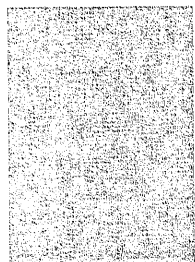


1.804-605

Zentrale der Kunst

Eingeladen, eine Retrospektive seiner Arbeit im Museum für angewandte Kunst in Wien abzuhalten, wählte Peter Weibel eine gegenläufige Strategie: eine fiktive Ausstellung. Er trat scheinbar als Kurator auf, der sechs verschiedene Künstlerinnen vorstellte, die typische Modelle für bestimmte Kunstdiskurse waren. Im Katalog schrieben dazu sechs AutorInnen in sechs typischen Denkmodellen. Es handelte sich aber um sechs fiktive KünstlerInnen, deren Werke bzw. Texte alle von Weibel selbst stammten. Diese hybriden Werke, Kopien ohne Originale, Diskursanalysen als Kunst, sollten zeigen, wie Kunst und Kunstgeschichte sozial konstruiert werden.



Dies ist keine Abbildung eines Originals

W. Der letzte Maler



Marcel Rutschke, Anschlag Berlin, 1971

Wie die Geschichte der Kunst zeigt, besonders die der Avantgarde, ist die Auflösung der Kunst im Werk (z. B. die Dematerialisation von Minimal Art zu Konzept-Kunst) rein illusionistisch, solange diese im Rahmen der Institutionen (wie Galerien und Museen) geschieht. Daher ist die institutionelle Auflösung der Kunst der nächste notwendige Schritt. Am Ende würde die ganze Kunstgeschichte selbst ein gespenstischer Leichnam. Die Herausforderung besteht darin, am Ende des 20. Jahrhunderts die Kunst des 20. Jahrhunderts als Leichnam zu restituieren und gleichzeitig durch eine extrem kreative Desinvolutione wiederzubeleben bzw. erst zum Leben zu erwecken.

Diese Ästhetik der Abwesenheit sollte aber auch einer anderen Herausforderung genügen, nämlich das Material ihrer Produktion soweit wie möglich aus dem Ort der Kunstgeschichte selbst, der Institution Museum zu beziehen. Die in den Kellern, Schauräumen, Werkstätten, Büros, Archiven etc. gelagerten bzw. verwendeten Gegenstände sollten neue Bedeutungen erhalten, indem ihr Kontext verändert wird. Mit musealen Readymades sollten Kunstwerke geschaffen werden, die das Museum selbst als Institution der Kunstgeschichte sabotieren. Die Bedeutung von funktionellen Gegenständen, die zur Darstellung der Kunstgeschichte und zur Präsentation von Kunstwerken verwendet werden, sollte durch einen andersartigen Gebrauch dieser Gegenstände vollkommen neu definiert werden. Kulturelle Readymades dienen der Verletzung einer symbolischen Ordnung, wie sie der Kern der architektonischen Kommunikation eines Museums darstellt. Alle ausgewählten Künstler sollten daher primär mit Readymades arbeiten, um dadurch die historisch codierte Ontologie des Kunstwerkes aufzuheben. Allen Künstlern gemeinsam war daher, durch kontextuelle Bedeutungsänderungen von kulturellen Gebrauchsgegenständen die bürgerliche Ontologie des Objekts, deren Verabsolutierung und Verteidigung der eigentliche Zweck der Kunstgeschichte ist, zu zerstören. Das zentrale Thema dieser kunstgeschichtlichen Inszenierung, wenn auch einigermaßen versteckt, ist die absolut bourgeoise Ontologie des Objekts wie sie in der Kunstgeschichte manifestiert und zementiert wird. Es ist die viel tiefere Problematik des ontologischen Status des Kunstwerks, welche die Fragen nach dem Original, der Reproduktion, dem Readymade, der Maschine, dem Realen, der Simulation entbirgt.

Reproduktion, Readymade, maschinelle Produktion, Simulation etc. sind Elemente einer Strategie, den Prozess der Semiotisierung der Kunst voranzutreiben und die Kunst aus der Sphäre der Dinghaftigkeit zu entlassen, das heißt die ontologische Kategorie des Möglichen vor die des Notwendigen zu setzen bzw. zu behaupten, daß Möglichkeit eine ontologische Kategorie ist. Mit dem Prinzip Möglichkeit wird das Gefängnis des Realen durchschossen. Für totalitäre Ideologien ist das Reich der Notwendigkeit das Reale. Alles was real ist, ist daher notwendig.

Man kann die Art und Weise wie Kunstgeschichte gemacht, präsentiert und inszeniert wird, am besten vor Ort, am Ort der Geschichte selbst, und mit den Mitteln des Ortes, d. h. des Museums, wo Geschichte gemacht wird, analysieren und demonstrieren. Die im Museum herumliegenden Versatzstücke und Objekte des Codes der Repräsentationskultur sind hervorragende Fundgruben für die Darstellungen dieses Codes, wie auch für dessen Verfremdung und Dekonstruktion. Die Inszenierung der Geschichte am Ort der Geschichte selbst ist die Kunst. Die Kunst hat sich, das sieht man deutlich in der Philosophie Heideggers, immer innerhalb des Dreiecks von Werk, Wahrheit und Sein bevorzugt aufgehoben. Das Werk hat sich auf den Begriff des Seins bezogen, ebenso die Wahrheit. Heidegger bringt die Voraussetzungen der klassischen Ästhetik klar zum Ausdruck: „Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.“ Wahrheit bedeutet für Heidegger bekanntlich „die Unverborgenheit des Seienden“. Insofern kann man „das Wesen der Kunst“ als „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ definieren. Ein Anspruch, den allerdings schon Hegel bezweifelt hat. Von diesem fundamentalen Dreieck sind nicht nur weitere Tripel wie Werk, Schöpfer (Autor), Original u. a. ableitbar, sondern auf diesem Begriffs-Dreieck basiert die gesamte bürgerliche Gesellschaft. Zum Beispiel sind „das Dinghafte des Kunstwerkes“ und „der Originalbegriff“ metaphysische Verkleidungen des bürgerlichen Besitzdenkens. Dadurch werden ja auch alle Angriffe auf den Objektstatus des Kunstwerkes, auf den Mythos des Originals, alle Infragestellungen des Autorenbegriffs, wie sie in den radikalen Ausformungen der Antikunst, von Dada bis zur Aktions-, Medien- und Konzeptkunst, vorgetragen worden sind, zu Recht vom bürgerlichen Kunstbetrieb abgelehnt bzw. im Zeichen „repressiver Toleranz“ marginalisiert und vom Kunstmarkt ausgesperrt. Dabei ist es aber der Kunstmarkt im weitesten Sinne, der in der bürgerlichen Gesellschaft die Kunstgeschichte produziert.

Dieses klassische ontologische Tripel müßte man heute umarbeiten. Das Sein müßte durch das Zeichen ersetzt werden. Der Seinsbezug im Zeitalter der Medien, der Simulation, der Reproduzierbarkeit, müßte aufgegeben werden.

Durch das Aufheben des ontologischen Status der Kunstwerke können die Codes der Kunst in Frage gestellt und die Regeln des festen Kunstsystems durchbrochen werden. Die festgefahrenen Elemente entleert werden und freier zirkulieren. Die Geschichte der Kunst als formale Entwicklung, die in der Fixierung von Stilen und Epochen erstarrt, kann in Bewegung gebracht werden. Fixierte Stile überblenden einander, formale Elemente widersprechen einander.

Deswegen hängen im Museum die unterschiedlichsten künstlerischen Botschaften, die konträrsten ideologischen Positionen friedlich nebeneinander, weil auf dem Wege ins Museum die Aussagekraft des Werkes verschwunden ist. Geht auf dem Weg ins Museum die Kunst verloren? Die wahre zeitgenössische Apokalypse ist der Fordismus in der Kultur. Die Vermarktung künstlerischer Produkte als Code, die Ersetzung der Kunst durch kulturelle Codes hat ihren Ausgangspunkt im Fordismus. Ford erkannte:

Die heutigen Maschinen, besonders die, die im gewöhnlichen Leben, fern von der Werkstatt gebraucht werden, müssen absolut auswechselbare Einzelteile haben, sodaß sie auch vom ungelerten Arbeiter repariert werden können.

Die kulturelle Version lautet: Die Kulturprodukte, die fern von der alltäglichen Praxis konsumiert werden, also ohne Kenntnis und daher Kontrollmöglichkeit, müssen absolut auswechselbar sein, damit sie auch jeder ungelernete Zuschauer konsumieren kann. Fords Instruktion zielt ja darauf ab, eine Maschine so zu bauen, daß Einzelteile ausgetauscht werden können, das heißt, daß die Maschine repariert werden kann, ohne daß der Arbeiter versteht, was er tut, ohne daß er den Gesamtzusammenbau begreift. Genau das ist der Fall bei der kulturellen Kolonisation durch den gegenwärtigen Kulturbetrieb. Der Konsument wird instandgesetzt, ohne etwas (von Kunst) zu verstehen, einzelne kulturelle Produkte, die austauschbar sind, die als Kultur codierte Klischees sind, zu konsumieren. Umgekehrt werden die kulturellen Produkte selbst aus einfachen „auswechselbaren Einzelteilen“, Versatzstücken, zusammengesetzt. Auswechselbare Versatzstücke prägen die Kulturlandschaft. Die Einfachheit der auswechselbaren Einzelteile übernimmt die Codierung. Die Codierung der Kultur verwandelt die künstlerischen Produkte in austauschbare Waren.



Louise Langford, Das soziale Leben der Logos, 1988
Freigelegtes Fresko, Detail, Kirche in New England

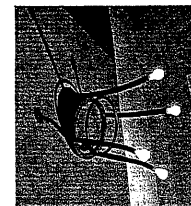
Das Museum sorgt für die Überlieferung bestimmter Daten und bestimmter Codes, indem sie nur bestimmte Kunstwerke auswählt. Kunstgeschichte wird daher wie jede Geschichte durch die jeweilige Machtstruktur bestimmt, die nur die Daten, Codes und Werke auswählt, die ihr genehm sind. Die Machtstruktur bestimmt auch die Art und Weise der Überlieferung dieser Daten. Diese Hierarchien werden durch das spielerische Umgehen mit den historischen Elementen der Kunstgeschichte relativiert.

Nur in der zeretzten, enteigneten Geschichte kann eine neue Form des Geschichtenerzählens und Geschichtemachens begründet werden. Die Beziehung zwischen Wort und Objekt, zwischen Symbolischem und Realem, zwischen beschreibendem Subjekt und beschriebenem Objekt ist nicht mehr einseitig aufzulösen. In der Textur des Realen und im Realen des Textes mischen sich Narration und Macht, Fiktum und Faktum, Geschichtenerzählen und Geschichtemachen. So wie in jeder Gesellschaft daher Geschichte auf die gleiche Weise gemacht wird, wie Geschichten erzählt werden, so schreibt auch jedes Kunstwerk die Kunstgeschichte um, indem der Künstler versucht, sich ihr einzuschreiben: Wer Kunst macht, will auch Kunstgeschichte schreiben. Doch welche Macht schreibt ein, schreibt vor und um? Welche Macht macht Kunst und Kunstgeschichte? Welche Macht erzählt, was Kunst sei und wer Kunst macht? Welche Macht bestimmt, was Kunst erzählt? Wer ist Klio, die Muse der Geschichtsschreibung? Die Stile der Kunstgeschichte sind Stile von Erzählungen, Texten und Diskurse der Macht.

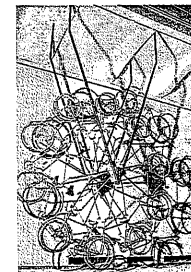
Aus dieser Kollision der zeitgenössischen Kunstdiskurse folgt nicht mehr die Frage, was Kunst herstellt oder darstellt, sondern wird die Kunst selbst in Frage gestellt. Konkurs oder Diskurs der Kunst. Ist die Kunst selbst nur mehr eine Simulation dessen, was Kunst und die Funktionen der Kunst einmal waren? Kunst ist immer da, wo niemand an sie denkt noch ihren Namen kennt. Insofern ist vielleicht der Ausstieg an der Kunst die höchste Form der Kunst.

in: Peter Weibel, Inszenierte Kunst Geschichte, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1988, S. 18-23.

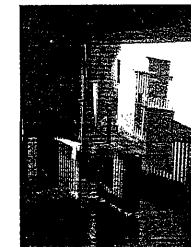
Henry Ford, „Moving Forward“, 1930, S. 128.



Otto W. Schirmanovich
Stuhlampe, 1988



Cesare Carlo Capo, Das Rad des Realen, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 1988



Jan van Buygens, Gegenstands-Widerstandssymphonie: vier graduelle Verschiebungen Kulturhaus, Graz, 1982