer gynäkologischen Abteilung u. a. einen großen Tank mit schwimmenden Fischen. Vanessa Beecroft stellt nackte Frauen in einen Raum auf und lässt sie dort unbeweglich mehrere Stunden stehen. Gabriel Orozco baut einen Citroën zu einem Einsitzer um. Das sind alles Beispiele für etwas Unerwartetes. Die Phantasie (oder Initiative, der Einfall kann gestohlen oder geliehen sein) des Künstlers hat etwas hervorgebracht, was überrascht, überschreitet und möglicherweise provoziert. Von den hier angeführten Beispielen hat nur Beecrofts Projekt in gewisser Weise provoziert. Und das nicht weil die Frauen nackt waren, sondern durch das Infragestellen feministischer Normen. Diese Beispiele sind nicht direkt an ein soziales Geschehen gebunden, aber wenn man will, kann ihnen ein derartiger Inhalt verliehen werden. Kabakovs ironische Apotheose der alten Sowjetunion auf der Biennale in Venedig 1993 war leicht verständlich, dafür aber auf überraschende Weise dargestellt. Nicht immer ist die Überraschung sichtbar, so etwa bei Walter De Marias berühmtem vergrabenen Erdkilometer bei der Documenta 1977 in Kassel. Diese etwas ältere Arbeit steht außerhalb der sozialkritischen Epoche und erscheint in der Konstruktion von Sinn mit anderen Kriterien. Die damalige Sinnkonstruktion war noch immer auf den Hauptdiskurs, die Kunst als ein ästhetischer Ausdruck, konzentriert. Der Konzeptkünstler De Maria wählte oft Formen, die so weit wie möglich von ästhetischen Deutungsmodellen entfernt waren. Deshalb provozierte der Erdkilometer viele Besucher, weil er nicht als ein ästhetisch wertvolles Kunstwerk akzeptiert werden kann, sondern als eine Geste gigantischer Sinnlosigkeit erschien.

Ein Brennpunkt der Kunst lässt sich in dem festmachen, was künstlerische Phantasie, Einbildungskraft, Schaffenskraft oder Kreativität verursachen. Es kann verführerisch sein, dieses Moment als den eigentlichen Qualitätsträger zu sehen. Und so ist es in der traditionellen Sicht auf die Kunst. Da ist die künstlerische Schaffenskraft die Qualität. Der Künstler kann kraft seines Genies das schaffen, was bestehende Regeln bricht und neue Normen setzt. Der Unterschied zwischen dem Genialen und dem Bizarren zeigt sich durch das Erlebnis, das das Werk vermitteln kann. Und manchmal konnte es also eine Zeit dauern, bis dieses Erlebnis realisiert werden konnte. Wenn wir nun diese ursprüngliche Möglichkeit zur Qualitätsbestimmung eines Werkes nicht mehr haben, stehen wir auch vor der Aufgabe, die Schöpferkraft zu bewerten. Wie gewichtig und eigenartig ist das kreative Vermögen? Kaum hinreichend, um als besondere Begründung für die Kunst zu dienen.

Dante spricht von der höheren Schaffenskraft, also einer Phantasie, die tiefsinnige und ernste Gegenstände heraufbeschwört. Eine solche Kraft geht natürlich von Gott aus. Die höhere

Schaffenskraft erhält später mit dem Genie ihren Platz in der Kunst. Nun mehr ist es schwieriger anzugeben, worin diese höhere Schaffenskraft bestehen soll. Sie ist kontextuell und institutionell geworden. Und es geht darum, die Schaffenskraft damit zu kombinieren, was als einwandfrei ernst angesehen werden kann, also wie das Triviale zu vermeiden ist. Es wird vielleicht verständlicher, wenn der wuchtigere Begriff „Schaffenskraft“ gegen „Einfallsreichtum“ ausgetauscht wird. Die heutigen Künstler sind einfallsreich. Aber das Erfinderische und Eigenartige wird durch die Kopplung damit, dass etwas „problematisiert“ wird, seriös.

Bis zu einem gewissen Grade wird die Kunst dennoch trivial. Von einer geistigen Erfahrungsgemeinschaft hat sie sich in ein strategisches Muster gewandelt, wo die Qualität in Angemessenheit hinsichtlich der Erfordernisse der Kunstwelt gemessen wird. Ausgehend davon, dass die Kunst ein geheimnisumwobener Bereich mit dunklen Bezügen zu einem besonderen Zustand und einer eigenartigen Einsicht, die dem Mangel der Konventionalität an Tiefe gegenüber gestellt wurden, wurde die Kunst von einem ständig wachsenden Bewusstmachen aufgeklärt. Die im Grunde positive Außenseiterrolle verliert immer mehr an Deutlichkeit. Die Kunst wird erklärt. Die Art, wie das geschieht, ist auf ihre Weise beeindruckend, dadurch dass Stoff von vielen Disziplinen und mit den besten Referenzen geholt wird. Wenn triviales Material (wie z. B. Kitsch) von Künstlern verwendet wird, geschieht dies mit einer klaren Distanz. Kunst kommt auch dadurch ihrer Verantwortung nach, dass sie auf soziale und politische Probleme aufmerksam macht. Die Korrektheit des Systems schafft die besten Voraussetzungen für Zynismus, aber den will auf der anderen Seite keiner haben (siehe die Äußerungen im Zusammenhang mit „Fresh Cream“ oben). Jedoch sind strategische Überlegungen unausweichlich.

Dem widerspricht die Tradition, dass die Kunst von der ständigen Abscheu handelt, die herrschenden Zustände zu akzeptieren. Der Gedanke, dass die Welt einen Abgrund von Ungewissheit beinhaltet, die existentielle Angst, das Erleben der Vorstellung einer Welt, die unfassbar ist, und die nur in Andeutungen formuliert werden kann. Es macht Sinn in solchen Bahnen zu denken, aber die Position des Künstlers verleiht bei der Auseinandersetzung mit dem Metaphysischen keine bevorzugte Stellung mehr. Wie auch immer, es ist offensichtlich, dass die Kunst grundlegende existentielle Fragen besetzt hat und weiter besetzt. In der Praxis der Kunst geht es wohl meist darum, Produkte zu realisieren, aber es kann nicht ausgeschlossen werden, dass etwas, nicht nur aus Überzeugung, sondern auch ziemlich überzeugend geschieht.

Wir haben hier ganz einfach etwas vor uns, das wir die „sympathischen Eigenschaften“ der Kunst nennen können.

Die sympathischen Eigenschaften der Kunst

Die Qualitäten der Kunst stehen momentan zur Debatte. Es ist uneingeschränkt möglich, die Kriterien, die man ansprechend findet, vorzulegen und diese dann als die Qualitäten der Kunst festzusetzen. Es gibt selbstverständlich eine Schwierigkeit. Um einer derartigen Festsetzung allgemeine Geltung zu verschaffen, muss man die Kunstwelt hinter sich bekommen. Die Kunstwelt fungiert nicht als eine absolute Einheit, weshalb es für derartige Strategien mehrere Spielfelder gibt. An erster Stelle steht das institutionelle/kontextuelle Paradigma mit seiner Ausrichtung auf soziale Kritik. Das ist international führend und gibt den Trend vor. Es hat die geltende symbolische Macht. Seine Interessenssphäre handelt von Kunst als Untersuchung des Sozialen, der Globalisierung, ein System theoretischer Bezüge. Es zielt weiter auf viele Felder, ja, so viele, dass eigentlich nichts seinen Interessen entgegen kann. Es ist eingebunden

in die Beziehung zwischen Kunst und angrenzende Bereiche. Es ist auf einer starken und internationalen Macht von Künstlern aufgebaut und die Gruppe weitet sich schnell mit neuen Namen aus. Teile davon bleiben als mehr oder weniger kanonische Referenzpunkte übrig. Es gibt eine entsprechende Macht von Kuratoren und Kritikern, die auch neue Namen generieren. Die Ausstellungspunkte bilden die weltweiten modernen Museen mit einer Anzahl alternativer Möglichkeiten, die großen und regelmäßigen internationalen Arrangements. Auch dieser Bereich expandiert. Am deutlichsten merkt man das an den neuen Biennalen, die dazu gekommen sind und die man nun durch übergeordnete Komitees zu verwalten versucht.

Immer noch mächtig ist das alte ästhetische/essentielle Paradigma, das in seiner Tradition auf die Sonderstellung der Malerei zugeschnitten ist. Hier werden in großem Umfang die gewohnten Auffassungen von der Qualität der Kunst beibehalten: ästhetische Kriterien, künstlerischer Ausdruck, die beide echte Kunsterlebnisse vermitteln können. Dieses System hat viele Fürsprecher und steht wirtschaftlich weit besser da als das institutionelle/kontextuelle. Wie ich schon gesagt habe, sollte man sie nicht in einen absoluten Kontrast setzen. Das Kunstleben ist prinzipiell liberal und akzeptiert gerne mehrere Möglichkeiten, Künstler sind interessant, auch wenn sie unterschiedlich sind. Der Zwiespalt ist dennoch unvermeidlich.

Aus diesen Systemen geht eine Unzahl anderer nationalen und regionalen Charakters hervor.

Man fragt sich, wie man die sympathischen Seiten der Kunst, also etwas, was nicht nur von Strategie und Positionierung handelt, formulieren soll. Was kann die Kunst beitragen? Das könnte man so sagen: Kunst als Überschreitendes mit Eigenschaften wie Provokation, Innovation, Erneuerung, Überraschung passt als positiver Aspekt gut in unsere Gesellschaft. Weiter: die kritische Grundeinstellung, die Welt nicht so, wie sie ist, zu akzeptieren, die Opposition gegen die Begrenzungen der sprachlichen Sinnkonstruktion. All das kommt aus dem „metaphysischen Überschuss“, also dem Faktum, dass wir mit unserer Phantasie mehr Vorstellungen produzieren können, als wir eigentlich brauchen. Man kann sich immer vorstellen, dass alles ganz anders sein könnte. Dieses „ganz anders“ gänzlich ernst zu nehmen (also nicht als Belustigung und urkomische Aufmerksamkeit), d. h. es mit avanciertesten Positionen der Sinnkonstruktion zusammenspielen zu lassen, um etwas zu erreichen, was die Grenzen der Sprache zeigt und problematisch macht, ist ein sympathischer Wert. Daraus ergibt sich folgerichtig, dass die Kunst keine Antworten gibt, sondern Möglichkeiten für Fragen schafft. Wenn die Kunst Antworten gibt, nimmt sie am generellen Diskurs teil. Man kann sich möglicherweise wünschen, die Kunst sollte am allgemeinen Diskurs teilnehmen, reelles Wissen (also diskursiv) schaffen und politische oder soziale Fragen antreiben. Der Nachteil ist, dass die Kunst damit diskursiv (also wie die traditionelle Forschung) respektive ideologisch wird, was auch nicht so geclückt wäre. Die Identität landet in unmittelbarer Gefahrzone.

Das Obenstehende ist ein Versuch, etwas aufzuzeigen, was die Kunst durch ihr Wirken etabliert hat und was wenig umstritten sein dürfte. Einen konsequenten Gebrauch dieser Qualitäten kann man sich vom Kunstleben nicht erwarten. Die Praxis ist nicht von ideeller Aktivität bestimmt. Die „sympathischen“ Eigenschaften gibt es trotzdem in mehr oder weniger verfälschten Formen. Die Kunst handelt in weiten Teilen von Karriere und Erfolg.

Aus einem anderen Blickwinkel

Die Kunst als dynamisches Instrument zur Bestimmung dessen, was sich zwischen dem Sprachlichen (als diskursiv und sinnkonstruierend) und Nicht-Sprachlichen (als Störung, Sabotage, subjektive Erfahrung) befindet, ist keine Neuheit. Das ästhetische Paradigma

beinhaltet dies genauso. Der Unterschied zur jetzigen Situation ist, dass die ästhetische Identität früher das Schwerverständliche, das die grenzgängerischen Kunst hervorgebracht hat, tragen musste. Das ist ganz einfach als die Kunst selbst verstanden worden, das Kunsterlebnis, das Ästhetische und mystisch Geistige, die sich nicht benennen und noch weniger definieren lassen. Mit der Freistellung des Ästhetischen verschwindet die Verankerung in dem, was man als festen Grund angesehen hat. Im institutionellen Paradigma können die Setzungen der Kunstwelt dies natürlich nicht ersetzen. Es ist vermutlich so, dass wir uns entschlossen haben, einen Bereich beizubehalten, der sich nicht formulieren lässt, weil er fortwährend gegen Sprache und Sinnkonstruktion revoltiert. Hier ist Folgendes geschehen: der Inhalt (der Gegenstand sozialer Kritik) ersetzt die Ästhetik dadurch, dass er zum Repräsentanten gemacht wird. Der Inhalt ist in einem zeitgenössischen Kunstwerk das korrekt Identifizierbare, aber das reicht nicht. Das Kunstwerk muss mit etwas Unerwartetem kommen, das einer leichten Deutung Widerstand bietet.

Die ständigen Streifzüge der Kunst in das Unerwartete verkraften jegliche denkbare Sinnkonstruktion. Mit der Eigenschaft, überraschend zu sein, kommt es zu einem nicht versiegenden Strom von Möglichkeiten, Überraschungen zu produzieren. Die einzelnen Kunstprojekte können nach und nach mit Bedeutung gefüllt werden, so dass sie als Teile eines bestehenden Diskurses verstanden werden können. Man kann z. B. an Cindy Shermans „Film Stills“ oder Kabakovs Arbeiten über die alte Sowjetunion denken. Wir sollten uns daran gewöhnen, dass das Ästhetische als Steuerfaktor für die Kunst gegen den Inhalt ausgetauscht wird. Und man darf davon ausgehen, dass Operationen im Grenzbereich von Sprache/Nicht-Sprache nicht unmittelbar interessant sind. Das Unerwartete im Werk wird bei einer kritischen Behandlung oft als ein Aspekt des Inhaltes und nicht als ein Beitrag zur Diskussion Sprache/Nicht-Sprache verstanden. Das ist von so prinzipieller Natur, dass dies meistens außerhalb des Beobachtungshorizonts landet, der zum Kunstprojekt geschaffen wird. Es an sich ist auch für die Kunst nicht Identität stiftend. Das Verhältnis sprachlich/nicht-sprachlich kommt in vielen anderen Zusammenhängen vor. Identitätsstiftung der Kunst geschieht, wie schon vorgebracht, durch die Kunstwelt, wenn diese etwas als Kunst betrachtet.

Qualitätsübersicht

Die folgende Übersicht geht von einer institutionellen Sicht auf die Kunst aus. In der Aufstellung werden keine „Mischformen“ beachtet, d.h. dass ein Teil der Kunstakteure, die sonst als Repräsentanten für eine institutionelle Auffassung stehen, auch traditionelle Kriterien ausnutzen (wo also der ästhetische Wert das Interessante ist). In einer institutionellen Perspektive ist der ästhetische Wert untergeordnet. Er kann als Kunstqualität für sich genommen nicht aufrechterhalten werden, sondern als zusätzlicher Faktor irgendeiner Absicht zu dienen.

1. Der grundlegende Wert für die Kunst ist die Vorstellung von der **unbestrittenen Bedeutung der Kunst**. Hier handelt es sich also um die fest verwurzelte Tradition, dass Kunst als kulturelle Erscheinung einen hohen Wert besitzt. Dieser Wert wird als „natürlich“ und normal aufgefasst und beinhaltet, dass die Kunst auf einer existentiellen Ebene agieren kann, ohne dass das eigentümlich wirkt. Fragestellungen wie z.B. Was ist ein Mensch? Was ist das Sein? Woher kommen wir? leuchten im Kunstzusammenhang ein. Diese Perspektive teilt die Kunst dann mit Wissenschaft und Religion. In anderen Gebieten (z.B. Politik, Sport, Unterhaltung) würden derartige Absichten fehl am Platz erscheinen.

2. Der übergreifende Wert in der Kunst besteht im **Verhältnis zwischen dem Diskursiv-Sprachlichen und dem Nicht-Sprachlichen**. Das kann auf mehrere Arten ausgedrückt werden. Kunst wird als ein Ausdruck von Erfahrungen und Erlebnissen gesehen, und sie

strebt danach, solche Ausdrücke zustande zu bringen. Diskursive Kontexte, die entweder im Kunstprojekt selbst angeführt werden oder als Kommentar dazukommen, spielen eine große Rolle, aber die Ansicht, dass Kunst nicht auf eine eindeutige Sinnkonstruktion reduziert werden darf, ist mächtig. Es wird ständig – vor allem von den Künstlern – behauptet, dass das Kunstwerk einen nicht formulierbaren Rest enthält. Dieser Rest kann auch geltend gemacht werden als das Übersehene, das Ausgestoßene, das Objekt, dem in einem gleitenden Übergang mehr Substanz gegeben werden und das sich auf das nächste Niveau hinab begeben kann und sich damit dem Sprachlichen nähert. Das **Erhabene** kann hier auch verortet werden, auch wenn es eine offene Frage ist, ob man diesem einen selbstständigen Inhalt zuschreiben kann oder es nur als eine Variante des „Rests“ betrachtet wird. Der **Zeitgeist**, also die Idee, dass die Kunst Gegenwärtigkeit oft mit prophetischem Einschlag vermitteln kann, ist ein weiteres Zeichen für übergreifende Qualität. Ein weiterer Wert ist die **Freiheit** der Kunst, also das Recht, das es dem Künstler erlaubt, zu gestalten, auszudrücken und bestehende Grenzen zu überschreiten.

3. Das institutionell oder praktisch Wertvolle ist der **Inhalt/aboutness (Sozialkritik), Identifizierbarkeit, Relevanz, Innovationsgrad, Referenzen** (auf die Kunstgeschichte oder etwas anderes, was im Kunstdiskurs relevant ist).

4. Auf einem funktionellen Niveau ist das **Netzwerk** wertstiftend. Netzwerk als Qualität basiert darauf, dass es wichtiger ist, *dass* ein Künstler z.B. vom richtigen Kritiker positiv besprochen wird, als was und warum dieser schreibt. Die Ansichten und die Erläuterungen eines Kritikers sind in weiten Teilen genauso voraussagbar wie austauschbar. Etwas komplizierter ist es mit der negativen Aufmerksamkeit. Sie kann der Start einer „Kontroverse“ sein, sie kann aber auch zu einer Verweisung auf ein niedrigeres Niveau im Kunstleben führen.

Qualität 2001

In der Januarnummer des Artforums¹⁵ werden 14 junge und ziemlich unbekannte Künstler von 14 verschiedenen Kritikern präsentiert. Hier sind es die Kritiker, die bekannt sind und damit die Referenz darstellen, sie verleihen den Ausgewählten Gewicht. Interessant auch, dass die Kritiker mit Bild und Text vorgestellt werden. Um eine Auffassung darüber zu bekommen, was sie jeweils für Qualität halten, folgt hier eine kleine Sichtung dessen, was einige der Kritiker in ihren Texten über die aufstrebenden Künstler anführen.

Die Beschreibungen der 14 Künstler drehen sich darum, wie sie die Erscheinungen des modernen Lebens untersuchen. Kaum einen kann man als Maler bezeichnen. Diese Klassifizierung scheint ihren Sinn verloren zu haben. David Frankel diskutiert Delia Brown, die nach Fotografien Malereien von sozialen Milieus in illustrativem Stil macht: „evoking tony magazines of decades past“. Das Projekt handelt von „Envy and exclusion“. Ein Zitat von Gauguin ist als Titel für eine Malerei mit zwei sonnenbadenden Frauen dabei: „*Aha oe feii?* – „*What, Are You Jealous?*“ Frankel hebt außerdem hervor: „corrupted pastorals“, „they’re not just cynical either“.

Matthew Higgs, der über Oliver Payne und Nick Relph aus England schreibt, führt auch kunsthistorische Referenzen für deren halbdokumentarische Videofilme an: „bring to mind earlier documentary works as distinct as Robert Smithson’s semifinal photo-essay *The Monuments of Passaic*, 1967, and Dan Graham’s persistently influential video *Rock My Religion*, 1982-84.“ Der Film *House & Garage* spielt in den Vororten und wird

¹⁵ *Artforum* Jan. 2001 S. 116-129

charakterisiert: "think of Wolfgang Tillmans's encyclopedic eye set against a sound track provided by Erik Satie", während *Jungle* (der Film ist noch nicht fertig) ein "sardonic lament of the fading of Britain's farming aristocracy" zu werden verspricht.

David Rimanelli behandelt Daria Martin. Sie macht alles Mögliche, aber Rimanelli meint, dass ihre Videoarbeiten am interessantesten sind. "The Living figures remain almost still while the artificial landscapes gently move - in *Runaway*, (1999) the dust of snow..." The subtle shift between stasis and movement, historicity and timeliness, are even more pronounced in Martin's 16 mm film *In the Palace* (2000). The title refers to Giacometti's *The Palace at 4 a.m.* "

Hans-Ullrich Obrist berichtet vom albanischen Filmer Anri Sala: "keeps surprising us with his mysterious, deeply personal, yet insistently political films and videos." "The theme of inner exile is further explored in *Uomo Duomo*, 2000, a short film loop of an old man waiting (for what?) in Milan's Duomo, like a character out of Samuel Beckett or Thomas Bernard..." Ralf Rugoff über Shirley Tse aus Hong Kong/Los Angeles (sie sägt mit großer Sorgfalt etwas aus Styropor aus, das Modellen von Landschaften oder Gebäuden gleicht): "Suggesting something dreamed up by an offspring of Louise Nevelson and Gilles Deleuze, *Polymathicstyrene* reveals Tse's conceptual agility as well as her formal inventiveness." "Like a faithful modernist, Tse consistently exploits her chosen art supply as the springboard for her fluid investigations. Yet in manipulating a material to reveal its multiple "truths", her work bypasses formalist credos and instead persuasively demonstrates art's status as an exhilaratingly heterogeneous endeavor where form, material, and reference collide".

Unter den Kritikern herrscht große Einigkeit. Die vierzehn sind alle Teile des internationalen Netzwerks und repräsentieren eine Momentaufnahme. Sie führen alle das an, was vorher als Kriterien genannt wurde. Die Künstler überraschen mit ungewöhnlichen Einfällen. Aber die Einfälle werden von einem Diskurs aufgefangen, der selbstverständlich um die soziale Kritik, die Untersuchung der Gegenwart und dessen verschiedene technische Möglichkeiten kreist. Es tauchen dauernd Verweise auf die Kunstgeschichte und anderweitig Relevantes auf. Eifrig wird darauf hingewiesen, dass die Ähnlichkeiten der Werke mit dem Modernismus/Formalismus nur oberflächlich sind. Ein Gegenwartskünstler kann kein Modernist sein. Die Künstler sind identifizierbar, entweder arbeiten sie hauptsächlich mit einem bestimmten Medium oder/und haben einen Approach und ein bestimmtes Thema. Alle Kommentare liegen innerhalb des Niveaus, das ich weiter oben als das institutionelle oder praktische bezeichnet habe. Hier ist die Kritik verortet. Der Schritt hinauf zur Sprachdiskussion wird üblicherweise in einem mehr verallgemeinernden Text behandelt, also in einem strikt kunsttheoretischen Kontext. Das darunter liegende, das Netzwerk auf dem funktionellen Niveau, interessiert die Kritiker nicht. Es sind ja sie, die dieses ausmachen. Es wäre eigentümlich, wenn einer der Kritiker anführen würde, dass die wesentliche Qualität darin besteht, dass er über den Künstler schreibt. Aber so ist es natürlich. Das „unsichtbare“ und wichtigste Moment für die Qualität liegt darin, dass in dieser Nummer des *Artforums* die Künstler von wichtigen Kritikern in einer sehr einflussreichen Zeitschrift präsentiert werden. Die Geschichte wie die Künstler (und in diesem Fall auch die Kritiker) dorthin gekommen sind, ist eigentlich interessanter als die Berichte selbst, die – man kann nicht anders sagen – völlig voraussagbar sind. Damit möchte ich nicht sagen, dass sie schlecht sind. Wir haben es hier mit einer Reihe von Kritikern zu tun, die ihr Geschäft verstehen. Aber wir wissen es, wir wissen, dass solche Kritiker das erfüllen können, was von ihnen erwartet wird – mit guter Qualität nach den geltenden Normen.

Wenn man auf das Wertkriterium, dass darüber geschrieben wird, einen der fraglichen Kritiker aufmerksam machen würde, könnte dieser sagen, dass es einen Grund dafür gibt, dass ein Künstler Aufmerksamkeit findet. Und das würde eine Aufzählung der zitierten Kriterien auslösen. Hier stehen wir vor einem Scheideweg. Entweder man ist der Meinung, dass das Entscheidende nicht die Kunst selbst ist, sondern die Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu erregen, oder sie ganz zufällig zu bekommen. Man kann es genau anders sehen. Es neigt sich jedoch meist eher in Richtung des Ersteren. Es ist nicht übertrieben schwer, das zu machen, wofür die Mehrheit der heutigen Künstler steht. Damit will ich nicht sagen, dass es leicht ist. Es stellt immer noch hohe Anforderungen an Kreativität, harte Arbeit und Eigensinn. Aber es gibt kaum Zweifel, dass es endlose Scharen potentieller Künstler gibt, die die ersetzen könnten, die zufällig bekannt geworden sind.

Wenn ich das, was die Kritiker schreiben, „voraussagbar“ nenne, halte ich mich an das Kriterium, dass Kunst innovativ sein soll. Es hilft nicht recht, dass die Kunst von heute auf das Aktuelle, Wichtige und Interessante hinweist. Es fängt an, ein Problem zu werden. Oder wenn man es nicht als Problem sehen will, kann man sagen, dass „Normalkunst“ oder etwas, was man „guten Standard“ nennen kann, am Entstehen ist. Die Kunst als institutionelle/kontextuelle/soziale Kritik ist seit ca. 10 Jahren dominant. Sie hat ihre Formen jetzt etabliert und wird ohne Opposition anerkannt. Das ist die Kunst, die gilt. Der Normalzustand der Kunst heute.

Die Malerei

Die Malerei hat also ihre Stellung als veritables Flaggschiff der Kunst verloren und wurde vom Foto als der nun führenden Technik ersetzt. Aber sie ist nicht verschwunden. Die Malerei ist eine von vielen Ausdruckformen. In der schon erwähnten Ausstellung „Fresh Cream“ machen die Maler von den 100 ausgewählten Künstlern knapp 10% aus. Es kann ein wenig schwierig sein, zu entscheiden, wer Maler ist, weil viele Künstler mit vielen verschiedenen Techniken arbeiten. Aber die Zahl kann als Richtwert gelten. Auf der anderen Seite ist die Malerei im institutionellen/kontextuellen Paradigma nicht etwas, was von sich aus interessant ist. Hier fungiert sie nur als eine Darstellungsweise und basiert natürlich auf sozialer Kritik. Dennoch hat die Malerei aufgrund ihrer Geschichte eine Sonderstellung. Nicht jeder Maler kann die historischen Prämissen vermeiden, aber um in einem Kontext wie „Fresh Cream“ akzeptiert werden zu können, muss notwendigerweise Distanz zur Tradition gezeigt werden. Die Malerei muss in einem anderen Zusammenhang landen als in dem, der im ästhetischen Paradigma gilt. Der Maler Michael Raedecker wurde für den Turnerpreis 2000 nominiert. Aber der Preis ging, typisch für die Zeit, an den Fotografen Wolfgang Tillmans.

Iwona Blazwick schreibt über Raedecker: “In its dramatic scale and composition, *mirage* directly recalls the language of the sublime. But Raedecker keeps problematizing those romantic journeys to spiritual transcendence, streamlined perfection, the modern Utopia.”¹⁶

Man beachte: „Problematisieren“ ist ein Schlüsselbegriff in der Gegenwartskunst. Die Malerei soll als eines von vielen Instrumenten gesehen werden, die sich allen dem sozialkritischen Problematisieren unterwerfen müssen.

Vasif Kortun über Shahzia Sikander aus Pakistan: ”Her use of traditional imagery consciously embodies a process predicated on the West’s archival and hierarchical categorization, filtered through Euro-American publications and scholarship. /.../ In her works, however, tradition is

¹⁶ *Fresh Cream* S. 490

not hijacked by a modernist approach, nor insinuated into the structure of Western medium such as oil painting, which is traditionally European.”¹⁷

Das ist natürlich sehr korrekt geschrieben. Eine Künstlerin aus dem globalen Bereich, der es gelingt, der Moderne nicht in die Falle gehen und die nicht von den Traditionen der Ölmalerei aufgesogen wird. In dem ziemlich ausführlichen Text bekommt man, wie zu erwarten, einen Kommentar über das Verhältnis der Ausbildung, die Sikander in der modernen Malerei erhielt, und der Kultur, der sie angehört.

Amanda Cruz sagt über Laura Owens: ”Conventionally ’important’ painting is meant to deal with serious issues, and not always in pleasing ways. In contrast Laura Owens’ work traffics in the decorative and the frivolous – a kind of painting ’lite’. Her favourite artists are makers of pleasant abstraction – Helen Frankenthaler, Larry Poons and Morris Louis – and the master of kitsch illusionism, Richard Estes. /.../ Although it is tempting to read irony into her work, there is no tongue-in-cheek criticality of the impossibility of painting at the end of the twentieth century. Rather, in her words, ’Ultimately, you want to make the painting that you want to be with.”¹⁸

Zweifelsohne unterliegt die Malerei in diesem Zusammenhang einem anderen Diskurs als dem der Moderne. Und wahrscheinlich machen auch die Künstler mehr oder weniger dabei mit. Die Malerei ist konzeptuell und sozialkritisch geworden oder – wie wir gleich sehen werden – beinahe.

Die sozialkritische Dimension ist nicht immer gleich klar zu erkennen. Eine geschätzte Malerin, Elizabeth Peyton, bekannt für ihre mondänen, leicht skizzenhaften Porträts von Prominenten, kann als Rätsels erscheinen. Wo lassen sich die Gegenwartsqualitäten finden, die Peytons Position rechtfertigen? Man kann wie Matthew Collings sagen: ”...she’s a natural inheritor of the Warhol legacy. Only she also takes shock and impact out of the equation. /.../ They’re shocking because they’re not. They’re sweet instead.”¹⁹

Das reicht nicht wirklich, um die freundliche Aufnahme Peytons durch die Kunstwelt verstehen zu können. Vielleicht ein bisschen besser; mit den Worten von Yilmaz Dziewiors:

”...combines aspects of popular culture with those of classical portaiture. On this point, she once stated that music, magazines are just as important for understanding her work as, for instance, Marcel Proust. /.../ Her traceable brush strokes and running patches of transparent paint suggest an intuitive technique, reinforcing the impression of immediacy and emotionality...to create the intimate, sensitive atmosphere...”²⁰

Das ist ein bisschen besser, aber dennoch nicht richtig überzeugend. Man kann darauf wetten, dass Peyton ein gutes Netzwerk hat.

In dieser kleinen Parade von Malern kann es interessant sein, einen von den richtig Großen, Gary Hume, genauer zu untersuchen. Warum ist der Engländer Gary Hume so gut? Er war 1988 bei der Ausstellung *Freeze* von Damien Hirst dabei und machte auf sich durch seine legendären Krankenhaustüren aufmerksam, eine Art leicht ironischer minimalistischer Türen

¹⁷ *Fresh Cream* S. 450

¹⁸ *Fresh Cream* S. 466

¹⁹ Matthew Collings *It Hurts* London 1998, S.125

²⁰ Yilmaz Dziewior i *Art at the turn of the millenium*, 1999 S. 394

mit glatt gemalten Oberflächen. Danach landete er in einer künstlerischen Krise und wurde, wie es heißt, arm und war gerade Kindsvater geworden, was von den Medien registriert wurde. Er drehte seinen Videofilm *Me as King Cnut*, in dem er angezogen in einer Badewanne sitzt und über Kunst redet. Aber dann kamen die figürlichen Malereien, „Gartenmalereien“. Er wurde als Monet unserer Zeit bezeichnet. Und am Ende der 90er Jahre die Bilder, die an Brice Marden vor 20 Jahren erinnern. Ohne Zweifel lässt sich feststellen, dass Hume einen guten Start hatte und es ihm gelungen ist, interessante Perioden und Kleinkrisen in seinem Leben zu schaffen, Stoff für Bedeutung, aber wie wird die außerordentliche Qualität bei einem der wenigen Gegenwartsmaler, an denen man nicht vorbei kommt, begründet?

„Humes paintings seemed naughty, perhaps secretly funny-mean in the Martin Amis vein, with their instand chic housepaint tones and suave puns on abstraction.“, meint Lisa Liebmann, die ansonsten den Text um Humes Biografie herum aufbaut und Anspielungen auf und Eindrücke von einer langen Reihe anderer Bildwelten andeutet: „Fellini, Manzu, Alex Katz, Imi Knoebel...“²¹

Ein kleiner Mangel an Herausforderung ist nicht zu leugnen. Humes Malereien können als „neo“ aber nicht als neu bezeichnet werden. Die Beobachtung veranlasst Matthew Collings dazu, mit Hume in dessen Atelier einige Worte in dieser Sache zu wechseln: „It’s good to get all this layering of possibilities all laid out and for it all to make sense,‘ I said. ‘Yeah,‘ he said. ‘But does it kick arse?’ ‘Ha ha!’ I laughed. ‘Well, you know, you don’t have to kick arse all the time.“²²

Während Yilmaz Dziewior schreibt: „Hume achieves a conscious balancing act between cultural triviality, emotion and beauty.“²³

Und Hume sagt selbst: „I can bear looking at the paintings for days on end, living with them. Beautiful, sensous and intelligent, hard, deep, soft. That sounded just like sex, didn’t it?“²⁴

Humes Malereien sind nicht richtig konzeptuell/sozialkritisch. Das visuelle Moment trägt ein Bündel von Referenzen mit sich. Aber man kann wohl kaum sagen, dass Hume die Malerei als Sprache untersucht. Er drückt mit seiner Malerei eher Gefühle und Schönheit aus. Sind wir zurück in der Moderne? Aber Hume wird nicht als moderne Malerin verstanden. Eher lassen sich Konturen einer Ästhetik entdecken, die nicht auf den Essentialismus der Moderne verweist. Also ein Ausdruck in Farbe und Form, der nicht automatisch das Geistige in sich trägt. Man kann auch nicht sagen, dass Humes Malereien zum Dekorativen gehören; das ist eine andere Institution. Die Malereien sind als Kunst akzeptiert und außerdem als gute, weshalb ihnen Kunstwert zuerkannt wird. Aber was ist dieser Kunstwert, wenn er spezifiziert werden soll? Es bleibt Raum übrig, der visuelle Wert, der zugegebenermaßen mit Referenzen ausgestattet wird (im Geist der Zeit also auf klein und groß, hoch und tief). Dziewiors Äußerung über Humes Balance zwischen diesen verschiedenen Referenten deutet darauf hin, dass am Ende ein ästhetischer Wert übrig bleibt. Und in diesem wird das Geistige und Expressive nicht mehr vorausgesetzt. Die visuelle Ästhetik ist freigelegt, ein Bereich, der etwas Nicht-Sprachliches aufweist und als ansprechend begriffen werden kann. Dieses Interesse/dieser Wert in der Relation diskursive Sprache/nicht-sprachlich ist dennoch nicht das, was in Humes Malereien zum Leben erweckt und diskutiert wird. Was übrig bleibt ist,

²¹ Lisa Liebmann in „Cheek to chic“ in *Artforum*, May 1999

²² Matthew Collings *This is Modern Art*, London 1999 S. 12

²³ *Art at the turn of the millenium* S. 250

²⁴ ebenda

dass seine Malerei eine visuelle Ästhetik freigelegt hat, die weder modern noch eine postmoderne Demonstration einer simulierten Malerei ist.

Es gibt noch mehr Komplikationen. Eine davon kam oben bei dem Wortwechsel zwischen Collings und Hume zum Vorschein. Es gibt keine Herausforderung. Die Malereien sind unmittelbar zugänglich. Sie bringen praktisch gesehen nichts Neues, sondern sind aus der visuellen Ästhetik, die wir schon kennen, zusammengemacht. Aber Hume ist es gelungen, das Thema zufriedenstellend genug zu variieren, um etwas positiv Identifizierbares zustande zu bringen. Die Eigenkraft der Malereien soll nicht übertrieben werden. Hume hat schon am Anfang seiner Karriere einen Zugang zu einem guten Netzwerk bekommen. Und die Kunstwelt will einige Maler haben. Und hier gibt es die nächste Komplikation. Es ist leicht, die Bilder Humes mit dem alten Paradigma zu lesen. Und das kann man mit einem halben Auge tun und den Rest auf die freigelegte visuelle Ästhetik verwenden. Er kann als „the white hope“ erscheinen.

Es ist übrigens schwer zu abzuschätzen, welche Entwicklungsmöglichkeiten diese freigelegte Ästhetik hat. Nachdem sie harmlos und voller Behagen ist, gerät sie in Konflikt mit dem grundlegenden Wert des Überschreitenden in der Kunst. Es bleibt vermutlich nur noch ein Aspekt übrig, das schon vorher erwähnte Verhältnis zwischen der diskursiven Sprache und dem Visuellen. Das kann möglicherweise einige Grundlagen für die freigelegte visuelle Ästhetik in der Kunst schaffen.

Die Haltbarkeit der Qualität und Strategien

Im alten Kunstparadigma war man zum Künstler geboren und institutionelles Wissen war nicht viel wert. Im institutionellen Paradigma ist die Kunstwelt voll von strategischen Möglichkeiten. Mit Hilfe der obigen kleinen Übersicht über die Qualität der Kunst ist es möglich, in das Spiel um Erfolg in der Kunst einzusteigen. Sicherlich muss man selbst etwas finden, das sowohl interessant wie überraschend ist, aber das ist nicht übertrieben schwierig. Der Aufbau eines Netzwerkes kann schwieriger sein, weil das sowohl soziales Talent als auch einiges an Kompetenzen erfordert, wie man richtig zu Werke zu gehen hat. Obwohl es vorstellbar ist, nur aus zynischen Motiven Künstler zu werden, d. h. nur um Erfolg zu haben, ist dies kein wirkliches Problem. Kunst ist in dieser Hinsicht nicht attraktiv. Die Arbeit und das Interesse, das erforderlich ist, stehen in keinem Verhältnis zu den Schwierigkeiten, einen wirklichen Durchbruch zu erreichen, der auch kommerzielle Erfolge bedeuten würde. Der Bereich ist zu ambitiös und anstrengend, um richtig verlockend zu sein.

Die Tatsache, dass Erfolg und Qualität bestimmt und präpariert werden können, kann einem in gewisser Weise jämmerlich erscheinen. Aber man sollte bedenken, dass es sich vor allem darum handelt, wie man in das unmittelbare Geschehen hineingelangt. Momentan ist die Kunstszene von relativer Stabilität geprägt, so dass man die Bezeichnung Normal- oder Standardkunst verwenden kann. Das sagt nichts darüber, was in nächster Zukunft passieren kann, sagen wir um 2005 oder so. Das sagt auch nichts über die Umwertungen der Kunstaktivitäten, die erwartet werden können. In den frühen 1980er Jahren in der Ära der Postmoderne galten Julian Schnabels Malereien als zeitgemäß und qualitativ interessant. Cindy Sherman wurde damals als Außenseiterin betrachtet. Heute ist es umgekehrt. So gesehen deutet das auf das Faktum hin, dass es beständigere Qualitäten gibt. Das exaltierte Interesse an Schnabel wurde dadurch ersetzt, dass man Cindy Sherman den Rang zusprach, repräsentativ zu sein. Man kann natürlich über die Möglichkeit spekulieren, dass die beiden wieder Platz tauschen werden, aber das ist nicht wahrscheinlich.

Das postmoderne Gebot, dass viele Geschichten möglich sind, sollte man nicht zu wörtlich nehmen. Das siegende Paradigma schreibt die Geschichte und das postmoderne Fest erwies sich als eine Etablierung der institutionellen Kunst. Cindy Sherman wird sich wohl noch eine beträchtliche Zeit halten können. Das Beispiel ist paradigmatisch, aber man kann innerhalb des geltenden Paradigmas in kürzeren Zeiträumen Spekulationen anstellen: Jetzt gilt das, aber was kann in einigen Monaten oder Jahren interessant sein? Je besser man weiß, worum es sich in der Kunstwelt dreht, desto sicherer kann man annehmbare Prognosen stellen. Sich die Kunst so vorstellen, ist so, als wenn man dauernd ins Eis einbricht. Wo gibt es festen Grund? Also etwas, das einen reelleren Wert hat. Aber das dürfte unmöglich zu finden sein, da nun einmal die Kunstwelt ständig bestimmt, was fester Grund ist: der ist fest, der ist fest, nun ist er nicht mehr fest.

Das verhindert nicht, dass jeder Einzelne, Gruppen und Cliques ihre eigenen Bewertungen aufstellen können und für deren Ausbreitung kämpfen können. Aber niemand kann gegen die Kunstwelt Recht haben. Dort wird bestimmt, was gilt.

Übersetzung Franz Billmeyer, Stand 23.11.2005