Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 23: Collaboration Richard Artschwager

Artikel: Richard Artschwager : die Kunst des Risikos = the art of risk

Autor: Földényi, László F. / Skirecki, Hans / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680293

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE KUNST DES RISIKOS

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

Das grösste Risiko ist unser Leben selbst, diese einmalige Möglichkeit, die weder verlängert noch wiederholt werden kann. Das war nie so klar wie in unserem Jahrhundert, einer Zeit, da sich die Krisen häufen. Das vermutlich ist es, was auch die Hüter unserer Kulturinstitutionen zu dem Versuch veranlasst, die Menschen aus dem ursprünglichen und für niemanden umgehbaren Erlebnis der Risikobereitschaft in einem früher unbekannten Mass auszugrenzen. Indem unsere Kultur a l l e s auszusprechen versucht und auf alles eine Antwort sucht (sie stellt das Universum als Gesamtheit unendlich vieler Gegenstände hin, von denen über kurz oder lang jeder fasslich und begreifbar wird – was für eine einfache und langweilige Auffassung im Vergleich zur jahrtausendelangen Erfahrung des magischen Universums!), möchte sie uns unausgesprochen die Illusion der Wiederholbarkeit und Neubeginnbarkeit des Lebens aufdrängen. Unsere Kultur, die nicht mehr den Eindruck eines unendlichen Arsenals von Möglichkeiten, sondern einer Art «kosmischer Zensur» weckt, ist bemüht, die Augenblicke des echten Risikos, des Jetzt-und-nie-wieder-Erlebnisses immer weiter aus dem Leben hinauszuschieben. Sie kann sie natürlich nicht endgültig liquidieren; wenn nicht früher, dann wird uns spätestens in den Augenblicken des Sterbens doch noch das freie und rebellische Erlebnis des Risikos – des völligen Fehlens von Verantwortung zuteil.

Diese tödlichen, gegen das gesamte Dasein aufbegehrenden Augenblicke weisen auf dies hin: Was sonst wäre das Leben, wenn nicht auch selbst ein einziger gewaltiger, riskanter Augenblick ohne Vorher und ohne Nachher? Die Augenblicke des Unbehagens, der ungeschmälerten Freude, des Genusses, der Angst, der ungetrübten Klarsicht bieten uns die Möglichkeit, des Erlebnisses eines äussersten, tödlichen Risikos teilhaftig zu werden, ohne daran zu sterben. Es gehört zu den typischsten Erscheinungen unserer Gegenwartskultur, dass diese Augenblicke gebrandmarkt und abgelehnt werden. Indem sie eine immer raffiniertere und immer despotischere Vorstellung vom Fortschritt ausarbeitete, der sie mal eine christliche, mal eine evolutionistische, mal eine «objektiv-wissenschaftliche» Maske überstülpte, sagte sich unsere Kultur vom Zauber des Risikos los, kehrte sie der Fremdheit, in die jedes Leben eingebettet ist, den Rücken, lehnte sie die Zukunft und Fol-

gen vergessende Intensität als unbegrenzten Wert ab, brandmarkte sie alle, die dem Unbekannten dienen wollen und nicht danach trachten, das Unergründliche um jeden Preis zu ergründen (um dann alles in die Fesseln ausgetüftelter Konstruktionen und Ideologien zu zwängen), und verdrängte sie schliesslich den Gedanken des Todes als endgültige Zunichtewerdens. Wir können die Früchte einer zweitausendjährigen Entwicklung geniessen, denn schon die frühen Kirchenväter reagierten gereizt, wenn die Rede auf die Mysterien kam, diese den Tod beschwörenden Zeremonien, und sie bedienten sich einer uferlosen Sophistik, wenn sie es mit den Gnostikern zu tun hatten; im Mittelalter wurden die Zweifler faktisch in den Wahnsinn getrieben, die Magier zu Scharlatanen erklärt und die Schwärmer – Liebhaber des Augenblicks – geächtet; mit der beginnenden Depersonifizierung Gottes galt als Narr, wer seinen inneren Erfahrungen mehr vertraute als der Wissenschaft; mondsüchtig wurde genannt, wer zuviel über nutzlose Dinge nachgrübelte, Schöngeist, wer zum Rückzug blies, Irrationalist, wer sich im Dickicht der Institutionen unwohl fühlte, Nihilist, wer nicht kollaborieren mochte, und Terrorist, wer das ganze Leben in einen einzigen gewaltigen Augenblick pressen wollte. Doch immer wieder tauchen hinter den Paravents die alles versengenden Augenblicke hervor, in denen Raum und Zeit, Kultur und Geschichte zunichte werden und in denen niemand dem Menschen die Last des Gewichtes seines Wesens von den Schultern nimmt. Die Kultur der Neuzeit griff deshalb zur Methode der Zähmung: sie erklärte die Kunst zu einem Reservat, in dem sich der Mensch angeblich ungestraft dem schwindelerregenden Genuss des Augenblicks und des Risikos hingeben kann. «Das eigentlich Befreiende an der Kunst ist, dass sie uns daran zweifeln lässt, ob wir existieren», schreibt aber Unamuno. Nicht zufällig sagt das ein Künstler: er allein kann es ungestraft – falls er es kann und die Hüter der Kultur nicht zur Peitsche greifen, um auch noch die Kunst in den Pferch der Zweckmässigkeit zu treiben. Da es sich grundsätzlich um eine zukunftsorientierte – sich der Zeit und der Berechnung aussetzende – Kultur handelt, die von einem komplizierten Netz aus Institutionen aufrechterhalten wird, ist das nicht verwunderlich. Denn die Intensität des riskanten Augenblicks entblösst die Welt, deckt die Trübheit und Ziellosigkeit von allem auf, sprengt den Glauben und liefert vor allem alles dem nicht Mitteilbaren, nicht Einfriedbaren aus. Ein solches Erlebnis ist subversiv; es eröffnet den Weg zum Nachdenken über den Tod. Es bietet zwar tiefe Einsicht (Erleuchtung), doch diese ist davon tief, dass sie nicht systematisierbar ist. Aus ihr lässt sich keine Ideologie schmieden, denn sie widersteht jeglicher Institutionalisierbarkeit.

Das «eigentlich Befreiende» ist die Weckung des Erlebnisses des Risikos. Deshalb ist die Kunst für uns unentbehrlich. Anders ausgedrückt: Ein Kunstprodukt kann dann wirklich als Kunstwerk bezeichnet werden, wenn es das Erlebnis des Risikos zu wecken und dadurch den Menschen, der sich um so leidenschaftlicher nach dem Universum sehnt, je klarer ihm die Augenblicklichkeit seines Lebens ist, zur Revolte aufzustacheln vermag. Die Freiheitssehnsucht und die Unerfüllbarkeit dieser Sehnsucht – vom gleichzeitigen Auftreten beider lebt das Kunstwerk, das macht es dramatisch, unabhängig davon, ob es uns als dramatisches Gedicht oder in Noten, modelliert oder gemalt erscheint. Dem Werk entströmt die Sehnsucht nach dem Unmöglichen. Oder ist es gar schon der Botschafter des Unmöglichen selbst.

Das echte Werk ist deshalb unzähmbar. Mag es im Museum noch so sicher installiert sein, es kann bedrohlich wirken wie ein Raubtier im Käfig. Es kann Alarmanlagen missachten, Photozellenschranken überspringen und sich mit Leichtigkeit auf sein Opfer stürzen. Ihm entströmt die Sehnsucht nach Revolte: einer Revolte, die auf nichts Rücksicht nimmt, die nicht nach dem Guten, dem Wahren, der Einheit oder der Harmonie strebt, sondern nach Schrankenlosigkeit, also nach dem Unmöglichen. «Ich (kann) mich für keinerlei intellektuelle Tätigkeit interessieren (...), die nicht zuallererst die leichtsinnige Bestätigung der sogenannten exakten Wissenschaften anprangert – für eine revolutionäre Begeisterung, die nicht dem Menschen, seiner leidenschaftlichen Natur, den Geheimnissen von Leben und Tod DEN ERSTEN PLATZ einräumt (auf alle Fälle nicht dem biologischen Standpunkt!)», schreibt André Masson

---

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI unterrichtet Ästhetik an der Universität in Budapest. Er ist Autor eines Buches über Melancholie (München 1988), demnächst erscheint im Verlag Matthes & Seitz eine Publikation über Caspar David Friedrich.

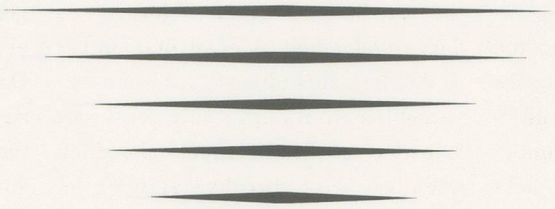
in einem Brief. Die Engagiertheit für den risikovollen Augenblick und die Betrachtung des Todes als stetige Bedrohtheit sowie die daraus resultierende Leidenschaft (die nicht unbedingt attraktiv sein muss): das macht das Werk zum Raubtier – zu einem Rebellen des Unmöglichen. Dem Kunstwerk entströmen die Einsicht in die Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz und zugleich die aus dieser Einsicht gespeiste Kraft – das Wollen des Unmöglichen. Und ist nicht das Unmögliche der Motor, der den Menschen antreibt, auch wenn er sich dem Anschein nach innerhalb der Möglichkeiten bewegt? «Alles, was unbegreifbar ist, hört nicht auf zu sein», schreibt Pascal. Das Werk ist dadurch rebellisch, dass es das Unbegreifliche beschwört und es um sich verbreitet.

Das Unbekannte drängt sich – wie ein Parasit – über kurz oder lang immer in die vermeintlich bekannte Welt. Das macht die Risikobereitschaft unvermeidlich, in deren Ermangelung jede menschliche Tätigkeit in Langeweile erstickt – und jedes Kunstwerk in Routine, in Erfüllung vorgegebener Erwartungen und Bestellungen. Und dennoch, wie selten ist heutzutage die echte Risikobereitschaft in der Kunst! Immer mehr Künstler scheinen zu vergessen, dass ein Kunstwerk seine Kraft nicht durch das gewinnt, was der Maler malt, der Bildhauer modelliert, der Komponist niederschreibt oder der Dichter ausspricht, sondern durch das, was die Pinselstriche, die Formen, die Notenzeichen, die Buchstaben stumm, unsichtbar und unhörbar begleitend umgibt. Ein Werk wird dadurch zupakkend, dass das Unsichtbare, das Unausdrückbare es wie ein Raubtier umklammert hält. Ein Werk ist dadurch überwältigend, dass es das Unaussprechliche und Undarstellbare, von dem es geknebelt ist, ausströmt, und es ist dadurch aufwühlend, dass man den vergeblichen Kampf spürt, dass der Künstler das Unaussprechliche doch irgendwie auszusprechen vermag. Jedes grosse Werk trachtet sich selbst zu übertreffen: es versucht, das zu erfassen und in eine Form zu zwingen, was auch das Sein der Form selbst gewährleistet. Mit diesem aussichtslosen Kampf ist es zu erklären, dass es kein Werk gibt, das den Menschen vollkommen befriedigen könnte: je «grösser» es ist, um so grössere Unbefriedigtheit löst es auch; je aufwühlender es ist, um so deutlicher fühlt man, dass ihm das Unmögliche als Grundlage dient – die Unannehmbarkeit des Bruchstückhaften und Augenblicklichen des Lebens.

Lebendig wird das Werk durch das Fehlen von Frieden. Der Künstler empfände nicht den Zwang des Schöpfens, wenn die Welt in Einheit mit sich selbst und er in Einheit mit der Welt wäre. Wir könnten auch sagen, jedes grosse Werk ist eine Manifestation vergeblichen Suchens: es möchte mit dem eigenen Negativabdruck verschmelzen, dadurch den Riss beseitigend, dem es seine Entstehung zu verdanken hat. Ein Werk ist davon authentisch, dass es nicht aufzeigt, wie das Fehlen des Friedens ist, sondern es selbst weckt. Das echte Werk wird gegen sich selbst zu dem, was es ist: zum Antagonisten seiner selbst. Verständlich, dass es einem Raubtier gleich droht: vom Augenblick seiner Geburt an ist es von Zwietracht beseelt.

Paradoxerweise vermittelt deshalb das grosse Werk dem Menschen nicht dadurch das Gefühl der Erfüllung, dass es das in allem sich breitmachende Unmögliche liquidiert, sondern dass es dieses gegen sich herausfordert und gegen es in den Kampf zieht, obgleich es keinerlei Aussicht auf den Sieg hat. Das Unmögliche wirft den Menschen zu Boden wie Saulus der Anblick Gottes. Es ist allein der Künstler, der zu kämpfen versucht – genauer gesagt: wer zu kämpfen beginnt, wird selbst zum Künstler, auch wenn sein Kampf nicht unbedingt zu einer künstlerischen Form führt. Der Künstler kämpft mit dem Unmöglichen wie Jakob mit dem unsichtbaren Gott; aber was er erreicht – das Werk –, ist auch selbst eine neuerliche Manifestation des Unmöglichen. Im Kunstwerk verrenkt sich die Welt – das Material des Künstlers – wie Jakobs Hüfte. Ein alles aufwühlendes, unerträgliches Ungeheuer scheint in jedem grossen Werk zu lauern – ein unsichtbarer, zerstörerischer Engel. Den Kampf mit ihm geniesst der Künstler, aber sein Genuss ist eine neuerliche Drehung des Unmöglichen: er lässt sich nicht von dem Taumel unterscheiden, den das Schwanken auslöst. In diesen Augenblicken des Taumels ersteht der tot geglaubte Gott auf – aber im Künstler selbst; und in diesen als «inspiriert» bezeichneten, in der Tat göttlichen Augenblicken kommt er der universellen, unpersönlichen Kunst, dem alles zudeckenden Unmöglichen, diesem zur Revolte aufstachelnden Nichts, näher. Er wäre nicht Künstler, wenn aus seinem Schaffen nicht die darüber empfundene Bestürzung strahlte; und er wäre nur ein Plagiator des Universums, wenn jeder Pinselstrich (jedes Wort, jedes Notenzeichen) nicht von dem Schmerzensschrei diktiert wäre, der für viele der einzige echte Name Gottes ist.

(Übersetzung aus dem Ungarischen: Hans Skirecki)



THE ART OF RISK

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

The greatest risk of all is life itself, the unique opportunity that can neither be extended nor repeated. This has never been so clear as in our own century, with its constant succession of crises. And this presumably accounts for the unprecedented efforts made by the guardians of our civilized institutions to bar human beings from the perennial – and indeed inescapable – experience of risk-taking. Our civilization aspires to make everything explicit; it wants to find an answer to everything; it sees the universe as an aggregate of infinitely many objects, every one of which can ultimately be made comprehensible (what a trite and simple-minded approach, compared with the magical universe that had previously been our experience for thousands of years!) and thus it implicitly seeks to impose on us the illusion that life is indeed replayable and repeatable. Our civilization no longer resembles an infinite arsenal of possibilities but a kind of cosmic censorship that endeavors to banish from life its moments of true risk-taking, its now-or-never experiences. Of course, civilization cannot permanently liquidate these: at the moment of dying, if not earlier, we enjoy one free and rebellious risk experience: the total absence of responsibility.

These deadly moments of revolt against existence point to a single question: what is life but a single risky moment, with no Before or After? Moments of unrest, of pure delight, of enjoyment, of fear, of untroubled clarity, allow us to participate in the experience of an extreme – even a deadly – risk, without dying of it. It is one of the most typical phenomena of present-day civilization that in it such instants as these are decried and rejected. By evolving an increasingly refined and despotic conception of progress, under the successive disguises of Christianity, evolution, even "scientific objectivity," our civilization has disowned the magic of risk-taking; it has turned its back on the oddity in which all life is embedded; it has disowned that untrammeled intensity of feeling that is oblivious of the future and of all possible consequences. It has banished all those whose loyalty is to the Unknown, and who do not insist on fathoming the unfathomable in order to force it into ingenious constructs and ideologies. Finally, it has repressed the idea of death as final annihilation.

Here we have the fruits of an evolution that has spanned two millennia: for even the early Church Fathers reacted angrily to any mention of the Mysteries, those

ceremonies at which death was invoked; and they armed themselves with infinite sophistry when dealing with the Gnostics. In the Middle Ages, doubters were, in effect, driven mad; magicians were declared to be charlatans; and dreamers – those who delighted in the moment – were beyond the pale. As God began to be depersonalized, anyone who trusted more in his own inner experiences than in science came to be regarded as a fool; anyone who spent too much time in unproductive reflection was called a lunatic; anyone who looked to the past was called an esthete; anyone who felt ill at ease in the institutional jungle was an irrationalist; anyone who chose not to conform was a nihilist; anyone who sought to compress his whole life into one mighty instant was a terrorist. And yet, again and again, from behind the flimsy screens, there emerge those searing moments when space and time, culture and history, are annihilated, and when no one relieves man of the weight of his identity.

Post-medieval civilization has therefore resorted to a taming process: it has declared art to be a reservation in which man may, with presumed impunity, abandon himself to the vertiginous enjoyments of the moment and of risk-taking. Miguel de Unamuno, however, wrote that the truly liberating thing about art is that it makes us doubt our own existence. It is no coincidence that it was an artist who said this, because only artists can say it with genuine impunity – as long as they are able, and as long as the guardians of civilization do not reach for their whips and drive art itself into the utilitarian corral. Given that the civilization concerned is a future-oriented one, one that submits itself to the test of time and computation and one that rests on a complex network of institutions, it would be surprising if this were otherwise. For the intensity of the moment of risk strips the world bare and uncovers the bleakness and the pointlessness of everything; it demolishes faith; above all, it lays everything wide open to the incommunicable, the uncircumscribable.

Such an experience is a subversive one; it opens the way to thoughts of death. It offers profound insight (illumination), profound because it can never be systematized. It resists all efforts at institutionalization, and no ideology can ever be forged from it.

"True liberation" consists in provoking the experience of risk. This is why we cannot do without art. Or, to put it another way: an art product can be truly described as a work of art only when it is able to provoke the experience of risk and thus incite man – whose universal longings become more passionate, the more he becomes aware of the transitoriness of life – to revolt. The longing for freedom, and the impossible nature of that longing: it is the coexistence of these that gives life to the work of art. This is what makes the work dramatic, whether it manifests itself to us as a dramatic poem, a musical score, a modeled object, or a painting. The work generates the longing for the impossible. Or does it, perhaps, come as an emissary from the impossible?

The true work of art is thus untameable. However securely installed in a museum, it can still be as threatening as a wild beast in a cage. It can ignore alarm systems, vault across photoelectric cells, and pounce nimbly on its prey. It radiates the longing for revolt: a revolt that cares for nothing; a revolt that does not seek goodness, truth, unity, or harmony; a revolt that wants no limits and thus strives for the impossible. "I cannot interest myself in any intellectual activity... that does not start out by denouncing the frivolous assertions of the so-called exact sciences; or in any revolutionary enthusiasm that does not concentrate FIRST AND FOREMOST on man, his passionate nature, the secrets of life and death," wrote André Masson in one of his letters.

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI teaches esthetics at Budapest University. He is the author of a book on Melancholy (Munich, 1988) and of a study of Caspar David Friedrich, shortly to be published by Verlag Matthes & Seitz.

Commitment to the moment of risk; contemplation of death as a constant threat; and, as a result, passion (which does not by any means have to be an attractive thing): these make the work of art into a beast of prey, a rebel whose cause is the impossible. What emerges from the work is awareness of the fragility of human existence, together with the strength that springs from that awareness: the strength to will the impossible. The impossible is the motive force that drives man on, even when he seems to be working within the bounds of the possible. "The inconceivable," wrote Blaise Pascal, "does not necessarily cease to exist." The work of art is rebellious by virtue of the way in which it invokes the inconceivable and gives it currency.

Sooner or later, the unknown succeeds in intruding – like a parasite – into the world of the supposedly known. This is why risk-taking is vital; otherwise every human activity is stifled by boredom, and every work of art by the artist's mere proficiency in fulfilling previous expectations and demands. And yet how rare it is to find an artist ready to take risks! More and more artists seem to forget that the strength of a work of art is not in what the painter paints, the sculptor models, the composer notates, or the poet utters, but in what surrounds those brushstrokes, forms, notes, and letters: the mute, the invisible, the unheard. A work holds us because something unseen and inexpressible grips it like a wild beast. A work overwhelms us when it radiates the incommunicable and unportrayable forces that hold it in thrall; it disturbs us when we sense that the artist's struggle is in vain, and yet that he is somehow managing to express the inexpressible. Every great work seeks to transcend itself: it attempts to hold, and to compel into a form, that which is responsible for the existence of the form itself. This hopeless struggle explains why no work of art could ever totally satisfy a human being; the "greater" it is, the more strongly we feel that it is founded on the impossible: on a refusal to accept the fragmentary and transitory nature of life.

What brings the work to life is lack of peace. The artist would never feel impelled to create, if the world were at one with itself and if he were at one with the world. We might also say that every great work of art manifests a vain quest: it aspires to coalesce with its own negative imprint, thus repairing the rift to which it owes its origin. A work becomes authentic, not by showing what the lack of peace is like, but by prompting the lack. The true work becomes what it is in spite of itself: it becomes its own antagonist. The air of a menacing, caged beast is entirely natural, for conflict is inherent in the work from the moment of its creation.

Paradoxically, a great work of art conveys a sense of fulfillment, not by neutralizing the all-pervading sense of the impossible, but by picking a fight with it: a fight that can never be won. Man is crushed by the impossible, just as Saul on the road to Damascus was crushed by his vision of God. Only the artist attempts to fight back; or rather, anyone who fights back becomes an artist, even if the fight does not necessarily take an artistic form. The artist wrestles with the impossible, as Jacob wrestled with the invisible God; but what he achieves – the work of art – is in itself a new manifestation of the impossible. In the work of art, the world – the artist's material – is put out of joint, like Jacob's hip. An all-disrupting, unendurable monster seems to lurk in every great work of art – an unseen angel of destruction. The artist delights in the battle, but his delight in itself is a new twist of the impossible: it is indistinguishable from vertigo, loss of balance.

In these dizzy moments, the God who was once thought dead is resurrected – but within the artist himself. In his truly divine moments of what is called "inspiration," he comes close to the universal, impersonal nature of art, the all-encompassing impossible, the nothingness that incites revolt. He would not be an artist if his creations did not convey the consternation that all this makes him feel; and he would be no more than a plagiarist of the universe, if every brushstroke (every word, every note) were not dictated by the cry of pain that for many is the only true name of God.

(Translation: David Britt)