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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Artikel: Cumulus from America : further adventures in the two-party system = neue Abenteuer im Zweiparteiensystem

Autor: Robbins, David / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680292

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: 13.07.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE DAVID ROBBINS, A "CONTENT PROVIDER" LIVING IN EVANSTON, ILLINOIS, AND HILDE TEERLINCK, A FREELANCE CURATOR, ART CRITIC, AND ARTISTIC DIRECTOR OF THE BARCELONA PAVILION OF THE MIES VAN DER ROHE FOUNDATION.

Further Adventures in the Two-Party System

DAVID ROBBINS

Five years ago, when I was more closely fused to the art world than I choose to be today, I attended a dinner party at which I happened to be seated across from a rising young conceptual artist noted for his seriousness of purpose. His ascetic, and rather pious artwork, which came in combinations of just three colors (black, white, and silver) and often incorporated the writing of continental philosophers, enjoyed the respect of the right curators, especially the right European curators.

DAVID ROBBINS is a content provider living in Evanston, Illinois. This excerpt is from a fiction-in-progress, *The Beverly Sillsbillies*.

While our table waited for dessert to arrive, the rising young conceptual artist informed me that he'd have liked me to have participated in his latest multiple, had sought me out, had failed to reach me. (This was during a nomadic period when I roamed from town to town and from exhibition to exhibition, and my whereabouts were often difficult for others to pinpoint.) He proceeded to describe the opportunity I'd missed. Memory is now a bit hazy about what, exactly, his then-new multiple entailed, but I am clear on the fact that it involved collecting some physical essential—hair? blood? breath?—from a number of then-popular artists. Neither the exact nature of the material nor the exact means of their transformation or presentation matters here. What does matter—and what has stayed with me—is the exchange that ensued:

"I wish you could've participated," said the conceptual artist, orange candlelight flickering across his rimless eyeglasses.

"Yes. Well, thank you," said I, smiling, flattered. "Actually, I could easily have done so."

"Really? How?" he asked.

"You could have taken someone

What were the tastes of the vast majority of affluent Americans? Bauhaus and the International School were considered the leaders of design, but were Americans accepting these imported theories of Gropius, Breuer and Mies van der Rohe? The answer was an emphatic "no!" So where was I to seek that certain style which would satisfy the hotels' guests and would represent for them their dream of tropical opulence and glittering luxury? I finally realized that American taste was being influenced by the greatest mass media of entertainment of that time, the movies. So I imagined myself the set designer for a movie producer who wanted to create a hotel that would make a tremendous impression on the viewers. Wasn't that exactly what I wanted to do when I studied architecture? So I designed a movie set!

– Morris Lapidus[1)]

else's (blood/hair/breath) and labeled it with my name."

"Impossible! Absolutely not."

"Oh? I'd have given permission. Happily."

"But doing that wouldn't have been authentic."

"I see. Need it be?"

"Of course!" he insisted. "Of course it must!"

"And why is that?"

"The fact that I have really done this thing, this is its power."

Nostrils flaring slightly, I swallowed a yawn. "Hmm. Tell me: Didn't you only need the audience to *think* you'd acquired and processed the actual (blood/hair/breath) of these artists? Wouldn't that have been sufficient?"

"Not at all," replied the conceptual artist, his answer hard as a shield.

"Why not?"

"To do so would be false. It would violate the gesture's integrity."

I pensively tapped pursed lips with the flat of an index finger used to pushing buttons. "So, then: Integrity's the thing you're trying to communicate?"

"You are encouraging me to lie?"

Was I? "I respect that you feel the need to remain loyal to a particular model of integrity. I only wonder whether that model's still the most appropriate. In the piece you've described, for instance, frankly, I can't help but detect a measure of... nostalgia."

He tensed. "And about what, exactly, am I nostalgic?" he asked, his voice aiming for neutrality and just about finding the target.

My reply, though direct, was calmly delivered. "The idea of the sacred. Specifically, the idea that in order for the audience to discern the presence of the sacral, the sacral must actually be present."

He didn't bother to hide his distaste. "In order for my artifacts to be properly charged, these things must actually be done. They are the record of how I've lived, what I've done with my life. In order to communicate that, everything must be actual."

"To *communicate*?" Had I been a smoker, I would have exhaled concentric rings. "No. For that, they needn't be actual."

"And why not?"

"Show business." I spoke the words as if citing an amendment to the Constitution. "This is the age of show business. In the age of show business, a good story that happens to have the slight disadvantage of never having occurred easily wins more of a response than a dull story whose sole merit is its verisimilitude. The audience need only *believe* that you've done the thing you've claimed to have done. And that, in the end, comes down to presentation."

"Presentation."

"Yep. Packaging."

"I had heard you were a cynical man," said the young conceptual artist bluntly.

I did not ask that he divulge his sources. "Am I? Gosh, I certainly don't *feel* cynical. Not remotely." For just a moment I wondered whether genuine cynics felt that way as well; the thought didn't take. "To me, it seems a hell of a lot more cynical to pretend that authenticity is still the absolute definition of truth. We're living with a much roomier version of truth now. Something—in my view, show business, but really who knows?—has expanded it. The authentic is just a subset of what feels, to us, truth. Truth, *in order to feel like* truth to us, now must acknowledge and include the inauthentic. You want to stick by the old integrity? Fine. I say integrity has become a material. What's cynical about that?"

This conversation has remained alive in memory, I think, because it shines strong, even light on the two kinds of integrity—classical and synthetic—that organize our culture but rarely get seated in such close proximity.

The classical model of integrity, of which the rising young conceptual artist was a representative, holds that art is produced through an existential congruence of intent and deed, that said deed is to be undertaken for its own sake, for the sake of doing it. Steeped in the faith in a human's power to act and, by acting, to change the course of events, classical integrity, which we

associate with human*ist* endeavors such as art, literature, and PBS, celebrates the high degree of refinement and subtlety that can be attained through the conscious, persistent pursuit of individuation. Without the formulation of the authentic established through the application of classical integrity, much of history—and all of modern art—is unimaginable. Existential congruence of intent and deed underwrites everything from Duchamp's readymades to Manzoni's cans of artist's shit to the latest Sensation.

Synthetic integrity, on the other hand, is concerned less with doing something for its own sake than with the audience's perception of it—or, as Andy Warhol put it, "It's not what you're doing that counts, it's what they think you're doing." (A middleman straddling between the two integrities, Warhol upset a lot of people with his honesty.) Recognizing a basic truth about communication, this mongrel integrity propounds that, from the audience's vantage, so long as the tap dancer smiles during his performance, the sincerity of his smile is beside the point. To validate him/herself in his/her own eyes, the artist may insist on existential integrity, sure, but effective communication doesn't require it. Method acting is not the only technique available to the actor, after all.

In works of the new integrity, whether something is "done for real," whether anything is "meant," no longer matter *so long as it succeeds*. Q: Where is the success of synthetic-integrity product measured? A: In the marketplace, of course. Obvious example: The Spice Girls. But you needn't go that flimsy. Synthetic integrity underwrites most broadcasting and most movies and all advertising and most fashion and the glossy, tossy magazines that comprise mainstream culture. Contemporary culture. *Our* culture. Synthetic integrity has pretty much conquered the world.

Coffee Shop, Fontainebleau Hotel, 1954 / Hotelcafé.

Biltmore Terrace Hotel, Miami Beach, 1951.

Morris Lapidus was associate architect and interior designer.

A decidedly modern phenomenon, the origins of this new integrity lay not in the twentieth century but in the nineteenth, with the invention of the camera and the phonograph. Before the camera and the phonograph (the tape recorder of its day), there was another eye and another ear that we believed to judge us. That eye and that ear belonged to a judge of our invention, a judge we have called "God." Gradually, over the course of the century just past, the invented judge named God was replaced with invented machines that watched and listened to and recorded our actions in godlike fashion *but did not judge*. Neither the camera nor the phonograph are capable of judging. And as these nineteenth-century inventions—the camera and the phonograph (and, later, the tape recorder)—became widely disseminated during the twentieth, many millions of people came to have personal, direct experience with the confusion

All photographs are from / Alle Photos stammen aus: Morris Lapidus, *Too Much Is Never Enough: An Autobiography* (New York: Rizzoli, 1996).

that resulted from replacing a judging God with, instead, machines that did not, indeed could not judge.

These machines—cameras, phonographs, tape recorders—separated integrity from its representation. They demonstrated that a) integrity has a look and a sound, and b) this look and this sound can be fabricated. This news, although disturbing, *was not itself a falsehood.* Little wonder that, ever since, things have been complicated.

Gradually, they remade the environment, these machines. Out of the strange new environment they created has evolved a new kind of person whose experience of existential truth can no longer be said to be wholly restricted to a simple experience of authenticity. A new kind of person for whom authenticity is *but a subset* of what feels true. Persons for whom the experience of the authentic is derived in part from—you guessed it—the synthetic. A kind of person to whom Morris Lapidus's "movie-set architecture" is real architecture—real, for the finally unassailable reason that it is, after all, authentic to their experience.

So far as classical integrity's concerned, this *arriviste* is mannered, neurotic. It's new money. To those imbued with it, however, synthetic integrity feels as natural as a spring morning in the Hollywood hills. They offer no apologies. Indeed, to them it's the old version of integrity that doth seem the import.

True, in the hands of the hoaxer, the prankster, the tasteless, the creep, synthetic integrity can often yield frighteningly cheap stuff. Ugly and disorienting as it sometimes may be, though, synthetic integrity's emergence isn't accidental. Nor is its staying power attributable solely to the smothering presence in our lives of the purveying technology of mass entertainment (the fact that 98 percent of American homes have at least one television, for instance). If we human beings didn't sense something of substance in our transactions with its products, the new integrity wouldn't have lasted. And since last it most certainly has, something about synthetic integrity mustn't be *necessarily* or *only* cheap. Apparently, to the idea that the tap dancer need only appear to be smiling an integrity *does* inhere. The synthetic is not without integrity. *Plastic* has its own integrity. That some persons among us should see integrity as a material—*this* idea, *as* an idea, also has its own integrity.

A communication system that accepts the integrity of appearances, show business is informed not only by the clammy admission that we do not always tell the truth (even to ourselves), but additionally, and more positively, by the knowledge that our capacity for dissembling is part of what makes us human. By acknowledging the essential role that untruth plays in our make-up, synthetic integrity paradoxically taps into a fundamental human truth, one that the old art integrity, with its dogged insistence on an absolute congruence of intent and deed, cannot reach. The classical-integrity crowd comforts itself with the thought that all those clearly inferior synthetic-integrity industries attained their dominance via bullying tactics and an avaricious willingness to do anything for a buck. Might it not be possible, though, that those industries have the power they do because they communicate a fuller (if darker) truth about the nature of human beings than does art?

Some will always maintain that art's gestural fundamentalism is its singular strength; as wise old Ad Reinhardt decreed, "Art is art and everything else is everything else." In the dinner conversation recounted above, the rising young conceptualist believed in the value of existential urgency, of classical authenticity, of the iconic payoff art exists to provide. At what point, though, does this necessary faith congeal into assumption? At what point does faith, turning churchly, prevent inquiry into the foundations of the endeavor? This question, valid any time, becomes all the more so in an age of show business when it's apparent that hewing unquestioningly to a classical model of integrity may not be a good idea, either for yourself or for the culture, since that model can't be relied upon to communicate to modern people the most powerful configuration of truth.

To modern minds seeking contact with the complex Lapidusian authenticity that is their true home, art's existential earnestness reads as, well, monochromatic. Such minds prefer a more worldly model of integrity to one that seems forever snagged on an arguably adolescent formulation of the actual, the pursuit of which leaves unexplored the wider imaginative spectrum. Children of the synthetic integrity who desire to remain true to their own experience of the authentic are entirely free to pursue their own version of truth, of course, but they should expect the pursuit to carry them beyond the borders of the art world.

1) Morris Lapidus, *Too Much is Never Enough* (New York: Rizzoli, 1996), p. 166.

Neue Abenteuer im Zweiparteiensystem

DAVID ROBBINS

Wie sah der Geschmack der grossen Mehrheit der wohlhabenden Amerikaner aus? Bauhaus und Internationale Schule galten als führend in Sachen Design, aber fanden diese importierten Theorien von Gropius, Breuer und Mies van der Rohe bei den Amerikanern überhaupt Anklang? Die Antwort war ein dezidiertes «Nein!». Wo sollte ich also jenen besonderen Stil suchen, der die Hotelgäste zufrieden stellen und ihren Traum von tropischer Üppigkeit und glitzerndem Luxus verkörpern würde? Ich erkannte schliesslich, dass der amerikanische Geschmack vom grössten Unterhaltungsmedium der damaligen Zeit beeinflusst war: dem Kinofilm. Also stellte ich mir vor, ich arbeitete als Ausstatter für einen Filmproduzenten, der sich ein Hotel wünschte, welches das Publikum gewaltig beeindrucken würde. War das nicht genau, worauf ich hinauswollte, als ich Architektur studierte? Ich entwarf also eine Filmkulisse!

– Morris Lapidus[1)]

Vor fünf Jahren, als ich noch enger mit der Kunstwelt verbunden war, als ich dies heute sein möchte, sass ich bei einer Abendgesellschaft zufällig einem aufstrebenden jungen Konzeptkünstler gegenüber, der für seinen ernsthaften Ansatz bekannt war. Seine asketische und ziemlich bigotte Kunst, die sich in Kombinationen von nur drei Farben (Schwarz, Weiss und Silber) präsentierte und häufig Schriften europäischer Philosophen beinhaltete, genoss die Anerkennung der richtigen Kuratoren und vor allem der richtigen europäischen Kuratoren.

Während wir auf das Dessert warteten, teilte mir der aufstrebende junge Konzeptkünstler mit, dass er sich um meine Mitwirkung bei seinem neusten Multiple bemüht, mich aber nicht erreicht habe. (Dies war während einer nomadischen Periode, als ich von Stadt zu Stadt und von Ausstellung zu Ausstellung zog und oft schwer ausfindig zu machen war.) Er schilderte mir, welche Gelegenheit ich mir hatte entgehen lassen. Ich kann mich heute nur noch vage erinnern, woraus sein damals neues Multiple bestand, weiss aber mit Sicherheit, dass es unter anderem darum ging, bestimmte fundamentale physische Substanzen (Haare? Blut? ausgeatmete Luft?) von einer Anzahl damals populärer Künstler zu sammeln. Weder die tatsächliche Natur des Materials noch die Mittel seiner Umformung oder Präsentation spielen hier eine Rolle. Was eine Rolle spielt – und mir noch immer im Gedächtnis ist –, ist der Dialog, der sich darauf entspann:

«Ich wünschte, Sie hätten mitwirken können», sagte der Konzeptkünstler, in dessen randloser Brille oranges Kerzenlicht flackerte.

«Oh, vielen Dank», sagte ich und lächelte geschmeichelt. «Eigentlich hätte sich das ja ganz leicht bewerkstelligen lassen.»

«Tatsächlich? Und wie?», fragte der junge Konzeptkünstler.

«Sie hätten die Haare (das Blut/die ausgeatmete Luft) eines anderen Menschen nehmen und meinen Namen darunter setzen können.»

«Unmöglich! Ganz ausgeschlossen.»

«Ach ja? Ich hätte Ihnen meine Einwilligung gegeben. Mit Vergnügen.»

«Aber es wäre nicht echt gewesen.»

«Ich verstehe. Ist das denn nötig?»

«Aber natürlich!», beteuerte er. «Unbedingt!»

«Und warum?»

«Die Tatsache, dass ich dieses Projekt wirklich ausgeführt habe, macht doch seine Kraft aus.»

DAVID ROBBINS lebt als «Sinnlieferant» in Evanston, Illinois, USA. Dieser Text ist ein Auszug aus einem noch nicht abgeschlossenen Manuskript mit dem Titel *The Beverly Sillsbillies.*

Meine Nasenflügel blähten sich leicht, während ich ein Gähnen zu unterdrücken versuchte. «Hm. Hätte es denn nicht genügt, dass das Publikum *glaubte,* Sie hätten tatsächlich Haare (Blut/ausgeatmete Luft) dieser Künstler genommen und verarbeitet? Hätte das nicht genügt?»

«Ganz und gar nicht», wehrte der Konzeptkünstler entschieden ab.

«Und warum nicht?»

«Es wäre falsch gewesen. Die Integrität der Geste wäre verletzt worden.»

Nachdenklich berührte ich meine gespitzten Lippen mit der Kuppe eines Zeigefingers, der daran gewöhnt war, Knöpfe zu drücken. «Dann ist also Integrität das, was Sie zu kommunizieren versuchen?»

«Empfehlen Sie mir etwa zu lügen?»

Tat ich das? «Ich respektiere Ihr Bedürfnis einem bestimmten Integritätsmodell treu zu bleiben. Ich frage mich nur, ob dieses Modell noch immer tauglich ist. Offen gesagt, die Arbeit, die Sie eben beschrieben haben, erscheint mir in gewissem Masse... nostalgisch.»

Er erstarrte. «Und in Bezug worauf bin ich nostalgisch?», fragte er mit einer Stimme, die den neutralen Tonfall nur mit knapper Not hinkriegte.

Meine Antwort war zwar direkt, klang aber bewusst beiläufig: «In Bezug auf die Vorstellung des Heiligen. Insbesondere die Vorstellung, dass das Publikum das Heilige nur dann wahrnehmen kann, wenn es tatsächlich gegenwärtig ist.»

Er bemühte sich nicht, seinen Unmut zu verbergen. «Um meine Werke richtig aufzuladen, muss ich diese Dinge tatsächlich tun. Sie dokumentieren, wie ich lebe, was ich aus meinem Leben gemacht habe. Wenn ich das kommunizieren will, muss alles echt sein.»

«Um zu *kommunizieren?*» Wäre ich Raucher, ich hätte konzentrische Ringe in die Luft geblasen. «Nein, dafür müssen die Dinge nicht echt sein.»

«Und warum nicht?»

«Showbusiness.» Ich sprach, als würde ich einen Verfassungszusatz zitieren. «Wir leben im Zeitalter des Showbusiness. Im Zeitalter des Showbusiness findet eine gute Geschichte, die zufällig den kleinen Nachteil hat, dass sie nie geschehen ist, unschwer ein grösseres Echo als eine langweilige Geschichte, deren einziger Vorzug in ihrer Authentizität besteht. Das Publikum braucht nur zu *glauben,* dass Sie getan haben, was Sie behaupten. Das heisst, es kommt letzten Endes auf die Präsentation an.»

«Präsentation.»

«Genau, Verpackung.»

«Man hat mir gesagt, Sie seien ein Zyniker», sagte der junge Konzeptkünstler unverblümt.

Ich bat ihn nicht, seine Informationsquellen preiszugeben. «Ach ja? Nun, ich *empfinde* mich ganz bestimmt nicht als Zyniker. Nicht im Entferntesten.» Einen kurzen Augenblick lang überlegte ich, ob wohl wahre Zyniker ebenso fühlten; der Gedanke führte zu nichts. «Ich finde es ist verdammt viel zynischer vorzugeben, dass Authentizität noch immer die alleingültige Definition von Wahrheit sei. Wir haben es heute mit einer viel grosszügigeren Version der Wahrheit zu tun. Irgendetwas – meiner Ansicht nach das Showbusiness, aber wer weiss das schon mit

Bar of the Americana Hotel, Bal Harbour, Florida, 1956 / Hotelbar.

Eden Roc Hotel, Miami Beach, 1955, lobby with another of Lapidus's famous stairs to nowhere / Hotelhalle mit einer von Lapidus berühmten Treppen ohne praktische Funktion.

Bestimmtheit? – hat sie erweitert. Das Authentische ist nur ein kleiner Teil dessen, was wir als Wahrheit empfinden. Damit wir die Wahrheit als solche *empfinden,* muss sie heute das Nichtauthentische mit einschliessen. Sie möchten an der alten Integrität festhalten? In Ordnung. Ich stelle nur fest, dass Integrität zu einem Material geworden ist. Was soll daran zynisch sein?»

Dieses Gespräch ist mir wohl deshalb in lebhafter Erinnerung geblieben, weil es ein deutliches Licht auf die zwei Arten von Integrität wirft, die unsere Kultur prägen. Die klassische Integrität und ihre neuere, synthetischere Variante stehen in ständigem Konflikt und finden sich selten in derart enger Nachbarschaft wieder.

Das klassische Integritätsmodell, das der junge Konzeptkünstler vertrat, geht davon aus, dass Kunst durch eine existenzielle Übereinstimmung von Absicht und Tat entsteht und dass besagte Tat um ihrer selbst willen ausgeführt werden muss, einfach um der Ausführung willen. Im tiefen Glauben an die menschliche Fähigkeit zu handeln und dadurch den Lauf der Dinge zu beeinflussen, preist die klassische Integrität, die wir mit humanistischen Errungenschaften wie Kunst, Literatur und dem Bildungssender PBS assoziieren, den hohen Grad der Verfeinerung und Subtilität, der durch das bewusste, beharrliche Streben nach Individuation erreicht werden kann. Ohne die durch die klassische Integrität begründete Formulierung des Echten wäre ein grosser Teil der Geschichte – und die gesamte moderne Kunst – unvorstellbar. Die existenzielle Übereinstimmung von Absicht und Tat prägt alles, von Duchamps Readymades über Manzonis Künstlerscheisse in Büchsen bis zur neusten Sensation.

Bei der künstlichen Integrität geht es hingegen weniger darum, etwas um seiner selbst willen zu tun, als um die Wahrnehmung des Publikums – oder, wie Andy Warhol es ausdrückte: «Es zählt nicht das, was du tust, sondern das, was die anderen glauben, dass du tust.» (Warhol, ein Mittelsmann zwischen den zwei Integritäten, hat mit seiner Ehrlichkeit viele Leute aus der Fassung gebracht.) Indem sie eine grundlegende Tatsache in Bezug auf die Kommunikation anerkennt, sagt diese Misch-Integrität, dass es für das Publikum völlig unerheblich ist, ob das Lächeln eines Steptänzers während der Darbietung echt ist oder nicht, Hauptsache, er lächelt. Natürlich kann ein Künstler auf der existenziellen Integrität bestehen, um in seinen eigenen Augen glaubwürdig zu bleiben, doch für eine erfolgreiche Kommunikation ist dies nicht erforderlich. Strasbergs *Method Acting* ist schliesslich auch nicht die einzige Technik, die einem Schauspieler zur Verfügung steht.

In Werken der neuen Integrität spielt es keine Rolle mehr, ob etwas «wirklich getan» wird oder «beabsichtigt» ist, *solange es gelingt.* Frage: Wo wird der Erfolg eines mit künstlicher Integrität ausgestatteten Produkts gemessen? Antwort: Natürlich auf dem Markt. Ein typisches Beispiel: Die Spice Girls. Aber man muss gar nicht so trivial werden. Künstliche Integrität ist ein Bestandteil der meisten Radio- und TV-Sendungen und Filme, jeglicher Werbung, eines Grossteils der Mode und all der schicken Hochglanzmagazine, die zusammen die Mainstream-Kultur ausmachen. Die heutige Kultur. *Unsere* Kultur. Die synthetische Integrität hat die Welt so ziemlich erobert.

Obschon es sich um ein entschieden modernes Phänomen handelt, liegt der Ursprung dieser neuen Integrität nicht im zwanzigsten, sondern im neunzehnten Jahrhundert, als die Kamera und der Phonograph erfunden wurden. Vor diesen Erfindungen gab es ein anderes Auge und ein anderes Ohr, das, wie wir glaubten, über uns richtete. Jenes Auge und jenes Ohr gehörten einem Richter, den wir erfunden haben und den wir «Gott» nannten. Im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts wurde der erfundene Richter namens Gott allmählich durch erfundene Maschinen ersetzt, die gottähnlich unsere Handlungen beobachteten und abhörten und aufzeichneten, aber nicht darüber richteten. Und da diese Erfindungen im zwanzigsten Jahrhundert eine weite Verbreitung erlebten, erfuhren viele Millionen Menschen ganz persönlich und direkt die Verwirrung, die sich daraus ergab, dass an die Stelle eines richtenden Gottes Maschinen traten, die nicht richteten, ja dazu gar nicht imstande waren.

Durch diese Maschinen – Kameras, Phonographen, Tonbandgeräte – wurde die Integrität von ihrer Darstellung abgespalten. Sie zeigten erstens, dass die Integrität ein gewisses Aussehen und einen Klang besitzt, und zweitens, dass dieses Aussehen und dieser Klang konstruiert werden können. Diese Tatsache war zwar beunruhigend, aber *an sich nichts Schlechtes oder Lügenhaftes.* Genau aus diesem Grund sind die Dinge seither kompliziert.

Nach und nach veränderten diese Maschinen die Umwelt. In der seltsamen neuen Umwelt, die sie schufen, hat sich ein neuartiger Mensch entwickelt, dessen Erfahrung von existenzieller Wahrheit sich nicht mehr allein auf ein einfaches Erleben von Authentizität beschränkt. Ein neuartiger Mensch, für den Authentizität *nur ein*

kleiner Teil dessen ist, was er als wahr empfindet. Ein Mensch, für den die Erfahrung des Echten zum Teil durch das Synthetische, Künstliche bestimmt wird. Ein Mensch, für den Morris Lapidus' «Filmkulissen-Architektur» wirkliche Architektur ist – aus dem unwiderlegbaren Grund, dass sie als echt erfahren wird.

Im Vergleich zur klassischen Integrität ist dieser Emporkömmling manieriert und neurotisch: ein typischer Neureicher. Für jene, die davon durchdrungen sind, ist die synthetische Integrität dagegen so natürlich wie ein Frühlingsmorgen auf den Hügeln um Hollywood. Sie entschuldigen sich nicht. Im Gegenteil, für sie ist es die alte Version von Integrität, die sie fremd anmutet.

Zugegeben, in den Händen des Schwindlers, des Witzbolds, des Geschmacklosen oder des Fieslings kann die synthetische Integrität häufig erschreckend billiges Zeug hervorbringen. Doch so hässlich und verwirrend sie bisweilen sein mag, ihr Aufkommen ist kein Zufall. Und ihre Dauerhaftigkeit ist nicht allein der übermächtigen Stellung zuzuschreiben, welche die Technik der Massenunterhaltung in unserem Leben einnimmt (etwa der Tatsache, dass 98 Prozent der amerikanischen Haushalte mindestens ein Fernsehgerät besitzen). Wenn wir im Umgang mit ihren Produkten nicht etwas Wesentliches spüren würden, hätte diese neue Integrität nie bestehen können. Da sie aber Bestand hat, muss sie etwas an sich haben, was weder *notwendig* noch *ausschliesslich* billig ist. Offenbar ist auch in der Vorstellung, dass der Stepptänzer nur fröhlich erscheinen muss, Integrität enthalten. Dem Künstlichen geht die Integrität nicht ab. Auch *Kunststoff* besitzt eine eigene Integrität. Und dass gewisse Leute Integrität als Material betrachten – auch *dieser* Gedanke *als solcher* besitzt eine eigene Integrität.

Als Kommunikationssystem, das die Integrität des äusseren Scheins anerkennt, ist das Showbusiness nicht nur vom ungemütlichen Eingeständnis geprägt, dass wir nicht immer ehrlich sind (nicht einmal uns selbst gegenüber), sondern ausserdem und in positiverer Weise vom Bewusstsein, dass unsere Fähigkeit, etwas vorzutäuschen, zutiefst menschlich ist. Indem sie die entscheidende Rolle anerkennt, welche die Unwahrheit in unserem Wesen spielt, stösst die synthetische Integrität paradoxerweise zu einer grundlegenden menschlichen Wahrheit vor, welche die alte Integrität der Kunst mit ihrem hartnäckigen Beharren auf einer absoluten Übereinstimmung von Absicht und Tat nicht erreicht. Die Verfechter der klassischen Integrität trösten sich mit dem Gedanken, dass all die eindeutig minderwertigen Branchen der synthetischen Integrität ihre Vorherrschaft durch schikanöse Taktiken und eine habgierige Bereitschaft, für Geld alles zu tun, erlangten. Aber könnte es nicht sein, dass diese Branchen so viel Macht haben, weil sie eine umfassendere (wenn auch dunklere) Wahrheit über die menschliche Natur kommunizieren, als das die Kunst vermag?

Gewisse Leute werden immer behaupten, dass der gestische Fundamentalismus der Kunst ihre einmalige Stärke ausmache. Wie der weise alte Ad Reinhardt erklärte: «Kunst ist Kunst, und alles andere ist alles andere.» In dem eingangs geschilderten Tischgespräch glaubte der aufstrebende junge Konzeptkünstler an den Wert der existenziellen Notwendigkeit, der klassischen Authentizität, der Entschädigung in Form von Bildern, um deretwillen Kunst gemacht wird. An welchem Punkt aber verhärtet sich dieser notwendige Glaube zur Überheblichkeit? Wann wird der Glaube dogmatisch und verhindert eine Untersuchung der Grundlagen des ganzen Unternehmens? Diese jederzeit berechtigte Frage ist dies umso mehr im Zeitalter des Showbusiness, wenn offensichtlich wird, dass es vielleicht keine so gute Idee ist, blind einem klassischen Integritätsmodell anzuhängen – weder für uns selbst noch für die Kultur, denn wir können uns nicht darauf verlassen, dass dieses Modell modernen Menschen die stärkste Form der Wahrheit vermittelt.

Für moderne Geister, die den Kontakt zur komplexen Lapidus'schen Authentizität als ihrer wahren Heimat suchen, mutet die existenzielle Ernsthaftigkeit der Kunst, na ja, monochrom an. Solche Geister ziehen ein weltlicheres Integritätsmodell einem Modell vor, das auf ewig in einer vermutlich unreifen Formulierung des Echten verfangen scheint, bei dessen Suche das breitere Spektrum der Phantasie unerforscht bleibt. Kindern der synthetischen Integrität, die der eigenen Erfahrung des Echten treu bleiben möchten, steht es selbstverständlich völlig frei, ihre eigene Version der Wahrheit zu suchen, doch sie müssen damit rechnen, dass sie dieses Unternehmen über die Grenzen der Kunstwelt hinausführt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Morris Lapidus, *Too Much is Never Enough,* Rizzoli, New York 1996, S. 166.