

Der Kritische Diskurs als Demystifikation

Oskar Bätschmann

Universität Freiburg i. Br., Brd

Die Oeffnung des Kunstbegriffs

Zuerst erinnere ich in aller Kürze an die Oeffnung des Kunstbegriffs in unserm Jahrhundert und an die sie begleitende Demystifikation der Arbeit des Künstlers und der Rezeption des Betrachters. Es ist nicht möglich, und es wäre hier auch gänzlich überflüssig, alle Phasen der Oeffnung des Kunstbegriffs anzuführen. Oeffnung des Kunstbegriffs heisst die Annäherung, Durchdringung von Hochkunst und Gebrauchskunst etwa in der Reklame - schon vor der Jahrhundertwende : die Angleichung von Kunst und Handwerk von der *Arts and Crafts*-Bewegung über den Jugendstil bis zum Bauhaus, die Angleichung der künstlerischen Produktion an die industrielle Produktion, von der gewöhnlich nur der markante Endpunkt der Umwandlung industrieller Erzeugnisse in Kunstwerke bekannt ist : Marcel Duchamps *Ready-Mades*.

Dazu gehören die Einführung alltäglicher, niedriger Materialien, das Verfertigen von Werken mit Abfällen und zufälligen Funden, die Negation von Sinn in der *pittura metafisica* und im Dadaismus. Es scheint, dass nach der ersten langen Phase der Oeffnung des Kunstbegriffs, die vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts vielleicht bis um 1930 dauerte, in den fünfziger Jahren der ganze Prozess der Oeffnung noch einmal wiederholt und mit allem Ernst durchgespielt wurde. Es dürfte heute überhaupt unmöglich sein, irgendwelche Regeln der Abgrenzung von Nicht-Kunst und Kunst an den Eigenschaften der Objekte zu bestimmen. Ich behaupte damit nicht, dass es keine Unterscheidung gibt, sondern ich behaupte, dass die Unterscheidung der Klasse der Kunstwerke von den Nicht-Kunstwerken nicht durch die spezifischen Eigenschaften der Objekte geleistet wird.

Weniger eindeutig sind die Veränderungen der Vorstellung vom Künstler. Die Oeffnung des Kunstbegriffs nach allen Seiten hat nicht zu einer Demystifikation des Künstlers und seiner Arbeit geführt. Im Darmstädter Jugendstil z.B. erschien trotz der Verknüpfung von Kunst, Handwerk und Industrie die künstlerische Arbeit als höhere Tätigkeit und der Künstler als eine Art von Religionsanführer, Priester oder Eingeweihter, der in einem Tempelbezirk sich seinen Eingebungen überlässt. Auch das Bauhaus hatte seine dunkle, nichtratio-

nale Seite; die Idee der Verknüpfung von Kunst und Handwerk wurde widersprochen von einer mystischen Auffassung vom Künstler und seiner höheren Einsicht und Tätigkeit. Die russischen Konstruktivisten und die Surrealisten haben behauptet, jeder Mensch könne Künstler sein. Dem entspricht, dass die Herstellung von Kunstobjekten keinen Regeln unterliegt. Tatsächlich gilt dies nur im Sinne der Gewerbefreiheit. Jeder kann heute irgendwelche Objekte, Produkte oder Tätigkeiten als Kunst und sich selbst als Künstler deklarieren. Aber nicht jedes Erzeugnis wird in die Klasse der Kunstobjekte aufgenommen und nicht jeder Deklarant von Produkten wird zum Ritus der Initiation des Künstlers zugelassen. Die Initiation ist eine Mystifikation des Künstlers und seiner Produkte. Sie vollzieht sich nach der Maxime, die Kurt Schwitters formuliert haben soll : Alles was ein Künstler spuckt, ist Kunst. Die Initiatoren sind die Institutionen der Präsentation von Kunst. d.h. die Galerien, die Ausstellungen, die Museen, die Medien, die Kunstkritik, die Käufer, die Besucher. Die Würde, die sie verleihen, ist der Glorienschein des Genies in seiner zeitgenössischen Form des Stars und Superstars. Die mystische Würde, die sie verleihen, ist das Geld.

In-Kunst und Out-Kunst

Kürzlich hat Donald Kuspit gesagt, die Stars des Kunstbetriebs seien nicht die Künstler, sondern die *art administration*. Kuspit kritisierte diesen Status der Administration in New York. Der Status der Administration oder der Institutionen des Kunstbetriebs ist keineswegs auf New York eingeschränkt. Welches ist die Funktion der Institutionen, welches sind ihre Regeln? Im Anschluss daran ist nach der Stellung der Kritik zu den Institutionen zu fragen.

Ich habe vorhin behauptet, dass die Produktion von Objekten und ihre Deklaration als Kunst keinen Regeln unterstehen. Wir wissen aber auch, dass nicht das Angebot eines Produzenten etwas zur Kunst macht. Dies geschieht erst durch die Affirmation der Deklaration : d.h. durch die Leistung der Institutionen. Durch sie entsteht auf ein Angebot eine Nachfrage. In den Institutionen des Kunstkonsums wird durch die Nachfrage eine Unterscheidung der Produktion, des Angebots vorgenommen. Welche Art von Unterscheidung ? Ich glaube, es gibt heute überall eine primäre Unterscheidung und eine sekundäre Unterscheidung, die erst einige Zeit nach der ersten folgt. Wir können die zweite Unterscheidung die von Kunst- und Nicht-Kunst nennen. Die erste Unterscheidung möchte ich als Trennung von *In-Kunst* und *Out-Kunst*

bezeichnen. Ich will dies mit einem Beispiel erläutern. Vor fünf oder sechs Jahren begann der Neue Expressionismus oder die Malerei der Neuen Wilden in das Feld der *In-Kunst* einzudringen und die bisherige *In-Kunst*, die Konzeptkunst und ihre Arten in das Feld der *Out-Kunst* zu drängen. Heute ist, wenn ich richtig informiert bin, bereits abzusehen, dass der Neue Expressionismus in Nordamerika und in Europa ins *Out-Feld* kommt. Noch nicht klar scheint zu sein, was neu in das *In-Feld* gelangt - darüber können Wetten abgeschlossen werden. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, wird es ein neuer Konstruktivismus sein. Das ist ein Insider-Tip, der vielleicht so wertvoll sein könnte wie ein Insidertip an der Aktienbörse.

Die Besetzung des *In-Feldes* wechselt in Perioden von fünf oder vielleicht sechs Jahren. Ich möchte gerne wissen, welche Vorstellungen und Anforderungen im *In-Feld* herrschen und ob sie ebenfalls einem raschen Wechsel unterworfen sind. Man darf vermuten, dass diese Vorstellungen beständig sind wie die Institutionen des Kunstkonsums, von denen sie getragen werden. Ich möchte behaupten, dass im *In-Feld* an den Vorstellungen von der Authentizität der Künste, von der innern Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens und von der Originalität festgehalten wird. Diese Vorstellungen funktionieren als Code-Marken gegenüber dem Angebot. Ich sage nicht, dass die künstlerische Produktion diese Qualitäten haben muss, damit sich das *In-Feld* öffnet. Die jeweilige *In-Kunst* ist aktiv. Sie zieht die künstlerischen Energien an, sie diffundiert und findet neue Produzenten. Ihnen werden gewisse Regeln vorgegeben - man könnte sie kurz so umschreiben, dass die neuen Produzenten ein akzeptables Amalgam von Originalität und Redundanz bieten müssen, das innerhalb eines relativ engen formalen Rahmens liegt.

Die Produzenten, die in das jeweilige *In-Kunstfeld* einbezogen werden, wissen, dass sie für ihr Angebot während relativ kurzer Zeit einen Markt finden. Es geht für sie darum, in dieser Zeit ein grosses Angebot zu erzeugen und es loszuschlagen, solange die Kurse steigen. Die Künstler brauchen deshalb Manager für Publicity, Verkauf und danach brauchen sie einen Anlageberater. Man müsste untersuchen, wie sich Künstler im *In-Feld* verhalten. Wir haben leider keine solchen Untersuchungen. Deshalb muss ich mich hier mit einer Vermutung behelfen : es scheint so zu sein, dass die Künstler im *In-Feld* eine Marktlücke sehen, mit einer grossen Produktion der erzeugten Nachfrage genügen und mit dem Erlös wie die echten Kleinkapitalisten sich Eigentumswohnungen kaufen. Die Künstler scheinen mit ihrem Verhalten zu bezeu-

gen, dass ihre Preise zerfallen können wie die Aktienkurse von Unternehmen, die keinen Absatz mehr finden, und sie dann von den Erträgen ihrer Anlage leben müssen.

Die Produktion von *In-Kunst* macht den Künstler zum Star, und einige Künstler zu Superstars. Ich glaube, man sollte auch hier die Analogien zum Verhalten von Stars genau untersuchen. Stars des Showbusiness verhalten sich anders als Stars des Sports oder der Politik. Ich glaube, dass die Künstler der *In-Kunst* in ihrem Verhalten am meisten Ähnlichkeit haben mit den Stars des Sports. Auch diesen steht eine relativ kurze Zeit für die Ausnützung ihrer Begabung und ihrer Kondition zur Verfügung. Auch bei ihnen hängen die Leistungen und die kommerzielle Auswertung von der Tüchtigkeit ihrer Manager ab. Es ist bekannt, dass Carl Lewis keinen tüchtigen Manager hat und deshalb seine Erfolge von Los Angeles nicht auswerten kann und vielleicht auch deshalb nicht mehr auf die Erfolge kommt. Umgekehrt hat Mary Slaney-Decker einen tüchtigen Manager, der sogar Misserfolge vermarkten kann. Ich glaube, dass die Analogien des Verhaltens zwischen Stars der *In-Kunst* und anderen Stars tiefer reicht als die Anlehnung an Marilyn Monroe und Marlon Brando durch den ehemaligen *In-Kunst*star Andy Warhol.

Im Star der *In-Kunst* ist die Mystifikation des Künstlers als Genie wiedererstanden und lebendig wie nie zuvor. Der Gegensatz zur Oeffnung des Kunstbegriffs liegt auf der Hand. Von der Mystifikation ergriffen sind aber auch die Produkte. In den Galerien, Ausstellungen und Museen werden die Produkte der *In-Kunst* mit den Ritualen der Würde präsentiert. Sie verlangen vom Besucher das kulturell eingeübte Kunst-Verhalten, nämlich nachdenkliches Betrachten, Nicht-Berühren, Nicht-Verändern, Abschränkungen einhalten. Sie verlangen auch vom Kritiker das kulturell eingeübte Verhalten gegenüber Kunstwerken. Die Objekte sind sakrosankt, selbst wenn sie mit die Betätigung des Betrachters fordern oder mit dem Ikonoklasten paktieren. Die Uebertretung der Verhaltensvorschriften führt zu Schadenersatzforderungen. Die Objekte sind auch sakrosankt gegenüber dem Produzenten. Der Verkauf fixiert den Zustand der Authentizität des Objekts auch gegenüber dem Hersteller. Die Frage wird wichtig, wenn ein Objekt restauriert werden muss.

Die Mystifizierung der Objekte wird gefördert und bestätigt von ihrem Preis und der Preisbildung. Der Preis der *In-Kunst*objekte hat weder eine Beziehung zum Wert des Materials, noch zur Arbeitsleistung des Produzenten oder des Sales und Publicity Managers. Der Preis hat eine geheimnisvolle

Beziehung zum Produkt und zum Produzenten; er ist ein Ausdruck des Kurswertes. Die Beziehung ist so geheimnisvoll wie die Beziehung zwischen Nominalwert und Kurswert der Aktien einiger Schweizer Banken und Chemiefirmen.

Die Aufgaben des kritischen Diskurses

Bevor ich die Funktion oder die Aufgaben des kritischen Diskurses erörtere, möchte ich zwei mögliche Missverständnisse klären. Das erste Missverständnis wäre die Auffassung, dass unter dem geöffneten Kunstbegriff und der gegenläufigen Mystifikation der Künste und des Künstlers keine Kunst mehr entstehen könnte. Ich behaupte das überhaupt nicht. Diese Ansicht könnte man nur von einem geschlossenen Kunstbegriff aus haben und unter Negierung der Bewegung von Deklaration und Affirmation, innerhalb der heute Kunst hervorgebracht wird. Das zweite Missverständnis wäre die Auffassung, die Kunstkritik sollte in diese Bewegung der Bildung von *In-Kunst* und in den Wechsel der Moden eingreifen durch die Unterscheidung von guten oder schlechten Produkten, durch die Erinnerung an Kriterien der Kunst oder der Produktion. Mit einer solchen Aufgabe ist die Kritik stets eine verspätete und reaktionäre Tätigkeit, die nicht einmal sich selbst von ihrer Nützlichkeit im Kunstbetrieb überzeugen kann. Ich glaube auch nicht, dass es die Aufgabe der Kritik wäre, die Zustände anzuprangern, blosszulegen oder zu beklagen. Wenn Kenneth Noland für die Firma NEC die Tafel der Wachstumskurve malt, muss man dann nicht den Verrat des Künstlers an seinen transzendenten früheren Werken in der Allianz von Kunst und Big Business beklagen? Schliesslich gibt uns Nolands NEC-Tafel die Gelegenheit, die Mystifikation vergangener *In-Kunst* aufzulösen.

Das ist kein zynischer Vorschlag. Ich glaube, dass der kunstkritische Diskurs die Funktion der Demystifikation, der Auflösung der Täuschungen und das heisst der Aufklärung haben sollte. Die Kritik kann die aufklärende Funktion haben mit Analysen, mit Untersuchungen. Ich nenne einige Schwerpunkte, die mir wichtig erscheinen.

Wir wissen viel zu wenig über die Produktionsregeln der Künstler. Wonach richtet sich ihre Vorstellung von künstlerischer Arbeit, welchen Regeln folgt ihre Produktion tatsächlich und welcher Art von Produktion ist sie analog? Halten die Künstler selber ihre Tätigkeit für eine normale oder für eine besondere Art von Arbeit und inwiefern soll sich nach ihren Vorstellungen die künstlerische Produktion von ande-

rer Arbeit unterscheiden ? Wir können solche Untersuchungen mit zeitgenössischen Künstlern relativ leicht anstellen. Sie sind bedeutend schwieriger aus der historischen Distanz zu machen. Es liegt zum Beispiel auf der Hand, dass eine Beziehung besteht zwischen der industriellen Serienfabrikation und der künstlerischen Serienproduktion etwa eines Claude Monet, eines Jawlensky oder eines Mondrian. Wir haben noch keine Untersuchung darüber und keine Unterscheidung zwischen dieser Serienproduktion und derjenigen etwa von Warhol.

Gibt es Untersuchungen über das soziale Verhalten der Künstler? Ueber die Angleichung der Künstler an die Rolle der Stars des Showbusiness und des Sports? Die Angleichungen sind schon bemerkt worden, aber ich frage nach Analysen, also nicht nach Anerkennung oder Tadel. Ich kann keine Berechtigung dafür sehen, den Künstlern vorzuwerfen, dass sie Stars und Superstars sind. Aber ich hätte grosses Interesse an einer Analyse der Verhaltensangleichung und der Verhaltenskonditionierung. Von einem Schweizer Künstler, Martin Disler, stammt die Beschreibung eines Malers als Sportstar und seiner Arbeit als Auftritt in einem Stadion vor fünfzigtausend Leuten, die durch einen Computer mit dem Maler verbunden sind und ihm unaufhörlich ihre Wünsche übermitteln, denen der Maler bis zur tödlichen Erschöpfung nachkommen muss (Martin Disler, *Bilder vom Maler, Dudweiler 1980*).

Gibt es Analysen der Bildung von *In-Kunst*, über die Rolle der Institutionen, über die Möglichkeiten der Steuerung von Trends und über die Funktion des Kunstmanagements? Ich frage nach Analysen, nicht nach Verdächtigungen oder nach Klagen und nach Tadel. Ich frage auch nach Untersuchungen über die Oeffnung des Kunstbegriffs und die Abgrenzungen der *In-Kunst* durch die Institutionen und die Konsumenten von Kunst. Ich möchte gerne wissen, wie diese Prozesse der Mystifikation stattfinden. Welcher Mittel bedienen sie sich, welches ist die Rolle des Geldes? Welche Qualitäten werden durch die Einbeziehung von Produkten in die *In-Kunst* auf die Objekte übertragen? Wie zerfallen diese Qualitäten wieder? Was geht vor, wenn Kunstobjekte vom *In-Feld* ins *Out-Feld* verschoben werden? Werden sie Kunst und unter welchen Bedingungen, oder werden sie Nicht-Kunst? Es ist möglich, dass auf die Objekte, die in das Feld der Kunst wandern, spezifische Qualitäten übertragen werden und inwiefern werden diese bestimmt durch den Drang nach der Werterhaltung der Investitionen, die private Sammler und die öffentlichen Museen getätigt haben?

Ich glaube, dass die Kritik sich mit solchen Untersuchungen befassen sollte und die Kritiker den Zugang haben zu den notwendigen Informationen. Sie werden mir vielleicht entgegnen, dass die Kritik an ihren bisherigen Aufgaben festhalten und diese Analyse den Soziologen überlassen sollte. Aber die Kritiker sind selbst - wie sie an ihren Kongressen zeigen - skeptisch gegenüber dem Lob und Tadel von Kunstobjekten und gegenüber der Akklamation oder der Verwerfung. Sie wissen selbst sehr genau, dass der Kunstbetrieb auch ohne Kritik funktioniert, wenn ihm auch die Publizität willkommen ist. Mit der Aufklärung durch Analysen gewinnt der kritische Diskurs aber die Funktion der unabhängigen kritischen Instanz zurück. Auf diese kulturelle Funktion ist nicht zu verzichten und vor ihr sollten die Bedenken und die Frage der Wünschbarkeit zurücktreten.