

Neue Aktanten und Allianzen der Kunst (1999)

Im 21. Jahrhundert

Auch im 21. Jahrhundert werden immer wieder Tendenzen dominieren, welche die historischen Bedingungen der Kunstproduktion wieder herstellen möchten. Künstlerische Praktiken des 19. oder 20. Jahrhunderts werden multipliziert, ausdifferenziert, entleert und verdünnt werden, mit einem Wort: poetisiert. Wiederherstellen heisst auf lateinisch *restaurare*, daher scheint es mir legitim zu sein, jene Tendenzen der Wiederherstellung und Wiederaneignung historischer Kunstpraktiken restaurativ zu nennen. Solche restaurative Kunstproduktionen werden selbstverständlich auch im 21. Jahrhundert über eine sehr laute Lobby verfügen, besonders in den Großausstellungen, in den Massenmedien und in jenen Kunstmagazinen, die sich an den Massenmedien orientieren. Ich habe bei verschiedenen Gelegenheiten diese Künste als Teil einer Hotellerie-Kultur beschrieben, die in der Erlebnisgesellschaft jene Funktionen übernimmt, welche die Kunst abgeschoben hat.

Mein Interesse richtet sich aber auf jene Kunstpraktiken, welche die Künste unter den neuen sozialen und ökonomischen Bedingungen einer globalen Kultur und einer ubiquitären Informationsgesellschaft weiterentwickeln und gleichsam die Arena des Handelns vom Bildfeld auf den globalen Informationsraum ausdehnen. Diese Künstler bemerken die Ausdehnung der visuellen Repräsentanz von der Kunst bis zur Wissenschaft. Sie bemerken auch die fortschreitende Mediatisierung der Gesellschaft. Sie verschliessen sich dem Wandel der Bildmedien vom Tafelbild zum Bildschirm ebensowenig wie dem Wandel der Kunstfunktion vom Ready-Made zur Serviceleistung. Diese Künstler arbeiten an der Schwelle einer Materialrevolution und einer Ausweitung Ihrer Kompetenz.

Als Richard Hamilton 1959 seinen berühmten Vortrag über die technischen Innovationen in der Bildindustrie hielt, „Glorious Technicolor, Breathtaking Cinemascope and Stereophonic Sound“, eine präzise Studie der Bildtechnologien seiner Zeit, wie das Todd-AO-Verfahren, das Cinerama-Projektionssystem, Multi-Visions-Leinwände, Cinemascope, Technorama, 3D-Filme, Binokuläre Wahrnehmung und Edwin Lands Polaroidexperimente, war dies einer jener vielen

Momente in der Kunstgeschichte, in dem ein Künstler nicht nur an der Komposition eines Bildes, sondern auch an der technischen Konstruktion, am Wandel der materiellen Träger des Bildes interessiert war. Hamiltons Interesse an der Materialität der Bildtechnologie bzw. am technischen Aspekt des Bildes, an neuen Materialien wie Fiberglas und Zellulose, korrelierte mit neuen thematischen Interessen, wie er sie in seiner Ausstellung „Man, Machine and Motion“ von 1955 bereits artikuliert hatte. Die Entwicklung und Untersuchung der materiellen Technologie des Bildes, die Erweiterung und Dekonstruktion der technischen Dispositive des Bildes war nicht nur artistisch revolutionär, sondern erfolgte auch aus einem sozialrevolutionären Impuls. Die „Independent Group“, der Richard Hamilton angehörte, verkörpert zusammen mit der „Wiener Gruppe“ (1954-1960) und der „Situationistischen Internationale“ die drei sozialrevolutionären Momente der Moderne im Nachkriegseuropa, die ihre Revolution nicht nur auf der Ebene der Signifikate, sondern auch auf der Ebene der Signifikanten, auf der Kette der technischen Trägermedien einer Botschaft ausriefen. Die Lektion all jener künstlerischen revolutionären Momente der 50er und 60er Jahre ist, dass Operationen auf der Signifikantenkette (Material-Experimente, Experimente mit Wort und Bild, Sprache als Material), Untersuchungen an den technischen Trägermedien, auch den Operationsbereich der Kunst selbst ausdehnen. So folgt auf die Dekonstruktion des Bildes zwangsläufig der Ausstieg aus dem Bild. Der experimentelle Ausstieg aus dem Bild führt zum Ausstieg aus der Kunst, zur historischen Definition von Kunst. Der erweiterte Kunstbegriff, der als Ursprung die materialtechnische Dekonstruktion und Umformung künstlerischer Praktiken hat, hat bekanntlich in einem derart hohen Ausmass neue Operationsfelder der Kunst inkorporiert, dass das zeitgenössische Publikum und die zeitgenössische Presse immer wieder ausgestiegen sind. Diese Schock-Bewegung der Moderne, die aus dem Dreischritt hervorging - Konsens, was Kunst sei, Auflösung und Überschreitung dieser Vereinbarung, neuerlicher Konsens-Abschluss - wurde nur scheinbar durch die postmoderne Deklaration vom Ende der Geschichte sistiert. Gerade die Gegenwart zeigt ein Wiederaufleben der Grenzüberschreitungen des Gesellschaftsvertrags, was Kunst sei und darf.

Allerdings sind die Praktiken dieser Expansionen andere geworden. Im gegenwärtigen Augenblick müssen wir feststellen, dass der erweiterte Kunstbegriff nicht mehr per se ein revolutionärer ist. Die Kunst versucht, den Kunstbegriff auch im konservativen Sinne zu erweitern, das heisst jene Operationsfelder wieder zurück

und herein zu holen, welche die Avantgarde bereits als obsolet verlassen hat. Wenn die Malerei von Picasso bis Bacon keine Porträts mehr liefert, welche dem klassizistischen Schönheitsideal entsprechen, sondern im Gegenteil vielmehr dem *corps morcelé*, dem zerstückelten Leib, von dem der Psychoanalytiker Jacques Lacan spricht, wenn also der Körper in der modernen Kunst ein fragmentierter, gequälter, zerquetschter und zerteilter ist, dann kann die verständliche Sehnsucht nach schönen Körpern nicht mehr von der Kunst befriedigt werden, sondern nur noch von der Werbung. Der schöne Körper, der ideale Körper, ist von der Kunst an die Werbung abgegeben worden. Nun gibt es aber weltweit Versuchungen zu beobachten, dass Museumsdirektoren Fotoporträts schöner Körper von Avedon bis Newton in Museumsräumen ausstellen, also verlassene Arbeitsfelder der modernen Kunst reinkorporieren. All jene Kuratoren, die auf Fashion, Lifestyle, Clubbing schwören und sich dabei besonders zeitgemäss wähnen, versuchen in Wahrheit nur an obsoleten historischen Baustellen der Kunst weiterzuarbeiten, das wieder zurückzuholen, was die Kunst schon abgeschrieben hatte. Diese Tendenzen der Rückholung und Rückbildung nennt man daher zu recht *restaurativ*. Der erweiterte Kunstbegriff besteht heute zu einem beträchtlichen Teil aus diesen konservativen Tendenzen, wie am Beispiel der Auswanderung des schönen Körpers in die Werbung gezeigt, das in die Kunst zurück zu holen, was diese schon längst als Arbeitsfeld verabschiedet hat.

Um eine Unterscheidung zwischen restaurativen und progressiven Tendenzen bei der Erweiterung des Kunstbegriffes treffen zu können, ist es daher empfehlenswert auf jenen Ursprung der Expansion des Kunstbegriffes zu achten, nämlich die Koinzidenz von materialtechnischer und thematischer künstlerischer Revolution. Aus dieser Koinzidenz entstehen heute neue Allianzen. Am Beispiel des Körpers kann man der Komplizenschaft Kunst und Mode, der restaurativen Erweiterung der Kunst, eine Kontroverse von Kunst und Biotechnik gegenüberstellen. Der progressive erweiterte Kunstbegriff möchte nicht verlassene Arbeitsfelder der Kunst zurückholen, sondern neue Arbeitsfelder erforschen. Daraus ergeben sich neue kritische Auseinandersetzungen mit der Wissenschaft, der Politik und der Ökonomie.

Bei dieser Expansion in neue Allianzen werden erneut Grundkonstanzen des Konsenses, was Kunst sei, in Frage gestellt, nämlich der Begriff des Autors, des Werkes und des Betrachters. Nicht der postmoderne Tod des Autors, sondern die Umwandlung des Autorenbegriffs vom Individuum in multiple Autorenschaften, in

Kollektive, Kommunen, transdisziplinäre Arbeitsweisen, ist das Ziel. Der Betrachter selbst bleibt nicht mehr der passive Beobachter vor einem Bild, das sich durch den Akt der Beobachtung materiell nicht verändert, sondern beim interaktiven Kunstwerk wird der Betrachter zum Benutzer und erzeugt durch die Beobachtung materielle Veränderungen im Kunstwerk. Dadurch löst sich auch der geschlossene Werkbegriff auf. Das ästhetische Objekt der Moderne ist ein geschlossenes Objekt. Die Moderne selbst war die Reaktion der Kunst auf die maschinengestützte industrielle Revolution. Die Nachmoderne ist die Reaktion der Kunst auf die postindustrielle computergestützte Informationsrevolution. In der Informationsgesellschaft wird das ästhetische Objekt nicht nur zu einem „offenen Kunstwerk“, wie Umberto Eco 1962 verkündete, zu einem offenen Objekt, sondern das Werk verschwindet und wird durch Handlungsanweisungen, kommunikative Akte und Handlungsangebote substituiert. Offene Handlungsfelder, in denen neue Allianzen zwischen Autor, Werk und Betrachter entstehen, in denen neue Aktanten, d. h. veränderte Autoren und Betrachter, operieren, ersetzen das klassische Kunstobjekt.

Es gibt im Augenblick zwei Ausstellungen, welche diese Transformationen vom offenen Kunstwerk zu neuen offenen Praktiken der Kunst exemplarisch präsentieren. Die von Hans-Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden kuratierte Ausstellung „Laboratorium“ in Antwerpen und der vom Verfasser dieser Zeilen kuratierte österreichische Pavillon bei der Biennale von Venedig 1999 führen vor, wie Wissenschaftler und Künstler in neuen Allianzen auf neuen Arbeitsfeldern der Kunst, von der Quantenphysik über die Wissenschaftstheorie bis zur sozialen Dienstleistung, operieren. Ein transdisziplinäres Mapping der Kompetenzen findet statt. Die Ausdehnung des kunsthistorischen Arbeitsfeldes auf Gender Studien und andere vergleichende Wissenschaften, die unter dem Begriff Culture Studies, Kulturwissenschaft, formiert, wird in einer nächsten Stufe noch weiter ausgedehnt auf Arbeitsfelder, die bisher kunstfernen Wissenschaften, von der Soziologie bis zur Ökologie, vorbehalten waren. Dadurch transformiert sich die bloße Überschreitung des Konsenses, was Kunst sei, zur Überschreitung der Kompetenz, die von den bisherigen monopolistischen Inhabern der Arbeitsfelder vehement zurückgewiesen wird. Dies ist der eigentliche Sinn jenes Science War, wie er in dem Büchlein von Alan Sokal und Jean Bricmont, „Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen“, 1999, zum Ausdruck kommt. Die konservative Wissenschaft wehrt sich gegen Überschreitungen der Territorien, gegen neue

Kompetenzverteilungen. Das aber ist gerade die progressive Praktik der gegenwärtigen Avantgarde, statt den historischen Avantgarde-Praktiken, wie z. B. des Synästhesie von Bild und Ton, der Korrespondenz von Farbe und Musik, statt der Kollision von Materialien, z. B. Schnee auf einem heißen Brotlaib, deutlicher noch in seiner Kommerzialisierung, z. B. Milch oder Blütenstaub auf Marmor, neue Kompetenzvergleiche und -verteilungen vorzunehmen und von der formalen Ebene auf die Ebene der Praktik umzusteigen. Kompetenzausdehnung ist die neue Phase der Erweiterung des Kunstbegriffs. Die Kunst dehnt sich vom Objekt aus zur Praktik und in ihrer Praktik dehnt sie ihre Arbeitsfelder in neue Bereiche aus, die bisher den Sozial- und Naturwissenschaften vorbehalten waren.

Jean François Lyotard hat in seiner berühmten Ausstellung „Les Immatériaux“ von 1985 versucht diesen Übergang als Übergang von der Materialität zur Immaterialität zu beschreiben. Auf der Ebene des Signifikanten war diese Interpretation vollkommen legitim. Ihr Defizit war vielleicht, die Spuren dieser Transformation gemäß einer libidinalen Ökonomie zu verzeichnen, statt einer monetären. Denn der Begriff der Immaterialität bezeichnet in der Tat nicht nur genau jenen historischen Moment der Auflösung des Kunstwerkes als materielles Objekt, sondern darüber hinaus auch die Bewegung der Ökonomie, von einer materiellen, produktbasierten Ökonomie der Arbeit zu einer Ökonomie der immateriellen Arbeit, wie es die Theorien von Toni Negri, Michael Hardt, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno (siehe „Radical Thought in Italy“, 1996, „Umherschweifende Produzenten“, 1988, „Die Arbeit des Dionysos“, 1996) aufzeigen. Die historische Ökonomie der industriellen Revolution war auf den Bedingungen von materieller Arbeit, die maschinell oder manuell Produkte erzeugte, die gegen Geld getauscht werden konnten, aufgebaut. Die Produktion ist in diesem Diskurs die primäre Sphäre der Ökonomie. Die neue Ökonomie der Informationsrevolution ist hingegen weniger auf den Produkten materieller Arbeit aufgebaut, sondern vielmehr auf der immateriellen Arbeit der Verteilung von Produkten und der Kommunikation von Informationen. Diese sogenannten sekundären und tertiären Sektoren der Ökonomie, die Dienstleistungs- und Kommunikationstechnologien, dominieren bei der globalen Kapitalakkumulation und bilden den eigentlichen Motor der gesellschaftlichen Innovation. Von einer produktbasierten bewegen wir uns auf eine zeitbasierte Ökonomie zu. Die Netzgesellschaft schafft die technischen Voraussetzungen für eine solche zeitbasierte Ökonomie, wo wir nicht mehr für ein Produkt, sondern für den Gebrauch

des Produktes in der Zeit bezahlen werden. Wir werden also nicht mehr Musik in Form von CDs als Produkte kaufen, sondern vom Netz herunterladen und für das Hören von Musik (ähnlich wie das Radio heute schon) Tantiemen zahlen.

Die zeitgenössischen Künstler der Avantgarde reagieren sensibel auf diese sozialen Veränderungen, indem sie ihre Arbeitsweise strukturell verändern und eben neue Allianzen mit neuen Aktanten eingehen. Auch sie verlegen ihre Arbeitsweise von der Produktion zur Dienstleistung (siehe die Ausstellung „Das Ende der Avantgarde: Kunst als Dienstleistung; Sammlung Schürmann“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1995). Auch sie operieren mehr im sekundären und tertiären Sektor der Kommunikation als im primären Sektor der Produktion. Die Substitution der Produktion von Objekten durch das Agieren in Handlungsfeldern ist dieser Verschiebung zu verdanken. Auch die Verlagerung von der Weltbeobachtung zur Medien- bzw. Kommunikationsbeobachtung in den künstlerischen Praktiken der Gegenwart geht auf diese ökonomische Transformation zurück.

Die Arbeit „L'Ellipse“ (1998) von Pierre Huyghe macht dies exemplarisch deutlich. In einer multiplen Projektion sehen wir auf zwei Leinwänden den Schauspieler Bruno Ganz in dem kommerziellen Industriefilm „Der amerikanische Freund“ von Wim Wenders agieren. Dazwischen sehen wir immer dann, wenn Bruno Ganz aus dem Industriefilm verschwindet, auf einer dritten Leinwand in der Mitte, den Privatmann Bruno Ganz, von Pierre Huyghe selbst gefilmt, wie er in Paris flaniert. Ganz telefoniert mit einer Person und vereinbart einen Treffpunkt an einem Ort. Der narrative Film spart die Bewegung des Hauptdarstellers vom Telefonat zum Treffpunkt elliptisch aus. Huyghe zeigt hingegen Ganz gerade bei seinem Weg vom Ort des Telefonats zum Ort des Treffpunkts. Durch dieses Manöver werden nicht nur verschiedene Zeitzonen durchquert, wird nicht nur die Grenze von Fiktion und Realität durchlässig, sondern vor allem meditiert Huyghe über Filmzeit und Realzeit, über die industrielle Zeit der Kommerzfilme, nämlich über die Lebenszeit, mit der wir beim Betrachten eines Films bezahlen, und über die private Zeit. Huyghe reagiert auf die zeitbasierte Ökonomie. Er schafft eine Ästhetik, die der zeitbasierten Ökonomie entspricht. Die Differenz zwischen privater und industrieller Zeit wird von Huyghe strukturell auf der Ebene des technischen Dispositivs des Bildes ausgetragen, wie ich es anfänglich am Beispiel von Hamilton als Kriterium der Avantgarde definiert habe. Bei Huyghe sehen wir auch, dass der Künstler zum Beobachter 2. Ordnung wird, der nicht die Welt, sondern die Medien beobachtet. Der Künstler der Gegenwart geht

nämlich davon aus, dass die Medien keine Landkarte sind, welche das Land der Wirklichkeit abbildet, dass die Medien auch nicht wie in der Simulationstheorie von Baudrillard so mächtig und gross geworden sind, dass sie die Wirklichkeit überdecken und zwischen Landkarte (Simulation) und Land (Wirklichkeit) keine wesentliche Differenz mehr ausgemacht werden kann, sondern er geht vielmehr davon aus, dass die Landkarte das Land konstruiert, dass also die Medien an der Konstruktion der Wirklichkeit einen wesentlichen Anteil haben.

Klassische Bildmedien stehen im Horizont einer refraktiven Optik, die von Linsen und Spiegeln determiniert wird. Die neuen Bildmedien verdanken sich einer diffraktiven Optik. Der Regenbogen ist eine Metapher für Diffraction. Der Regenbogen ist ein Abbild der Sonne auf einem Spiegel, nur ist dieser Spiegel aus Wasser statt aus Glas und das Wasser hat Tropfenform. Der Regenbogen ist also das Abbild der Sonne auf einem grossen Spiegel aus Wassertropfen, in denen sich die Farben der Sonne brechen. Der Regenbogen ist daher ein diffraktives anamorphotisch verzerrtes Bild der Sonne, das darüberhinaus noch virtuell ist. Denn der Regenbogen scheint so nah und ist dennoch nicht da. Die neuen Medien funktionieren ähnlich wie der Regenbogen. Sie sind diffraktiv und rekombinatorisch. Sie setzen sich aus Teilen des Realen und des Fiktionalen zusammen. Sie rekombinieren subjektive und objektive Elemente. Sie bilden sich gegenseitig ab.

Das Mapping der Medien, die Ausdehnung der künstlerischen, kulturellen und interkulturellen Kompetenzen, die Extension von der Arena des Bildes zur Arena des globalen Informationsraumes (in der Netzkunst) bilden die neuen Praktiken der Avantgarde-Kunst der nächsten Dekade. Der Künstler operiert mit seiner interdisziplinären und interkulturellen Kompetenz.

20.10.1999 2:47