



GEGEN(W)ART

EIN PROJEKT GEGEN **WEIBLICHE** KUNST?

ODER

THE DMF. DAS HANDBUCH. DER SCHNELLE WEG ZUM NR.1 ART PIECE.¹

von **daniel m. fabry**

www.gegen-w-art.de

¹ Siehe dazu THE KLF. Englische Musikgruppe (90er). Sie verfassten eine Art Bibel der Popmusik: »The KLF, Das Handbuch, Der schnelle Weg zum Nr. 1 Hit«

INHALTSVERZEICHNIS.

Struktur / Vorwort	5
A. Einführung	7
01) Erfolgsstreben zum Inhalt machen.....	7
02) Prognosen - Glaubwürdigkeit - Erfolg - Micha der Prophet	9
03) Gedanken zu Nachhaltigkeit und Erfolg.....	10
B. Der reine Erfolg in der Bildenden Kunst.....	12
01) Versuch der Ergründung des Prinzips Kunst	12
02) Das kulturökonomische Modell als gemeinsames Prinzip der Kunst.....	12
03) Anwendung des Prinzips, aber keine Garantie für Erfolg.....	13
04) Alle Werke sind gleich gut und gleich schlecht.....	14
05) Trotzdem werten wir.....	15
06) Künstler muss Aktionsradius umdefinieren	16
07) Kunst annektiert schon immer neue Begriffsräume	17
08) Wenn Künstler eingefahrenen Aktionsradien zu treu bleiben	18
09) Exkurs: Die Macht der Interpreten	19
10) Transformation, aber in was und wohin?	20
11) Der Künstler wird nun Wissenschaftler und Künstler – Zum Kunst(g)schaftler)?	20
C. Der richtige Riecher – oder die Suche der Trüffel nach den Schweinen.....	23
01) Modell für die Tendenz der Kunstentwicklung.....	23
02) Infragestellung I. Gilt Erfolgsstreben überhaupt noch als Nicht-Kunst?	24
03) Infragestellung II . Die Wies	24
04) Graphische Darstellung	25
05) Warum gerade diese Kriterien für die Achsen meiner Grafik?	25
06) Alter Hut - Wirtschaft thematisiert in der Kunst	27
07) Koordinaten/Künstlerbeispiele.....	27
08) Wieso man Abstufungen festlegen kann zwischen den ausgewählten Künstlerbeispielen	28
09) Koordinate A(1911 8).....	28
10) Koordinate B(1917 7)	29
11) Koordinate C(1946-1951 6)	29
12) Koordinate D(1952 5).....	30
13) Koordinate E(1960-1972 Spätwerk 4).....	30
14) Koordinate F(1968 3).....	31
15) Koordinate G(1990 2).....	31
16) Koordinate H(2007 1).....	33
17) Paradox - Unendliches Streben in Richtung Null	33
18) Auf den Spuren von Trend-Zero.....	34
19) Trend Zero - Die Konsequenzen.....	36
20) Vom Sinn der Entfremdung in der Kunst.....	37
21) Was nun? Revolution oder Anpassung?.....	38
D. Das Konzept – Der X-Punkte Plan für erfolgreiches Kunstschaffen im Jahr 2009	39
01) Kunst machen heißt folgende Fragen stellen:	39
02) Praktische Umsetzung.....	40

E. Vertrag	42
X. Outtakes.	44
Literaturverzeichnis	47



Der buddhistische Muntermacher.

STRUKTUR / VORWORT

Ein Experiment. Das gesamte Vorhaben besteht aus zwei verwobenen und komplementären Teilen.

Teil 1 stellt den Versuch dar, sich nach vielerlei Gedankenmacherei, die sich hiermit im schriftlichen Umfang darbietet, ein Konzept für ein Kunstwerk zu entwickeln, das im zeitgenössischen, bzw. gegenwärtigen Kontext der bildenden Kunst funktioniert.

Hier eine Aufschlüsselung der Vorgehensweise anhand einer kurzen Vorstellung der einzelnen Kapitel. Kapitel **A** führt uns über die Frage nach einer der Grundmotivation für künstlerisches Schaffen und Handeln im Kontext der Gegenwart und unserer geographischen Verortung (Mitteleuropa) in das Thema ein. In Kapitel **B** versuche ich mich tiefergehend auf das Gebiet der bildenden Kunst zu verlagern. Folgende Punkte werden behandelt: Welche Faktoren sind ausschlaggebend für die Entstehung eines Kunstwerks? Was hat es mit der vielbeschworenen Qualität der Kunst auf sich? In welche Richtung könnte sich der Kunstbegriff weiterentwickeln? Wie steht es mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft. Kann man die Antworten dieser Fragen überhaupt nutzen für die Umsetzung dieses Projektes?

Weiterführend widmet sich Kapitel **C**, anhand von Beispielen erfolgreicher bildender Künstler, einer bestimmten Entwicklung der Kunst aus der näheren Vergangenheit bis zur Gegenwart, um daraus einen weiteren möglichen Prozess zu konkretisieren und eine potentielle zukünftige Richtung abzuschätzen.

Aus den bisherigen Kapiteln und den damit gewonnenen Grundlagen leite ich in Kapitel **D** das Konzept für ein zu verwirklichendes Projekt, das meiner Meinung nach aufgrund der bisherigen Erkenntnisse im Kunstbetrieb funktionieren kann, ab. In Kapitel **E** münden schließlich alle Gedanken der vorherigen Seiten, auf ganz wenig Platz. Falls Sie also Interesse haben, aber knapp in der Zeit liegen, fangen Sie bei Kapitel E, oder vielleicht doch ein bisschen früher bei Kapitel D an.

Teil 2 wird man in diesen Seiten kaum vorfinden, denn es handelt sich hierbei um die praktische Ausführung dessen, was in Teil 1 erarbeitet wurde. Das Kapitel **D** (Konzept) und das Kapitel **E** des folgenden Textes bilden die direkte Schnittstelle zwischen Teil 1 und 2.

Worin überhaupt die Problematik, oder besser der Wunsch gründet, eine funktionstüchtige Arbeit zu entwickeln - sprich den Gipfel des Kunstbetriebs zu erklimmen, wie sich bald herausstellen wird - werden wir im folgenden Kapitel behandeln. Warum es aber gerade in der bildenden Kunst sein soll, kann ich nur schwerlich beantworten, dennoch hier kurze und unbeholfene Erklärungsversuche:

Vielleicht, weil bildende Kunst, beobachtet aus meinem Wahrnehmungsterrain, eine zugleich so harmlose, aber dennoch große Spielwiese darstellt, deren Grenzen nur von unserem eigenen Horizont manifestiert werden? Das ist doch eine faszinierende Vorstellung, oder nicht?

Vielleicht ein bisschen weniger affektiert-poetisch aus diesem Grund: *»Ich will leben wie ein armer Mann mit einem Haufen Geld.«*³ Eine Äußerung von Pablo Picasso gegenüber seinem Händler zu Beginn seiner Karriere. Der Spruch spiegelt Picassos Drang nach Freiheit - den er im Umfeld der bildenden Kunst zu finden glaubte - wieder. Eine Aussage mit der ich mich identifizieren kann. Insofern bin auch ich nur einer mehr auf der Liste der vielen 'Individualisten', die wenn auch den Lockrufen des amerikanischen Traums nicht verfallen und kompensatorisch laut dagegen pöbeln, die treue Knechtschaft am Hofe des Artist-Dream aber kaum in Frage zu stellen wagen.

Vielleicht weil: *Der Reiz an der Reputation ist es nicht, dass man nur irgendwie registriert wird. Ihr Reiz ist es, eine Rolle im anderen Bewusstsein zu spielen. Die Aufmerksamkeit der Fachwelt sucht man denn auch nicht, um Gegenstand der Datenverarbeitung in anderen Nervensystemen zu werden. Man sucht sie, um eine Rolle in demjenigen anderen Bewusstsein zu spielen, das man selber für das Beachtlichste hält.*⁴ Diese Aussage von Georg Franck bezieht sich zwar auf den Kontext der Wissenschaft, aber sicherlich lässt sich der Begriff Fachwelt auch auf das Gebiet der bildenden Kunst übertragen, welches für mich offenbar das Beachtlichste ist.

³ Kahnweiler, Daniel-Henry: *My Galleries and Painters*. Boston 2003, S.91

⁴ Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München 2007, S.47

Vielleicht auch weil es für das Verstehen des Bereichs der bildenden Kunst kaum zu spät sein kann. Verständnis der Systeme innerhalb welcher man triumphieren möchte, ist ja schließlich eine Prämisse für alle Arten von kalkuliertem Erfolg. Nehmen wir zum Vergleich beispielsweise das System Fußball.

Im Gegensatz zum Fußball, präsentiert sich die bildende Kunst ja als System, das einem mehr Zeit für dessen Nachvollziehbarkeit bietet (ja manchmal sogar über den Tod hinaus). Hat man im Vergleich dazu das System Fußball nicht spätestens im Alter von 16 Jahren verstanden, sind wohl in den meisten Fällen schon alle Wege versperrt, darin noch zum Erfolg zu gelangen - zumindest als aktiver Spieler. In meinem Fall trifft dies zu, wenngleich im Nachhinein das Fußballsystem nicht wirklich schwer zu verstehen gewesen wäre, nämlich: In erster Linie Training, Training, Training...

Hat man also Fußball zu spät kapiert, muss man sich wohl was anderes suchen: Hier der Versuch das System bildende Kunst zu verstehen und aktiv als Künstler daran teilzunehmen.

*Die Ästhetik unserer Tage heißt Erfolg,
Andy Warhol (1928 – 1987)*

A. EINFÜHRUNG.

01) ERFOLGSSTREBEN ZUM INHALT MACHEN

Zuvorderst sei erwähnt, dass der folgende Text und das damit verbundene Projekt - auf der Grundlage der Ansätze in diesem Kapitel - dies voraussetzen kann: Der Terminus Künstler umfasst hier einen - sicherlich für viele Beobachter sehr kontroversen - Typus, nämlich den des über die Selbstverwirklichung nach Erfolg Strebenden.

Warum das als Axiom voraussetzen? Bevor ich gleich am Ziel einsteige - mir à la Volks und Raiffeisen mit mathematischen Holzhackervokabular den Weg frei sprengte - vielleicht doch erst ein kleiner gedanklicher - wenn auch kein Sessel- aber immerhin ein Schlepplift zum Summit dieser Erkenntnis. Also, warum diese Intention, mich oder den Künstlerbegriff als Erfolgsneurotikerismus zu stilisieren? Hier ein Erklärungsversuch.

Nach gängiger Meinung orientiert sich zeitgenössische Kunst am alltäglichen Leben. *Lichtenstein, Oldenburg und Warhol sind heute »household names«. Ihr Bezugssystem ist die sie umgebende Alltagskultur der damaligen Gegenwart.*⁵ Wolfgang Ullrich verweist folgendermaßen auf diesen Sachverhalt und deklariert im selben Zug wie sehr Attribute wie Wohlstand, Konsum und Spaß unsere Gesellschaft und damit auch das Umfeld der bildenden Kunst prägen: *Wie sehr die Eventkultur das Alltägliche durch Medien und Konsum unentwegt vervielfacht und damit das Vergängliche und Profane - weder Transzendierung noch Ausnahmezustand - begehrt, belegt die Entwicklung der bildenden Kunst der letzten Jahre. Verschwunden ist - spätestens mit Beuys' Tod der Künstlertypus, der im Namen der großen Wahrheit und als gläubiger Weltverbesserer, mit der Aura des Revolutionärs, auftritt und dies mit der angeblichen Reinheit der Kunst legitimiert. Dafür haben Ironie, Humor und Gimmicks ebenso Einzug in die Kunst gehalten wie die Techniken und Strategien der Unterhaltungsindustrie und des Lifestyle.*⁶

Ullrich deutet diesen Umstand keineswegs aus einer konservativen Haltung heraus, also einer Sichtweise die eben genanntes für einen Signifikanten der Abstumpfung unserer Gesellschaft hielte, beispielsweise: *(...) daß die Dekadenz sich nicht einmal mehr an sich selbst störe.*⁷ Sondern er filtert es - entschuldigen sie meine Wertung - wenn überhaupt viel positiver heraus. *Wer den auf einmal (- von den konservativen Deutungen -) entkräfteten Werten – Unabhängigkeit, Selbstverwirklichung, Spaß nachtrauert, und ihnen damit die Treue hält, widersetzt sich immerhin der – aggressiven – Geltungsmacht des Ausnahmezustands, der ganz andere Werte – Solidarität oder Genügsamkeit – ins Zentrum stellt. Dies zeugt von einer erstaunlichen Emanzipiertheit gegenüber dem Existenziellen.*⁸ Das Bekenntnis zur Spaßgesellschaft - oder auch nur deren Strategien - seitens der Kunst ist also das Aufbegehren gegen das Existenzielle? Damit auch eine ausgeglichene Akzeptanz des Vergänglichen? Wenn ja, dann nehme ich dieses Angebot dankend an.

Wir konstatieren also, Kunst orientiert sich innerhalb der Wohlstandsgesellschaft an ebendieser. *Kunst geht auf einmal alle an. Und sie scheint auch tatsächlich größere Teile der Bevölkerung zu interessieren. Sie ist auf dem Weg »Pop« zu werden und zeichnet dabei selbst populäre Wege nach.*⁹ Interessant zu beobachten an dieser Aussage von Heiner Mühlmann ist auch, dass der Aspekt Kunst als Spiegel der Gesellschaft, als reflektierende und unabhängige, kritische Observierungsinstanz der Gesellschaft hier in den Hintergrund zu rücken scheint und tendenziell eher als eine Art epigonales Anhängsel, das sich der profanen Lebenskultur bedient beschrieben wird. Dennoch behält sie auch hier ihre Rolle als reflektierendes Glied allein durch bloßes Aufzeigen der Massenkultur, wenn auch ohne den Impetus des mahnenden Zeigefingers.

Dies aber nur kurz bemerkt, stellt sich nun ja vielmehr die Frage was es mit unserer Neugier am Erfolg zu tun haben soll, dass Kunst sich an der Wohlstandsgesellschaft orientiert? Vielleicht lohnt sich schon eine

⁵ Mühlmann, Heiner: Countdown - 3 Kunstgenerationen, Wien 2008, S.29

⁶ Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S.56

⁷ Ebenda, S.53

⁸ Ebenda, S.53

⁹ Mühlmann, Heiner: Countdown - 3 Kunstgenerationen, Wien 2008, S.7

kurze Untersuchung des Verhältnisses zwischen Erfolg und Gesellschaftsform, um diesen Aspekt näher zu beleuchten.

Erfolg ist relativ. In jeder Gesellschaftsform besitzt er aber eine konstante Rolle. Beispiele: Menschen aus der Steinzeit haben es wohl als Erfolg betrachtet, wenn sie ein Mammut erlegt hatten und so das Überleben ihrer Sippe wieder für einige Zeit gesichert schien. (Die Ethnologen unter Ihnen mögen mir diese etwas saloppe Darstellung bitte verzeihen.) In unserer heutigen westeuropäischen Zivilisation gilt es als Erfolg, wenn man sein Aktienpaket mit einer möglichst hohen Rendite verkauft hat, zumindest noch vor der einsetzenden Finanzkrise...

Der Unterschied zwischen Erfolg in unserer (Wohlstands-)Gesellschaft und anderen sozialen Formierungen besteht also lediglich darin, dass in den 'ärmlicheren' Kreisen, Erfolg tendenziell wichtiger für das bloße Überleben ist.

In der Wohlstandsgesellschaft haben sich Erfolg und der Kampf um das bloße Überleben verhältnismäßig entkoppelt, da in solchen übersättigten Gefügen, Erfolg nicht mehr nötig ist zum Überleben. Bereits das Verrichten von minimalen Pflichten sichert dieses in der Regel.

Eine logische Konsequenz wäre nun, dass wir Menschen aufhören nach Erfolg zu streben. Dies würde aber unserer Natur widersprechen: *Für ein Leben im Schlaraffenland ist der Mensch nicht gemacht. Darum belohnt die Natur uns für Tätigkeit - für zu viel Bequemlichkeit dagegen bezahlen wir mit schlechten Gefühlen.*¹⁰

Da der Mensch aufgrund seiner Veranlagung also dazu verdammt ist Dinge zu vollbringen, wird es das Erfolgsstreben nach wie vor weiter geben, nur eben in einer vom Überlebenskampf befreiten Form. Eine *l'art pour l'art* des Erfolgsstrebens.

Nochmal kurz zusammengefasst: Zeitgenössische Kunst orientiert sich an der Wohlstandsgesellschaft. Wohlstandsgesellschaft zeichnet sich aus, durch das Streben nach Erfolg um des Erfolgs willen. Am direktesten abzulesen ist diese zweitgenannte Sachlage anhand der direkt proportional einhergehenden Entwicklung der Unterhaltungsindustrie innerhalb einer Wohlstandsgesellschaft. Das Geschäft mit dem Entertainment produziert in exponentiell steigender Weise Medien-Formate, die in erster Linie unsere Lust befriedigen an Biographien die von Erfolg und Misserfolg geprägt sind - in passiver sowie für die meist leidtragenden Verliererindividuen in aktiver Form - teilzuhaben. Die geforderten Qualitäten der Protagonisten in einer Vielzahl dieser Produktionen sind meist nur das Futter unserer Neugierde am Reüssieren bzw. Nicht-reüssieren. Beispiele hierfür wären die diversen Reality Casting Shows wie: *Deutschland sucht den Superstar, Popstars, Germany's Next Topmodel*, etc....

Nachdem ich hiermit versuche zeitgenössische Kunst innerhalb, dieser sozialen Struktur die von Wohlstand geprägt ist zu produzieren, könnte ich mich eben dieser Unterhaltungsindustrie bedienen. Zu großen Teilen mache ich das wahrscheinlich auch unbewusst. Ich meine mich mit diesem Vorhaben an den Strategien von aktuellen Entertainmentshows - in denen man bei den Zuschauern, durch Erfolg und Scheitern der Kandidaten Neugierde evoziert - zu orientieren. An sich eine banale Sache. Diese Methodik könnte ich aufgreifen und sie im Selbstexperiment durchführen.

Wie sehr das Streben nach Erfolg unsere Wesen durchdringt lässt sich auch sehr gut erkennen, betrachtet man einen anderen sehr dominanten Bereich unserer Gesellschaft, der eigentlich das Vokabular des Erfolgs nicht zu seinen Initiatoren zählt, sondern Objektivität, Logik und Pragmatismus. Die Wissenschaft: *Worauf haben Wissenschaftler Lust? Wie schon gesagt: Auf die staunende Aufmerksamkeit der Fachwelt. Gegen diese Lust hat es das Pflichtgefühl schwer. Wo beide in Konflikt geraten wird die Lust obsiegen.*

*Heißt das, dass man Effizienz von der forschenden Aufmerksamkeit nur in dem Maß erwarten darf, in dem der Wunsch nach der Einnahme fremder Aufmerksamkeit dazu anleitet? Wer realistisch ist sollte nichts anderes erwarten.*¹¹

Die These ist also, dass Erfolg auch über den Bereich der Wissenschaft hinaus die Essenz, das unausgesprochene Überthema, der rote Tabufaden, der kleinste gemeinsame Nenner auch jener Kunstproduktion, die in einem von Überfluss und dem Reiz an noch mehr Überfluss gezeichneten Lebensraum (Westeuropa) - der keine existenziellen Konflikte mehr zu lösen hat - sein wird und vielleicht auch nur sein kann. Der einzige Unterschied dieser meiner Arbeit gegenüber den anderen wäre dann, dass ich die Sache beim Namen nenne, dass ich versuche das Tabu zu lösen, oder zumindest auf seine

¹⁰ Klein, Stefan: Die Glücksformel - oder wie die guten Gefühle entstehen, Reinbek bei Hamburg 2002, S.185

¹¹ Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit – Ein Entwurf, München 2007, S.43

Existenz hinzuweisen, mich also auf eine Art Metaebene der Profanität zu gebe. Voraussetzung für die Daseinsberechtigung dieser Arbeit ist, dass das Streben nach Erfolg institutionell nicht als Kunst betrachtet wird, sich aber dennoch unberührt durch alle Kreise des etablierten Kunstbetriebs zieht. Im weiteren Verlauf des Textes wird sich diese letzte nebulöse Behauptung, vor allem auch durch das Hinzunehmen des kulturökonomischen Modells von Boris Groys, hoffentlich ein wenig aufhellen.

Wahrscheinlich kann nur der Erfolg dieser Arbeit als Garant für die Wahrheit dieser Annahme dienen, denn erst dadurch würde sie eine gewisse Glaubwürdigkeit evozieren. In diesem Zusammenhang bietet es sich an Zusammenhänge zwischen Glaubwürdigkeit und dem daraus resultierenden potentiellen Erfolg zu untersuchen.

02) PROGNOSEN - GLAUBWÜRDIGKEIT - ERFOLG - MICHA DER PROPHET

Hubert Schleichert untersucht unter anderem genau dieses Verhältnis in seinem Buch, *Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren*. Aus Bibelquellen versucht er ein Kriterium zu filtern, welches Propheten zu wahren Propheten macht und welches sie zu falschen Propheten werden lässt. Zunächst erzählt er: *Die Bibel berichtet nämlich, daß der König Ahab von Israel, als er einen Eroberungskrieg plante, 400 Propheten zusammenkommen ließ, um sich von ihnen den Erfolg prophezeien zu lassen, was diese auch bereitwillig taten. Nur der Prophet Micha prophezeite das Gegenteil, das heißt ein Desaster. (...)*

*Aber der wahre Prophet Micha behielt Recht, der Feldzug misslang, und der König starb an den Folgen einer Verwundung in der Schlacht.*¹² Anschließend folgt der Rückschluss: *Damit scheint ein Abgrenzungskriterium gefunden: das Eintreffen von Prognosen.*¹³

Projiziert man diesen Sachverhalt nun auf meine Situation, so lässt sich durchaus sagen, dass man mich und meine These nur dann für voll nehmen kann, wenn ich damit Erfolg haben werde bzw. *die Prognose eintreffen wird*. Andererseits werde ich aber nur Erfolg haben können wenn ich für glaubwürdig gehalten werde. Ein ekelhafter Teufelskreis, der sich vielleicht nur vom Schicksal lenken lässt, ähnlich wie beim Prophet Micha, der letzten Endes durch ein bestimmtes Ereignis als der Vertrauenswürdige galt, was ihm zum Erfolg verhalf, wenn auch erst im Nachhinein. In der bildenden Kunst verhält es sich da wie mit der Religion. Schlussendlich ist es immer eine Frage des Glaubens, immer auch eine Frage des Geschmacks.

Es gibt sicherlich mehrere Auflösungen dieser Mammon-Spirale, also sicherlich auch viele andere Wege die zum Erfolg führen können. Diese erscheinen mir jedoch noch nebulöser und verborgener und können deswegen für mich nicht in Frage kommen. Es ist also der eben beschriebene Weg von Micha, der mir einleuchtet, plausibel erscheint und so als Ansatz für die eigene Methodik zum Erfolg adaptiert werden kann. Entmystifiziert bedeutet das also. Schritt Eins: Glaubwürdigkeit. Diese führt uns zu Schritt Zwei: Aufmerksamkeit in Form von Beachtung. Und diese verhilft uns auf direktem Wege zu Schritt Drei. Dieser lautet: Erfolg. Die Voraussetzungen für Erfolg sind also Glaubwürdigkeit und Aufmerksamkeit. Die konsequente Frage muss lauten: Wie erhält man diese ehrenhafte Schlüsselauszeichnung aus Schritt Eins. Manchmal, wie bei Micha, sicherlich durch das Eintreffen wahrer Prognosen. Aber manchmal vielleicht auch durch die ausschließliche Konstruktion einer so anmutend logisch und damit fundierten Prognose, dass sie einfach aufgrund ihrer objektiven Schönheit als das annähernd Wahrhaftige akzeptiert und gefeiert wird und damit erst durch die Entstehung der Prognose selbst nur existieren kann. Welch besseren Spielplatz könnte es für solch ein alchemistisches Experimentieren geben als die bildende Kunst. Interessant dabei wird die zwangsläufige Kollision selbiger mit ihrem Antonym Wissenschaft. Warum Wissenschaft? Der Versuch einer fundierten Konstruktion legt den Schluss nahe, sich geradlinig in den Bereich der Wissenschaft zu bewegen, sich von ihr inspirieren zu lassen, da diese ja die Sphäre der Logik und absoluten Rückschlüssigkeit für sich behauptet.

¹² Schleichert, Hubert: *Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren*, München 2003, S.108-109

¹³ Ebenda

Bohlen in etwa bei Kilometer zwei; ungefähr dort, wo auch Menschen wie Matthias Reim oder Nino de Angelo hängen geblieben sind - »die sind heute beide privatinsolvent«.¹⁴

Der Vergleich, Leben als *Marathonlauf*, lässt aus der Sicht des Erfolgreichen einen gewissen Leistungsdruck mitschwingen, den man durchaus auch als Angst interpretieren könnte. Der Erfolgreiche sieht sich gezwungen beständig am Erhalt seines Erfolgs zu arbeiten, denn er sieht sich sonst der drohenden Erfolglosigkeit ausgeliefert. Bohlen verdeutlicht diese Angst indem er Privatinsolvenzen als Negativbeispiele von ehemals erfolgreichen Stars auflistet. Dies wiederum lässt auf eine zeitliche Eigenschaft des Erfolgs schließen, die Komponente der Vergänglichkeit. Erfolgreiche sind auf der Suche nach immer mehr Erfolg, um sich ihren Status nachhaltig zu bewahren. Zeitloser Erfolg ist das Ziel. Diese Erkenntnis wird uns, im Zusammenhang mit dem Ziel selbst erfolgreich zu sein, später in der Ausarbeitung des Konzepts (Kapitel D) sehr hilfreich sein.

¹⁴ Schröder, Christoph: Von Bohlen lernen (Artikel erschienen am 18.10.2008; in Frankfurter Rundschau (online))
http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/buchmesse_2008/1615160_Von-Bohlen-lernen.html

B. DER REINE ERFOLG IN DER BILDENDEN KUNST.

01) VERSUCH DER ERGRÜNDUNG DES PRINZIPS KUNST

Vielleicht ist die Frage nach einer gemeinen Struktur und Konstante, die man in der bildenden Kunst und ihren zugehörigen Werken finden kann, ein adäquater Einstieg für das Verständnis eines Systems, welches sonst innerhalb seiner Wechselhaftigkeit, einem Chamäleon gleich, in unseren Köpfen spukt. Hierfür empfiehlt sich die Orientierung an Boris Groys, der sich innerhalb seines Traktats »Über das Neue«, ausgiebig mit dem Themengebiet der kulturellen Innovation auseinandersetzt. Dazu sucht er zunächst nach der Essenz, die allen kulturellen Schöpfungen innewohnt.

*Jedes Kunstwerk und jedes theoretische Werk sind in sich selbst gespalten. Immer bleiben in Ihnen zwei Wertschichten erhalten, die nicht vollständig miteinander verschmelzen. (...) Beide beziehen ihre Wirkung nicht aus einem äußeren, wertfreien Prinzip, sondern aus der Spannung zwischen verschiedenen Wertebenen in sich selbst. Je größer diese Spannung, desto größer ist auch die Wirkung.*¹⁵

Gemäß der Theorie von Groys gibt es also zwei Ebenen die sich in jedem anerkannten Kunstwerk vorfinden lassen. Diese Bereiche lassen sich nicht vereinen, obwohl sie danach drängen. Daraus entsteht Spannung. Es resultiert nun die Frage nach der Konkretisierung dieser beiden intensitätsgenerierenden Areale.

02) DAS KULTURÖKONOMISCHE MODELL ALS GEMEINES PRINZIP DER KUNST

Groys bezieht sich mit der Begrifflichkeit der verschiedenen Wertebenen, also diesen erwähnten zwei Bereichen, auf sein kulturökonomisches Modell. Innerhalb diesem ergründet er die Gesetzmäßigkeiten unserer kulturellen Konstitution unter anderem anhand der Sparte der bildenden Kunst.

*Zugleich lässt sich (...) eine (...) Universalisierung und Formalisierung der kulturellen Archive feststellen. Ein Einheitsystem aus Museen, Bibliotheken und anderen Einrichtungen zur Aufbewahrung von kulturellen Informationen (...) begründet einen gemeinsamen Fundus dessen, was als kulturell wertvoll und bewahrenswert gilt.*¹⁶

*Der Bereich, der aus allen Dingen besteht, die von den Archiven nicht erfasst sind, kann man als den profanen Raum betrachten. (...) Der profane Raum besteht aus allem Wertlosen, Unscheinbaren, Uninteressantem, Außerkulturellen, Irrelevanten und – Vergänglichem. (...) Dabei sind die Begriffe »kulturelle Archive« und »profaner Raum« aufeinanderbezogen und komplementär.*¹⁷

Der Profane Raum und das kulturelle Archiv sind also die beiden Bereiche, die hier ins Zentrum der Diskussion rücken. Sie tauchen sowohl innerhalb der Werke - und generieren so die angesprochene Reibungsenergie - als auch außerhalb auf, was gleichzeitig jedes Werk zu einem systemimmanenten Reflektor seiner selbst und des ihn umgebenden Raumes mutieren lässt.

Kunstwerke entstehen, indem sie die Grenze aus dem profanen in den kulturell wertvollen Raum überschreiten bzw. neu definieren. (...) gerade der profane Raum dient als Reservoir für potentiell neue kulturelle Werte, (...)»¹⁸ Dabei trägt jedes anerkannte Kunstwerk logischerweise den Anteil des Profanen noch in sich, da die Profanität schließlich deren Ursprung ist.

Dieses Prinzip wird in Form des Readymade-Prinzips am nacktsten verdeutlicht. Wenn also jemand behauptet, meine, oder irgendeine Kunst sei epigonal, weil sie in bloßer Tradition des Readymade Prinzips steht, dann wird man immer erwidern können, dass auch jedes andere valorisierte Werk, unabhängig vom Entstehungszeitpunkt, reines Nachahmen dieses immer gleichen Schemas ist. (...) alles bisher Gesagte soll vor allem verdeutlichen, daß die Strategie der Innovation, wie sie von Duchamp praktiziert wurde, universell ist und jedem innovativen Gestus zugrunde liegt.¹⁹

Um die Übersicht zu wahren und keine Missverständnisse, sprich hinderliche Konnotationen mit dem Sakralen (Antonym von profan), aufkommen zu lassen, verwende ich ab jetzt den Begriff 'Nicht-Kunst'

¹⁵ Groys, Boris: Über Das Neue - Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt 2004, S.70

¹⁶ Ebenda, S.55

¹⁷ Ebenda, S.56

¹⁸ Ebenda, S.56

¹⁹ Ebenda, S.73

anstatt 'profaner Raum'. Der Begriff des 'valorisierten kulturellen Archivs' darf konsequenterweise synonym mit 'Kunst' verwendet werden.

Bei einem gestisch expressiven Maler beispielsweise ist man schnell dazu verleitet, den visuellen Prozess von leerer Leinwand hin zu bemalter Leinwand als den Akt der Kunstwerdung zu begreifen. Indem Duchamp nun aber darauf verzichtet sein Nicht-Kunst Objekt künstlerisch zu bearbeiten, zeigt er, dass es offensichtlich ein anderer Prozess sein muss, der Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet.

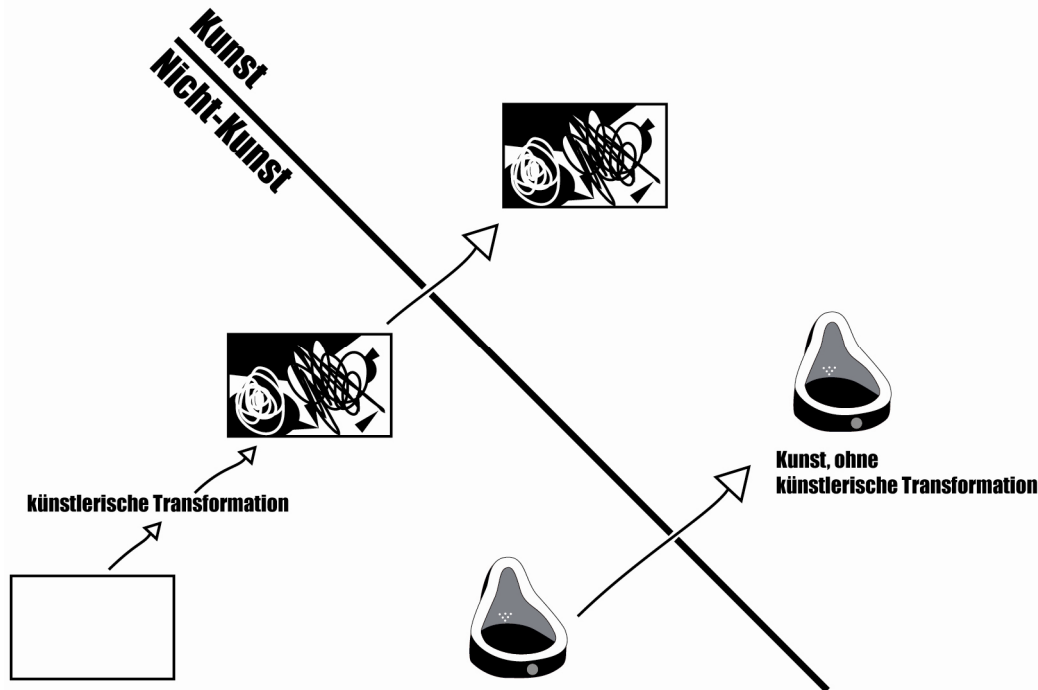


Abbildung2: Künstlerische Transformation und Aufwertung zu Kunst sind unabhängige Prozesse, werden aber oft gleichgesetzt.

03) ANWENDUNG DES PRINZIPS, ABER KEINE GARANTIE FÜR ERFOLG

Die Grenze zwischen Nicht-Kunst und Kunst gilt es also als Künstler ausfindig zu machen, was sich aber als unmöglich erweist. *Er (der Autor) kann eine konsequent innovative Strategie verfolgen (...) aber auch in diesem Fall wird die gesuchte innere Spannung durch nichts garantiert, (...): sie hängt vom jeweiligen Verlauf der Grenze zwischen kulturell Wertvollem und Profanem ab, den kein Autor vollständig überblicken und kontrollieren kann.*²⁰

Durch den Sachverhalt, dass jedes kulturell aufgewertete Kunstwerk nach wie vor diesen Nicht-Kunst-Ursprungs-Anteil in sich trägt, ist es folglich auch immer gefährdet seinen anerkannten Status wieder zu verlieren, da der kritischen Interpretation immer die Möglichkeit des Verweises auf den jeweiligen Nicht-Kunstanteil einer Arbeit gewährleistet ist.

Aber gibt es nicht doch ein Mittel für die Unmöglichkeit einer negativen Kritik zu einem bestimmten Oeuvres. Zum Beispiel durch ein ausgeklügeltes Kaschieren des wertlosen Anteils? Oder vielleicht, indem man die Spannung zwischen dem wertlosen und wertvollen Anteil überaus wirkungsstark gestaltet, so dass die Seite der Nicht-Kunst nicht mehr ins Gewicht fällt?

Zur ersten Frage: Nein, denn das Kunstwerk kann ja nur allein aus dem Spannungsverhältnis zwischen Nicht-Kunst und kulturell Valorisiertem existieren. Würde man eine Seite - falls das überhaupt geht - verdecken, würde das Verhältnis in die Einseitigkeit kippen, und damit wertlos.

Zur zweiten Frage: Wenn man versucht die Wirkungskraft eines Kunstwerks so zu gestalten, dass der Nicht-Kunstanteil möglichst klein und der kulturell valorisierte möglichst groß ist, wird man den negativen Kritiken auch nicht entkommen können, da Nicht-Kunst nach wie vor präsent sein wird und so

²⁰ Ebenda, S.163

klein sich dieser Teil innerhalb eines Kunstwerks auch erweisen wird, es wird immer nicht nur eine Grundvoraussetzung für das Bestehen der Spannung eines Kunstwerkes sein, sondern auch immer Ankerpunkt und Freiraum des Interpretieren für eine potentielle negative Kritik bleiben.

*Jedes Kunstwerk steht also in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Interpretation und kann von selbiger entvalorisiert werden. Damit ist jede kulturelle Strategie unausweichlich bedroht. Es bleibt immer eine Interpretation möglich, die das Werk samt seinem Autor trotz aller Wertgebung mit gutem Grund für wertlos erklärt.*²¹

(Kunstwerke sind nie unabhängige solitäre Prozesse, sondern stehen in direkter und indirekter Verzahnung zu anliegenden, dynamischen Feldern, so auch zu ihren Erfindern/Schöpfern. Wenn wir also von der Abhängigkeit des Kunstwerks von einer Sache sprechen, so thematisieren wir folglich auch immer die Abhängigkeit des Künstlers von der gleichen Sache. Dies aber nur nebenbei.)

Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf einen Essay von Ullrich, *Geschlechtsumwandlung - Wird Kunst weiblich?*, der sich eigentlich mit der Fragestellung befasst, was die Auswirkungen der akkumulierenden Zahlen weiblicher Kunststudierender, auf die Kunst haben. Aus einer anderen Perspektive gescannt - nämlich der wie-werde-ich-erfolgreicher-Künstler-Perspektive - gibt er Aufschluss darüber, dass in der Kunst nicht zwingend eine vielbeschworene Qualität der Werke den Erfolg ebnet, sondern ganz andere Mechanismen maßgeblich sind.

*Heute gibt es Stars und nicht mehr Helden, und Star zu sein heißt, möglichst perfekt und gut inszeniert einen Durchschnitt zu verkörpern, auf glamouröse Art und Weise repräsentativ zu sein. Wer das nicht will und dennoch berühmt sein möchte, sollte am besten gleich Terrorist werden, (...)*²² Kurz und prägnant wird beschrieben, welche Attribute Künstler heutzutage leben müssen und welche nicht, um berühmt werden zu können.

Vor dieser Phase (bis ins 20. Jahrhundert) der 'Verweiblichung' (bzw. plakativ-polemisch auch substituierbar mit: Verweichlichung), war der Typus des Kunstschaftenden männlicher²³, stellt Ullrich fest: *Immerhin war die Kunst bis weit ins 20. Jahrhundert hinein überall eindeutig männlich codiert und geradezu exemplarisch ein Ort, an dem als typisch männlich angesehene Eigenschaften und Verhaltensweisen ausgelebt wurden.*²⁴

*Man kann spekulieren, warum die Kunst dann doch noch lange von Männern beherrscht blieb und sogar als Metier definiert wurde, in dem sich allein zu bewähren vermochte, wer ›männliche‹ Tugenden vorzuweisen hatte.*²⁵

Gefiltert mit unserer erfolgreich-sein-Brille, geht es also wieder darum, wie man, diesmal in der Moderne und der Avantgarde, angesehener Künstler werden konnte, und zwar wieder mit Blick auf den Künstler und sein Verhalten, nicht seine Kunst, die konnte unabhängig davon sogar ganz weiblich sein, ja das Weibliche gar als Verlebendigung der Muse darstellen, als Quelle der schöpferischen Eingebung. *Obwohl Frauen als Personifikation der Kunst erscheinen konnten, da sie, wie diese, oft pauschal als ›das Andere‹ aufgefasst und entsprechend mit dem Attribut des Ungreifbaren, des ebenso Faszinierenden wie Unheimlichen versehen wurden, durften sie also nur passive Objekte der Bewunderung sowie einer, oft mit Angst verbundenen, Verehrung sein, aber keine aktive Rolle einnehmen.*²⁶

Das Erfolgsrezept des Künstlers in der Moderne also: Mit männlichem Durchsetzungsvermögen Kunst produzieren, die auch weiblich sein kann?

Wir sehen, dass es offensichtlich nicht nur darum geht Kunst zu machen, die gewissen Prinzipien, wie sie Groys erklärt, folgt, sondern dass andere Kriterien, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen plötzlich Maßstab für dessen qualitative Einstufung werden.

04) ALLE WERKE SIND GLEICH GUT UND GLEICH SCHLECHT

Wenn also die Qualität einer Arbeit egal ist, da das Maß der Anerkennung die einem Kunstwerk zuteil werden kann, von der Interpretation und anderen Faktoren, wie die im eben genannten Beispiel abhängig ist (Im Folgenden wird das Hauptaugenmerk auf den Faktor Interpretation gelegt. Die gesellschaftlichen

²¹ Ebenda, S.163

²² Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S.154

²³ Hinweis: Mit dem Ausdruck männlich sind hier stereotype Eigenschaften wie militärisch, risikobereit, kompromisslos, vorwärtsstrebend, revolutionär, heldenhaft, abenteuerlustig, durchsetzungsgewillt, etc. gemeint.

²⁴ Ullrich, Wolfgang, S.153

²⁵ Ebenda, S.155

²⁶ Ebenda, S.155-156

Umstände und Verhaltensmuster im Kunstbetrieb, wie sie im letzten Beispiel angeführt wurden, sind ja global betrachtet letztlich auch nur Ergebnisse einer komplexen Verkettung von vielen Interpretationen). Weil jede erfolgreiche Arbeit die Nicht-Kunst und die Kunst gleichzeitig in sich trägt, heißt das auch, dass im Grunde kein Niveauunterschied zwischen allen diesen Arbeiten, die je gemacht wurden und jemals gemacht werden, herrschen kann. Auch die objektive Gewichtung des Nicht-Kunstanteils, versus den kulturell wertvollen Anteils innerhalb eines Kunstwerks, kann nicht ausschlaggebend für ein Maß an Qualität sein, da schließlich die erhabene Kunst aus der Nicht-Kunst entsteht und vice versa.

(...) dazu könnte man sagen, dass sowohl die Kultur als auch das Profane nur Manifestationen des Seins, des Lebens, des Begehrens, der Produktionskräfte oder der Differenz seien. Als Folge dieser Definition würde die Kultur als »bloße« Manifestation des Denkens oder des Unbewussten abgewertet und das Profane als ebensolche Manifestation aufgewertet, wodurch im Endeffekt Gleichheit zwischen beiden erreicht würde.²⁷

Jedes Kunstwerk kann also entwertet werden und spätestens ab diesem Punkt kann man auch nicht mehr von herausragender Qualität, bzw. abgründigem Blödsinn differenzieren. Schließlich ist alles Künstlerische rückführbar in die Nicht-Kunst, also alles gleich gut und gleich schlecht zugleich.

05) TROTZDEM WERTEN WIR

Da wir aber, warum auch immer, alles irgendwie hierarchisieren wollen - das zeigt sich nicht nur allein an unserem Sprachgebrauch, der kategorische Bedeutungen wie »gut« und »schlecht« zur Verfügung stellt - findet paradoxerweise trotz der Unmöglichkeit einer Wertung, natürlich eine Wertung statt. *Überall wo Menschen in Gruppen zusammenkommen, so eine fundamentale Beobachtung der Verhaltensforschung, bilden sich Statuspyramiden. Wir finden sie vom Schützenverein bis hin zur Konzernzentrale.²⁸*

Stellt man also fest, dass trotz der objektiven Unmöglichkeit zu werten, gewertet wird, dann müssen wir auch zugeben, dass es nach wie vor Kriterien gibt, oder nicht? Man könnte dem vielleicht entgegnen, dass diese Einstufungsversuche, also Kriterien, nichts als leere Blasen - die durch individuelle und verschiedene Geschmäcker, unterschiedlichste wirtschaftliche Interessen, oder einfach nur dem animalischen Drang nach einer Rangordnung, entstehen können - sind. Hierfür gibt es wohl keine eindeutige Antwort. *Jedes Urteil über Kunst bleibt letztlich willkürlich und subjektiv (...)²⁹ Und: Alle Versuche, Qualität in der zeitgenössischen Kunst zu quantifizieren, sind gescheitert.³⁰*

Aufgrund dieses gegebenen Umstands - werten, trotz der Unmöglichkeit einer Wertung - muss man sich als Künstler wohl damit abfinden, bewertet zu werden. Man möchte es wohl auch, da man schließlich selbst auch nur einen Teil dieser leeren Blasen darstellt.

Diese Wertung kann aber nicht, wie weiter oben schon umkreist, aufgrund einer bestimmten Qualität des Kunstwerks vollzogen werden, da jedes Kunstwerk der Deutungs-Janusköpfigkeit unterliegt. Es kann immer von zwei Seiten beleuchtet werden. *Schon im 5. Jahrhundert v.u.Z. soll der Sophist Protagoras gelehrt haben, dass man über jede Sache mit gleichem Recht nach beiden Seiten disputieren könne, und seinen Schülern gezeigt haben, wie man die schwächere Seite zur stärkeren macht.³¹*

Einfach gesagt, die Interpreten werden immer Dinge in Ihnen finden können, die sich als schlecht beziehungsweise als gut herauskristallisieren lassen. Ihnen erschließt sich also die Macht des längeren Hebels. Diese verstärkt sich noch durch das Wegfallen der allgemein gültigen Kriterien, mit denen sich Kunst ehemals leichter einordnen lies. *Von allem gibt es mehr, nur von einem gibt es weniger: Kriterien. Kriterien, nach denen sich die Kunst des Augenblicks verstehen, beurteilen, lobpreisen und, wenn's sein muss, auch verdammen lässt, (...)³² Die Freiheit der Interpreten akkumuliert folglich durch das Fehlen von allgemeingültigen Kriterien, da sie selbst Maßstäbe anlegen können, die niemand zu kritisieren vermag, sobald sie einer schlüssigen Wissenschaftlichkeit unterliegen - also in eine Aura des Schutzes gebettet sind.*

Exkurs: Mit dem Begriff Wissenschaftlichkeit ist hier lediglich die Art - oder vielmehr die Verpackung - gemeint, eine Meinung, eine Theorie zu vermarkten. Sie ist ein gutes Mittel, wenn man Menschen

²⁷ Groys, Boris: Über Das Neue - Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt 2004, S.70

²⁸ Dossi, Piroshka: HYPE - Kunst und Geld, München 2007, S.183

²⁹ Heiser, Jörg: Plötzlich diese Übersicht - Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 7

³⁰ Dossi, Piroshka: HYPE - Kunst und Geld, München 2007, S.179

³¹ Schleichert, Hubert: Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren, München 2003, S.16

³² Heiser, Jörg, S.7

glaubhaft von etwas überzeugen möchte *Metaphern sind (ähnlich wie Zitate) immaterielle Statussymbole, Tauschgüter par excellence, und auf sie gründet sich eine ganze Ökonomie des intellektuellen Lebens, (...)*³³ Innerhalb des wissenschaftlichen Arbeitens ist es also gerade auch die Methodik des Zitierens, die eine Kraft der Glaubwürdigkeit besitzt. Doch nicht nur die Wissenschaft, auch ganze Weltreligionen beruhen auf dem Prinzip dieser Methodik. Der Koran beispielsweise, bestehend aus den 114 Suren, die bis auf eine Ausnahme alle mit diesem Satz beginnen: »Im Namen Allahs, des Gnädigen, des Barmherzigen.« So gesehen besteht der Koran also aus einer Vielzahl von Zitaten. Von Ihnen geht offensichtlich eine immense Strahlkraft aus. *Der Koran wird von allen Muslimen ausnahmslos als direktes göttliches Wort (...) angesehen.*³⁴ Auch im Christentum findet dieses Werkzeug seine Verbreitung: Denken wir nur an die zehn Gebote. Zitieren: Eine Waffe also, die zumindest große Teile der Menschheit in Ihren Bann zu ziehen vermag. Der Grund weshalb auch ich zu diesem Mittel greife, wenn auch nicht in der strengsten Form der Wissenschaftlichkeit, aber der Ansatz soll hier schon genügen.

Nach diesem Exkurs über die Macht des Zitierens, sollten wir aber schnell wieder zurückfinden in den eigentlichen Themenstrang. Wir befinden uns gerade in der Darstellung der 'Machtergreifung' der Interpreten. Eine Kolumne würde es vielleicht so verpacken:

Populistischer Versuch über den Werdegang des Autonomieverlusts in der bildenden Kunst

(...) die praktizierenden Künstler, die nach Erfolg streben, es aber gar nicht wissen – also ohne zu reflektieren, in blindem Aktionismus um sich wüten, anhand dem obligatorischen Halb-Fußballbeispiel: Der über Jahrhunderte stolz propagierte Meisterschaftspokal des FC Kunst aus der Autonomieliga scheint zu zerbröckeln? Hat man ihn nicht gut genug gepflegt? Oder haben ihn die bösen Buben von der SpVG Interpretation und Gedankenschloß – nicht wie bei einem spontanen, schlecht geplanten und holprigen, aber lustigen Zeltlagerüberfall (diese Methodik würde eber zu den orientierungslos herumschwürenden Praktiker-Eseln passen) – schleichend, wie listige Füchse mit einer Attrappe Namens 'Vorgetäuschte Verehrung' ausgetauscht und ihn so vor aller trägen Augen an sich gerissen, um ihn jetzt in stillen und vollen Zügen auszukosten? (...)

Durch das Einverleiben der wissenschaftlichen Welt in die Dienste der Kunst, wird Glaubwürdigkeit folglich auch zum (wenn auch versteckten) Maßstab, für ein gutes Kunstwerk und damit Erfolg in der Kunst (siehe Abbildung1). Gibt es plötzlich doch wieder ein Spielregelwerk in der Kunst? Dieses so direkte aber nicht offizielle Kriterium Glaubwürdigkeit, kann jedoch nur relevant werden in dem Zusammenhang, dass es keine anderen Kriterien mehr gibt, die wie ehemals stellvertretend die künstlerische Echtheit und Authentizität eines Werkes garantiert haben. Da nun die Glaubwürdigkeit selbst demaskiert wurde, durch das Wegbrechen ihrer Lakaien, wird sie zur offenen Arbeitsfläche des Künstlers. Dieser hat nach Regeln recherchiert, hat dabei die Wissenschaft entdeckt, der Bereich in dem Regeln ihre tiefste Verankerung finden und anschließend das Kriterium Glaubwürdigkeit als die Hauptregel für das Arbeiten in diesem Kontext gefiltert. Das Kriterium Glaubwürdigkeit heißt es nun als Künstler zu begreifen und adaptieren, in eine Sphäre, die ja eigentlich spätestens seit der Moderne als das Gegenteil der Wissenschaft gilt, die Kunst.

06) KÜNSTLER MUSS AKTIONSRADIUS UMDEFINIEREN

Wir halten nochmal fest. Gute Kunst entsteht durch die dementsprechende Deutung. Dieses Abhängigkeitsverhältnis des Künstlers, ist wahrlich keine gute Ausgangslage, wenn er denn Einfluss darauf haben will, erfolgreich zu sein. Und wie anfangs eingeführt, will ein Künstler der im Kontext einer gesättigten Gesellschaft agiert genau das. Das Ziel wäre konsequenterweise, den ohnehin locker gesteckten Raum seines Berufsstandes ein wenig umzustecken, um (wieder?) mehr Einfluss zu gewinnen. - Wenn man in die Ecke gedrängt wird, mit einer geschickten Körpertäuschung ausweichen, sich wieder mehr Freiraum im Ring verschaffen. - Er muss, wenn er sich denn sicher gehen möchte, dass sein Werk positiv wahrgenommen wird, oder zumindest große Aufmerksamkeit erfährt, seine künstlerische Tätigkeit wohl auf eine andere Ebene ausweiten bzw. transformieren. Wie auch immer man sich diesen Umstand verbildlichen möchte, folgende Frage muss gestellt werden.

³³ Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S.114

³⁴ Schweer, Thomas: Der Koran - Vollständige Ausgabe, München 1992, Vorwort S.7

Um uns die Illusion eines gelungenen Kunstwerks zu vermitteln, muss man eben nicht das perfekte Kunstwerk liefern, da hiervon nur die Imagination existieren kann, sondern lediglich den Signifikanten für dieses? Die perfekte Deutung, die perfekte Geschichte, das perfekte Märchen, einfach eine reüssierende Interpretation?

In Lutz Dammbecks vielschichtigen Dokumentarfilm *Das Netz* - mit dem er, sehr knapp ausgedrückt, versucht lebenskulturelle und technologische Zusammenhänge nachzuvollziehen - führt er selbst ein Interview mit dem renommierten Physiker und Philosoph Heinz von Förster (1911 – 2002). In diesem Dialog reden die beiden über das Weltall und wie die Wissenschaft mit ungelösten Fragen gekonnt umzugehen weiß. Im folgenden Ausschnitt versuche ich aufzuzeigen, dass sogar in der Wissenschaft, die ja den dicksten aller Wahrheitsmäntel trägt (im Vergleich zur Wirtschaft und auch zur Kunst), Methoden praktiziert werden, genauso wie ich es gerade auf den Bereich Kunst zur Diskussion gestellt habe. Wer seine Idee oder Erfindung besser in eine Geschichte verpacken kann, hat Erfolg. Also ein Argument für die Wichtigkeit einer gut erzählten Interpretation und Kritik einer Arbeit. Hier ein kurzer Abschnitt des Gesprächs:

Von Förster: Was ich sehe (...) ist, das die Wissenschaft (...) in diesen (...) Jahren seit Aristoteles einen unerhörten Erfolg gehabt hat. (...)

Von Förster (weiter etwas später): So kommt es nur darauf an, wie interessant ist die Geschichte, die der (Wissenschaftler) erfindet, wie das Weltall entstanden ist.

Dammbeck: Da ist man ja natürlich ganz nah bei der Kunst, (...) wenn es darum geht eine gute Geschichte zu erfinden, also eine poetische Geschichte.

Von Förster: Ja genau, genau das ist die Sache.

Dammbeck: Aber Herr von Förster, die Wissenschaft, oder ihre eigenen Erfindungen, das sind doch nicht nur schöne Geschichten. (...) Das beruht doch auf Mathematik, auf Zahlen, auf Beweisbarkeit, auf wissenschaftlich unbezweifelbaren Daten?

Von Förster: Naja, aber es gibt jetzt schon so viele Daten, dass man gar nicht mehr die ganzen Daten in seine Geschichte hineinbringen kann und dann werden künstlich Daten erfunden. Das sind zum Beispiel Particle (...), die das machen, was wir nicht verstehen (...) Das sind einfach neue Teilchen, die entweder grün, gelb, oder sprechen, oder ich weiß nicht was alles machen, die ersetzen das Loch in meiner Theorie.³⁵

Ein Sinnverwandter Spruch von Goethe formuliert es so: »Der denkende Mensch hat die wunderliche Eigenschaft, daß er an die Stelle, wo das unaufgelöste Problem liegt, gern ein Phantasiebild hinfabelt.«

Basierend auf dem Erfolg der Wissenschaft ist es vielleicht auch ein guter Ansatz mit der Kunst in dieses Feld einzutauchen, um sich dieses Erfolgs im Sinne der Kunst zu bedienen. Konkret: Die Form des wissenschaftlichen beziehungsweise des pseudowissenschaftlichen Argumentierens in seiner Geschichte, als Grundgerüst zu adaptieren. So kann man auf das hohe Roß mit aufspringen und ab geht die Post...vielleicht?

07) KUNST ANNEKTIERT SCHON IMMER NEUE BEGRIFFSRÄUME

Aktionsradius-Umverlagerung ist die erfolgsversprechende und gleichzeitig tiefendste Konstante zur Schaffung von Innovationen, innerhalb eines zeitgenössischen Kontextes in der bildenden Kunst. (siehe Boris Groys Kulturökonomie, oder auch: *Das Aufbrechen der gängigen ästhetischen Bewertungsschemata gehört jedenfalls schon lange zum Spiel der Kunst.*³⁶) Auf diesen Sachverhalt referenziere ich mit dem Titel dieses Projektes: **gegen(w)art**.

Doch wie Verhalten wir uns, wenn plötzlich vermeintliche Querschläger dieses Prinzip zu dekonstruieren scheinen: *Jeder Generationenwechsel bedeutet Imitationszwang. Ohne Imitation keine Kultur.*³⁷ Dies wirkt auf den ersten Blick natürlich irritierend, da wir gerade davon sprachen, dass es in der gegenwärtigen Kunst darum geht mit eingefahrenen Kunsttypen zu brechen, bzw. sie weiterzudenken. Doch genau darin liegt ja auch die Imitation. Wir imitieren den Regelbruch und generieren daraus Kultur.

³⁵ Dammbeck, Lutz: *Das Netz* (Dokumentarfilm), 2003

Dammbeck Im Gespräch mit Heinz von Förster, 1h:08min:00sec – 1h:14min:20sec,

³⁶ Mühlmann, Heiner: *Countdown 3 Kunstgenerationen*, Wien 2008, S.5

³⁷ Ebenda

Der Kunstbegriff hat sich im Gegensatz zu anderen Begriffen im Laufe seiner Existenz schon viele Ebenen angeeignet und somit verändert. Gerade durch dieses 'parasitäre Nomadentum', entwickelt er seine Kraft. Er stellt nichts Eigenes dar, kann aber alles für sich adaptieren: *Erst indem sich der Kunstbegriff mehrere favorisierte, als mächtig und wertvoll angesehene Jargons, vereinnahmt hat, kommt denen, die in seinem Namen agieren, die Macht zu, selbst favorisieren und etwas für wertvoll erklären zu können.*³⁸

Ullrich belegt dies anhand von Beispielen: Durch die Einbindung der religiösen Sprache in die Kunst der Romantik, konnte die Kunst beispielsweise sakralisiert werden. Als Anfang des 20. Jahrhunderts der Darwinismus und das Militär an Bedeutung gewannen, bediente sich der Kunstbegriff eben an diesen neueren Gebieten. Die bereits angeeigneten Bereiche werden dabei aber nicht abgestoßen, laut Ullrich. Der Blaue Reiter beispielsweise vereint das Militante und Romantische gleichermaßen - einerseits durch den Verweis auf die blaue Blume und andererseits durch die Andeutung des heldenhaften Ritters und Kämpfers. So schöpft der Kunstbegriff immer wieder aufs Neue seine Kraft.

Gleichzeitig stellt diese Forderung nach Transformation aber auch lediglich das Weiterführen aller traditionellen Konventionen der Kunstentwicklung, denen man sich nicht entziehen kann, dar.

*Aber auch wenn das Neue so hoffnungslos veraltet wäre, so könnte es doch durchaus Gegenstand des postmodernen Denkens werden, da dieses Denken am Veralteten interessiert ist. In der Tat gibt es in gewissem Sinne nichts Traditionelleres als die Orientierung am Neuen.*³⁹

Es geht also nicht darum, ob man nach Neuem strebt oder ob transformiert werden muss - diesem Prinzip kann man sich schlichtweg nicht entziehen - sondern beispielsweise nur um das: Wohin verlagere ich meinen Aktionsradius? Welche begrifflichen Felder werde ich dafür vereinnahmen?

08) WENN KÜNSTLER EINGEFahrenEN AKTIONSRADIEN ZU TREU BLEIBEN

Vielleicht ist es ja auch gar nicht notwendig den Kunstbegriff auf die Interpretation auszudehnen, sondern lediglich dem Interpretieren zu gefallen? Doch ist ein solches Abhängigkeitsverhältnis, selbst wenn es zum Erfolg verhelfen kann wirklich zufriedenstellend? Ist man dadurch nicht einfach nur ausführendes Glied eines geforderten Geschmacks, oder einer Idee, deren Kreation doch eigentlich dem Künstler als solches zugesprochen wird?

Vorausgesetzt ein praktizierender bildender Künstler identifiziert sich heutzutage noch mit dem eingebürgerten Bilde des modernen, des postmodernen, oder ganz egal welchem Künstlertypus anderer Epochen, den es schon einmal gab – sprich er bedient sich eines etablierten und somit für den Zweck der Innovation vorerst verbrauchten Künstlerstereotyps – ergibt sich dann nicht folgender Umstand?

Er betritt eine Art Minenfeld, gespickt mit kunstgeschichtlichen Stolpersteinen und geisteswissenschaftlichen Selbstschussanlagen. Eigentlich sollte man solchen Künstlern eine Art Verdienstkreuz für ihren Mut - oder vielleicht doch lieber den Oskar in der Kategorie bester blinder Aktionismus - aussprechen, sich auf so unwegsames - von den hochkarätigsten Wissenschaftlern und Rhetorikern bis ins letzte Detail durchdekliniertes Gelände - zu wagen. Das ist im schlechtesten Fall, sofern dieser Künstler nicht über eine sehr hohe Gabe, sich in Szene zu setzen verfügt, die beste Einladung zu seiner mentalen standgerichtlichen Hinrichtung innerhalb der Kunstszene.

Dann ist er, nicht nur gänzlich abhängig - sondern was noch viel schlimmer ist, unterwürfig - gegenüber den Fäden, die sein Kunstwerk beherrschen. Diese Fäden haben Ihren Ursprung nicht in der Hand dieses 'Künstlers', sondern liegen in einer von ihm nicht ausreichend betretenen Sphäre.

*Seit deren Einfluss (gemeint sind hier die Kuratoren) in den letzten beiden Jahrzehnten zugenommen hat, kommen sich viele Künstler nur noch als Rohstofflieferanten vor.*⁴⁰ Der Werkschaffende kann gar nicht Schmied seines eigenen Glückes werden, da er eine zu große Abhängigkeit zur interpretativen Ebene verspürt.

Die Vorteile, sich nicht eingefahrener Wege und Richtungen zu bedienen, also zu versuchen Innovation zu betreiben, sind folglich zweierlei.

Einerseits ist es, wie bereits angesprochen (siehe B Kapitel vorher), strenge Voraussetzung für künstlerisches Schaffen, mit den vorherrschenden Traditionen zu brechen. (Ein Kritiker wird hier

³⁸ Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S.108

³⁹ Groys, Boris: Über Das Neue - Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt 2004, S.9

⁴⁰ Ullrich, Wolfgang, S.175

natürlich sofort argumentieren, dass es sich bei der Tradition des Rebellierens um eine sehr Eingefahrene Vorgehensweise handelt. Der logische Fehler liegt aber hier in der Sichtweise, dass der potentielle Kritiker die Konvention des Rebellierens auf der Ebene der Epochen, der Stile, der Künstlertypen betrachtet. Aber die Konvention des Rebellierens bzw. der Innovation ist nun mal das tiefgreifende Prinzip, das hinter all diesen Sachen steckt und somit auf dieser Stufe gar nicht hinterfragt werden kann. Es ist sozusagen die konstante Prämisse, die all diese Dinge, wie Epochen, Stile und Künstlertypen erst ermöglicht.) Es kann also nur Vorteile haben sich dieses Prinzips anzunähern, denn dadurch erfüllt man erst die Voraussetzung, jemals Kunst bzw. Innovation schaffen zu können.

Der zweite Vorteil besteht darin, dass man ein unerforschtes Terrain betritt, welches noch von keinem Kunstwissenschaftler begutachtet und bekriegt werden konnte, da der seine Lauscher bisher immer nur auf bereits vorhandene Kunstwerke legen konnte. Also ein Terrain, in dem der Kunsthistoriker solange darin noch kein Kunstwerk als Markierungsposten gepflanzt würde, nur orientierungslos herumirren kann, es bestenfalls nicht mal als Plattform erkennen könnte. Die Kunsthistoriker kontrollieren nur das was ist und war. Das was kommt sollten unsere Hoheitsgebiete sein.

09) EXKURS: DIE MACHT DER INTERPRETEN

Eine kurze Untersuchung bezüglich der gigantischen Hebelkraft, von der jeder formgewandte Interpret profitiert. Ein gutes Beispiel für diese Macht der Überzeugung ist die Bibel. So oft schon, als absolutes Medium und endgültige Mauer des Beweises polarisierender Meinungen, herangezogen, verstehen es geschulte Wortjongleure aufs Genaueste, sich ihre Perspektive freiballernde, verbale Magnum-Munition aus ihr zu konstruieren. Bedrohliches kann allein durch Wiedergeben von bestimmtem Inhalt bedrohlicher werden, jedoch reziprok - auf der anderen Seite, euphemistisches Leugnen von übelsten Stellen.

*Dabei ist die ganze Geschichte von Moses bis Aaron derart plastisch und ausführlich geschildert, daß es völlig abwegig ist, diesen Teil der Bibel anders als wörtlich zu nehmen.*⁴¹ Somit kann man hier also nichtmehr mit dem Standardargument kommen, man dürfe die Bibel nicht wörtlich nehmen.

Als Beispiel hier der Anfang der Sintflut: *Als aber der sah, daß der Menschen Bosheit groß war auf Erden und alles Dichten und Trachten ihres Herzens böse war immerdar, da reute es ihn, daß er die Menschen gemacht hatte, und es bekümmerte ihn in seinem Herzen, und er sprach: Ich will die Menschen, die ich geschaffen habe, vertilgen, vom Menschen an bis hin zum Vieh und bis zum Gewürm und bis zu den Vögeln, denn es reut mich, daß ich sie gemacht habe.*⁴² Wir sehen also, dass nicht nur Versöhnliches und Vergebung in der Bibel manifestiert ist, so wie es das heutige Christentum tendenziell zu betonen versucht.

Der einfachste und klassische Kunstgriff in diesem Fall ist: Wenn man also die Bibel, Gott und damit das Christentum nicht als so blutrünstig und etwas schlechtes darstellen möchte, so nimmt man so ein Beispiel nicht. Will man also alles in hellem Lichte erstrahlen lassen, so wählt ein Interpret eben eine andere Selektion seines Beweismaterials - in diesem Falle die Bibel - die seine These bekräftigt. Von beiden Seiten - böse und nicht böse - ist die Bibel mit zahlreichen Beispielen übersät. *Jeder Interpret nimmt die Einteilung der Texte gerade so vor, daß seine eigene Position bestätigt wird.*⁴³

Natürlich mache ich es mir sehr einfach bei so einem kleinen Alltagstrick - wie Weglassen von Widersprüchlichkeiten - von der Macht der Interpreten zu sprechen. Jeder Interpret kann ja mit demselben Prinzip wieder ausgecontert werden. (zum Beispiel: *in der Bibel steht aber auch geschrieben...*) Dennoch, ist eine Meinung erst einmal geschaffen, findet sie meist auch Gehör und kann nur mit viel Aufwand wieder entmündigt werden, denn das teuflische an der Reaktion ist: *Je mehr man es* (also in diesem Falle eine frühere These; Schleichert bezieht sich mit *es* auf einen Vorwurf, der nicht einmal begründet sein muss, also zunächst auch nur bloße Meinung existieren kann) *bestreitet, desto mehr redet man darüber, und schließlich sagen die Leute, daß vermutlich doch irgendwas daran sein dürfte: (...)*⁴⁴

Ein bekanntes Beispiel für das Gewicht von Meinungen, auch Nicht-fundierten, ist die im Herbst 1973 entstandene Klopapierkrise in Japan. *Die Bevölkerung munkelte es gäbe Herstellungsempässe in der Produktion von*

⁴¹ Schleichert, Hubert, S.107

⁴² Bibel, 1.Mos. 6, 5-7

⁴³ Schleichert, Hubert, S.101

⁴⁴ Ebenda, S.54

Klopapier. Davon inspiriert liefen auffällig mehr Leute in die Supermärkte, um die plötzlich so begehrten Rollen zu besorgen. Dies wiederum beobachteten andere mit Sorge und stürmten nun ebenfalls die Läden. Ein Teufelskreis. Die Folge. Aus einer ausgewogenen Situation entwickelte sich durch einen zunächst simplen Meinungseinwurf der vorübergehende Kollaps, so dass Preise stark beeinflusst wurden und auch Menschen zu Tode kamen.⁴⁵

Das Fazit könnte also lauten, *Widersprüche in den heiligen Texten bilden keine Widerlegung der Lehre, sondern eine Aufgabe für den Intellekt.*⁴⁶ Ich denke »heilige« kann in diesem Zusammenhang durchaus vernachlässigt werden, selbst wenn die Aussage in diesem Punkte dadurch verallgemeinert würde.

Wir sehen also, die Macht der Interpreten ist Dank dem breiten Arsenal an Werkzeugen, das hier nur ansatzweise eingeführt wird, groß und einflussreich.

10) TRANSFORMATION, ABER IN WAS UND WOHN?

Nachdem wir also festgestellt haben, dass der Künstler sich, wenn er sich denn aus der Abhängigkeit winden möchte, verändern muss, steht natürlich die Frage des 'Wie' an oberster Stelle. Besteht die Aufgabe für ihn nun darin, sich in direkt proportionaler Weise und nach simpler Folgelogik auf die nächsthöhere Ebene zu katapultieren? Einfach gesagt: Der Künstler wird zum Interpreten?

Warum nicht, denn...

1.) wenn der Kunstbegriff sich ja immer an den Jargons orientiert die besondere Macht besitzen, wie weiter oben schon festgestellt⁴⁷, dann wäre die logische Konsequenz, dass der Kunstbegriff sich nun den mächtigen Raum Interpretation vereinnahmt.

2.) wenn die Kunstinterpreten, also in diesem Fall die Kuratoren, Anspruch auf Originalität und Kreativität erheben - *Ihre Autonomie* (gemeint ist hier die Autonomie der Künstler) *sehen sie diesmal also weniger vom großen Geld als von einem Konkurrenten um Feuilletonaufmerksamkeit bedroht, der ebenfalls mit dem Anspruch auf Kreativität und Originalität auftritt.*⁴⁸ - dann sollten die Produzenten der Exponate vielleicht im Gegenzug in die Hoheitsgebiete dieser Deuter einfallen, um die eigene Autonomie bzw. die Erfolgsaussichten zu steigern und sich so gleichzeitig wieder den Anspruch auf das Kreative zurückzuerobern.

Die Grenzverschmelzung zwischen Wissenschaft und Kunst rückt damit ins Zentrum des Interesses. Bezeichnend hierfür ist zum Beispiel das Ausstellungsprojekt, *OUR LITERAL SPEED - DER PERFORMATIVE DISKURS*, welches 2008 im ZKM Karlsruhe initiiert wurde. Ein Feldversuch die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Exponat und Symposium zu verschmelzen: *Die Theorie bildet nicht länger einen neutralen abstrakten Hintergrund für die Ästhetik, vielmehr stellt sie heute ihr eigenes Material - die »Ästhetik« ist diskursiv geworden und der »Diskurs« ästhetisch.*⁴⁹

Doch nicht nur aus Gründen der Grenzrevolution, empfiehlt es sich für Künstler umzudenken. Es geht darum die Macht des Interpreten zu beobachten und sich dabei zu schulen.

11) DER KÜNSTLER WIRD NUN WISSENSCHAFTLER UND KÜNSTLER – ZUM KUNST(G)SCHAFTLER?

Daraus entsteht wiederum eine andere Fragestellung. Übersteigt das nicht die Kapazitäten dessen was ein Künstler leisten kann, also in beiden Bereichen - Wissenschaft und Kunst - gleichermaßen aktiv zu sein? Es ist doch nur konsequent, dass man beim Versuch in andere Regionen vorzudringen, also das Bild des Künstlers zu entwurzeln, andere Teilgebiete abgibt. Zum einen aus Selbstschutz vor Überlastung und zum anderen fällt es schließlich schwer sich neu zu positionieren, wenn man betretenes Terrain nicht verlassen will bzw. verlassen kann. (siehe Kapitel B_06)

⁴⁵ Anke Scherer, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Ostasienwissenschaften – Geschichte Japans.
Quelle: <http://kackblog.net/toilettenpapier-panik-in-japan-im-herbst-1973> (stand:2008)

⁴⁶ Schleichert, Hubert, S.99

⁴⁷ Ullrich, Wolfgang, siehe Fußnote:31, S.14 dieser Text

⁴⁸ Ullrich, Wolfgang, S.175

⁴⁹ OUR LITERAL SPEED - DER PERFORMATIVE DISKURS, ZKM Karlsruhe, 2008

Quelle: [http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$5971](http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader$5971); Auszug aus der Ausstellungsbeschreibung (stand:2008)

Bevor ich nun am Ende des Kapitels noch näher auf das Verhältnis Interpretation und Künstler eingehen möchte, hilft es sicherlich auch zunächst ein wenig einzukreisen, was nicht darunter zu verstehen sein sollte. Interpretieren, mit diesem Tool, das es als Künstlers nun vielleicht zu adaptieren gilt ist weniger gemeint, psychologische Analyse seiner eigenen Werke zu betreiben, was sicherlich aus persönlicher, vielleicht therapeutischer Sicht auch interessant sein könnte. Strategisch gesehen wäre dies aber eher ungünstig, da man sich als Künstler das nehmen würde, was mit dem ausklingenden Mittelalter oder spätestens der Romantik eigentlich immer die Zugsteckenpferdchen des Kunstbetriebs waren: Das Sakrale, der Nimbus, der Impetus, die Aura, das Mystische.

Was konkret ist nun unter dieser Hybridkonstellation Künstler und Interpret zu verstehen? Die Begebenheit erklärt sich meiner Ansicht nach in zwei Aspekten. Der erste Schritt beruft sich dabei auf die Attitüde des Künstlers in der Betrachtung der/seiner Kunstwelt:

Der Ausdruck Interpretation ist hier folgendermaßen zu verstehen. Das Präfix »um-« verdeutlicht meine Intention etwas präziser. Eine Orientierung zu etwas, was man bisher nicht als Kunst betrachtet hat, die **Umdeutung** des Kunstbegriffs an sich. Es geht um einen speziellen Blick auf die Nicht-Kunst (siehe B_02) - soweit ist das nichts Neues, denn zur Sprache kommt hier noch einmal das vielleicht einzige Credo für das Schaffen von Innovationen im Kunstbetrieb. Duchamp formuliert es so: »Kann man Werke machen, die nicht Kunst sind?«⁵⁰ - und dabei alten Ballast abwerfen. Wie geht man also vor? Marketingsprachlich und somit vereinfacht und abwertend könnte man mich hier natürlich damit konfrontieren, dass ich lediglich nach einer Marktlücke suche. Vielleicht ist das gar nicht so falsch. Anders gesagt sollte der Versuch erkennbar sein Neuland auszukundschaften, auch um sich nicht in den ausgebildeten Fangnetzen der Kunsthistoriker und Wissenschaftler zu verhaken. (siehe Kapitel: B_07)

Soweit zu Schritt Eins. In Schritt Zwei betrachten wir den Aspekt Interpretation nicht mehr bezogen auf den gesamten Kunstbegriff, sondern ein wenig mit einer Mischung aus Introvertiertheit und Strategie, also der Beziehung zwischen Künstler und Werk:

Zur Veranschaulichung, wie die nächste Ebene der Interpretation im Kontext des aktiven Kunstschaffens betrachtet werden kann, hilft diesmal das Präfix »pre-«. Vielleicht kann man es schaffen, ein völlig durchdachtes Kunstwerk zu realisieren, und somit jede potentielle Rezeption im Vorhinein kanalisieren zu können - also die Arbeit akribischer durch zu konzipieren, um bestimmte Auslegungen beim Betrachter zu evozieren, bzw. um sie besser zu positionieren. Bevor die Frage aber endgültig geklärt wird, muss ich noch ein wenig Hoffnung rauben, denn es bleibt wie bei jeder Ambition ein gewisses Restrisiko des Scheiterns: *Kunstwerke beginnen wie pubertierende Teenager, sobald sie das Haus verlassen und sich unter andere Teenager mischen, ein Eigenleben zu führen.*⁵¹ Oder anders: *Der Erfolg eines Autors ist durch kein Können, kein Wissen, keine gesellschaftlichen Privilegien garantiert, aber auch durch keine Authentizität, keine Nähe zum Wirklichen, Profanen, Wahren.*⁵²

Damit ein solch durchdachtes Werk aber nicht wieder wie weiter oben schon angesprochen seinen auratischen Verlust, diesmal aufgrund der detaillierten Struktur und der Unterminierung des Unterbewussten zumindest innerhalb der Schaffensphase erleidet und somit nichtmehr als Kunstwerk wahrgenommen werden kann, benötigt es noch einen Überraschungseffekt, einen bewusst herbeigerufenen Freiraum im Kunstwerk, der dem Künstler selbst nicht zugänglich ist, aber der von ihm geschaffen wurde. So kommt der Nimbus wieder in höchstem Maße zurück. Der Künstler wird durch Selbstausgrenzen zum Schöpfer, zum Gott seines kleinen selbst kreierten bzw. eben nicht selbst-kreierten Werkes?

Ein Schritt Drei könnte folgendermaßen lauten: Die letzte Variante für den Künstler auf der Ebene der Interpretation - und mir erscheint sie aufgrund ihrer Kürze und Einfachheit als die vielleicht eleganteste - wäre, dass die Traktate selbst jetzt zu Werken, oder zumindest Teilwerken bildender Kunst werden könnten.

Dennoch, trotz dieser vermeintlichen Re-Verschmelzung dieser zwei Bereiche (wie wir es beispielsweise aus der Renaissance kennen) wird sich die Grenze zwischen der 'Kunst um des Erfolg Willens' und der Wissenschaft in absehbarer Zeit nicht auflösen. Ähneln sich zwar beide Disziplinen in dem Punkt, dass

⁵⁰ Marcel Duchamp 1913; Quelle: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21745/1.html>

⁵¹ Heiser, Jörg: Plötzlich diese Übersicht – Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 7

⁵² Groys, Boris: Über Das Neue – Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt 2004, S.163

die Aufmerksamkeit der Fachwelt als der Motivationsgenerator für das Schaffen gilt (siehe Vorwort), unterliegen sie dennoch immer einer grundverschiedenen Ausrichtung: Wissenschaft erklärt. Sie stellt sich die Frage des 'Warum?'. Die Aufmerksamkeitsgesteuerte Kunst kümmert es nicht warum etwas passiert. Sie greift auf und versucht weiterzudenken (und kann dabei natürlich auch wissenschaftliche Methoden adaptieren). Es folgt nun der Versuch des Weiterdenkens.

C. DER RICHTIGE RIECHER – ODER DIE SUCHE DER TRÜFFEL NACH DEN SCHWEINEN.

01) MODELL FÜR DIE TENDENZ DER KUNSTENTWICKLUNG

In einem Kreise, der zwar unendliche Freiheiten für sich beansprucht und in welchem schon so viel ausprobiert, erdacht und produziert wurde, was kann da noch fehlen?

Im Folgenden werde ich versuchen durch ein elementares Modell, eventuelle Tendenzen der kommenden Kunstentwicklung zu skizzieren, um letztlich das Ziel dieses Experiments besser anzuvisieren, sprich anhand der Ergebnisse das Konzept für ein funktionierendes Kunstwerk abzuleiten. Dieses Modell soll mit Hilfe einer Auswahl von aktiven bildenden Künstlern der Vergangenheit und der näheren Vergangenheit - zuzüglich deren Oeuvres - geschehen. Die Auswahl der Künstler ist stark reduziert im Verhältnis zu deren Anzahl in der Realität. Dies geschieht aber nicht aus Faulheit, sondern um einen Abstraktionsgrad zu wahren und nicht an falscher Stelle das Maß zu verlieren - zu verwirren. Insofern darf das Ergebnis auch nicht als die absolute Zukunftsprognose konstatiert werden, sondern sollte in Anbetracht der pluralistischen Vielfalt in der bildenden Kunst als ein (zwar meiner Meinung nach dominierender, aber bescheidener Maßen als ein) Ausblick neben Weiteren kommuniziert werden.

Daraus ergibt sich auch, dass die Auswahl der Eckpunkte sich als umso schwerer und interpretationsabhängiger gestaltet, im Gegensatz zu einer umfangreichen Studie in der eine höhere Zahl an Künstlern miteinbezogen würde. Ich wähle also stellvertretend für andere Künstler signifikante Beispiele, die meiner Meinung nach substitutiv für bestimmte Entwicklungsschritte der Kunst stehen.

Zur Legitimation dieser Vorgehensweise blicken wir kurz zurück in die Zeit, bevor der technische Fortschritt, in diesem Fall die Fotografie und Archive mit den gegenwärtigen Kapazitäten, Einzug hielt. Ein wichtiges Kriterium für gute Malerei war damals, (...) *ob sie »manche andere (Bilder) entbehrlich« machen konnten: Nur ein Bild, das gleichsam andere in sich enthielt, lobte die Gedächtnisübung.* Als Beispiel nennt Ullrich Leonardo Da Vincis Mona Lisa, die ja als *Urbild des Weiblichen* galt. Den Grund hierfür sieht Ullrich darin, dass es damals kaum ein anderes Gedächtnis für visuelle Werke, gab als das Menschliche, und dieses charakterisiert sich ja bekanntlich durch seine Begrenztheit.⁵³ Ullrich sieht diesen Zustand im starken Kontrast zur heutigen Zeit, die durch die technische Entwicklung keinen Bedarf mehr sieht an künstlerischen Schöpfungen, welche andere Werke in konzentrierter Form in sich aufnehmen und in Einem zusammenfassen können. Hier widerspreche ich, denn auch wenn die Technik heute fortgeschrittener ist und unsere Archive uns nun die Last des Merkens ein wenig abnehmen, besteht nach wie vor der Wunsch Dinge zu vereinfachen, sprich zu substituieren (zumindest so lange wir noch nicht einen eingebauten Chip mit Internet Anschluss in unser Gehirn implantieren können). Gerade deswegen strengen wir uns ja immer noch so an den technischen Progress voranzupeitschen, weil da irgendwo in romantisch sicherer Entfernung die Utopie der Einfachheit als großes Endziel mit lockenden, weit gespreizten Armen auf uns wartet.

Um die Auswahl für unser Modell thematisch anzupassen, kommen also natürlich ausschließlich renommierte Künstler in Frage, die sich mindestens innerhalb der Nische Kunstbetrieb eine etablierte Stellung erarbeiten konnten. Dazu bediene ich mich an einer offiziellen Weltrangliste von erfolgreichen Künstlern: www.artfacts.net; Innerhalb dieser Liste beschränke ich die Menge der in die Auswahl kommenden Kunstschaffenden nochmals auf eine gewisse Menge, und zwar die 200 teuersten Künstler der Welt, die aber gleichzeitig auch noch zu Lebzeiten erfolgreich waren. (Zur Verdeutlichung, Van Gogh, der zwar Platz 42 belegt würde demnach nicht in die Schnittmenge fallen.)⁵⁴

Kurz noch zu den Kriterien des Artfacts Artist Ranking: *Wir stellten uns die Frage nach einer Möglichkeit, den aktuellen Marktwert eines Künstlers anhand oekonomischer Methoden zu eruieren und somit eine Rangliste zu evaluieren, die in ihrer Form gleichsam beispieldlos wie richtungsweisend ist.*⁵⁵

⁵³ Ullrich, Wolfgang, S.72-75

⁵⁴ www.artfacts.net; stand 08Jul 2008

⁵⁵ www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/lang/2; stand: 23.Juni2007

Grundsätzlich wertet die Künstlerrangliste Ausstellungen nach einem bestimmten Algorithmus aus. Jede Ausstellung erhält damit einen bestimmten Wertefaktor, der durch Punkte ausgedrückt wird. Dem Künstler werden die Punkte der Ausstellungen gutgeschrieben, an denen er innerhalb eines Jahres teilgenommen hat. Die Ranglistenplatzierung eines Künstlers errechnet sich demnach aus der Summe der erreichten Punkte innerhalb eines Jahres.⁵⁶

Diesem Verfahren zur Künstlerbewertung liegen also folgende Kriterien bzw. Parameter zu Grunde: Mit welchem Künstler stellt man aus? In welcher Galerie kann man das Werk erwerben? In welchem Museum wird es ausgestellt? Sind die Kritiker bzw. Sammler die es besprechen bzw. kaufen von Rang und Namen?⁵⁷

02) INFRAGESTELLUNG I. GILT ERFOLGSSTREBEN ÜBERHAUPT NOCH ALS NICHT-KUNST?

Kann man im Lichte dieses Rankings denn überhaupt noch sagen, dass das Streben nach Erfolg in der Kunst als Nicht-Kunst und abschätzig betrachtet wird, wenn Kunst anhand der Rangliste doch an ihrem bloßen Aufmerksamkeitsradius und damit Erfolg gemessen wird?

Die Antwort lautet: Ja, man kann es noch sagen! denn Solche Rankings sind primär an Adressaten gerichtet, die Kunstwerke und Künstler zunächst als Wertanlage, Spekulations- Investitions- und auch Sammelobjekte, kurz, kommerzielle Produkte betrachten, um sich einen adäquaten und kompakten Überblick über die Marktentwicklung gewähren zu können. (Die Analogie zur Aktienwelt und Marktwirtschaft ist nur schwer zu verkennen.) Ein solches Ranking passt also eigentlich nicht in eine valorisierte Kunstwelt, die sich anhand folgender beispielhafter Ausdrücke charakterisieren lässt: 'Das Andere, Transzendente Qualität des Kunstwerks, Genius, Aura des Meisterwerks...'

Einem Künstler 'Qualitäts-'Verlust aufgrund von Kommerzialisierung und somit auch Erfolgssucht zu unterstellen, gilt also trotz der Transparenz eines solch abrufbaren Rankings bis jetzt noch als akzeptabler Vorwurf. Das Streben nach Erfolg gilt in der Kunst also trotz dieser Rankings, die ja eigentlich nichts anderes quantifizieren, als das Aufkommen an bestimmter Kunst und damit deren Erfolg im valorisierten und institutionellen Umfeld. Ein solches Ranking stellt also eine Art direkte Schnittstelle zwischen dem Raum der Nicht-Kunst und den institutionellen, valorisierenden Archiven, sprich Kunst, dar. Das besondere dieser Schnittstelle ist, dass sie dem Bereich der Nicht-Kunst zugerechnet wird.

Nun, die These, dass zeitgenössischen Künstler im europäischen Kontext (in dieser Menge bin auch ich enthalten) primär nach Reputation und Erfolg streben und erst deswegen sekundär ihre (erhabenen) künstlerischen Ideen verwirklichen wollen, dürfte folglich für ein bisschen Spannung sorgen.

03) INFRAGESTELLUNG II . DIE WIES

Warum nimmt man eigentlich nicht die Kriterien eines Rankings (wie gerade aufgelistet) und versucht diese bestmöglich zu erfüllen, um erfolgreich zu werden?

Das kann doch nur die falsche Frage sein, aber warum? Schlüssel ist das 'Wie'. Auf jeden Fall ist es wichtig diese Kriterien zu kennen, wie eine Art Spielregel für ein Gesellschaftsspiel. Um solche Spiele zu gewinnen muss man meist eine bestimmte Anzahl von Punkten oder Vergleichbares sammeln bevor es jemand der anderen Mitspieler geschafft hat. Diese Punkte Regelung könnte man gleichsetzen mit den Kriterien des Kunstbetriebs, in diesem Fall den Kriterien von Artfacts.net. Sie können als gegeben und zumindest relativ konstant betrachtet werden. Beachtet man das Regelwerk hat man nun die Chance auf der Seite der Gewinner zu stehen. Und ist das nicht schön, die Kunst, nein der Kunstbetrieb und damit auch die Künstler die sich darin tummeln und sich, laut populistischer Annahme, in einem halt- und wandlosen Raum höherer Kräfte und unerklärlich komplex, vergeistigtem und metaphysischem Anderssein bewegen, bekommen plötzlich einen Boden unter den Füßen - ein Boden der keine Stufe höher ist als eine Kniffelrunde.

Nicht ganz. Denn jetzt kommt das was es dann doch interessant macht, für mich zumindest. Nicht das Glück, das Pech, bzw. das Schicksal, das finden wir überall. (Die Omnipräsenz dieser Ebene kann man

⁵⁶ www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/paragraph/3; stand: 23.Juni2007

⁵⁷ Dossi, Piroshka: HYPE – Kunst und Geld, Kapitel: Karriere eines Kunstwerks – Mona Lisa Femme fatale, S.208-211

nur akzeptieren.) Während man bei einem Brettspiel allenfalls ein paar wenige Seiten Anleitung lesen müsste, wenn nicht schon ein Mitspieler die Freundlichkeit besaß die Situation ein wenig einzuführen - und das Ganze nur einmal - um zu wissen auf welche Weise man zum Mitspieler und damit potentiellen Gewinner akkulturiert werden könnte, können ganze Bibliotheken nicht vorhersagen wie sich das in der Kunst bewerkstelligen lässt.

Das führt dann wieder zurück auf die Kernfrage dieses Selbstzweifels. Es genügt nicht, sich allein den Rahmenbedingungen seines Ziels bewusst zu werden, sondern auch des: »Wie erreicht man innerhalb dieser Bedingungen sein Ziel?« Muss man bei Spielen eine meist auf dem Teller servierte Anleitung überfliegen um zu wissen, dass einem die längste Handelsstraße und drei Ritter oder so, die nötigen Siegespunkte bringen könnten, muss jeder Künstler im Kunstbetrieb seine eigene Anleitung entwickeln, um im Spiel einsteigen zu können. Man kann keine bereits verwendete Anleitung benutzen. *Die Reputation eines Künstlers ähnelt einem inoffiziellen Patentrecht. Sobald Experten als sogenannte Gatekeeper oder Torhüter des Kunstmarktes den Stil eines Künstlers als authentische Schöpfung anerkennen, kann kein anderer Künstler mehr ein Anrecht auf diese künstlerische Erfindung machen.*⁵⁸

Und als ob das nicht schon schön genug wäre, muss man diese Anleitung ständig anpassen, zumindest solange man noch keinen Erfolg hatte, denn mögen die Rahmenkriterien eine Konstanz aufweisen, Familie 'Wie' tut es nicht, jeder braucht seinen eigenen 'Wie' und jeder 'Wie' steht letztlich in einer Beziehung zu den anderen 'Wies'. Ein 'Wie' kann dominieren ein anderer nicht. Mit jedem neuen Künstler kommt ein anderer 'Wie' daher und bringt das gesamte Familiengefüge wieder ins Kippen. Die 'Wies' werden später in der Erklärung des Graphen einen weiteren Veranschaulichungspunkt bieten, doch zunächst weiter im Programm.

04) GRAPHISCHE DARSTELLUNG

Das Modell (siehe Abbildung3 in Kapitel C_07) soll sich zur besseren Darstellung und Übersichtlichkeit in Form eines simplen zweidimensionalen Graphen visualisieren lassen. Für die Werte der x-Achse wird folgendes deklariert: Sie geben Aussage über die zeitgeschichtliche Entstehung der Werke. Die Werte der y-Achse sind etwas komplexer gefasst. Sie beziehen sich auf das Maß des vom Künstler ausgeübten Einfluss am Endprodukt. Das Endprodukt ist dabei das Objekt, das letztlich verkauft, beziehungsweise für einen monetären Gegenwert getauscht wird.

05) WARUM GERADE DIESE KRITERIEN FÜR DIE AXSEN MEINER GRAFIK?

Die x-Achse ist klar, Das Zeitliche dient zur Veranschaulichung der Entwicklung. Die y-Achse gestaltet sich zunächst als etwas haltloser, aus der Luft gegriffen, aber dafür auch überraschender und dadurch ein wenig geheimnisvoll. Ein etwas ungreifbarer Faktor, der dadurch aber nichts an Wichtigkeit einbüßt. Der Weg zur Erklärung dieser Beschreibung der y-Achse führt in das Themengebiet Wirtschaft.

Dazu muss ich zunächst etwas ausholen: Eine Grundlage meiner Argumentation ist die Feststellung, dass Kunst der viel beschworene Spiegel der Gesellschaft und gleichzeitig auch selbst reflektierend ist. *Die Funktion von Kunst ist es (u.a.), die Selbstbeobachtung kultureller Systeme zu ermöglichen, d.h. die Kommunikationsregeln der eigenen Kultur innerhalb dieser Kultur beobachtbar machen.*⁵⁹ Fritz B. Simon beruft sich mit dieser Aussage auf die Theorien aus »Laws of Form« von George Spencer Brown.

Ein oft erwähntes Exempel ist auch die Stilleben Malerei, die im Barock - vor allem in Flandern und den Niederlanden - ihre größte Anerkennung feierte. Sie stellt über ihren symbolischen Gehalt und der Ebene des Memento Mori auch immer eine Art Einfrieren eines gesellschaftlichen Ist-Zustands innerhalb des Entstehungszeitraums dar. (...) weisen vor allem niederländische Stilleben Symbole des Reichtums auf, die den der Auftraggeber und des Landes widerspiegeln.⁶⁰

⁵⁸ Dossi, Piroshka, S.181

⁵⁹ Simon, Fritz B.: Künstlerische Intervention im wirtschaftlichen Kontext. Einige kommunikations- und systemtheoretische Überlegungen, Artikel ist erschienen in Oeconomenta. Herausgeber: Markowski, Marc & Wöbken, Hergen; Berlin 2007, S.107

⁶⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Stilleben#Stilleben_des_Barock (stand: 08Jul 2008)

Sowohl diesem Zweck, als auch der Darstellung des hohen Bildungsstands und der Sammelleidenschaft der Auftraggeber, dienten Bilder von Kleinodien- oder Kunstkammerschränken, wie sie beispielsweise der deutsche Maler Johann Georg Hinz malte.

*Zur Widerspiegelung des holländischen Wohlstands dienten auch die sogenannten Blumenstücke. Holland war bereits zur Zeit des Barocks ein Knotenpunkt des internationalen Blumenhandels und viele dieser Blumen waren sehr kostbar.*⁶¹

Adolf Menzel, als ein weiteres kunsthistorisches Beispiel, dokumentiert in seinen realistischen Bildwerken, sein Umfeld in verschiedensten Blickwinkeln. Seine eigene Familie, die Schauplätze preußisch-österreichischen Krieges, das höfische, sowie das bürgerliche Leben und die Arbeitswelt in der Zeit der Industrialisierung (*Eisenwalzwerke* 1872-75) in einem außerordentlich hohen Maß an fast schon pedantischer Detailliertheit.

Man könnte an dieser Stelle endlos mit Beispielen um sich feuern, doch wir schließen an dieser Stelle mit folgendem Satz ab: Kunst ist Beobachtungsglied der Gesellschaft.

Die Frage die sich ein Künstler also konsequenterweise immer Stellen muss ist: Was geschieht um ihn herum? (siehe Kapitel B, Kunst Annektiert Schon Immer Neue Begriffsräume) Soweit keine neue überraschende Erkenntnis. Folge ich nun dieser Anleitung, also stelle diese Frage (»Was passiert um mich herum und mit mir?«) in einem westeuropäischen gegenwärtigen Kontext, so stelle ich fest: Zum einen wie schon Anfangs angeführt in Kapitel A, lebe ich in einem von Wohlstand und Spaßgesellschaft dominierten Umfeld. (Vielleicht gebeutelt von dieser oder jener Finanzkrise, die für uns aber zumindest Momentan nicht vielmehr als eine Art selbsterzeugte abstrakte, weil unvorstellbar große Zahlen, Bedrohung darstellt) Natürlich haben sich diese Frage schon viele gestellt. Daraus ergeben sich dementsprechende Kunstentwicklungen. Beispielsweise darf Kunst sich dadurch erlauben oberflächlich zu sein. *Kunst brauchte in den letzten Jahren nicht mehr »real art« – existentielles Sakrifizium oder metaphysisches Remedium – zu sein; es genügte, wenn sie (...) als Corporate-identity-Instrument innerhalb von Unternehmen oder als luxuriöses Statussymbol fungierte, (...).*⁶²

Ein zeitnahe Nachweis, das 'Real Art' in der jetzigen Gesellschaftskonstitution nicht wirklich Gehör finden kann, wäre die 2006 realisierte begehbare Installation *245 Kubikmeter* vom spanischen Konzeptkünstler Santiago Serra. Er funktionierte die Synagoge in Pulheim-Stommeln bei Köln kurzerhand zu einer Gaskammer um, indem er die Abgase von sechs Autos in das Gebäude leitete. In Anwesenheit eines Feuerwehrmanns konnten Besucher die Räume einzeln begehen. Die Aktion wurde von der Stadt Pulheim, aufgrund beträchtlicher Kritik, unter anderem seitens des Zentralrats der Juden in Deutschland, frühzeitig wieder eingestellt.

Selbst Christoph Schlingensief, der ja nicht gerade der skandalöseste aller Künstler ist, auf die Frage, was er denn von dem Kunstwerk halte, äußerte sich in einem Interview mit dem Kölner Stadt-Anzeiger sehr kritisch über das Projekt: *Das kann man nicht Kunst nennen. Ein Kunstwerk muss sprechen können, dieses Werk ist in sich schon verstummt. Selbst einem alten „Provokationshasen“ wie mir ist das zu platt. (...) Sie (Die Aktion) ist banal, einfach daneben, blöd. (...) Die Aktion in der ehemaligen Synagoge von Stommeln ist zu dicht dran.*⁶³

Unsere Gesellschaft ist aber nicht nur geprägt von Spaß sondern auch von der Welt der Wissenschaft (wie in den Kapiteln A, B eingehend betrachtet) und vor allem auch der Marktwirtschaft. Auch in der Kunst finden sich schon handfeste Zeichen für diese Dominanz und die Prägung der Kunstwelt durch den Kapitalismus. *Der Wert eines Kunstwerks wird in einer kapitalistischen Gesellschaft erst anerkannt, wenn seine Konvertierbarkeit in Geld geleistet ist.*⁶⁴ *Hinzu kommt bei zeitgenössischen Kunstwerken die Unsicherheit über die Qualität. Je schwieriger die Frage nach der Qualität zu beantworten ist, desto eher wirkt der Preis als Qualitätssignal.*⁶⁵

Letzterer Aspekt ist für die Nachvollziehbarkeit der y-Achse maßgebend, die Wirtschaft - insbesondere unter der Betrachtung der Marktwirtschaft, des Kapitalismus.

Wenn es sich also tatsächlich, wie weiter oben angesprochen, darum handelt die derzeitige Gesellschaftskonstitution und damit also den Kapitalismus abzubilden in der Kunst, dann gilt es doch

⁶¹ Ebenda

⁶² Ullrich, Wolfgang, S.59

⁶³ Kölner Stadt-Anzeiger, Interview mit Christoph Schlingensief, 14.03.06

Quelle: <http://www.ksta.de/html/artikel/1141776725708.shtml>

⁶⁴ Dossi, Piroshka: HYPE – Kunst und Geld, München 2007, S.103

⁶⁵ Ebenda, S.206

einfach das pragmatische unternehmerische Credo zu befolgen: Möglichst viel Rendite, maximale Ausbeute mit möglichst wenig Aufwand anstreben, hohe Margen erzielen. Wenig Aufwand zu betreiben geht aber auch zwangsläufig einher mit dem Verbundenen Verlust an Einfluss auf das eigene Produkt. Effizienz, Effektivität, Serienproduktion, Outsourcing, Zwischenhandel, sind hierfür zunächst die für diesen Zweck relevanten stichwortartig erwähnten Eckpfeiler des kapitalistischen Prinzips. Um das zu erreichen und sein Kunstverständnis auf diese Werte umzupolen, kommt man sicher nicht umhin sich mit der Frage zu beschäftigen, wie viel Einfluss der jeweilige Künstler noch auf das Erzeugnis ausüben muss, welches letztlich unter dem Titel Kunst zum Verkauf bereitgestellt wird. Schließlich geht es ja um die Ersparnis von Aufwand und wenn der Aufwand als Künstler großen Einfluss auf sein Produkt auszuüben gar nicht mehr wichtig ist, muss dieser unnötige Ballast sichtbar gemacht werden. Man kommt also nicht umhin, die Kunstentwicklung dieser Prüfung zu unterziehen.

06) ALTER HUT - WIRTSCHAFT THEMATISIERT IN DER KUNST

Natürlich gibt es bereits viele Projekte in der Kunst die auf wirtschaftlicher Reflexion basieren oder sich davon inspirieren lassen - also keineswegs eine Entdeckung, die ich mir auf meine Kappe schreiben könnte. Darum geht es auch nicht. Viele bedeutende Beispiele findet man in Jörg Heisers Aufsatz über die zeitgenössische Kunst. Er widmet, thematisch gesehen, ein ganzes Viertel seines Buches *Plötzlich diese Übersicht – Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht* (2007) dem Sujet Kunst und Wirtschaft, nämlich im Kapitel *Kunst gegen Markt*.

Die 2002 realisierte Ausstellung *Art & Economy* in den Deichtorhallen Hamburg ist ein weiteres Indiz für die Institutionalisierung dieses Themengebietes. Unter der Rubrik *Wunschwelten* wurden die Künstler dazu aufgefordert jeweils mit einem Sozium aus der Wirtschaft zu kooperieren, um ein künstlerisches Projekt zu kreieren.

Weitere Beispiele für Kunstreflexion in der Wirtschaft sind: Der bulgarische Künstler Nedko Solakov ließ in seiner Arbeit *The Deal* (2002) in der Bank solange zwischen Dollar und dänischen Kronen hin und herwechseln, bis sich sein Budget von 1000 Kronen, aufgrund von Verwaltungsgebühren und Wechselkursen in Luft aufgelöst hatte.

In ihrer Arbeit *Capital Failure (Sold)* (2006) schickte Katya Sander Gehilfen los, die in der gesamten Innenstadt von Kopenhagen Etiketten mit der Aufschrift „Sold“ an den zu feil gebotenen Waren in den Geschäften anbrachten.

Uniteled (2003): Andrea Fraser hat in einem Hotelzimmer Sex mit dem Auftraggeber selbiger Arbeit. Der Beischlaf wird dokumentiert auf einer Überwachungskamera und ohne Ton auf einem kleinen Monitor gezeigt. Hierzu Fraser selbst: *Nicht einfach eine Kritik an der Kunst mittels Prostitution als Metapher für Reduktion aller menschlichen Beziehungen auf ein ökonomisches Tauschgeschäft. Es geht auch in die andere Richtung, dass ökonomischer Tausch in eine menschliche Beziehung getauscht wird.*⁶⁶

Ein weiteres viel rezipiertes Beispiel für Kunst im Kontext Wirtschaft wäre Ingold Airlines, dies soll aber nur kurz erwähnt bleiben. Wichtiger ist es den kleinsten gemeinsamen Nenner dieser Projekte zu vergegenwärtigen.

Allesamt sind diese Konzepte schlüssig und einleuchtend, aber im Prinzip repräsentieren sie nicht viel mehr als kreatives Epigonentum der Konzeptkunst, denn Sie alle beruhen einerseits auf dem Prinzip der Dematerialisierung der Kunst und andererseits bewegen sie sich in der Vorstellung vom Künstler als Urheber und Autor in der Sphäre der Kreativität. An dieser Stelle muss also wieder gefragt werden, welcher Gedanke würde hier eine wirkliche Innovation in der Kunst darstellen? Dazu nun erstmal die angekündigte Analyse.

07) KOORDINATEN/KÜNSTLERBEISPIELE

Bevor ich nun endlich zu den Beispielen für das grafische Modell zur Erkundung der möglichen Tendenz zeitgenössischer Kunst komme, muss noch erwähnt werden, dass dieser Abschnitt ebenfalls nur einen weiteren Versuch darstellen kann, auf dilettantische Weise den nach absoluter Freiheit divergierenden

⁶⁶ Heiser, Jörg, S.334

Terminus Kunst nach bestimmten Mustern zu rahmen, einzufangen, zu greifen. Die Methode einer graphischen Darstellung mag hier vielleicht lediglich helfen dem ganzen den Anschein von Richtigkeit und Prägnanz zu geben. Das Scheitern oder zumindest das Bezweifeln auch dieses Modells kann man ja tröstlicherweise, zumindest laut Heiser schließlich immer noch als Garant für eine gelungene Schöpfung beliebig äugeln. *Bleibt zuletzt das eine Kriterium der Beurteilung, das stets Indikator guter Kunst ist: Sie behält ein gesundes Misstrauen gegenüber den Schulen die sie selbst bildet. Einfacher geht's leider nicht.*⁶⁷

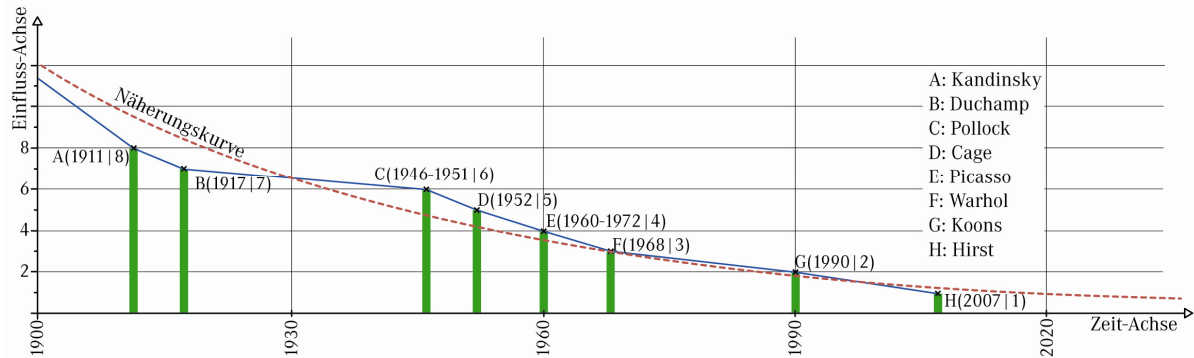


Abbildung3: Grafische Darstellung des diminutiven Maßes an Einfluss am Verkaufsprodukt erfolgreicher Künstler in zeitlicher Relation

08) WIESO MAN ABSTUFUNGEN FESTLEGEN KANN ZWISCHEN DEN AUSGEWÄHLTEN KÜNSTLERBEISPIELEN

Bevor ich nun gleich auf die einzelnen Koordinaten eingehen werde noch kurz folgendes: Als einleitende Erklärung zum Ergebnis dieser graphischen Darstellung, muss nochmals zurückgegriffen werden auf die weiter oben eingeführte Familie 'Wie'. Sie ist ausschlaggebend für den Verlauf der Werte auf der y-Achse und damit auch für die, aus den Koordinaten ermittelte Annäherungskurve. Jeder 'Wie' steht ja in einer Beziehung zu den anderen 'Wies'. Es ist nicht nur so, dass mit jedem neuen Künstler ein anderer 'Wie' daherkommt, das gesamte Familiengefüge der Kunstentwicklung zerwirft und neu strukturiert, sondern jeder institutionalisierte und damit valorisierte 'Wie' manifestiert und prägt ein gegenwärtiges Kunstgeschehen, definiert also eine Basis auf der jeder Künstler immer, ob er es weiß oder nicht, ein neues 'Wie' aufbaut. Künstler sind nicht nur stark abhängig von ihrem persönlich kreierte 'Wie', sondern jeder 'Wie' ist auch streng verzahnt - in erster Linie mit den bestehenden, aber später auch mit den kommenden - Wies.

Daraus ergibt sich auch die Konsequenz, dass ein Kandinsky vergleichbar wird mit einem Duchamp, zumindest auf der Ebene des Einflussfaktors in zeitlicher Relation. Dadurch kann man überhaupt erst beschreiben, dass Duchamp Kandinsky gegenüber einen geringeren Einflussfaktor auf das Verkaufsprodukt besitzt, da Kandinsky ja chronologisch gesehen früher gereiht ist und Duchamp somit, ob er wollte oder nicht, mindestens auf der Innovationsstufe von Kandinsky gemessen wurde. Selbst wenn Duchamp also nicht genau die künstlerische Innovation von Kandinsky oder einem anderen erfolgreichen bildenden Künstler seiner Zeit aufgreift und weiterspinnt, sondern einen anderen Ansatz wählt, beinhaltet seine Arbeit schon immer die Innovationsstufe seiner Vorgänger, in deren Kontext er sich immer bewegt. Auf dieser theoretischen Grundlage können die Koordinaten des Graphen erst in Beziehung gesetzt werden, woraus sich dann die jeweiligen Abstufungen ergeben.

09) KOORDINATE A(1911 | 8)

Kandinsky - Der intellektuelle Synästhet (Platzierung: 19; stand: 07Jul.08)

⁶⁷ Ebenda, S.349

In der Kunst von Kandinsky geht es um Fragestellungen des Bilderschaffens. Um die Entwicklung von der gegenständlichen Abbildung hin zur Ungegenständlichen befreiten Vollkommenheit des Bildes. Er versucht die ästhetische Symbiose aus Tönen, Farben und Formen in künstlerisch freiem Gestus und expressiven Duktus auf die Leinwand zu bannen.

*Häufig wird Kandinsky als Schöpfer des ersten abstrakten Bildes der Welt (datiert 1911) genannt.*⁶⁸ Wir haben also einen Künstler vor Augen, der zwar einen großen innovativen Schritt innerhalb der Kunstentwicklung gegangen ist, dennoch ist er wohl ein Beispiel dafür, wie es unserem Verständnis des typischen Künstlerbildes heutzutage entspricht: Die ästhetische bzw. synästhetische Ebene befindet sich klar im Vordergrund. Es gibt eine Fläche, beispielsweise eine Leinwand und diese wird er mit Farbe und Pinsel in einem schöpferisch und allgemein als kreativ beschriebenen Prozess bearbeitet bzw. in Einzelfällen auch nicht bearbeitet.

Kandinsky besitzt einen ausgeprägten Einfluss an seinen Gestaltungen. Zu diesem Zweck verfasst er auch seine prägende Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Dieser kunsttheoretische Text besitzt hohe Tragkraft für die weitere Entwicklung der abstrakten Malerei. Lediglich in dem Punkte der Abstraktion kann man bei Kandinsky bereits von einer gewissen Einflussverarmung auf das gestaltete Werk sprechen. Hierzu muss er in einem ersten Schritt die Verantwortung der Bildgestaltung, trotz seiner Bemühung um Kontrolle, dennoch an eine Art Ästhetik des Unterbewussten, übergeben. Die Beeinflussung der Gestaltung bleibt also ihm als Person zwar angehaftet, aber dennoch spürt man schon eine Tendenz, die beispielweise einem Jackson Pollock den Weg zu seiner damals innovativen Bildgestaltung ebneten. Zuerst sollten wir zeitgeschichtlich gesehen aber noch in das Kapitel Marcel Duchamp eintauchen.

10) KOORDINATE B(1917|7)

Duchamp - Der antiretinale Aufklärer (Platzierung: 25; stand: 07Jul.08)

Als Vater des Readymades gibt es bei Marcel Duchamp bald keinen unbedingten Bedarf mehr an den bekannten gestalterischen Techniken, wie Zeichnen, Malerei, Bildhauerei, usw. Der Selektionsprozess tritt in den Vordergrund. Industriell gefertigte Produkte bestimmen das Aussehen dieser Arbeiten. Diese nehmen ihm die Last ab, im Gegensatz beispielsweise zu Kandinsky, selbst Formen entwickeln zu müssen. Er sorgt für eine eruptionsartigen, kunstgeschichtlichen Entwicklungssprung, betrachtet man die Angelegenheit aus dem Winkel des Maß an Einfluss an seinen eigenen Arbeiten: *Künstler ohne Werke, so liebte er es sich darzustellen: als untätiger Künstler, der alle traditionellen Vorstellungen eines Schaffenden aufgekündigt hat.*⁶⁹ Duchamp inszeniert sich also als Künstler der sich klar distanziert von seinem eigenen Werk, lieber die Zeit mit Schachspielen verbringt, als Kunst zu produzieren. *1952 hat er geäußert, dass zwar nicht alle Künstler Schachspieler sind, aber alle Schachspieler Künstler. Vielleicht wollte er nur etwas Nettes über Schachspieler sagen und etwas Abfälliges über seine Künstlerkollegen.*⁷⁰ Die Leidenschaft zum Schach spielt aber keine unbedeutende Rolle hinsichtlich seines Kunstverständnisses. *Gleichwohl war Duchamp der Erste, der den Wert von Taktik und Strategie auch für die Kunstwelt verstand. Aus der Sicht der Schachwelt hat Duchamp vielleicht gar nicht den Kunstbegriff erweitert, sondern im Gegenteil durch seine Strategie so eingengt, dass die Interpretation nur noch wenig Spielraum hat, nämlich den spärlichen prozentuellen Rest, den die vorherrschende Taktik übrig gelassen hat.*⁷¹

In diesem Zusammenhang und im Hinblick auf Koordinate Picasso könnte man auch den laut Klaus vom Bruch 1986 geäußerten Spruch eines Kölner Galeristen anfügen: *Der Duchamp hat uns die Scheiße eingebracht - und der Picasso konnte nicht mehr viel retten.* Bevor wir nun aber zur Koordinate Picasso kommen, schreiten wir noch über zu Jackson Pollock

11) KOORDINATE C(1946-1951|6)

Jackson Pollock (Platzierung: 69; stand: 07Jul.08);

⁶⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky

⁶⁹ Wetzel, Michael: (Deutschlandfunk) Quelle:

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/165566/> 10.09.2002

⁷⁰ Zaunschirm, Thomas: Kunst oder Schach? - Marcel Duchamps Kunststrategien, 11. Juni 2002

Quelle: Neue Zürcher Zeitung; <http://www.nzz.ch/2002/06/11/fe/article87NS5.html>

⁷¹ Ebenda

Als der Vertreter des Action Painting innerhalb des abstrakten Expressionismus schuf Jackson Pollock in einer zeitlich sehr komprimierten Phase von 1946 bis 1951 ein vielbeachtetes und innovatives Werk. In diesen Jahren adaptierte er die Technik des Dripping auf sein künstlerisches Schaffen. Dafür ließ er Farbe auf die am Boden liegende Leinwand tropfen, die er durchaus auch selbst betrat. Womöglich versprach er sich daraus mehr Nähe zum Bild, aber Fakt ist, dass er durch die Distanzierung seines Malwerkzeuges zur Leinwand - also anstatt eines Pinsels, ein Eimer - ein gehöriges Maß an Einfluss am Bildentstehungsprozess anderen Mächten wie zum Beispiel dem Zufall oder der Gravitationskraft zur Verantwortung gab.

12) KOORDINATE D(1952|5)

John Cage (Platzierung: 180; stand: 07Jul.08)

John Cage, der 1952 sein vielleicht bekanntestes Stück im Auditorium der Harvard Universität vom Pianisten David Tudor uraufführen lässt, passt zeitlich und auch inhaltlich sehr gut in diese Entwicklung hinein. 4'33''. Die Komposition fasst sich zusammen in drei Sätzen. Die einzige Anweisung lautet völlige Stille. Die Partitur gibt die Länge des Stücks als frei wählbar vor. Der Terminus 4'33'' hat sich durch die Länge der Uraufführung eingebürgert, obwohl der Titel je nach Länge der jeweiligen Aufführung benannt werden soll. Die Anzahl der Interpreten und die Art der Instrumentierung sind ebenfalls frei.

Durch die Stille die vom Bühnenbereich ausgeht treten nun ganz andere Geräusche in den Vordergrund. Beispielsweise das Husten eines Zuhörers, oder der Pups eines im Auditorium Sitzenden. Das alles wird nun zum Teil des Stückes. Die Zuhörer werden aus der traditionell kontemplativen Passivität in einen Zustand der passiven Aktivität versetzt - sie werden zum Interpreten allein durch Ihre (Nicht)-Anwesenheit. Cage gibt die Verantwortung Kunst zu schaffen an sein Publikum weiter, nimmt folglich in Kauf, beziehungsweise fordert des Rezipienten Einfluss sich am Kunstwerk zu beteiligen. Mit Hilfe dieses Prinzips gibt er auch der Theorie, dass Kunst erst im Auge des Betrachters entstehe (*Erst in dem Augenblick, in dem ein Funke überspringt und das Werk im Betrachter zu leben erwacht, wird künstliches zur Kunst.*⁷²) eine neue Gewichtung. Zwar gilt dies als ein sehr allgemeines Phänomen der Kunst, doch bei Cage wird dieses bewusst aufgezeigt. Wir halten fest. John Cage stellt einen weiteren evulutorischen Entwicklungsschritt durch die engere Einbeziehung des Publikums/Betrachters im Sinne der Einflussverarmung eines Künstlers an seinen Kunstwerken dar.

13) KOORDINATE E(1960-1972 SPÄTWERK|4)

Picasso - Der Arbeitswütige (Platzierung: 2; stand: 07Jul.08)

Dieser salopp dahingestellte Untertitel, soll den Kontrast zu Duchamps initiiertes Distanzierung vom klassischen Bild des schaffenden Künstlers, der damit eher durch intellektuelle Untätigkeit brilliert (Schach spielt) und so bewusst weniger Einfluss auf das eigene Werk ausübt, hervorheben. Angesichts Picassos und vor allem seines Spätwerks, könnte man meinen, er versucht gegen diese von Duchamp geschaffene Entwicklung anzukämpfen. Eigenständig und ohne Hilfe von Malerlakaien, zumindest nicht bekanntermaßen beginnt er sich in seinen letzten Lebensjahren nochmals mit einer unbeirrbar Arbeitswut künstlerisch zu verausgaben. *Allein zwischen März und Oktober 1986 entstanden 347 Radierungen, zwischen September 1970 und Juni 1972 mehr als zweihundert Gemälde.*⁷³

Doch selbst bei dem vielleicht eifrigsten aller Künstler gibt es Andeutungen von weniger Einfluss auf die geschaffenen Werke: Beispielsweise hört er auf Vorzeichnungen anzufertigen, bei seinen Gemälden. Anders als bei seinen frühen Bildern wie zum Beispiel »Guernica«.

Trotz seines durchgängigen und großen Ruhms hat es lange gedauert bis sein Spätwerk von den Protagonisten der Kunstszene akzeptiert wurde. *Der Sammler Douglas Cooper sprach von „unzusammenhängenden Schmierereien, ausgeführt von einem rasenden Greis im Vorzimmer des Todes.“*⁷⁴

Erst - unter anderem - die konnotative Verknüpfung zu Jackson Pollock (Koordinate C), der anhand des Dripping-Verfahrens ja viel seiner ungegenständlichen Formensprache dem Zufall bzw. der Schwerkraft

⁷² Dossi, Piroshka, S.233

⁷³ Maak, Niklas: Der späte Picasso – Malen im Angesicht des Todes, F.A.Z.; 28.09.2006, Nr.226 / Seite 35

⁷⁴ Ebenda

überließ, verhalf Picassos letzter Werkphase zur gebührenden Anerkennung. Interessant ist hierbei die Feststellung dass erst die Anerkennung der Einflussverarmung in seinen Bildern sie aufwerten ließ. Also vielleicht ein Zeichen dafür, das wir auf einer richtigen Spur sind.

14) KOORDINATE F(1968|3)

Andy Warhol (Platzierung: 1; stand: 07Jul.08)

Warhol etabliert Anfang der 60er den Siebdruck - ein Druckverfahren, welches hauptsächlich im Umfeld der Werbung und für industrielle Anwendungen Verwendung findet - als künstlerisches Gestaltungs- und Vervielfältigungsmittel in seiner Arbeit.

Seine Motive für seine Druckschablonen sind (Elvis, James Dean, Liz Taylor, Suppendosen, Elektrischer Stuhl, usw. ...) - Charaktere und Objekte die jedem Amerikaner aus seiner Konsum und Medioumwelt vertraut waren/sind. Seine Bilder wurden in Serien gefertigt und beruhten auf dem Gedanken der Wiederholung und Massenproduktion. Die Idee des Kopierens und somit die Infragestellung des Originals, scheinen ihn durchweg zu faszinieren, (genauso wie die Selbstinszenierung als Marke). *30 are better than one* lautet der bezeichnende Titel einer Arbeit in der er dreißigmal das Motiv Mona Lisa auf die Leinwand setzt.

Warhols selbst postuliertes Image, er mache gar keine Kunst mehr (vgl. Duchamp), aufgrund seiner technischen Möglichkeiten produziere sie sich von selbst, war nicht ganz konsequent. Zwar gab es Schablonen und vorgefertigte Motive, diese wurden aber immer wieder weiterverarbeitet und abgeändert, so dass jeder Druck auch durch von Warhol selbst gewollten und damit ästhetisierten Druckfehlern wieder eine Art Originalcharakter erhält. Ein anderer Punkt der diese Inkonsequenz belegt ist sein starkes Interesse, Fälschungen vorzubeugen. *Warhol war kontrollbesessen. Nichts verließ sein Atelier, das nicht von ihm selbst abgesegnet wurde. Bekannt ist der Fall, dass Gerard Malanga im Jahr 1968 in Italien von ihm gefälschte „Warhols“ zum Verkauf anbot – er wusste ja, wie sie hergestellt wurden. Warhol wurde dies von einem römischen Galeristen mitgeteilt, Malanga bekam sofort große juristische Schwierigkeiten und musste eine Unterlassungserklärung abgeben.*⁷⁵

Es gibt noch weitere, (unbestreitbare) Punkte an denen sich Warhols Einflussverlust an den fertigen Verkaufsobjekten manifestieren lässt. In seinen ersten Filmen, den sogenannten Screen Tests die er in seiner legendären Silver Factory ab 1964 fertigte, überlässt er beispielsweise die Kamera und den Protagonisten sich selbst nach dem er den Film laufen ließ, bis die Rolle durchgedreht war (je 3min, Zeit die eine 16mm Rolle benötigt um durchzulaufen).

Die Weitergabe der Einflussverantwortung kulminiert in zweierlei Hinsicht. Erstens, in seinem Film *Empire* lässt er die Kamera auf das Empire State Building acht Stunden lang gerichtet während diese filmt. Zweitens, überlässt er später die Rolle des Regisseurs seiner späteren Filme dem Assistenten Paul Morrissey.

Zusammenfassend: Warhol kann also als ein weiterer entscheidender Innovationsmotor im Bezug auf die Entwicklung eines Kunstverständnisses des 'nicht mehr selbst Kunst machen, aber als Kunst verkaufen' in ihrem historischen Kontext gelten. Somit stellt er einen weiteren Meilenstein in der Einflussabnahme des Künstlers von dem was man im klassischen Sinne als Oeuvres bezeichnen würde, dar.

Äußerlich lässt sich dieser stetig intensivierende Prozess anhand des letzten Umzugs 1968 seiner legendären *Factory* konstatieren. Ursprünglich als auratischer, verdrogter Ort der Freizügigkeit - Szenetreff der serialisierten Kreativität New Yorks in aller Munde, transformierte sie sich (nach einem Attentat an Warhol) zur nüchternen und Video überwachten Büroetage, vergleichbar mit der eines Unternehmens. Dies führt uns sogleich zur nächsten Koordinate.

15) KOORDINATE G(1990|2)

Koons - Der Unternehmer (Platzierung: 52; stand: 07Jul.08)

Jeff Koons erreichte seinen internationalen Durchbruch 1990 durch die Teilnahme an der Venedig Biennale mit der Arbeit *Made in Heaven*. Er bildet die Spitze eines Produktionsimperiums, das er selbst geschaffen hat. Kern dieses Systems ist ein großer Mitarbeiterstab, bestehend aus Fachkräften und

⁷⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Warhol> (stand: 09Jul 2008)

Ingenieuren. In Anbetracht dieser Unternehmensstrukturen, die ja noch nicht der gängigen Vorstellung des freischaffenden Künstlers entsprechen stellt sich auf ein Neues die Frage: Wie viel Einfluss hat hier der Künstler denn noch auf seine Verkaufsobjekte? Man könnte auch schon vorsichtig und leise die Frage anklingen lassen, ob es denn überhaupt noch eine Rolle spielt für sein künstlerisches Schaffen? (siehe hierzu auch, der Künstler Takeshi Murakami)

WELT ONLINE: Ihr Studio haben Sie wie ein Unternehmen strukturiert, mit einer Skulpturabteilung, einer Sprayzelle, zwei Malateliers...

Koons: Ein perfektes System, das ich steuere und bis ins Detail überwache, ohne unbedingt physisch an der Ausführung beteiligt zu sein.⁷⁶

Koons legt Wert darauf, dass er selbst, zumindest an der Formulierung der Idee und des Aussehens seiner Produkte, noch eine starke Teilnahme nach außen projiziert. Vielleicht versucht er dadurch auch Unterstellungen vorzubeugen, die behaupten könnten, er sei gar kein Künstler, da er seine Produkte gar nicht selbst fertige, eventuell resultierend aus Angst um seinen Marktwert, oder seinem Ego. Dies verdeutlicht sich an der konkreten Frage von *Welt Online*, was er denn überhaupt noch selber mache?

Ich entwerfe meine Idee am PC, lege haargenau fest, wo in welcher Farbe mit welchem Material was genau wie passiert. Dann müssen meine 85 Mitarbeiter ran. Manche Arbeitsgänge dauern Monate. Für die Show „Hulk Elvis“ mit 24 Werken haben 30 Mann dreieinhalb Jahre gearbeitet. Allein hätte ich vielleicht zwei Bilder geschafft.⁷⁷ Wie es sich für einen guten Unternehmer gehört steht hier Effizienz auch an oberster Stelle.

Darüberhinaus pflegt er aber, zumindest versucht er dies so darzustellen, einen hohen Grad an Identifikation mit den Arbeiten, was sich an seiner Museumsaufseher ähnlichen Reaktion erkennen lässt, als sich ein Besucher, während eines Interviews mit *Welt Online*, Koons Meinung nach zu nah an einem seiner Gemälde positioniert. *Koons: (springt plötzlich auf, dann zum Besucher) Bitte, bitte! Seien Sie doch vorsichtig! Sie müssen einfach verstehen, dass Sie vorsichtig mit den Gemälden sein müssen. Bleiben Sie weg von der Wand, Sie hätten da eben ein Gemälde treffen können! (Besucher geht, Koons setzt sich wieder)⁷⁸*

Vielleicht erreicht er diese Starke Beziehung zu seinen Produkten auch über das bewusste Zulassen der Einwirkung der eigenen Kinder auf seine Arbeit.

Sie (seine Kinder) lieben es, Kunst zu machen, die Kraft von Bildern. Sie stürmen ins Atelier, bringen Schulklassen und Freunde mit. Ein Pinselstrich kommt von meinem Sohn Kurt. Sean hat auch einen gemacht, in „Waterfall II“, dieser lange gelbe und rosa Strich und etwas Blau.⁷⁹

Hierzu muss nun folgendes betont werden: Zwar scheint Koons sich mit seinen Werken stark zu identifizieren, was ihnen vielleicht mehr den Charakter von authentischen Kunstwerken verleiht, aber er wirkt doch eher so, als ob er versuchen würde, wie ein rhetorisch geschulter Unternehmer oder Pressesprecher, das Produkt seiner Firma, gekonnt, mit einer Emotion des naiven, kindlichen und familiären Mehrwerts aufzuladen.

Koons vertritt einen Schaffensprozess indem die Kopfarbeit und die Handarbeit klar voneinander getrennt sind. Sein künstlerisches Wirken soll dabei in der Kopfarbeit liegen (soweit kennen wir das ja auch aus der Konzeptkunst). Zu des Künstlers Aufgabe zählen bei ihm nun aber vor allem auch das Controlling, die Repräsentation und das Management des gesamten Betriebs.

Es drängt sich folglich eine Tendenz in den Vordergrund, die diese klassischen Kriterien für Kunstschaffen als zweitrangig erscheinen lässt. Interessanter scheinen nun vor allem Aspekte wie das Unternehmertum, oder auch eine Vergangenheit als Börsenmakler und damit auch die Art der Inszenierung. *Fast scheint es, dass in der Wahrnehmung die Werke hinter die Inszenierung der Künstler zurücktreten.⁸⁰*

Die Medien, die früher über zeitgenössische Künstler berichteten und sich dabei inhaltlich vorwiegend darauf konzentrierten, wie kreativ oder ästhetisch der jeweilige Künstler denn sei, beginnen sich heute tendenziell mit Dingen wie deren Marketingstrategien auseinanderzusetzen, wenn auch noch in einem verwunderten und irritiert bis polemischen Ton. Der Trend ist aber deutlich zu vernehmen. Man sieht, dass sich nun eben nicht nur die Künstler wandeln, sondern eben auch die Rezeption selbiger. Passend zu

⁷⁶ Interview mit Jeff Koons 6.Okt 2008, Das Gespräch führte Dagmar von Taube, Quelle: welt.de/lifestyle/article1238505/Meine_Arbeit_ist_weder_ironisch_noch_kitschig.html

⁷⁷ Ebenda

⁷⁸ Ebenda

⁷⁹ Ebenda

⁸⁰ Mühlmann, Heiner: Countdown - 3 Kunstgenerationen, Wien 2008, S.10

dieser Entwicklung erschien beispielsweise 1994 ein Katalog über den Künstler Lucas Cranach, *Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, indem Cranach aus dem Blickwinkel des Unternehmertums beleuchtet wird. Dem Anschein nach wird jetzt also gleich die gesamte Kunstgeschichte neu aufgerollt.

Das Koons als Broker tätig war bevor er seine Karriere als Künstler etablieren konnte, ist ein wichtiges Detail der Inszenierung seiner Biographie. Dies führt uns thematisch auch direkt zur Koordinate H wie Hirst.

16) KOORDINATE H(2007 | 1)

Damien Hirst - Der Investor (Platzierung: 50; stand: 07Jul.08)

Von allen bisher genannten Koordinaten lässt sich bei Hirst die Frage nach Einfluss auf das vermeintliche Kunstprodukt schon fast nicht mehr beantworten, beziehungsweise benötigt eigentlich keine Erklärung mehr. Die 2007 veröffentlichte Arbeit *For The Love Of God* - ein mit Diamanten besetzter Totenschädel, dessen Marktwert bekannter ist als der Titel, erregte vor allem Aufsehen in den Medien, durch und wegen der normativ überschattenden Marketingstrategie, die den Glitzerkopf trotz des morbiden Luxus-verstrahlenden-Diskokugel-Flairs, übermantelte.

Wohin verlagern wir jetzt das, was wir dann Kunst nennen sollen in diesem Szenario? Wahrscheinlich tritt genau da der 'Wie' von Hirst in Erscheinung. Der wendet unseren Blick von dem Augenlosen Kopf und geht mit uns spazieren. Fundamentalistische Kunstkonsumenten, die sich an dieser Stelle nicht von Hirsts 'Wie' Gassi gehen lassen, werden spätestens nach zwei, drei Bäumen die Leine zweckentfremden, denn sie werden verzweifeln an den üblichen verständniszerfressenden Fragen - Wie hat er dies und jenes gestaltet? Wie sehr hat ihn die Muse geküsst? Warum bringt er diese gegensätzlichen Welten in dieser oder jener Weise in Verbindung? usw. - die wir manchmal an die Kunst stellen, um uns irgendwie eines Maß an Qualität zu vergewissern, naja, vielleicht jedenfalls. Also wer nicht mitkommt auf diesen Spaziergang wird vermutlich frustriert abdrehen, oder sich wieder Artefakten von Kandinsky zuwenden, bis er wieder an diesem Scheidepunkt angelangt.

Interessant ist also nicht das Objekt, es hätte auch ein anderes Vanitas-Symbol sein können - natürlich nur mit teuersten und exquisitesten Materialien bestückt - interessant wird hier die Frage des an-den-Mann-Bringens. Nicht einmal die umfangreiche Merchandising Palette ist das Ende unseres Ausflugs, lediglich ein kurzes entertainendes Intermezzo: Plakate oder fotografische Reproduktionen für 30 Pfund; T-Shirts in Kinder- und Erwachsenengrößen im Online Shop erhältlich um die 45 Pfund; Siebdruck 9.000 Pfund (ebenfalls über das Web bestellbar); veredelter Druck 10.000 Pfund, Auflage 250.

Wir lassen uns teils willig, teils unwillig noch ein bisschen Bergauf und ab ziehen, bis wir erstmal ankommen, an einem Gipfel, zumindest dem von Hirsts 'Wie'. Wir stehen da und halten ein, staunen ein bisschen, und halten wieder ein. 'Wie' lässt unsere Augen erstmals wieder selber gucken. Und wir sehen: *Hirst selbst, so hieß es nun, sei Mitglied der Käufergruppe und behalte einen Anteil des Werkes in seinem Besitz. (...) Der Vermarkter Hirst ist zum Investor geworden. (...) Taktieren mit dem Beigeschmack des Insiderhandels.*⁸¹

Timm Ullrichs Spruch, *Ich kann keine Kunst mehr sehen*, bekommt nun endlich eine eindeutige Aussage. Wir können sie nur nicht sehen, wenn wir die Entwicklung des Kunstverständnisses des Kunstmarkts, des Kunstbetriebs, und deren Protagonisten und Antagonisten nicht nachvollziehen.

Mal sehen wohin uns die nächsten 'Wies' bringen könnten!?

17) PARADOX - UNENDLICHES STREBEN IN RICHTUNG NULL?

Die nun aus den Näherungswerten ermittelte Exponentialkurve (s. Abb.3) strebt in der Dimension Einflussfaktor gegen Null, ohne diesen Wert jemals zu berühren. Übersetzt ließe sich dieser ambivalente Zustand etwa so formulieren: Es kann niemals passieren, dass ein Künstler gar keinen oder noch weniger

⁸¹ Gohlke, Gerrit: Diamantstaub-Connection; 07Sep 2008; artnet.com

als gar keinen Einfluss auf das unter seinem Namen vermarktete Produkt ausübt, wengleich dies das eigentlich angestrebte Ziel der Tendenz einer derzeitigen Kunstentwicklung (laut dieser Studie) ist.

Dieses Verhältnis mag an das Paradoxon *Achilles und die Schildkröte* des antiken griechischen Philosophen Zenon von Elea erinnern. Wir alle wissen, dass ein Motorradfahrer einen Mähdrescherfahrer auf freier und breiter Straße locker überholen kann - nicht so in der Konstruktion von Zenon: Eine Schildkröte und der große Grieche Achilles treffen sich zu einem Wettlauf. Die Schildkröte erhält einen Vorsprung, sagen wir 10 Meter, schließlich ist sie aller Voraussicht nach langsamer. Sie starten gleichzeitig. Achilles läuft doppelt so schnell wie die Schildkröte. Legt er 10 Meter zurück, hat die Schildkröte 5 geschafft. Ihr Vorsprung beträgt noch 5 Meter. Lläuft er nun weitere 5 Meter hat die Schildkröte 2,5 Meter zurückgelegt. Jetzt beträgt ihr Vorsprung noch 2,5 Meter. Achilles legt weitere 2,5 Meter zurück. Sie schafft dabei die halbe Wegstrecke, also 1,25 Meter. Jetzt beträgt der Vorsprung der Schildkröte 1,25 Meter. Und so läuft Achilles ständig der Schildkröte hinterher der Abstand wird kürzer und kürzer, aber einholen wird er sie in diesem Gedankenexperiment nie können.

Verhält es sich mit der prognostizierten Entwicklung unseres Kunstbegriffs kongruent? Vielleicht ja. Vielleicht wird man nie diesen Nullpunkt überschreiten können. Vielleicht ist er aber auch nur ein Parameter für die Grenzen unseres jeweiligen Vorstellungsbereichs im Kontext der gegenwärtigen Kunstentwicklung. Vielleicht ist es also wirklich das Ziel diesen Bereich zu durchbrechen? Während der Künstler sich darum bemüht weniger Zuwendung auf die Produkte bzw. 'Kunstwerke' selbst zu richten, wird er es nie schaffen sich gänzlich davon loszulösen?

Letztlich darf man jedoch nicht vergessen, dass es sich bei Zenons Paradoxon um ein hochtheoretisches Konstrukt handelt, welches in der Praxis nie funktionieren wird. Da nun die Kunst, so transzendent sie sich auch oft geben mag, schon immer in der Realität vor Anker liegt, müssen wir uns also hüten diesem verlockenden Gedanken Zenons allzu naiv, den hamelnischen Kindern gleich, nachzusteigen. Sehen wir also weiter.

18) AUF DEN SPUREN VON TREND-ZERO

Was ist der Grund für diesen Ehrgeiz den Kunstbegriff immer weiter aus der klassischen Kreativsphäre, sprich der Bild-, Ton-, Form-, ja sogar Konzept- und letzt-konsequentlich vielleicht auch der Ideengebenden Ebene auszusondern? Zunächst eine Beschreibung einiger weiterer, zeitgenössischer Gegebenheiten des Kunstbetriebs:

a) Mehr Künstler, Museen

Das Überangebot an Künstlern wird nach Meinung von Experten noch weiter zunehmen. Der Grund dafür ist der wirtschaftliche Aufstieg sogenannter BRIC-Länder Brasilien, Russland, Indien und China.⁸² Einhergehend mit dem Aufstieg dieser Länder gibt es natürlich nicht nur mehr Künstler, sondern auch zunehmend mehr Museen und Galerien.

b) Mehr visuelle Kunstwerke

Betrachtet man die stetig akkumulierende Produktion der Bilder während der letzten Jahrzehnte - die sich ja wieder als Wertverlust, als Inflation des Bildes und damit auch des visuellen Produkts an sich entpuppt - erkennt man einen weiteren potentiellen Richtungsweiser für die Kunst der kommenden Jahre. Man könnte über unsere Grafik (Abbildung 3) hinaus ein weiteres Modell aufstellen, könnte anhand zwei herausragender Beispiele innerhalb der Kunstbildproduktion den momentanen Trend verdeutlichen: Während Leonardo Da Vinci 3-4 Jahre (1503-1506) an dem weltberühmten Grinsen der Mona Lisa arbeitete, gibt es heute Richtungen wie zum Beispiel die LOMO-Fotographie, die ausschließlich von Spontantität und Quantität leben. Es lässt sich also eine weitere Näherungskurve mit offener Seite zur Zukunft anlegen und schon weiß man wohin die Reise geht. Bilder, Bilder, Bilder, ...

Der folgende kurze Auszug verdeutlicht, dass 'retinale' Kunst (wie es Duchamp formuliert hatte) zwar in ihrer Gesamtheit immer noch einen hohen Stellenwert hat, aber gleichzeitig die einzelnen visuellen Produkte, aufgrund des akkumulierenden Angebots, in der Wertlosigkeit verschwinden! *In the past, when art was relatively rare, it was the object of the most intense and profound attention, and today, although the growing numbers of*

⁸² Dossi, Piroshka, S.176

*objects of visual interest has reduced the amount of attention each is liable to get, visual expression and communication are central to life, and art of all kinds is highly valued.*⁸³

c) Technische Rahmenbedingungen

Dank neuerer Technik kann jeder leicht zum Schöpfer von Ton und Bild werden. Während beispielsweise die Gruppe *CAN* in den 60ern noch an Bandmaschinen rumgetüftelt hat, um in verhältnismäßig mühsamer Weise Klangmaterial zu bearbeiten, können Computer heute mit fast weniger als einem Knopfdruck ganze Orchester und Bands simulieren. Man ist bereits so weit, dass man gesamt Orgelkonzerte in Echtzeit-Internet-Übertragung auf die andere Seite der Welt in Lautsprechersysteme mit bis zu 2500 Lautsprechern speisen kann, so dass man beispielsweise im Strandbad die auditive Erfahrung einer Domkonzertakustik erleben könnte.

Ähnlich wie die bekannte Rattenfloskel, (...) *gerade in der Stadt. Hier ist man nie weiter als 7 Meter von einer Ratte entfernt, schätzen Wissenschaftler.*⁸⁴ sprießen bald vielleicht schon Studien, mit gewisser Analogie, auch hinsichtlich des reißerischen Potentials, hervor: ***In Deutschland sind 89% der Bevölkerung nicht weiter als in einem (multidirektionalen) Radius 2,214 Meter betragend von fotografischen Abbildungssystemen entfernt.*** Ergo, jeder kann Malen (in diesem Fall Fotografieren) wird plötzlich vom beuysistisch - soften - Kleinkind - Motivations - Werbeslogan, zum Angstschweiß evozierenden Künstlergrauen. Beängstigend. Zumindes für die, die darin nicht auch eine Chance wahrnehmen.

Die Kombination aus besseren technischen Möglichkeiten der Archivierung (Digitalisierung), und die automatisch steigende Kunstproduktion - allein durch verstreichen von Zeit - verstärken diesen Eindruck.

Diese eben gelisteten Faktoren führen zu zwei Entwicklungen:

1.) Durch die Überproduktion von Werken, also dem gesteigerten Angebot auf dem Kunstmarkt entsteht ein Trend zur Oberflächlichkeit, den man als praktizierender Künstler nicht ignorieren sollte, sofern man denn Aufmerksamkeit im Kunstbetrieb ernten möchte. *Die Fülle des Angebots macht seine Wahrnehmung anstrengend. Also geht der rationale Konsument dazu über, das Angebot nur mehr oberflächlich wahrzunehmen. Sobald nun aber mit einer gewissen Oberflächlichkeit seitens der Nachfrager zu rechnen ist, wird die gezielte Attraktion von deren Aufmerksamkeit zum verpflichtenden Geschäft für die Anbieter.*⁸⁵

2.) Aus der Perspektive des Künstlers könnten diese vielen Faktoren durchaus als omniprésente Bedrohungen aufgefasst werden, denn die resultierende Empfindung, Konkurrenz von allen Seiten zu verspüren liegt nahe.

Die Folge ist eine gefühlt nicht von der Hand zu weisende Inflation des visuellen, auditiven, des schöpferischen Produkts an sich. Diese angenommene Abwertung entsteht im Auge des Künstlers durch eine Vielzahl von diesen Überangebot evozierenden Faktoren.

Gerade deswegen kann es auf kurz oder lang nicht mehr das sein, was Kunst ist, also das, wovon es schon so viel gibt und nur mehr wird. Kunst strebt ja immer in die Richtung des Einmaligen. Die Aura des Originals wird unter anderem durch die Stückzahl der Kunstwerke bestimmt und ist dadurch unverzichtbar für einen guten Marktwert. Das trifft selbst beim König der Serienproduktion zu: Deswegen kämpft die Warhol Foundation ständig um die Verknappung der vielen Warhol-Werke. *Als Motiv unterstellen die Kritiker dem Rat schnöde Gewinnsucht: Je knapper der Markt, desto höher der Wert der Foundation-Sammlung.*⁸⁶ Originalität (hier: Antonym für Inflation) ist folglich nicht nur im Kunstbetrieb unerlässlich sondern gerade auch im Kunstmarkt, allein um den Preis zu rechtfertigen.

Dadurch dass Künstler so viel offensichtliche Konkurrenz von allen Seiten empfinden, ihre Werke dadurch einer gefühlten Inflation und einer damit einhergehenden Entvalorisierung auch innerhalb der nicht monetären Gratifikation verfallen und natürlich mit dem Bewusstsein der unbedingten Originalität

⁸³ The Art Atlas, Edited by John Onians, London 2008, S.10

⁸⁴ http://www.daserste.de/wwiewissen/beitrag_dyn~uid,yraemban8f92k7zx~cm.asp

⁸⁵ Frank, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit, München 2007, S.69

⁸⁶ Kulturzeit, Warhol or not Warhol? 5.11.2003, Quelle: www.3Sat.de

versuchen sie sich wohl alternativ nach neuen Spiel-/Schauplätzen umzusehen und damit auch den Kunstbegriff zu transformieren. In unserem Fall: Die Diminution des Einflussfaktors.

19) TREND ZERO - DIE KONSEQUENZEN

Wenn wir unsere grafische Darstellung (Abbildung3) betrachten, dann werden wir feststellen, dass wir schon nahe an der Null sind, aber dennoch einige weitere Schritte nötig sein werden, bis der Einfluss annähernd verarmt ist.

Ist es also die Aufgabe kommender Künstler, sich mehr und mehr zurückzuziehen aus der Produktion, Kreation und auch Ideenfindung in der Kunst an sich, wenn sie denn als Ort autonomer Freiheiten irgendwie weiter existieren können soll - also im Nebeneffekt auch ein altruistisch bis pathetischer Dienst für kommende Künstlergenerationen?

Die Kurve an sich kann man nicht von ihrem Kurs Richtung Null abbringen, denn Die Bild- und Kunstproduktion steigt und steigt (nicht nur durch die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit, sondern einfach aufgrund unserer fortlaufenden Geschichte und der sich füllenden Archive und effizienteren Archivierungsmöglichkeiten), damit sinkt der Bildwert an sich. Ikonoklasmus durch Überangebot. Wir können den vorgezeichneten Weg also nicht abändern, aber wir können ihn doch wie ein Hund zur rechten Zeit aufspüren, hinterher schnüffeln, um dann die Stellen mit steigender Bedeutungslosigkeit zu markieren, die der Halbgeraden dann trotz ihrer zunächst fatal anmutenden Tendenz eine gewisse Dynamik und Würze verleihen, so dass sie in größtmöglicher Approximation zu Null eine Spannung durch das Fehlen selbiger gewinnen kann und schließlich in einem saftig, aufgesparten Haufen Hundescheiße kulminiert, wie ein am vermeintlichen Grand Final einsetzender Paukenschlag a la Joseph Haydn, der nach Fortsetzung schreit.

Dieses Häufchen Kacke, dieses auf den ersten Blick zu stinkendem Nichts verdaute Zeug, soll hier als Synonym stehen für ein vermeintlich vorerst letztes großes Werk, dass wie andere Werke seinen Platz auf dieser Kurve finden wird. Im Unterschied zu den, in der Chronologie vorhergegangenen Werken, steht dieses näher am Nullpunkt als die anderen, weshalb diese, wenn sie heute produziert worden wären, als nicht mehr Zeitgemäß betrachtet werden könnten. Sie würden nicht auf der Halbgeraden tänzeln sondern irgendwo im Nirwana des Ordinären schweben.

Mit diesem Wissen kann man auf jeden Fall schon sagen, dass ein neues Kunstwerk also in dieser Tradition in einem ganz bestimmten Verhältnis zu den Vergangenen stehen wird. Man kann auch schon sagen wie. Korrelierend zur Kurve muss dieses neue Kunstwerk, also um als große Kunst deklariert bzw. decodiert werden zu können, noch näher am Nichts stehen. Es muss folglich in allen seinen Eigenschaften die gemeinhin als künstlerisch betrachtet werden, weniger aufweisen, als seine Ahnen. Mit Ausnahme der wichtigen allgemeingültigen Konstante: Anerkennung.

Das Kriterium Einfachheit war eine Ebene vorher. Jetzt befinden wir uns im Level der Nichtigkeit. (was danach kommt, also wenn die Kurve über den Nullpunkt in den Negativbereich eintaucht, kann man noch nicht abschätzen.)

Das Fazit ist, dass die fabrizierten Kunstwerke ohnehin an Wert verlieren. Um dieser Falle als praktizierendes Künstlersubjekt zu entgehen, muss diese mittlerweile selbstschädigende Symbiose 'Kunstwerk - kreative Schöpfung' intellektuell gekappt werden, ohnehin ist diese Verbindung nichts weiter als ein Plastikmythos. *In traditionelle Stammeskulturen wird eine Geschichte nicht dem Erzähler als dessen eigene Schöpfung zugeschrieben. Der Erzähler - meist ein Schamane - gilt nicht als Autor, sondern als Vermittler einer höheren Wahrheit. Er wird nicht für seine Schöpferkraft, sondern für seine Erzählkunst bewundert. (...) Die Erfindung des Künstlers als autonomer Schöpfer ist eine westliche Erfindung.*⁸⁷

Wenn das was wir unter Kunst verstehen das bliebe was es gerade noch ist, dann können wir womöglich nur all zu bald die Divergenz zwischen einer kreativen Toilettenbeschilderung, eines, es nur gut meinenden, hippen Restaurantpächters und eines von Banksy gesegneten Public Space nicht mehr auskundschaften. (Das etwaige Problem dabei könnte auch sein, dass zwischen diesen Polen von Grund auf nur wenig bis keine Spannungen bestehen.)

⁸⁷ S.189 Piroshka Dossi;HYPE – Kunst und Geld; Deutscher Taschenbuch Verlag 2007

20) VOM SINN DER ENTFREMDUNG IN DER KUNST

Wenn wir davon sprechen, die künstlich erschaffene Einheit aus Kunst und kreativer Schöpfung zu trennen, und damit weniger Einfluss auf das auszuüben was gemeinhin als Kunst betrachtet wird, dann bedeutet das auch eine größere Distanz zum eigenen Werk zu generieren und damit auch eine besondere Art der Entfremdung. Distanz zum eigenen Kunstwerk. Entfremdung. Warum das? Eigentlich ein negativ aufgeladener Begriff. Was soll daran also gut sein? Der Umweg über Schillers Begriff der Ästhetik hilft uns in dieser scheinbaren Sackgasse weiter.

Schiller beschreibt den Raum und die Zeit als einen endlos großen Pool an unbegrenzten Möglichkeiten, von der sich der menschliche Geist bedienen kann: *Das endlose des Raumes und der Zeit ist seiner Einbildungskraft (gemeint ist hier die Einbildungskraft des menschlichen Geistes) zu freyem Gebrauch hingegeben, und weil, der Voraussetzung nach, in diesem weiten Reiche des Möglichen nichts gesetzt, folglich auch noch nichts ausgeschlossen ist, so kann man diesen Zustand der Bestimmungslosigkeit eine leere Unendlichkeit nennen, welches mit einer unendlichen Leere keineswegs zu verwechseln ist.*⁸⁸ Sobald man etwas aus diesem Raum erfasst also es in seinem Geiste bewusst werden lässt, erhält es mit einem Mal eine Bedeutung und wird Realität. Gleichzeitig erfährt man aber auch eine Begrenztheit.

*Was in dem vorhergegangenen Zustand der bloßen Bestimmbarkeit nichts, als ein leeres Vermögen war, das wird jetzt zu einer wirkenden Kraft, das bekommt einen Inhalt, zugleich aber erhält es, als wirkende Kraft, eine Grenze, da es, als bloßes Vermögen, unbegrenzt war. Realität ist also da, aber das Unendliche ist verloren. Um eine Gestalt im Raum zu beschreiben, müssen wir den endlosen Raum begrenzen; um uns eine Veränderung in der Zeit, vorzustellen, müssen wir das Zeitganze theilen.*⁸⁹

Jede künstlerische Schöpfung bedient sich an diesem Raum der endlosen Möglichkeiten und erfährt konsequenter Weise also ebenfalls (s)eine Begrenztheit. Dies steht im Widerspruch zu den gemeinhin bekannten Attitüden der Kunst: Frei von allen Grenzen, Zwängen, Konventionen, Dogmen, Einschränkungen... Laut Schiller schränkt man sich aber allein schon in der Wahl seiner Gedanken ein. Es kann also nur der wohlwollende Irrweg des bisherigen Kunstschaffens gewesen sein, innerhalb der konkreten Produktion von Werken, nach unendlicher Freiheit und Wahrheit zu streben. Jede künstlerische Produktion im traditionellen Sinne fußt ja auf Gedanken und ist somit immer nur weitere Einschränkung und Eingrenzung des menschlichen Geistes.

Deswegen ist es nur konsequent, zu versuchen, sich aus dem künstlerischen (bzw. das was man als künstlerisch bezeichnet) Prozess auszuklammern, wenn man tatsächliche Kunst schaffen möchte. Diese Aussage wurde natürlich schon tausendfach getätigt. Eigentlich im Zuge jeder künstlerischen Innovation, spätestens seit der Moderne. Dennoch hat sie, verbunden mit dem jeweiligen zeitgemäßen Kontext, immer wieder aufs Neue ein besonderes Potential der Gratifikation.

Natürlich stellt dies auch wieder einen Gedanken dar, und auch dieser ist eine weitere Einschränkung, und somit am Anspruch gescheitert. Deswegen möchte ich hier aber auch betonen, dass ich keineswegs behaupte, mich mit dieser Arbeit komplett von allen Grenzen lösen zu können. Ich schlage lediglich eine tendenzielle Richtung ein, also sich von dem Schaffens- und Schöpferprozess weg zu orientieren, um auf höhere Distanz zu gehen und damit sich selbst und die damit verbundene Kunstproduktion mit weniger Einschränkungen zu konfrontieren. Sich selbst und der Kunst über den Weg der Entfremdung einfach einen spielerischen und netten Dienst erweisen.

Wir halten also fest. Wenn der Einfluss auf das Produkt des Künstlers schwächer wird, ist das kein Zeichen einer Krise in der Kunst, sondern lediglich der Signifikant für die fortschreitende Entwicklung des Kunstbegriffs. Die Renaissance der Entfremdung, losgelöst von ihren Sünden. Eine sich negierende Potenzierung der Distanz, die Identifikation mit dem Fremden: Etwas das nicht aus des Künstlers Feder stammt als Werk anerkennen. Spannung versprochen.

⁸⁸ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Neunzehnter Brief, Reclam Auflage 2006, S.73-74

⁸⁹ Ebenda, S.74

21) WAS NUN? REVOLUTION ODER ANPASSUNG?

Warum die Entscheidung, diese Tendenz der Entfremdung weiterzuverfolgen und nicht den Weg des radikalen Gegenteils zu wählen? Denn ist es nicht so, dass man von Künstlern immer den absoluten Bruch mit dem Vergangenen erwartet? Es heißt ja, Künstler leben die Konvention des Bruchs, der Zäsur, nur so können erst neue Epochen entstehen, aber das stimmt nur innerhalb eines ersten Gesamt-Blicks auf die Kunstgeschichte aus der Ferne. Schärft man nun aber seinen Fokus, sprich, geht man ein wenig ins Detail und betrachtet man die Entwicklung einzelner Künstler, stößt man auf ein anderes Ergebnis. Ein relativ deutliches Beispiel ist es, die Idee der Serien- und Massenproduktion als Kunst, bei Andy Warhol ein wenig nachzuverfolgen. Auf den ersten Blick wirkt Warhol immer so, als ob er etwas radikal Neues in der Kunst entwickelt hätte, aber das stimmt nicht ganz. Er hat eine Tendenz entdeckt, diese aufgegriffen und verstärkt. Die nötige Inspiration holte er sich bei Giorgio de Chirico. Dieser hat sein eigenes Bildwerk, *Die beunruhigenden Musen* (1917) ca. zweihundert Mal vervielfältigt. *Dabei verwundert es auch nicht, daß sich Warhol 1982, einige Jahre nach de Chiricos Tod, dieses 'Falls' annahm und ihn auf seine eigene Art kommentierte, indem er 'die beunruhigenden Musen' zum Sujet von Siebdrucken machte. Damit interpretierte er de Chirico als einen Vorläufer seiner eigenen Kunst (...).*⁹⁰ Warhols Arbeitsweise der Reproduktion war also alles andere als ein radikaler Umbruch, sondern lediglich die Weiterentwicklung einer Idee im Anfangsstadium.

Künstler haben immer mehr Chancen wenn sie die Entwicklungen aufgreifen und diese innovativ verstärken, im Gegensatz zu radikalen Umbruchs-Versuchen des Kunstbegriffs. *Um diesen wirklich zu ändern, bedürfte es also behutsamer Adaption; jede radikale Geste, jedes Streben nach einer grundlegenden Neudefinition der eigenen Rolle als Künstler droht hingegen wirkungslos zu bleiben und alte Grenzziehungen lediglich zu konservieren.*⁹¹

Deswegen also auch meine Entscheidung, eine entstehende Richtung der Kunstentwicklung aufzugreifen, sie nicht zu brechen, sondern die Spur aufzunehmen und nach neuen Grenzen auszuloten. Marketingexperten bezeichnen diese Vorgehensweise als die MAYA Formel: *most advanced, yet acceptable.*⁹² Dossi erklärt dieses Phänomen anhand des Bildes *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) von Picasso. (...) *ein Beispiel für Picassos geniales Spiel von Aneignung und Innovation.*⁹³ Angeeignet hat er dabei: Formensprache afrikanischer Kulturen und den Bildaufbau von Cezannes *Badenden*. Der Innovative Teil dabei war die Verweigerung der seit der Renaissance gültigen Grundregeln der Malerei (Zentralperspektive).

Ähnliche Ergebnisse finden wir auch bei Mühlmann: *Die Arbeitsteilung zwischen Innovationslernen und blinder Imitation gehört zu den raffiniertesten Kognitionstechniken, die das uns bekannte Universum zu bieten hat. Verglichen damit ist radikaler Individualismus, der in allen kulturellen Bereichen originell sein will, naiv.*⁹⁴

Es geht also auch hier einmal mehr darum den Weg zwischen schmeichelndem Epigonentum der Großen und der Wasserstoffbombe zu finden.

⁹⁰ Ullrich, Wolfgang, S.90

⁹¹ Ebenda, S.151

⁹² Dossi, Piroshka, S.153

⁹³ Ebenda

⁹⁴ Mühlmann, Heiner, S.20

D. DAS KONZEPT – DER X-PUNKTE PLAN FÜR ERFOLGREICHES KUNSTSCHAFFEN IM JAHR 2009

Das Konzept ist gegliedert in 2 Punkte: 01) fasst die Ergebnisse aus der theoretischen Ausarbeitung (bis Kapitel C) zusammen. 02) Verkörpert die daraus resultierende Vorgehensweise für die konkrete praktische Verwirklichung dieses Projekts.

01) KUNST MACHEN HEIßT FOLGENDE FRAGEN STELLEN:

a) Was gilt aus valorisierter Sicht als Nicht-Kunst? (siehe Kapitel: B_02) (Denn nur Nicht-Kunst hat das Potential aufgewertet zu werden und somit zum anerkannten Kunstwerk zu werden)

b) Was zeichnet alle Kunstwerke aus bzw. was ist der Antrieb des Künstlers und somit das unterschwellig mitschwingende Überthema, die universelle Fragestellung der Kunstproduktion, bezogen auf den gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontext in der das Kunstwerk entstehen soll? (A_01)

(diese Frage, weil: Kunstschaffen bedeutet, den Kern der Dinge und damit auch des Schaffens zu ergründen, zumindest in der Moderne, da sich aber die Postmoderne ja bekanntlich am alten Orientiert (siehe Groys) gilt dies auch für diese...)

Die Antwort auf die erste Frage lautet: Erfolgsstreben (C_02) Die Antwort auf die zweite Frage lautet: Suche nach Aufmerksamkeit in Form von Beachtung. In der logischen Folge ist damit, die Reputation des Künstlers und somit ebenfalls das Streben nach Erfolg gemeint.

Diese Thesen stützen natürlich nicht nur auf meinem Streben nach Erfolg - denn das betreibe ich diesen Erkenntnissen zufolge zweifellos schon durch den Wunsch ein Kunstwerk zu kreieren - sondern weil Kunst innerhalb einer Wohlstandsgesellschaft gekennzeichnet ist durch das Streben nach Erfolg um des Erfolg Willens (A_01).

Nun, Erfolgsstreben ist also Antrieb und Thema dieser Arbeit.

Der Grundgedanke ist demnach, ein Kunstwerk zu kreieren, das funktioniert. Funktionieren bedeutet hier, dass es im Umfeld des Kunstbetriebs, oder auch darüber hinaus Beachtung findet. Die Beweggründe warum es im Umfeld der bildenden Kunst geschehen soll, sind im Vorwort beschrieben.

Es ist der Versuch diese Arbeit von allen 'Scheinthemen' zu befreien, denen Arbeiten, die in parallelen sozialen Kontexten, unterliegen und zusammenfassend für alle anderen Arbeiten einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, indem sie sich alle gleichen.

Dies geschieht nicht aufgrund von Idealismus, sondern aus strategischem Grund: Kunst machen heißt die Nicht-Kunst aufspüren und sie als Material zu benutzen. Nun, Erfolgsstreben ist Nicht-Kunst, alltäglich, nie endende Ressource und wird in elitären und intellektuellen Kreisen, also auch in den hochrangigen Institutionen und kulturellen Archiven noch mit samthandschuhartigem Vokabular angefasst, vergleichbar mit der Weise in der man über eine geistige Verklärung oder gar Verstümmelung eines Menschen reden würde. Wenn man Geld als universellen Maßstab für Erfolg betrachtet wird das Ganze deutlicher: Nicht zuletzt deswegen spricht man hierzulande nicht gern über sein eigenes Gehalt, zumindest sobald es ein gewisses Niveau erreicht und schimpft über nicht zu rechtfertigende Managergehälter.

Wenn diese Arbeit also Erfolg haben werde im Kunstbetrieb, hat sie ihr Ziel erreicht.

Weitere relevante Ergebnisse (aus den Kapiteln A, B, C):

- Erfolg ist vergänglich. Erfolgreiche sind immer der Gefahr 'des Absturzes' in die Erfolglosigkeit ausgesetzt. (A_03). Sie müssen ständig am Erhalt ihres Erfolgs arbeiten.
- Rebellion gegen Konventionen der Kunst ist die wichtigste Regel, innovative Kunst zu machen (siehe Kapitel: B_07). Gleichzeitig ist es unerlässlich ein gewisses Maß an kultureller Imitation zu wahren. (C_21, MAYA-Formel).
- Künstler sollte Methodik der **Wissenschaft** akkulturieren:

Weil es keine Qualitätskriterien gibt, haben Wissenschaftler/Kuratoren die freie Macht zu entscheiden was gut ist (B_03). Diese Entscheidungsgewalt gilt es zu erobern, um die Unabhängigkeit von Interpreten zu erlangen (B_05) indem man Glaubwürdigkeit erzeugt (Denn durch Eintauchen in das Gebiet Wissenschaft wird Glaubwürdigkeit zum neuen Kriterium für Kunst), und dadurch die Echtheit des Werkes zertifizieren kann (A_02 & Abbildung1).

Theoretische Auseinandersetzung mit der Arbeit ist wichtig, so dass man es schafft, bestimmte Betrachtungsweisen beim Rezipienten zu evozieren. **Aber:** Vorsicht, Kunstwerk kann so an Aura verlieren, deswegen kontrollierten Freiraum schaffen (B_11).

- Prinzip aus der **Marktwirtschaft:** Effektive Effizienz. Große Wirkung mit minimalem Aufwand. Was kann ich einsparen, was kann ich auslagern? - Aber mit dem Ziel ein Kunstwerk geschaffen zu haben, das meinen Namen als Marke transportiert und akkumuliert (C_05-06).
- Nicht mehr nötig an (praktischer) Ausführung beteiligt zu sein. Kein Widerspruch: Künstler sein ohne auszuführen (spätestens seit Konzeptkunst) (C_15). Dennoch ist die Aufrechterhaltung des Glaubens an das Original sehr wichtig für die Aura des Werkes und auch für Positionierung im Kunstmarkt (C_18).
- Künstler beginnen sich von Kreativitätsprozess zu entkoppeln (spätestens mit Cage; überlässt schöpferisches Schaffen zu großen Teilen seinem Publikum, bzw. dem Zufall) (C_12 & Abbildung3)
- Grundtendenz der Entfremdung vom eigenen Werk wird erkennbar. Diese gilt es aufzugreifen (C_19,20 & Abbildung3)
- Immer mehr Künstler und Bilderflut führen zu Inflation des bestehenden Kunstbegriffs (C_18). Umdenken ist erforderlich.
- Gesteigertes Angebot fordert mehr Oberflächlichkeit der Kunstwerke (C_18).

Unter Beachtung dieser eben aufgeführten Ergebnisse habe ich nun im folgenden Abschnitt die Rahmenbedingungen, für eine praktische Umsetzung geschnürt, die diesem Projekt zu einem funktionstüchtigen Kunstwerk verhelfen sollen.

02) PRAKTISCHE UMSETZUNG

Featuring.

Das Prinzip *Featuring* (meist abgekürzt mit *feat.*) kennt man unter anderem aus dem Umfeld der Pop-Musik. Es ist eine beliebte Vorgehensweise, um beispielsweise Newcomer-Acts den Einstieg in die Karriere zu erleichtern.

Eine Person mit hoher Popularität fördert dabei eine Person, die noch unbekannt ist. Bei solchen Verbindungen überträgt sich die Prominenz des Namens wie automatisch auf den noch Unbekannten. Fast wie Zauberei.

Ähnliche Phänomene tauchen (als Hintergrundmechanismen ohne den Impetus Kunst) auch in der Kunstgeschichte auf. Hier nur eine kleine Auswahl solcher Vorkommnisse: Der Kunstkritiker Thoré wendete eine vergleichbare Methode an, und rettete so damals das Werk des bereits verstorbenen Vermeer vor der drohenden Unbekanntheit. (...) *Ruhm und Rang färben ab. So behauptete Thoré entgegen allen Tatsachen, das Vermeer mit Rembrandt in Amsterdam studiert hat.*⁹⁵ Auch die jüngere Geschichte kennt Beispiele: Es ist kein großes Geheimnis, dass die Freundschaft zu Warhol, Basquiat zu seinem fulminanten Erfolg verholfen hatte. *Durch die Nähe zu dem Superstar der Pop Art begannen auch seine eigenen künstlerischen Aktien zu steigen.*⁹⁶ Oder nehmen wir das Beispiel Hirst und Banksy: *So kann er sich leisten, den illegal arbeitenden Street Artisten Banksy durch die Aufnahme in seine Sammlung zu adeln (...).*⁹⁷

Zu beachten ist dabei, dass solche Prozesse nie nur einseitiger Natur sind. So unterstelle ich, dass es nicht nur reiner Altruismus von Warhol war, einen unerfahrenen, talentierten Künstler zu unterstützen. Durch das erfolgreiche Fördern eines so jungen und noch dazu schwarzen Künstlers in den 80er Jahren, verwies er doch gleichzeitig auf seine schon zu Lebzeiten so mächtige Stellung im Kunstbetrieb und konnte sie auf diese Weise in aller Öffentlichkeit konsolidieren und vielleicht sogar steigern.

⁹⁵ Dossi, Piroshka, S.187

⁹⁶ Ebenda, S.156

⁹⁷ Mühlmann, Heiner: Countdown - 3 Kunstgenerationen, Wien 2008, S.13

Aus diesem Prinzip habe ich nun zwei Vorgehens-Varianten entwickelt, innerhalb welcher ich am Projekt interessierte Künstler zu Kooperation und Interaktion aufrufen möchte:

Variante_a)

Wie weiter oben beschrieben geht es also darum, mich mit berühmten Künstlern in Verbindung zu bringen, damit mein Name mit Bekanntheit aufgeladen wird. Das würde dann im besten Fall so aussehen: **Jeff Koons feat. daniel m fabry**.

Inwiefern profitiert dabei der Förderer? Zum einen festigt er seine Stellung im Kunstbetrieb, indem er einen jungen und unbekanntem Künstler erfolgreich fördert, wie gerade am Beispiel Warhol-Basquiat erläutert. Zum anderen durch den innovativen Gestus, der durch eine Einwilligung damit auch auf ihn übertragen wird. Darüberhinaus biete ich noch etwas. Dieses etwas mag zwar aus einem gegenwärtigen Lichte noch irrelevant erscheinen, kann aber in Zukunft durchaus zu gewichtigem Potential avancieren. Genauer im folgenden Abschnitt:

Wie in Kapitel A_03 festgestellt, hat Erfolg eine zeitliche Komponente. So gehört es zu den Ängsten der Erfolgreichen, erfolglos zu werden. Ist man erfolgreich, sucht man also in der Regel nach Lösungen, um sich vor der selbstgenerierten Fallhöhe abzusichern. So eine Lösung kann ihnen dieses Projekt bieten. Indem zunächst mein Name mit Bekanntheit aufgetankt wird, verspreche ich im Gegenzug den Förderer zu featuren, für den Fall, dass er/sie davon Gebrauch machen will. Führen wir uns kurz folgendes Szenario vor Augen: Jeff Koons ist in der Versenkung verschwunden und benötigt nun einen Bekanntheitsschub. Da mein Name schon von vielen großen Künstlern gefördert wurde, beherbergt er bereits ein hohes Potential an Aufmerksamkeit. Jetzt findet die Umkehrfunktion statt (und der Größenwahn lässt grüßen...): **daniel m fabry feat. Jeff Koons**

Der Vertrag: Es geht also um die Generierung einer win-win Situation. Der mich fördernde Künstler erhält dabei: Die Möglichkeit, ohne viel Aufwand ein progressives Kunstwerk zu schaffen. Im Gegenzug erhalte ich folgendes: Mein Name wird aufgeladen mit der Aura des Künstlers.

Diese Prozesse mache ich nun zum künstlerischen Sujet. Sie finden in den jeweiligen schriftlichen Verträgen zwischen mir und den renommierten Künstlern ihre haptische Erscheinung, Verbindlichkeit und ihren künstlerischen Ausdruck. Eine Vertragsvorlage finden sie im nächsten Kapitel. Nun kommen wir zu Variante_b.

Variante_b)

Die b_Variante ist freier als Variante_a. Unbekannte, sowie anerkannte Künstler und Nicht-Künstler sind aufgerufen selbst ein Kunstwerk zu entwerfen. Variante_a) soll innerhalb dieser Form gesteigert, (positiv und negativ) kritisiert, appropriiert, aufgegriffen oder weitergedacht werden. Einzige Prämisse ist also, dass der Bezugspunkt dieser künstlerischen Stellungname, nämlich das gegen(w)art Projekt noch klar erkennbar ist, in welcher Form auch immer.

Hiermit sind alle Interessierten herzlich eingeladen am Projekt »gegen(w)art« teilzunehmen.

VERTRAG.

Zwischen

_____ (im weiteren Verlauf **K** genannt)

und

Daniel M. Fabry (im weiteren Verlauf DMF genannt)

wird folgender Vertrag geschlossen:

§1

K und DMF willigen hiermit ein, sich gegenseitig zu unterstützen. Details zur jeweiligen Form der Unterstützung werden in den folgenden Paragraphen aufgeführt.

§2

Die Autorenschaft dieser Unterstützung wird wie folgt bezeichnet:

»_____ **feat. Daniel M. Fabry**«

Die Gewichtung der Autorenschaft, wird folgendermaßen definiert: **K** und DMF haben jeweils einen Anteil von 50%.

§3

Der Titel dieser Unterstützung lautet wie folgt:

»*gegen(w)art* - Featuring __ (Ausführung __ von __)«

§4

Der Vertrag existiert in __ Original-Ausführungen. Jeweils die Hälfte der Anzahl an Ausführungen geht in das Eigentum von **K** und DMF über. Diese Ausführungen der Original-Verträge können käuflich von Dritten erworben werden, verlieren dabei aber nicht ihre Gültigkeit als Vertragswerk. Den Erlös, im Falle eines Verkaufs, erhält immer der jeweilige Vertragspartner der seine Ausführung(en) verkauft hat in vollem Umfang.

§5

Mutwillige Beschädigung der Ausführungen ist ausdrücklich verboten. Sollte eine oder mehrere der Ausführungen dennoch, bis zur Unkenntlichkeit beschädigt werden, oder verloren gehen bleibt der Vertrag gültig.

§6

Dieser Vertrag darf und sollte von Dritten eingesehen werden können. Die Vertragspartner dürfen Ihre Ausführung(en) ohne Einverständniserklärung des anderen Vertragspartners zu jedem erdenklichen Anlass einer Öffentlichkeit präsentieren, nach Möglichkeit gerahmt, optional mit Passepartout.

§7

K verpflichtet sich hiermit in näherer Zukunft das Projekt *gegen(w)art* an folgenden Gelegenheiten zu präsentieren bzw. an die Person(en) wie folgt weiter zu empfehlen:

§8

Beide Vertragspartner verpflichten sich hiermit diesen Vertrag in Ihr jeweiliges Werksverzeichnis aufzunehmen.

§9

Die vertraglichen Wirkungen treten ab Unterzeichnung des Vertrages in Kraft. Den Parteien steht ein zweiwöchiges Kündigungsrecht zu. Die schriftliche Kündigung muss dem anderen Vertragspartner innerhalb von zwei Wochen nach Vertragsschluss zugehen. Nach diesen zwei Wochen besteht kein Kündigungsrecht. Sollte der Vertrag fristgerecht gekündigt werden, bleibt er als Kunstwerk weiterhin bestehen.

§10

Die Richtigkeit, Verbindlichkeit und Gültigkeit dieses Vertrags bestätigen die beiden Vertragspartner **K** und DMF hiermit durch ihre Unterschrift.

§11

Platz für Ergänzungen:

Unterschriften der Vertragspartner:

(Ort, Datum, Unterschrift)

Daniel M. Fabry

(Ort, Datum, Unterschrift)

X. OUTTAKES.

Jetzt nochmal alles in einem Satz: Ich will einfach nur, dass meine Nicht-Kunst Kunst genannt wird, im Gegensatz zu Duchamp, der ja explizit keine Kunst machen wollte!

Aus der Retorte - Das perfekte Kunstwerk.
Was ist das perfekte Kunstwerk?

Ist es überhaupt möglich aus der Theorie eine Strategie zu entwickeln, die aufgeht?
Theorie zwar als kontemplativer Rückzug, aber im ständigen Diskurs mit der Außenwelt bleiben, austauschen und nicht isolieren.

Muss es eine habtische Form haben?
Wenn nicht: was kann man verkaufen? Der Verkaufsgedanke sollte zweitrangig sein, denn was Erfolg hat findet immer einen Absatzmarkt. Siehe Konzeptkunst, Performance Art ...

Nur Kunst hat die Macht Barrieren der Moderne zu sprengen. Sie taucht ein in die Sphäre der Wirtschaft und der Wissenschaft. Benutzt deren Methodik. Aufgrund der Anerkanntheit dieser Methoden erhebt sich die Kunst durch deren Benutzung auf diese Stufe. Ein Siegeszug der Kunst.

Effizienz in der Kunst:

Es bietet sich an - wenn man Kunst als Grenzverwischung zwischen Kapitalismus und Kunst zu begreifen versucht - die Vorteile der beiden Bereiche zu exorzieren, um sie in eine neue offene Form zu fassen. Vom Kapitalismus, könnte man beispielsweise die Idee der Effizienz - als Prämisse für größtmöglichen Gewinn - übernehmen. Der größtmögliche Gewinn setzt sich hierbei zunächst noch nicht durch kulturelle Wertsteigerung zusammen. Ganz vereinfacht geht es hierbei erstmal um ein einfaches Modell: Gewinn = Einnahmen - Ausgaben - persönlicher Zeitaufwand

*Geld verdient man nicht durch Arbeit, sondern indem man arbeiten lässt.*⁹⁸

Gute Kunst. Prämissen für Erfolg:

*Kunst geht, wenn sie gut ist, dahin, wo es wehtut: mitten hinein in die verknöcherten Verhältnisse, von denen sie selbst hervorgebracht wurde. Vielleicht hat ein wichtiger Teil der Kunst seit der Moderne das mit Slapstick gemein.*⁹⁹

*Slapstick und Kunst haben also eine Tendenz zum Anti-Narrativen und beide sind darauf bedacht, aus den Mechanismen der Medien, in denen sie situiert sind, etwas herauszuholen was ohne sie nicht möglich wäre.*¹⁰⁰

*wir sind programmiert, immer das Beste zu wollen, was es gibt. Doch wenn wir es haben, gewöhnen wir uns schnell daran. Trotzdem erstreben wir es um fast jeden Preis.*¹⁰¹

*Gierig nach Neuem sind wir alle. Wo Veränderung fehlt, herrscht Langeweile, eine der Empfindungen, die wir am wenigsten ertragen.*¹⁰²

WELT ONLINE: Werden Ihre Kinder doch mal selbst Geld verdienen müssen, weil die Kunstblase irgendwann platzt?

*Koons: Kunst stillt zu viele Bedürfnisse. Früher befriedigte die Kirche die Sehnsüchte der Menschen. Heute ist die organisierte Religion nicht mehr so mächtig und allgegenwärtig. Die Kunst hat mehr Raum, sich zu entfalten.*¹⁰³

⁹⁸Ein wohlhabender Freund

⁹⁹ Heiser, Jörg, S.13

¹⁰⁰ Ebenda, S.19

¹⁰¹ Klein, Stefan: Die Glücksformel - oder wie die guten Gefühle entstehen, Reinbek bei Hamburg 2002, S.111

¹⁰² Ebenda S.116

¹⁰³ (Interview mit Jeff Koons 6.Okt 2008; Das Gespräch führte Dagmar von Taube; http://www.welt.de/lifestyle/article1238505/Meine_Arbeit_ist_weder_ironisch_noch_kitschig.html)

WELT ONLINE: Wenn Paul Allen in Ihrer Galerie steht, zehn Bilder kaufen will?

Koons: Gebt nicht. Wir könnten nie zehn Arbeiten auf einmal liefern.

WELT ONLINE: Fürstin Gloria erklärte neulich mal, Gegenwartskunst hätte den Vorteil, plakativ zu sein. Wer schnell Geld verdienen, wolle schnell seinen Wohlstand zeigen. Und Koons erkenne man sofort. Fühlen Sie sich benützt?

Koons: Kunst folgt Macht, das war schon immer so. Es gibt Dinge, die man nicht kontrollieren kann.¹⁰⁴

Das mit der Aura:

Warum soll ein Künstler nicht auch selbst versuchen seine Arbeit zu erklären und intensiv bis ins letzte Detail durchkonzipieren? Im Normalfall bekäme man mit einer gehörigen Portion Selbstbewusstsein und einer fahlen Brise an konventionellem Pseudowissenschaft, symptomatisch eingebürgerte Argumente, wie, das Werk verliere dadurch an seiner mystischen Strahlkraft, Rätselhaftigkeit, ja den Nimbus an sich, auf Höhe der Gürtellinie serviert.

Falls man sich bei so einem Anfall von traditioneller Durchschnittsmüll-Meinung überhaupt die Blöße gibt darauf zu reagieren, könnte man sich viel Zeit sparen, indem man derjenigen Person eine Abhandlung von Walter Benjamin zwischen die Lippen schiebt. Dass, was diese Leute für Kunst halten, hat keine Aura (mehr). Warum sollte man also überhaupt versuchen etwas zu verteidigen, was nicht ist. Da sträubt sich alles. Mit angezogener Handbremse und Vollgas auf den Baum zusteuern und sich dann wundern warum man nicht tot ist. Ich halte es vielmehr für eine etablierte und abgeschliffene Benimmregel, die nicht viel mehr vermittelt, als ein Ausrede von und für Künstler, um sich von Produktionsseite nicht überanstrengen zu müssen, um sich zu bewahren vor einem Zuviel an Substanz.¹⁰⁵

Zur Einführung:

Folgendes ist keine Wissenschaftliche Arbeit. Sie verwendet nur eine ähnliche Methodik. Betrachten sie es als eine hybridartige Mutation zwischen selbiger und Kunst. Vielleicht hilft das.

Zum Nike Logo:

Zusammenhang Nike und Paik: In seiner Ausstellung »Exposition of Music – Electronic Television«, 1963 im Parnass, (so hieß in Anlehnung an den Museenberg des Apoll die Galerie, die das Architektenehepaar Rolf und Anneliese Jährling im Jahr 1949 im noch kriegszerstörten Wuppertal gegründet hatte) konfrontiert er den Besucher mit einem bluttriefend, frisch abgeschlagenen Ochsenschädel über dem Eingang der Ausstellungsräume. *Scherzhaft war die Aktion von Paik allerdings keinesfalls gemeint: Der Ochsenschädel als Entree in die Ausstellung war gleichsam als Teil eines schamanistischen Rituals zu verstehen, welches der Besucher der Ausstellung zu absolvieren hatte. Paik wollte das Publikum in einen anderen Bewusstseinszustand versetzen: „Sie müssen high sein. Um in den Highzustand zu gelangen, braucht man einen kleinen Schock. So gebrauchte ich diesen visuellen Schock. So ging man zu meiner Ausstellung, sah den Kopf und war high.“¹⁰⁶*

Der Vertrag:

Steht, im Falle einer Übereinkunft beider Parteien als Symbol für die Richtigkeit und Zeitgemäßheit

Es geht also darum mit Künstlern anhand dieser Vertragsvorlage Verhandlungen zu führen, um die jeweiligen Bedingungen für xxx feat. dmf verbindlich festzuhalten. Der Vertrag erlaubt Entfremdung, aber kann trotzdem verbindliche Schnittstelle und haptisches Kunstwerk darstellen, indem man diesen Aspekt zur Vertragsache macht. Originalität ist mit jedem einzelnen Vertrag gegeben.

Projektvorschläge für Gestalter:

- Motiv wählen und kopieren. Kopien von Kopien z.B. in A4 s/w anfertigen. Jede Kopie wird so zum Original.
- 30 minütiger Dokumentationsfilm über jeweils einen Familienangehörigen

¹⁰⁴ Ebenda

¹⁰⁵ Stimme aus einem Traum, zu fortgeschrittener Stunde, 2007

¹⁰⁶ (Brigitte Jacobs, Schamanen in Wuppertal und ein Verstoß gegen das Kadavergesetz: Aus dem Zentralarchiv 30, Text: F.A.Z., Kunstmarkt extra, 27. Oktober 2005; <http://www.faz.net/s/RubBC09F7BF72A2405A96718ECBFB68FBFE/Doc~E9D5513CECA194BBE8D5DD8A8BF43B31E~ATpl~Ecommon~Spezial.html>)

- The Constant Gardener Still auf Diasec aufziehen lassen, pixelig. Die Szene in der Ralph Finnes verprügelt wird im Hotel.

LITERATURVERZEICHNIS

- Kahnweiler, Daniel-Henry: My Galleries and Painters, Boston 2003
- Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit, München 2007
- Mühlmann, Heiner: Countdown - 3 Kunstgenerationen, Wien 2008
- Ullrich, Wolfgang: Tiefer hängen - Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003
- Klein, Stefan: Die Glücksformel - oder wie die guten Gefühle entstehen, Reinbek bei Hamburg 2002
- Schleichert, Hubert: Wie man mit Fundamentalisten diskutiert, ohne den Verstand zu verlieren, München 2003
- Groys, Boris: Über Das Neue - Versuch einer Kulturökonomie, Frankfurt 2004
- Dossi, Piroshka: HYPE - Kunst und Geld, München 2007
- Heiser, Jörg: Plötzlich diese Übersicht – Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007
- Schweer, Thomas: Der Koran - Vollständige Ausgabe, München 1992
- Dammbeck, Lutz: Das Netz (Dokumentarfilm), 2003, Dammbeck Im Gespräch mit Heinz von Förster, 1h:08min:00sec – 1h:14min:20sec,
- Bibel, 1.Mos. 6, 5-7
- Simon, Fritz B.: Künstlerische Intervention im wirtschaftlichen Kontext. Einige kommunikations- und systemtheoretische Überlegungen, Artikel ist erschienen in Oeconomica. Herausgeber: Markowski, Marc & Wöbken, Hergen; Berlin 2007
- The Art Atlas, Edited by John Onians, London 2008
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Neunzehnter Brief; Reclam Auflage 2006

Links/Artikel:

- Schröder, Christoph: Von Bohlen lernen (Artikel erschienen am 18.10.2008; in Frankfurter Rundschau (online))
http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/buchmesse_2008/1615160_Von-Bohlen-lernen.html
- Anke Scherer, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Ostasienwissenschaften – Geschichte Japans. Quelle:
<http://kackblog.net/toilettenpapier-panik-in-japan-im-herbst-1973>
- [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$5971](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$5971) ; Auszug aus der Ausstellungsbeschreibung
- Marcel Duchamp 1913; <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21745/1.html>
- www.artfacts.net; stand 08Jul 2008
- <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/ranking/lang/2>; stand: 23.Juni2007
- http://de.wikipedia.org/wiki/Stilleben#Stilleben_des_Barock ; stand: 08Jul 2008
- <http://www.ksta.de/html/artikel/1141776725708.shtml>; 14.03.06)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky
- Michael Wetzels; Deutschlandfunk; <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/165566/> 10.09.2002
- Thomas Zaunschirm, Kunst oder Schach? - Marcel Duchamps Kunststrategien; 11. Juni 2002, Neue Zürcher Zeitung; <http://www.nzz.ch/2002/06/11/fe/article87NS5.html>
- Niklas Maak; Der späte Picasso – Malen im Angesicht des Todes; F.A.Z.; 28.09.2006, Nr.226 / Seite 35
<http://de.wikipedia.org/wiki/Warhol> ; stand: 09Jul 2008

Interview mit Jeff Koons 6.Okt 2008; Das Gespräch führte Dagmar von Taube;
welt.de/lifestyle/article1238505/Meine_Arbeit_ist_weder_ironisch_noch_kitschig.html

Gerrit Gohlke; Diamantstaub-Connection; 07Sep 2008; artnet.com
http://www.daserste.de/wwiewissen/beitrag_dyn~uid,yraemban8f92k7zx~cm.asp

Interview mit Jeff Koons 6.Okt 2008; Das Gespräch führte Dagmar von Taube;
http://www.welt.de/lifestyle/article1238505/Meine_Arbeit_ist_weder_ironisch_noch_kitschig.html

Stimme aus einem Traum, zu fortgeschrittener Stunde, 2007

Brigitte Jacobs, Schamanen in Wuppertal und ein Verstoß gegen das Kadavergesetz: Aus dem Zentralarchiv 30, Text:
F.A.Z., Kunstmarkt extra, 27. Oktober 2005;
<http://www.faz.net/s/RubBC09F7BF72A2405A96718ECBFB68FBFE/Doc~E9D5513CECA194BBE8D5DD8A8BF43B31E~ATpl~Ecommon~Spezial.html>