Eine andere Form der Dauer

Autor(en): **Bruhn, Matthias**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **1 (2004)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872080

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MATTHIAS BRUHN

Eine andere Form der Dauer

Kunst und Kunstgeschichte

Bildende Kunst und universitäre Kunstgeschichte füllen innerhalb der modernen Industriegesellschaft, die durch die weit reichende Differenzierung und Spezialisierung ihrer professionellen Aufgaben gekennzeichnet ist, zwei deutlich voneinander geschiedene Berufsfelder aus, die ihre eigenen Institutionen, Sprachen und Zielgruppen mitbringen. Wenn ein Künstler, der seine Ausbildung an einer international renommierten Akademie erfahren hat, auf einen Experten europäischer Kunst des Barock trifft, so begegnen sich nicht nur Personen mit individuellen Praktiken und Lebensentwürfen, sondern es begegnen sich auch unterschiedliche Themen, Codes und Weltbilder.

Trotz diverser Kommunikationsstörungen überlagern sich diese beiden Bereiche jedoch ständig. In gemeinsamen Instanzen des «Betriebssystems Kunst» sorgen Vermittler wie Galerien, Kunstmuseen und Pressestellen für jenen ständigen Austausch von Ansprüchen, der den gemeinsamen Marktplatz der modernen Kunst herstellt.[1] KünstlerInnen geben Kommentare zu ihrer Arbeit nicht mehr nur in Form von Interviews, sondern lassen Fotos und Pressemappen zirkulieren, nutzen kunsthistorische Zeige- und Interpretationsmedien wie den Diaprojektor, die Kunstzeitschrift oder die Bibliothek als Instrumente oder Orte der Selbstdarstellung und inszenieren eigene oder fremde Werke in Sammlungen für Gegenwartskunst. Durch den Konsum von Fachliteratur sind sie in den Diskurs der Geschichtsschreibung involviert, wo sie über den sozialen Wert und die intellektuelle Langlebigkeit ihrer Arbeiten mitentscheiden, indem sie ihr kreatives Talent auch auf diesem Terrain spielen lassen.

Viele KunsthistorikerInnen sind ihrerseits politisch denkende Connoisseurs, die nicht nur danach urteilen, was einem bestimmten Geschmack oder historischen Entwicklungsmodell entspricht, sondern die durch Themenwahl und Jargon in den Gang der Gegenwartskunst eingreifen und ihr Geschichtsmodell in anderen Formen reproduzieren; sie liefern selbst Kunst, indem sie Theorien und Begriffe formulieren und durch Kontexte zugleich Werte schaffen. Mit den Artefakten der modernen Kunst, die die Probleme einer Gesellschaft in ihren kunstgeschichtlichen Darstellungsformen und Aufführungsorten thematisiert, ist diese Kurzschliessung von Kunst und Geschichte unübersehbar geworden.

Die eigentümliche Relation von getrennter Praxis und gemeinsamer Sache reicht bis in die Zeit zurück, da die moderne europäische Kultur als Denkform und Werteordnung ihren Ausgang nahm; zentrale Schriften zur Geschichte der Kunst, ob von Giorgio Vasari oder dem Comte de Caylus, von Johann Joachim Winckelmann oder Joshua Reynolds, sind lange vor der Einsetzung entsprechender Lehrstühle im 19. Jahrhundert abgefasst worden. Einige der Autoren waren selbst bildende Künstler, die mit zunehmender Professionalisierung ihrer Tätigkeit und der Konkurrenz um Ansehen und Einkommen zur Feder griffen, um die Regeln festzulegen, nach denen Kunstwerke Anspruch auf Eintritt in den Musentempel erheben könnten. Andere Künstler wirkten auf ihre Biografen ein, um sie zu einem günstigeren Urteil über sich zu bewegen oder den Betrachtern Interpretationshilfen auf den Weg zu geben, wie ihr Werk in rechter Weise zu würdigen sei. Umgekehrt wurden die Künstler von den Autoren, die sie zu Gipfelpunkten einer historischen Entwicklungslinie erklärten, in ihrem Streben nach Klassizität beeinflusst. Selbst Künstler der frühen Renaissance, die auf den Ruhm oder Nachruhm einer Kunstwelt nichts gaben, sind durch die Viten des Giorgio Vasari im Nachhinein soweit identifizierbar gemacht worden, dass schon die Generation seiner ersten Leser davon massgeblich beeinflusst war.

Die idealistische Ästhetik hat vorgebracht, dass die Ansprüche der Kunst aus dieser selbst erwachsen würden und nicht vom Tageswert eines Werkes abhingen; welche Werke in die Geschichte eingehen, weiss nur die Geschichte selbst. Aus dieser Perspektive mussten Werbe- oder Interpretationsanstrengungen von Künstlern in eigener Sache stets den Verdacht erregen, die scheinbar unbestechliche Chronik der Kunst korrumpieren zu wollen. Andererseits wurde es nicht jedem zuteil, von Vasari, Filippo Baldinucci oder Charles Baudelaire besprochen zu werden und sich der Auswahl durch die Geschichte überhaupt zu stellen. Zumindest für all die Zwischeninstanzen, die für die Auswahl von Kunst verantwortlich sind – also die Auftraggeber, Sammler, Händler oder öffentlichen Salons –, stand ökonomisches und diplomatisches Gespür nicht im Widerspruch zu handwerklichem Geschick und ästhetischem Anspruch. Wenn sich der Künstler Etienne-Maurice Falconet mit dem Salonkritiker Denis Diderot darüber stritt, ob man mit seinem Œuvre lieber zu Lebzeiten erfolgreich oder in der Nachwelt unsterblich sein wolle, so ist das auf dem Kunstmarkt nicht selten ein- und dieselbe Frage.

Berufe der Kunst

Mit jedem gesellschaftlichen und technischen Wandel werden künstlerische Aufgaben neu definiert. Spektakuläre Kunstaufträge, Akademiegründungen, neue Reproduktionsmedien, politische Propaganda und Zensur haben die Wirkungsfelder der bildenden Künste im Laufe der Jahrhunderte herausgefordert und beeinflusst. Heute steht dem

etablierten, westlich geprägten Kunstbetrieb in all seinen händlerischen und journalistischen Verästelungen eine im globalen Massstab der Konsum- und Unterhaltungsindustrie denkende Wirtschaftsordnung gegenüber, in der Public-Private-Partnership, Kulturmanagement und öffentliche Kunstförderung ihren bescheidenen Platz haben, nebst den vielfältigen Medien und Betätigungsformen, die den Einzugsbereich künstlerischer Massnahmen zugleich vergrössern und diffuser machen.

Seit man begabte Handwerker in den Kommunen oder bei Hofe in den Dienst nahm, damit diese allerlei Arten repräsentativer und dekorativer Arbeiten erledigten, mussten die anspruchsvolleren unter ihnen erkennen, dass der Wert ihrer Tätigkeit in etwas anderem liege als in der Beherrschung dieser oder jener handwerklichen Technik. Für das universell einsetzbare, schöpferische Individuum der Frühen Neuzeit bedurfte es einer spezielleren Bezeichnung, und man hat sich bei der Philosophie bedient, um den besonderen Status künstlerischer Schöpfung auszudrücken und damit einen Anspruch auf Anerkennung und Entgelt zu begründen. Künstler hatten nun «Ideen» und «Konzepte», sie konnten in allen Dingen einen Plan oder Disegno erkennen, der anderen verborgen war, sie lieferten Pläne und Entwürfe. Sie wurden fortan mit immer komplexeren gestalterischen und politischen Aufgaben betraut.

Der Aufgabenbereich war damit allerdings so weit gefasst, dass er einem aristokratischen Verständnis von nichtgewerblicher Arbeit entsprach. Mit dem Niedergang der höfischen Gesellschaft bedurfte das Modell daher einer Reform, die den «Künstler» als Funktionsträger nicht aufheben würde. In der Logik der Merkantilisten und Utilitaristen erhielt Kunst eine gesellschaftliche Nützlichkeit zugewiesen, die zwar der der Handwerker, Ingenieure und Architekten entsprach, aber mit eigenen Privilegien und Patenten ausgestattet wurde. Mit der Akademisierung der Künste wurde ein Berufsfeld hergestellt, das nicht mehr allein an Kirchen, Höfe und Aufträge von Kommunen gebunden war, sondern zwischen staatlicher Lenkung und freiem Kunstmarkt oszillierte. In der Theorie wurde der Übergang von einer idealen Kunst zu deren «sozialer Bestimmung» (Pierre-Joseph Prudhon) formuliert, die später in den Utopien und Visionen der Avantgarden aufging.

Die Entwicklungsschritte des Künstlerstandes sollen hier nicht rekapituliert werden, weil sie dadurch viel zu sehr vereinfacht werden; KünstlerInnen haben ständig neue Arten von Aufgaben wahrgenommen und dabei vielfältige Typen von Malerfürsten, Unternehmern, Akademikern und Intellektuellen hervorgebracht, die nicht in ein einheitliches Schema passen. Nicht ausgeschlossen ist, dass aus den Dienstleistern der Höfe und Märkte mit Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall und Bill Viola auch Dienstleister der Geschichtswissenschaft entstanden sind. Es soll lediglich auf den Umstand hingewiesen werden, dass der Begriff des Künstlers, einmal etabliert, auch unter veränderten Bedingungen für

eine besondere Auszeichnung seiner Produktion verantwortlich gewesen ist. Die unausgesetzte Herstellung und Bewahrung von Kunst hat zu einem Nebeneinander von Hochkunst mit ihren astronomischen Preisentwicklungen und einer populären Bildentfaltung mit unüberschaubaren Betrachterschichten geführt, die einander seither bedingen und befördern.

Kunst des Projektes

Die Frage nach dem Beruf des Künstlers oder der Künstlerin in der Gegenwart lässt sich nicht nur deshalb schwer beantworten, weil der Begriff der Kunst so facettenreich wäre, sondern auch, weil die Bedeutung des Wortes «Beruf» selbst vage geworden ist. Das Arbeiten in temporären Vorhaben ist heute nicht mehr nur Kennzeichen des Freiberuflers, sondern charakteristisch für weite Teile gesellschaftlicher Produktivität, bei denen Werkverträge geschlossen und Drittmittel auf Zeit zur Verfügung gestellt werden, um langfristige Engagements oder die Einrichtung von Stellen zu umgehen. «Projekt» ist zu einem Schlüsselwort unserer Alltagssprache geworden, weil das Arbeiten in Projekten alltäglich geworden ist. Der flexible Mensch erledigt Projekte oder Jobs im Sinne von Spezialtätigkeiten, die an die Stelle fester Professionen treten. Auch die Kunstgeschichte ist mittlerweile ein Projekt, eine Summe von Zeitarbeitsverträgen, die aus Dissertationen, Sonderforschungsbereichen und Ausstellungskatalogen mit zeitlicher Limitierung und einer Vielzahl von Beteiligten bestehen, welche ihren Anteil am sozialen Budget beanspruchen. Kunstgeschichte findet in der bildenden Kunst zunehmend ihr Spiegelbild, da sie selbst in vergleichbaren Strategien, in zeitlich befristeten, aber langfristig gedachten Konstellationen zu arbeiten beginnt.

Der Architekt, die Landschaftsgestalterin ist es gewohnt, in kurzfristigen Aufträgen zu denken und an mehreren Orten gleichzeitig tätig zu werden; darin unterscheiden sie sich nicht von einem Künstler, der als freischaffender Gestalter auftritt. In der jüngeren Gegenwart ist jedoch der temporäre Charakter ästhetischer Praxis durch Aktionen, durch Interventionen im städtischen und elektronischen Raum hervorgehoben worden, die den traditionellen Begriff der Dauer, des Werkes, der Integrität und Sammelbarkeit von Kunst in Frage stellen; dadurch wurde nicht nur der Begriff des Autors modifiziert, sondern auch die daran geknüpfte Erwerbsmöglichkeit von Künstlern eingeschränkt und eine veränderte Art der Förderung notwendig, zunächst noch im Rahmen von Professuren, zunehmend aber auch in Form von Stipendien oder ortsabhängigen Programmen, die ihrerseits Projektcharakter haben.

Als künstlerische «Projekte» im weitesten Sinne lassen sich alle Arten von Massnahmen und Eingriffen verstehen, die auf einer zeitlichen Befristung basieren und die von einer Dokumentation in Form von Texten und Bildern, Pflichtenheften oder Presseinforma-

tionen begleitet sind, um über den jeweiligen Kontext hinaus nachvollziehbar zu bleiben. So gesehen könnte man einige Formen der Land Art hinzuzählen, aber auch Vorhaben und Konzepte, die die Dauerhaftigkeit von Kunst in den nicht-musealen Kontext auslagern (zum Beispiel durch den Verkauf virtueller Grundstücke, wie bei Douglas Huebler, oder durch Einrichtung von Objekten, die eine besondere Betreuung erfordern, wie in Bogomir Eckers artifizieller *Tropfsteinhöhle* in der Hamburger Kunsthalle, für die ein Verein gegründet werden musste, der seither in den Registern und Annalen der Stadt festgeschrieben ist).

Daneben hat sich in den 1990er-Jahren eine speziellere Richtung der «Projektkunst» etabliert. Sie wird hier nicht angeführt, um zu klären, wer zu ihren tatsächlichen Protagonisten gehört oder inwieweit ihre Programmatik tragfähig ist, da der Begriff dafür breit angewendet wurde. Bemerkenswert erscheint dem Autor vielmehr, dass eine solche Bezeichnung überhaupt entstehen konnte. Als Gegenstand einer eigenen Kunstrichtung müssen Projekte etwas anderes sein als diejenigen Aufgaben, die der Künstler seit jeher erledigt. Darunter gefasst werden hier Massnahmen, die zwar als künstlerisch deklariert sind und unter dieser Voraussetzung Aufmerksamkeit und Förderung erfahren, die aber faktisch öffentliche (etwa behördliche) Aufgaben wahrnehmen, welche vermeintlich in den Verantwortungsbereich von Institutionen ausserhalb des Kunstsektors fallen.[2]

Als Beispiel könnte ein Katalog von Dienstleistungen dienen, den Christoph Rauch in Dresden-Loschwitz anfertigte, ein Werkverzeichnis der etwas anderen Art, das als gedruckte Publikation vorgelegt wurde.[3] Obwohl man daran nichts Anstössiges finden sollte, das Ganze der Allgemeinheit dient, wenig kostet und keine unangenehmen Spuren hinterlässt, gab es bei der Präsentation des Verzeichnisses in Anwesenheit der Stadtoberen nur wenig Euphorie; weil bei der Auftragsvergabe der Kunstcharakter im Vordergrund gestanden hatte, musste das konventionelle Ergebnis in Form eines Telefonbuches den überraschten Sponsoren als geradezu subversiv erscheinen. Subversivität, das hiesse heute folglich: das zu tun, was von jedem im Grunde erwartet wird.

Lichterketten in der Vorstadt

Anführen könnte man in diesem Zusammenhang auch Thomas Hirschhorns so genanntes *Bataille Monument,* das auf der Documenta 11 gezeigt wurde. Hier behelfsweise unter dem Oberbegriff einer «Projektkunst» verschlagwortet, kann es die Überschneidung von künstlerischen und nicht-künstlerischen Infrastrukturmassnahmen erkennen lassen und für das Phänomen einer zunehmenden Projektorientierung der Gesellschaft stehen, bei der sich gestalterische und verwalterische Handlungen allmählich vermischen. Der aus der Schweiz stammende, in Paris lebende Hirschhorn zimmerte für die Dauer der Veranstaltung in der Kasseler Nordstadt, einem Stadtteil mit geringem Einkommens-

1 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel

durchschnitt und hoher Arbeitslosigkeit, eine Reihe von favelaartigen Holzhütten aus einfachsten Materialien zusammen, die auf den Grünflächen der Wohnanlagen verteilt und durch eine Lichterkette miteinander verbunden waren. In den Hütten befanden sich eine gewerbliche Imbiss-Bude mit türkischen Speisen, eine dem Schriftsteller Georges Bataille (1897–1962) gewidmete Bibliothek, eine Ausstellung mit Schautafeln zu den Leitthemen des Schriftstellers und ein Newsroom für Vorführungen, Pressekontakte und anderes. Zwischen den Hütten fand sich auch ein in Klebefolie eingepacktes, amorphes Denkmal sowie eine Schautafel, die alle am Projekt mitwirkenden Personen aufführte; einfaches Material, Pinselhandschriften und Graffiti an den Aussenwänden kennzeichneten die gesamte Exposition.[4]

Der Künstler verzichtete für die Betreuung seines Projektes auf künstlerisch geschulte Unterstützung und gewann zumeist jugendliche AnwohnerInnen für das Projekt, um die Aufsicht über die Buden, den Fahrdienst oder den Imbissbetrieb zu übernehmen. Diese entdeckten das Monument schnell für sich und verteidigten es auch gegen die Kritik von BesucherInnen, die darin eine Herabwürdigung des Stadtviertels sahen, da der Documenta-Gänger zum Glotzer in einem Menschen-Zoo gemacht werde. Die Berichte in der Presse wie auch Umfragen des Verfassers liessen erkennen, dass sich viele der persönlich Betroffenen mit der Zielsetzung des Vorhabens identifizieren konnten, weil es eine Belebung des Quartiers bewirkte, die öffentliche Aufmerksamkeit auf den vernachlässigten Raum lenkte und den jüngeren TeilnehmerInnen eine bescheidene Einnahmequelle bot. Der Künstler warb durch häufige persönliche Anwesenheit zudem für eine entsprechende Offenheit im Umgang mit dem Monument.

Aufbau und Standort des Parcours lösten im Besucher eine Fülle von Assoziationen und Einsprüchen aus. Obwohl sich die bauliche Umgebung im Vergleich zu den ärm-

2 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel

lichen und provisorischen Holzhütten solide ausnahm, war die Kontrastierung von Hütte und Wohnanlage riskant, da durch sie die Kasseler Nordstadt insgesamt zu einer Verfallszone erklärt wurde, in der die Wäscheständer und Bolzplätze plötzlich als Teil der Installation vereinnahmt wurden. Die Einrichtung einer zwar simpel gestalteten, aber hochkomplexen Bibliothek zu Ehren Batailles, dem erklärten Lieblingsautor des Künstlers, wirkte unvermittelt, da die Mehrzahl der AnwohnerInnen nach eigenem Bekunden mit der Person des französischen Schriftstellers wenig anzufangen wusste. Die Begehung der Anlage und seiner Grünflächen durch Gäste aus aller Welt, meist mit entsprechendem Einkommen und Bildungsstand, machte diese zu einer folkloristischen Vorführung von Eingeborenen.

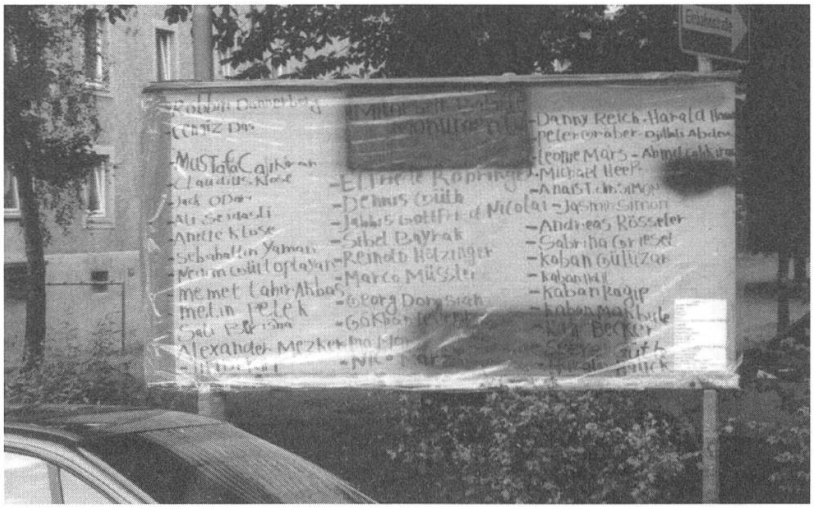
Obwohl in den letzten Jahren etwas weniger prominent, ist Bataille als Autor theoretischer und belletristischer Schriften bekannt geworden, in denen er sich mit den Themen Erotik, Tod und Mystik auseinander setzt. Bei einem Besuch des Ausstellungsraumes mit seinen dicht beklebten Schautafeln wird deutlicher, dass Bataille von Hirschhorn als der Verfasser der *Aufhebung der Ökonomie* geschätzt wird, in der dieser dem industriellen Verständnis einer «Nützlichkeit» der Künste widerspricht und für eine erotische Logik der Verschwendung und Verausgabung plädiert. Nachgezeichnet wird, wie Bataille nach seinem Bruch mit André Breton und den Surrealisten eine esoterische Gruppe, die «groupe acéphale», gründete, die zwischen 1936 und 1939 eine gleichnamige, rare Zeitschrift herausgab – benannt nach einer orientalischen Götterfigur ohne Kopf, als Symbol dieser «Entkopfung» des Denkens. Bild und Text des Pavillons geben nicht nur Quellen oder Biografien wieder, sondern stellen zugleich die Arbeitsweise des Kreises um Bataille nach, von dem Fotos und Textfragmente in spielerische Beziehungen gesetzt wurden.

Die benachbarte Bibliothek, die in vier Abteilungen gegliedert ist, enthält mehrere hundert Titel, die die Themen Batailles aufgreifen oder von ihm selbst stammen. Dass dort besonders die Abteilung, die sich dem Thema Sex widmet, Opfer gelegentlicher Diebstähle von Büchern wurde, lässt erahnen, dass in der vermeintlich pornografisch überversorgten Konsumgesellschaft die primären Aufklärungsbedürfnisse immer wieder nachwachsen, die ein Bataille zu beantworten trachtete. Andererseits wurden auch Videorecorder entwendet.

Die Nützlichkeit von Kunst ist ein Leitthema der Arbeit Hirschhorns, wobei die Frage nicht mehr darin besteht, ob Kunst traditioneller Prägung erzieherische oder sozial förderliche Eigenschaften besitze, sondern inwieweit die Auszeichnung nichtkünstlerischer Praktiken als Kunst sinnvoll und zulässig ist. Einzelne BesucherInnen fragten nach, ob man anstelle von Holzhütten unter der Bezeichnung «moderne Kunst» nicht auch einen Spielplatz hätte bauen können. Dies trifft rein sachlich nicht zu, da die von der Leitung der Documenta 11 bewilligte Förderung (etwa 300 000 Euro) im Rahmen einer behördlichen Baumassnahme über einen Sandkasten nicht hinausgekommen wäre. Insbesondere hätte das Bauvorhaben weit geringeren Nachhall in der Öffentlichkeit gefunden. Dennoch berührt die Nachfrage das Kernproblem, nämlich das der Anerkennung künstlerischen Engagements auf befristeter Basis, das keine Werke hinterlässt, sondern Spuren anderer Art.

Nachhaltigkeit als soziale Dauer

Es wäre eine fragwürdige Variante des Streetworking, wenn ein privater Sozialarbeiter in Eigenregie eine Infrastrukturmassnahme ergreifen und Arbeitslosen eine geringe Summe zukommen liesse, nur damit diese sich bei ihrer Freizeitgestaltung zusehen lassen. Andererseits wurde mit dem *Bataille Monument* nicht nur auf Anforderungen des Ausstellungsprogramms reagiert (die temporäre Existenz oder Ortsbindung der Arbeit und deren politische Aussagekraft) oder wurden künstlerische Strategien der Selbstaufwertung durchgespielt (der Künstler als Intellektueller oder als Fürsprecher der Unterprivilegierten); die Begehung des Ensembles gestattete ebenso gut umgekehrte Ansichten. Die Konfrontation mit den jüngeren Aufsichtspersonen machte auch die BesucherInnen zum Betrachtungsobjekt. Sie waren zu Verhaltensentscheidungen gezwungen, wie lässig, betroffen oder empört sie sich bei Begehung des Monumentes geben und wie sie mit gelegentlicher Verspottung durch das Hobby-Personal umgehen wollen. Da die Publikumsbeschimpfung an sich keine absolute Neuheit mehr ist, könnte man eine solche Forderung des Kunstwerkes an den Betrachter als überholt bezeichnen. Gleichwohl lässt das Besucherverhalten erkennen, dass sich bestimmte Parameter sozialer Differenzierung, bestimmte Verteilungsungerechtigkeiten im Alltag unverändert erhalten



3 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel

oder verstärkt haben. Entscheidend für die Beurteilung der Arbeit ist weniger, ob diese in einem abstrakten Sinne den Ansprüchen der Kunsttheorie an einen zeitgemässen Diskurs genügt, sondern welche BesucherInnen an dem gegebenen Ort, im Jahr 2002 und unter den postmodernen Bedingungen der Eventkultur die Begehung als inspirierend, lächerlich oder trendgerecht empfunden haben.

Durch die Präsenz derartiger Arbeiten in ihrer aktuellen Umgebung wird darüber hinaus deutlicher, dass auch die Bestimmung des «Publikums» insgesamt diffiziler wird. Die Diskussion bildender Kunst ist trotz ihres erheblichen Abstraktionsgrades und der betrieblichen Verselbständigung an jene aufgeklärte Gesellschaft von BetrachterInnen gebunden, die den Erfolg der Documenta ausmachen oder die hohen Auflagenzahlen von Kunstbüchern bewirken; trotz ihres medienwirksamen Ereignischarakters ist aber die heutige Bewertung von Kunst rückbezogen auf eine imaginierte Zuschauerschaft, die hinter den Erfolgszahlen des Kunstbetriebes ebenso wie hinter überholten sozialpolitischen Begriffen und Schlagbildern zu erodieren begonnen hat. Die «Gesellschaft», von der auch im Programm der Documenta die Rede war, muss in vielen Teilen überhaupt wieder hergestellt werden. Bekannt ist die Kritik, wonach der rege Zulauf zur Documenta nur dem wachsenden Eventcharakter der Veranstaltung zu verdanken ist, der auch weniger interessierte Laien zu einem Gang nach Kassel zu animieren vermag; daran wäre aber nichts auszusetzen, solange Gesamtprogramm und einzelne Arbeiten auf die veränderte Situation reagieren, indem sie auch einen möglichen Widerspruch in Kauf nehmen oder auf die veränderten Bedingungen durch Gegenmassnahmen reagieren.

Mit den Besonderheiten jüngerer Kunstkonzepte, gleich ob Projektkunst, Land Art oder Netzkunst, hängt es zusammen, dass ihre Vermittelbarkeit im akademischen

Diskurs erschwert wird, wenn es kein adäquates Medium für ihre Aufbewahrung im Sammlungskontext geben kann und soll; alternative Versuche, Projekte in einem längerfristigen Rahmen zu perpetuieren (zum Beispiel indem Künstler Unternehmen gründen, die gewerbliche Dienstleistungen erbringen), führen bei konsequenter Anwendung betriebswirtschaftlicher Regeln zu einem Geschäftsmodell, das seinen Kunstcharakter schnell verliert. Etliche KünstlerInnen, die sich in vergleichbaren Kunstprojekten verwirklichen, haben längst Erfahrungen mit Langzeitarbeitslosigkeit und sozialer Verdrängung gemacht. Obwohl sie in Hirschhorns *Bataille Monument* die Arbeit eines Kollegen besichtigen, könnten sie sich in einem solchen Ensemble eher als die Besuchten denn als die Besucher empfinden. Auf Projektbasis arbeitende Künstler, die der Verfasser gesprochen hat, berichteten mit einiger Ernüchterung über ihre realen Möglichkeiten, von der Arbeit in einem beruflichen Sinn zu leben. Hirschhorn hat ebenfalls eingeräumt, sein Projekt aus eigener Kasse bezuschusst zu haben;[5] unter marktmässigen Gesichtspunkten würde eine Installation wie das *Bataille Monument* nur als Werbung für andere, konventionell ausgerichtete Arbeiten rechnerisch aufgehen – an Lichterketten besteht im Norden Kassels jedenfalls kein Mangel. Desgleichen sind viele Menschen, die auf hohem Niveau und mit grosser Opferbereitschaft in den Gang des Kunstbetriebes involviert sind und die Arbeit Hirschhorns von professioneller Warte aus unter die Lupe nehmen, Avantgardisten auf Zeit, die sich morgen in anderer beruflicher oder sozialer Stellung finden könnten. Auch für sie ist hier ein Denkmal errichtet.

Während Dauer nur ein Kriterium der Kunstgeltung sein konnte, solange es eine Sphäre idealer Produktion gab, die ihre eigenen Massstäbe setzte, muss eine Arbeit, die soziale Infrastrukturmassnahmen unter dem Obertitel Kunst vornimmt, durch eine andersartige, soziale Dauer definiert werden, die im gegenwärtigen Sprachgebrauch als «Nachhaltigkeit» (behelfsweise für das englische «sustainability») bezeichnet wird. Nachhaltigkeit als Kriterium setzt wiederum eine andere Art der Sammlungsbereitschaft und der Interpretation auf Seiten der Betrachter und Kunstliebhaber voraus. Projekte aus dem Bereich der Netzkunst oder virtuellen Realität müssen nicht nur andere Angebote zu ihrer Aufbewahrung und Dokumentation entwickeln, sondern auch die autorschaftliche Kennzeichnung neu verhandeln, die für ihre Anerkennung als Kunst ebenso erforderlich ist, wie sie durch die Projekte ausgehebelt wird. Unterdessen bleiben konventionelle Auszeichnungen durch den Kunstbetrieb bestehen, wenn Hirschhorns Monument trotz seines «audience participation part» und seines anarchistischen Charakters am Ende als «Hirschhorn-Arbeit» verbucht wird.[6] Die Neuverhandlung von Aufgaben und Auszeichnungen geht also nicht nur allein von den Kunstwerken aus, sondern auch von deren Kuratoren, Sammlern oder Förderern. Diese müssten beispielsweise ein Struktursponsoring an die Stelle von Werksponsoring treten lassen, wenn sie

ihre eigene Funktion als Mäzene neuer Kunstpraktiken zeitgemäss wahrnehmen wollten.[7] Zugleich wird eine andere Art von Dialog zwischen Kunst und Kritik erforderlich.

Strategien

Durch ihre Tätigkeit tragen Künstler wie Hirschhorn zur Definition einer anderen Art von Gemeinde bei, die durch pädagogische Fernziele, durch intellektuelle Ansprüche und Jugendkultur gleichermassen geprägt ist. Kunstformen, die dieser Art innergesellschaftlicher Entwicklungshilfe dienen, wurden als quasireligiöse Manifestationen, als Ausdruck eines vormodernen *sensus communis* kritisiert, in der sich Künstler zu Heilern der Allgemeinheit erheben. Kritiker fühlten sich durch die ästhetischen Praktiken der 1990er-Jahre, insbesondere aus dem Bereich der Kunst im öffentlichen Raum, an mittelalterliche Zunftverhältnisse erinnert, bei denen die KünstlerInnen sich wieder den Zwecken der Kommune unterwerfen, anstatt den einmal erworbenen intellektuellen Freiraum der Kunst zu behaupten. Der Kunsthistoriker Martin Warnke hat dahinter die «Entlassung» der Kunst aus ihren anspruchsvollen Funktionen vermutet, die von den Werbefachleuten und Politstrategen der Gegenwart um ihre Aufgaben gebracht wurde.[8] Korrekt an diesem Einwand ist, dass das Denken in «Strategien», das den Aufstieg der europäischen Künste ausgemacht hat, nicht mehr das Hoheitsgebiet der Kunst allein ist. «Kunst im öffentlichen Raum» zeigt, dass künstlerische Objekte zwischen Reklame und Stadtmöblierung nicht mehr allein sind. Strategien der Darstellung sind zu einem Kennzeichen der Konsumwerbung und der Informationspolitik geworden, die nicht mehr nur in Qualitäten, sondern in den Quantitäten von Aufmerksamkeit und Durchsetzung rechnen. Allerdings sind auch namhafte Kunsthistoriker ihrerseits längst Publikations- und Medienstrategen, die auf bestimmte Künstler und Themen angewiesen sind, wenn sie sich nicht in die Archäologie der alten Meister verabschieden wollen. Bevor man sich also über die Problematik künstlerischer Strategien und deren Niveau der Selbstbehauptung oder Kritik äussert, müsste man zunächst fragen, ob der Allzweck-Begriff der «Strategie» nicht auch im *wissenschaftlichen* Diskurs so populär geworden ist, weil er mit dem Projekt-Denken zusammenhängt.

Denn auch in der Kunstgeschichte machen sich vergleichbare Entlassungsphänomene bemerkbar, die eine Neubestimmung der Lehre und Forschung zur Folge haben, und auch in der Kunstgeschichte nimmt die Zahl von Projekten zu, die auf Grund ihrer Laufzeit, ihrer überschaubaren Nutzergruppen oder Budgetzwänge die Zielsetzungen wieder auf eine ideelle Ebene, in eine «République des lettres», verlagern. Man muss schon der ganzen Wissenschaft dienen wollen, wenn man weiterforscht, ohne einen festen Arbeitgeber zu haben, und ein Fachartikel im Durchschnitt so viele Leser erreicht wie zu Diderots Zeiten.

Jüngere KunsthistorikerInnen haben in den 1980er-Jahren begonnen, sich ihrerseits als Unternehmer wahrzunehmen, seit öffentliche Einrichtungen Anstellungen auf Lebenszeit nur noch im Ausnahmefall anbieten. Berufsverbände sollen ähnlich den Kunstvereinen nicht nur künstlerische und gesellschaftliche Positionen vertreten, sondern auch Versorgungsansprüche verteidigen. Sie alle müssen in der marktmässig organisierten Gesellschaft die Frage individuell beantworten, welche Aufgaben sie wahrnehmen, welche Kompetenzen sie im Studium erwerben, welchen Wert die Diskursmasse europäischer Kunst im Verlags- und Vortragswesen hat. Während sich grössere Institutionen oder bestimmte Gesellschaftsgruppen auf die Bewahrung des Kulturerbes verlegen, wird die Bedeutung des Kunst- und Künstlerbegriffs in Wissenssoziologie, Betriebswirtschaftslehre und Rechtswissenschaft offen mitverhandelt. Der scheinbar so eindeutige Beruf des Kunsthistorikers an Museum und Universität ist wieder flüssig geworden.

Von der Kulturwissenschaft zum modernen Antiquariat

Edgar Wind schrieb schon in den 1950er-Jahren in seinem Sammelband *Art and Anarchy*, dass die Vorhersehbarkeit der Künste auch durch die Wissenschaft bedingt sei; «denn es lässt sich nicht leugnen, dass wir [Kunsthistoriker] zur Enthumanisierung der künstlerischen Sicht beigetragen haben». Das Fahnden nach Stilen und Formen hat der Aufhebung des Urhebers, des Handwerks, der performativen Qualität seiner Werke selbst Vorschub geleistet.[9] Wenngleich sich Wind polemisch von der modernen Kunst seiner Zeit abgrenzte, so erkannte der Kunsthistoriker doch eine gewisse «Mitverantwortung» seines Faches bei der Kommerzialisierung des Künstlerindividuums oder der abstrakten Definition von Kunstzielen an und legte eine selbstkritische Dekonstruktion der europäischen Kulturgeschichtsschreibung nahe.

Wie das Gesamtpublikum des Kunstbetriebes ist auch die Kunstgeschichte nicht mehr als der eine, eindeutige Ansprechpartner vorhanden, sondern vielmehr als Denkmodell einer vermeintlichen Zielgruppe von Fachleuten, die die «scientific community» bilden. Anders als in der Denkmalpflege mit ihren behördlichen Strukturen und ihrem öffentlich anerkannten Verantwortungsbereich und im Unterschied zu Museen, die durch Ankaufsetats und Ausstellungen im Austausch mit einem zählbaren Publikum stehen, sind KunsthistorikerInnen heute grossenteils, in einer seltsam entkoppelten Weise, im Kunstbetrieb aufgehoben, wo sie einerseits im Kontext europäischer Kunstentwicklung argumentieren, andererseits auf dem internationalen Parkett der zeitgenössischen Weltkunst agieren. Teile der universitären Kunstgeschichte sowie der philosophischen Ästhetik haben sich zu einem solch metaphysischen System verselbständigt, dass sie ihre Theorien notfalls auch in Abwesenheit von Kunst erörtern könnten.

4 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Documenta 11, Kassel

Teilweise tritt die Kunstgeschichte in direkte Konkurrenz mit den Künsten, wenn sie dieselbe konzeptionelle und strategische Kompetenz beansprucht. Bemerkbar macht sich dieser Umstand an Auftragswerken für Starkuratoren, aber auch daran, dass praktizierende Kunsthistoriker namentlich in die Gestaltung der Forschungsobjekte von Künstlern eingreifen. Bei Thomas Hirschhorn hat beispielsweise Uwe Fleckner einen theoretischen Beitrag geliefert, indem er die Bücher der Bibliothek an die Gliederung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg anglich und das dazugehörige Verzeichnis lieferte; durch diesen Eingriff erschienen nun auch die Schautafeln des Nachbarpavillons als Parallelversuche zu Warburgs Projekt des *Mnemosyne-Atlas*, mit dem der Hamburger Kulturwissenschaftler (1866–1929) das Fortleben klassischer Bild- und Kulttraditionen in der modernen Zivilisation aufgezeichnet hat. Zugleich wurde durch die Mitwirkung eines Historikers aus dem Monument ein kooperatives Labor, das in der aktuellen Forschung verankert und weitergedacht wird.

Dem Erbe Batailles wurde durch die versteckte Bezugnahme auf Warburg eine zusätzliche Deutungsebene eingeimpft. Sie harmonisiert seinen Ansatz mit den Zielen des Ikonologen, der den psychischen Energien nachgeforscht hat, die von den Bildern selbst ausgehen und ihre Macher beherrschen. Es entstand eine umfassendere Bibliothek, die an Kernprobleme der Kulturwissenschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heranführt. Dabei geht es um die irrationalen Ursprünge der Zivilisation und deren Ausdruck in den Künsten und Symbolen. Konfrontiert mit der Überproduktivität und Flüchtigkeit der industrialisierten Massengesellschaft, musste die Frage beantwortet werden, welche Handlungs- und Symboltraditionen in der kollektiven Erinnerung aufbewahrt sind; die Kulturwissenschaften haben in der modernen Lebensbedingung auch ein Aufklärungsmoment gesehen, da durch das Studium der Konsumgüter neue Zugangspunkte

zu den symbolischen Ordnungen des Menschen möglich werden und die kontinuierlichen Wechselbeziehungen von Hochkultur und populärer Alltagskultur deutlicher hervortreten. Bataille und Warburg sind sich trotz unterschiedlicher Wissenschaftskonzeption darin ähnlich, dass sie die Triebkräfte der Zivilisation in ihren primären, ursprünglichen Orten aufspüren und dass sie beide ein spezielles Umfeld für ihre Arbeit geschaffen haben.

Künstlerische Rekonstruktionsmassnahmen, die der Wiederentdeckung eines vielseitigen Kulturhistorikers und Dichters wie Bataille gewidmet sind, werden trotz ihrer nicht-exklusiven äusseren Gestaltung keine übermässig breiten Gesellschaftsschichten für sich gewinnen können, auch wenn gerade die reklameartige Breitenwirkung ein früheres Argument von Projektkunst gewesen sein sollte. Als Experimentierfeld und Begegnungsstätte von Kunst und Wissenschaft sind Installationen wie das *Bataille Monument* jedoch Modellfälle für die Relativierung von Forschungsinhalten unter den Bedingungen der zeitgenössischen Wissensproduktion. Noch dazu wird die Forschung daran erinnert, unter welchen Bedingungen und Opfern die Inhalte ihrer Wissenschaften früher einmal bereitgestellt worden sind.

Als bildender Künstler hat Hirschhorn die Möglichkeit, seine historischen Betrachtungsgegenstände frei zu wählen und unter Zuhilfenahme des Ausstellungsevents Werbung für einen persönlichen Favoriten zu betreiben. Konzentrieren kann sich die Arbeit daher auf die Frage, wie Batailles Gedanke einer geistigen und künstlerischen Freigebigkeit trotz seines esoterischen und exklusiven Charakters ernst zu nehmen wäre. Seine Geheimgruppe vereinte wenige Freunde, liess womöglich nur Männer zu (eine Ausnahme nennt auch Hirschhorn mit Colette Peignot). Der libertinäre Zirkel gewährte andererseits eine vorbehaltlose Denkweise.

Das Projekt Hirschhorns lebt dagegen von der Schaffung möglichst vieler individueller Zugänge und der Öffnung einer institutionell verfestigten Geschichtsschreibung. Aufgesperrte Türen, Sitzmöbel vom Sperrmüll und Bierausschank am Eingangsbereich kontrastieren mit Bildtafeln, deren Lektüre so kompliziert ist wie die der endlosen Textaushänge. Die Bibliothek bedarf einer eingehenden Sichtung oder des Studiums eines Begleitblattes, ehe sie sich ansatzweise erschliesst, selbst wenn sie zur Ausleihe von Büchern einlädt. Durch den Aufbau des Ensembles werden insgesamt flohmarktartige Situationen geschaffen, die jedem Gast eine andere Form der Wertzuweisung gestatten, weil sie den Jagdinstinkt des Alltagshistorikers ansprechen.

Im Verschwendungsmodell Batailles, das hier auf seine eigene Gedenkbibliothek angewendet wird und zu einem temporären Denkmal führt, sind Wissen und Kultur Teile einer Konsumptionskette, an welcher auch die Wissenschaften teilhaben und über die sie sich immer wieder Klarheit verschaffen müssen. Die Ausbreitung von Material, die pro-

visorische Ausstellung von Büchern und Texten verbindet das Authentizitätsprinzip des «low budget» mit einer Kritik des «Verbrauchs». Gestattet wird ein nicht-exklusiver Konsum einer Kulturgeschichte, die nicht dadurch beschädigt wird, dass sie von bestimmten Menschen ignoriert würde, und die umgekehrt nicht dadurch gewürdigt wird, dass man sie einsortiert oder kommentiert.

Wenn der Historiker Jacob Burckhardt einmal meinte, es komme nicht darauf an, «möglichst viel zu wissen, sondern möglichst vieles lieben zu können», so ist in diesem humanistischen Motto ausgesprochen, dass sich die Kulturwissenschaften ihre Denkräume nicht nur nach den Gesichtspunkten einer rationalen Geschichtsentwicklung einrichten können. Für Aby Warburg war die *Liebe zum Detail* ein an sich harmloser, aber folgenreicher Grund, um für seine abendländische Kulturgeografie immer weitere Beweisstücke aufzusuchen, die ihn bis in die Manie trieben. Weit expliziter hat sich Bataille mit dem Eros und dem Prinzip sexueller Verausgabung beschäftigt. Gesucht wird aus unterschiedlicher Perspektive ein *Grund für die Auswahl von Dingen* und die spontane Zuneigung zu ihnen, die dann auch Basis der eigenen Arbeit wird. Die Kulturwissenschaften brauchen dafür eine eigene Definition von Ökonomie, die die Grundlage selbst ihres sprödesten Projektmanagements wäre.

Der Geschichtsschreibung sind durch das Arrangement des Kasseler Ensembles Wege und Räume zur Verfügung gestellt worden, die man in Anlehnung an Warburgs «Denkraum der Besonnenheit» als Denkräume der Freigebigkeit oder Freundlichkeit bezeichnen könnte, da in ihnen für einen verschwenderischen Umgang mit Gedanken geworben wird. Die Arbeit Hirschhorns wird hier daher als ein Vorschlag verstanden, die Aufbewahrungskultur der Gegenwart von ihren zahlreichen, wissenschaftlich mitverursachten Denk- und Berührungssperren zu befreien, die sie zum blossen Spiegelbild der Wegwerfkultur gemacht haben.

1 Die Bezeichnung «Betriebssystem Kunst» folgt dem gleichnamigen Themenband des *Kunstforums International*, Jan./Febr. 1994, Bd. 125.

2 Andere Beispiele von Künstlern, die sich als Manager von virtuellen oder realen Unternehmen betätigen und damit herkömmliche Berufszuordnungen unterlaufen, gibt Isa Stach: «KünstlerInnen definieren ihren Beruf», in: *Work@Culture. Büro. Inszenierung von Arbeit,* hrsg. von Herbert Lachmayer, Ausst.kat. Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz 1998, S. 161–171.

3 Christoph Rauch, *Verzeichnis Dresden-Loschwitz*, Dresden 1999.

4 Bekannt wurde Bataille auch als Verfasser einer Studie zu den Wandmalereien der ersten Menschen, der prähistorischen Höhlenmalerei (*Die vorgeschichtliche Malerei. Lascaux oder die Geburt der Kunst,* Genf 1955). Die undefinierbare Form des zentralen Denkmals scheint das umgekehrte Innere dieses Höhlentraktes wie eine erkaltete Gussmasse wiederzugeben.

5 «Leben am Literatur-Kiosk», Interview von Katja Blomberg mit Thomas Hirschhorn, in

der Online-Ausgabe der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (http://www.faz.net), 14.8.2002.

6 So wie etwa eine *Refugee Republic* Ingo Günthers, der Reisepässe für einen virtuellen Staat ausgegeben hat, durch die Art ihrer Erfassung im Kunstbetrieb zu einer «Ingo-Günther-Republik» gemacht wird.

7 Christian Scheidemann, Spezialist für die Konservierung neuer Medien, hat auf einer Münchner Tagung im Sommer 2002 ausgeführt, dass Kunstmäzene auf das Konzept von Netzkunst reagieren könnten, indem sie statt des Erwerbs von Speichern und Datenbeständen einen Server für die Nutzung durch Künstler betreiben.

8 Martin Warnke, «Beschreibung von Dienstverhältnissen», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.7.1998.

9 Zit. nach der dt. Übers.: Edgar Wind, *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*, Frankfurt a. M. 1994, S. 27 (engl. *Art and Anarchy. The Reith Lectures 1960*, London 1963).

Another form of duration

At the end of the 20th century, the 'project' came to represent a key term within working life that even gave its name to a specific school of art. Through the logic of project management, the tasks, target groups or institutional anchoring of professions are being renegotiated. While modern art has always appropriated new functions or fields of activity from its own practice, it is now the humanities that prepare themselves for a new business model, a different economy of their scientific projects. To an increasing extent, art history is finding its own reflection in the fine arts, since it has begun to work according to comparable strategies, in constellations that are limited in time but designed for the long term, and now needs to anchor the objectives of this work in a different way. Whether it wanted to or not, art history has entered into a new dialogue with the fine arts. At the centre of this contribution is an installation by Thomas Hirschhorn exhibited at Documenta 11, which – under the title *Bataille Monument* – created a temporary place of remembrance for the work of the French culture theoretician and poet. The concept and design of the installation provide an occasion to observe the changed starting-points and conditions for interpreting art history. The *Monument* serves as a case study for putting the content of research into perspective, according to the terms of contemporary knowledge production.