

Selbstdesign und ästhetische Verantwortung

Autor(en): **Groys, Boris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur**

Band (Jahr): **93 (2013)**

Heft 1006

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-737049>

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>

Selbstdesign und ästhetische Verantwortung

Oder von der Produktion der Aufrichtigkeit

von Boris Groys

Heute meinen die meisten, dass die Zeiten, in denen die Kunst – ob mit oder ohne Erfolg – ihre Autonomie zu etablieren versuchte, vorbei sind. Und doch wird diese Diagnose mit gemischten Gefühlen gestellt. Wenn die Bereitschaft der zeitgenössischen Kunst, die Grenzen des Kunstsystems zu überschreiten, von einem Willen zur Weltverbesserung, zur Veränderung der herrschenden sozialen und politischen Bedingungen diktiert ist, dann ist man durchaus geneigt, einen solchen Schritt zu feiern. Andererseits bedauert man, dass Versuche der Überschreitung des Kunstsystems niemals über die Sphäre des Ästhetischen hinausführen: Anstatt die Welt zu verbessern, lässt die Kunst sie bloss besser aussehen. Das führt zu einer gewaltigen Frustration innerhalb des Kunstsystems, in dem die vorherr-

Der Künstler hört auf, ein Bildproduzent zu sein, und wird selbst zum Kunstwerk.

schende Stimmung beständig schwankt zwischen der Hoffnung, in der Welt jenseits der Kunst intervenieren zu können, und der Enttäuschung (oder sogar der Verzweiflung) über die Unmöglichkeit, ein solches Ziel zu erreichen. Während dieses Scheitern oft als Beweis für die Unfähigkeit der Kunst interpretiert wird, überhaupt in die Sphäre des Politischen vorzudringen, würde ich vielmehr behaupten, dass die Politisierung der Kunst meistens gelingt, wenn sie nur ernsthaft gewollt und praktiziert wird. Kunst kann sehr wohl in die politische Sphäre eindringen, und tatsächlich ist die Kunst im zwanzigsten Jahrhundert viele Male eingedrungen. Das Problem ist nicht die Unfähigkeit der Kunst, wirklich politisch zu werden. Das Problem besteht vielmehr darin, dass die politische Sphäre heute bereits ästhetisiert ist. Wenn die Kunst heute politisch wird, macht sie zwangsläufig die unangenehme Entdeckung, dass die Politik selbst bereits zu Kunst geworden ist – dass die Politik sich selbst schon im ästhetischen Feld situiert hat.

Heutzutage generiert jeder Politiker, jeder Spitzensportler und jeder Filmstar eine grosse Anzahl von Bildern, da die Medien automatisch über deren Aktivitäten berichten. In der Vergan-

Boris Groys

ist Philosoph, Kunstkritiker und Medientheoretiker. Er gilt als einer der wichtigsten Theoretiker der Geistes- und Kunstgeschichte der Gegenwart. Seit 2005 lehrt er als Global Distinguished Professor an der Faculty of Arts and Science der New York University.

genheit war die Arbeitsteilung zwischen Politik und Kunst ziemlich eindeutig: Der Politiker war für die Politik verantwortlich, und der Künstler repräsentierte diese Politik, indem er sie in Erzählungen oder Bildern darstellte. Seitdem hat sich die Situation drastisch gewandelt. Der heutige Politiker braucht keinen Künstler mehr, um berühmt zu werden oder sich ins Bewusstsein der Bevölkerung einzuschreiben. Jede bedeutende politische Figur, jedes bedeutende politische Ereignis wird von den Medien sofort aufgenommen, gezeigt, beschrieben, dargestellt, erzählt und interpretiert. Die Maschine der Medienberichterstattung benötigt keine individuelle künstlerische Intervention oder Entscheidung, um in Gang gesetzt zu werden. In der Tat bilden die heutigen Massenmedien die weitaus grösste und mächtigste Maschine zur Produktion von Bildern – sehr viel umfangreicher und effektvoller als das zeitgenössische Kunstsystem. Wir werden ständig mit Bildern von Krieg, Terror und Katastrophen aller Art gefüttert, und dies auf einem Niveau der Produktion und Distribution, mit dem die handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers nicht mithalten können.

Wenn es ein Künstler nun schafft, ausserhalb des Kunstsystems zu operieren, beginnt er, auf die gleiche Weise wie Politiker, Spitzensportler, Terroristen, Filmstars und andere kleine oder grosse Berühmtheiten zu funktionieren: mittels der Medien. Mit anderen Worten: der Künstler wird zum Kunstwerk. Wenn der Übergang vom Kunstsystem zum politischen Feld möglich ist, so funktioniert dieser Übergang primär als ein Wechsel in der Positionierung des Künstlers hinsichtlich der Produktion des Bilds: Der Künstler hört auf, ein Bildproduzent zu sein, und wird selbst zum Kunstwerk. Dieser Wandel wurde bereits im späten neunzehnten Jahrhundert von Friedrich Nietzsche bemerkt, der die berühmte Forderung formulierte, es sei besser, ein Kunstwerk zu sein als ein Künstler¹. Zum Kunstwerk zu werden weckt selbstverständlich nicht nur Freude, sondern

auch die Angst, auf äusserst radikale Weise dem Blick des anderen ausgesetzt zu sein – dem Blick der Medien, die als Überkünstler agieren.

Ich würde diese Angst als eine Angst vor dem Selbstdesign bezeichnen, weil sie den Künstler – wie überhaupt beinahe jeden, der unter Medienbeobachtung steht – zwingt, sich mit dem Bild seiner selbst zu beschäftigen: dieses Bild zu korrigieren, es zu verändern, es anzupassen, ihm zu widersprechen. Heute hört man oft, dass die Kunst unserer Zeit zunehmend wie Design funktioniert, und das ist bis zu einem gewissen Grad wahr. Aber das ultimative Problem von Design ist nicht, wie ich die Welt draussen designe, sondern wie ich mich selbst designe – oder vielmehr, wie ich mit der Art und Weise umgehe, in der mich die Welt designt. Eben das ist heute zu einem allgemeinen, alles durchdringenden Problem geworden, mit dem jeder – nicht nur Politiker, Filmstars oder Berühmtheiten – konfrontiert ist. Heute ist jeder einer ästhetischen Bewertung ausgesetzt – von jedem wird verlangt, die ästhetische Verantwortung für die eigene Erscheinung in der Welt, für das Selbstdesign zu übernehmen. Während es früher ein Privileg und eine Last für die erwählten wenigen war, ist Selbstdesign in unserer Zeit zu einer massenkulturellen Praxis par excellence geworden. Der virtuelle Raum des Internets ist vor allem eine Arena, in der meine Website auf Facebook permanent designt und neu designt wird, um auf YouTube gezeigt zu werden – und umgekehrt. Aber genau wie in der realen – oder, sagen wir, in der analogen – Welt wird von einem erwartet, für das Bild, das man dem Blick der anderen präsentiert, Verantwortung zu übernehmen. Man könnte sogar sagen, dass Selbstdesign eine Praxis ist, die auf radikalste Art und Weise Künstler und Publikum miteinander verbindet: Auch wenn nicht jeder Kunstwerke produziert, so ist doch jeder ein Kunstwerk. Zugleich wird von jedem erwartet, dass er sein eigener Autor ist.

Erzeugung von Verdacht

Nun wird jede Art von Design – inklusive Selbstdesign – vom Betrachter nicht primär als ein Weg gesehen, Dinge zu enthüllen, sondern als ein Weg, sie zu verbergen. Entsprechend wird die Ästhetisierung der Politik als eine Ersetzung von Substanz durch Schein gesehen. Während jedoch die Themen ständig wechseln, bleibt das Bild beständig. Wie man leicht zum Gefangenen seines eigenen Bilds werden kann, genauso kann die eigene politische Überzeugung als blosses Selbstdesign verspottet werden. Ästhetisierung wird oft mit Verführung und Verherrlichung gleichgesetzt. Ganz offensichtlich hatte Walter Benjamin diese Bedeutung des Begriffs «Ästhetisierung» im Sinn, als er in seinem berühmten Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» die Politisierung der Ästhetik der Ästhetisierung der Politik entgegensetzte². Umgekehrt lässt sich aber auch argumentieren, dass jeder Akt der Ästhetisierung immer schon eine Kritik des Gegenstands der Ästhetisierung darstellt, allein schon deswegen, weil dieser Akt die Aufmerk-

samkeit darauf lenkt, dass dieser Gegenstand offensichtlich eines Supplements bedarf. Ein solches Supplement funktioniert immer wie das Derrida'sche *pharmakon*: Während Design einen Gegenstand besser aussehen lässt, erzeugt es zugleich den Verdacht, dass dieser Gegenstand besonders hässlich und abstoßend aussehen würde, wenn seine designte Oberfläche entfernt würde.

In der Tat ist Design – inklusive Selbstdesign – vor allem ein Mechanismus zur Erzeugung von Verdacht. Die gegenwärtige Welt des totalen Designs wird oft als eine Welt der totalen Verführung beschrieben, aus der die Unerfreulichkeit der Realität verschwunden ist. Dem möchte ich widersprechen mit der Behauptung, dass die Welt des totalen Designs vielmehr eine Welt des totalen Verdachts ist, eine Welt der latenten, hinter den designten Oberflächen lauenden Gefahr. Das primäre Ziel des Selbstdesigns besteht darin, den Verdacht eines potentiellen Betrachters zu neutralisieren, einen Effekt der Aufrichtigkeit zu produzieren, der in der Seele des Betrachters Vertrauen erweckt. In der heutigen Welt sind alle mit der Produktion von Aufrichtigkeit und Vertrauen beschäftigt – und doch war dies, und ist dies immer noch, die Hauptbeschäftigung der Kunst in der gesamten Zeit der Moderne: Der moderne Künstler hat sich immer schon als die einzige aufrichtige Person in einer Welt der Heuchelei und der Korruption positioniert. Untersuchen wir kurz, wie die Produktion von Aufrichtigkeit und Vertrauen in der Moderne funktioniert hat, um die Art und Weise charakterisieren

zu können, wie sie heute funktioniert.

Man kann sagen, dass die modernistische Produktion der Aufmerksamkeit als eine Reduktion von Design funktioniert hat, bei der das Ziel darin bestand, einen weissen, leeren Raum im Zentrum

**Es ist nun besser,
ein toter
Autor zu sein
als ein böser.**

der desigten Welt zu schaffen, Design zu eliminieren, Null-Design zu praktizieren. Auf diesem Weg wollte die künstlerische Avantgarde designfreie Zonen schaffen, die als Zonen der Ehrlichkeit, der Moral, der Aufrichtigkeit und des Vertrauens wahrgenommen werden sollten. Beim Betrachten der vielfältigen medialen Oberflächen hoffen wir, dass der dunkle, obskure Raum unter diesen medialen Oberflächen sich irgendwie selbst verrät oder zeigt. Mit anderen Worten, wir warten auf einen Moment der Aufrichtigkeit, auf einen Moment, in dem die desigte Oberfläche aufreißt und einen Blick ins Innere gewährt. Null-Design versucht, für den Betrachter auf künstliche Weise

¹ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Bd. I. München u.a.: DTV / de Gruyter, 1988. S. 30.

² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. I/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 431 ff.

einen solchen Riss zu erzeugen und ihm damit zu ermöglichen, die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind.

Doch der rousseauistische Glaube an die Entsprechung von Aufrichtigkeit und Null-Design ist in unserer Zeit geschwunden. Wir sind nicht länger bereit zu glauben, dass minimalistisches Design etwas über die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit des designten Gegenstands aussagt. So ist das avantgardistische Design der Ehrlichkeit zu einem Stil unter vielen möglichen Stilen geworden. Unter diesen Bedingungen wird nun der Effekt der Aufrichtigkeit nicht länger durch die Widerlegung des ursprünglichen, gegen die designte Oberfläche gerichteten Verdachts, sondern umgekehrt durch seine Bestätigung erzeugt. Das bedeutet, dass wir nur dann bereit sind zu glauben, einen Riss in der designten Oberfläche entdeckt zu haben – und die Dinge endlich zu sehen, wie sie wirklich sind –, wenn die Realität hinter der Fassade sich als viel schlimmer zeigt, als wir sie uns jemals hätten vorstellen können. Konfrontiert mit einer Welt des totalen Designs, können wir als hinlänglichen Grund für die Annahme, wir hätten einen Blick auf die unter der designten Oberfläche liegende Realität gewährt bekommen, nur eine Katastrophe, einen Ausnahmestand, einen brutalen Bruch in der designten Oberfläche

akzeptieren. Und selbstverständlich muss sich diese Realität ihrerseits als eine katastrophale zeigen, denn hinter dem Design vermuten wir fürchterliche Vorgänge – zynische Manipulation, politische Propaganda, versteckte Intrigen, persönliche Interessen, Verbrechen. Nach dem Tod Gottes avancierte die Verschwörungstheorie zur einzig verbleibenden Form von Metaphysik als Diskurs über das Verborgene und das Unsichtbare. Wo früher Natur und Gott waren, haben wir heute Design und Verschwörungstheorie.

Auch wenn wir generell geneigt sind, den Medien zu misstrauen, ist es kein Zufall, dass wir unmittelbar bereit sind, ihnen zu vertrauen, wenn sie über eine globale Finanzkrise berichten oder Bilder vom 11. September in unsere Wohnzimmer liefern. Selbst die noch so überzeugten Theoretiker der postmodernen Simulation begannen, von der Rückkehr des Realen zu sprechen, als sie die Bilder vom 11. September sahen. In der westlichen Kunst gibt es eine alte Tradition, den Künstler als eine Katastrophe auf zwei Beinen darzustellen, und die Künstler – spätestens seit Baudelaire – waren Meister darin, Bilder des hinter der Oberfläche lauenden Bösen zu schaffen, die sofort das Vertrauen des Publikums gewannen. Heutzutage ist das romanti-

«Nach dem Tod Gottes avancierte die Verschwörungstheorie zur einzig verbleibenden Form von Metaphysik als Diskurs über das Verborgene und das Unsichtbare. Wo früher Natur und Gott waren, haben wir heute Design und Verschwörungstheorie.»

Boris Groys

sche Bild des *poète maudit* ersetzt durch das Bild des explizit zynischen – gierigen, manipulativen, geschäftstüchtigen – Künstlers, der nach materiellem Profit strebt und die Kunst bloss als eine Maschine zur Täuschung des Publikums verwendet. Wir kennen diese Strategie der kalkulierten Selbstbezeichnung – des selbstdenunziatorischen Selbstdesigns – aus den Beispielen von Salvador Dalí, Andy Warhol, Jeff Koons oder Damien Hirst. Wie alt sie auch immer sein mag, diese Strategie hat selten ihr Ziel verfehlt. Bei der Betrachtung des öffentlichen Bilds dieser Künstler denken wir meistens: «Oh, wie scheusslich!», und zugleich: «Oh, wie echt!» Selbstdesign als Selbstbezeichnung funktioniert auch dann noch, wenn das avantgardistische Null-Design der Ehrlichkeit versagt. Tatsächlich legt die zeitgenössische Kunst hier offen, wie unsere gesamte Celebritykultur funktioniert: durch kalkulierte Enthüllungen und Selbstenthüllungen. Berühmtheiten (Politiker eingeschlossen) werden dem zeitgenössischen Publikum als designte Oberflächen präsentiert, auf die das Publikum mit Verdacht und Verschwörungstheorien reagiert. Damit ein Politiker vertrauenswürdig aussieht, muss also ein Moment der Enthüllung geschaffen werden – eine Chance, durch die Oberfläche durchzublicken –, so dass man sagen kann: «Oh, dieser Politiker ist genauso schlecht, wie ich ihn mir immer vorgestellt habe.» Mit dieser Enthüllung wird das Vertrauen in das System durch ein Ritual des symbolischen Opfers und Selbstopfers wiederhergestellt; so wird das Celebritysystem durch die Bestätigung des Verdachts, dem es immer schon ausgesetzt ist, stabilisiert. Gemäss der Ökonomie des symbolischen Tausches, wie sie von Marcel Mauss und Georges Bataille entwickelt wurde, erlangen diejenigen Individuen, die sich als besonders scheusslich zeigen (also diejenigen, die das bedeutendste symbolische Opfer bringen), die grösste Anerkennung und den grössten Ruhm. Dieser Umstand allein zeigt, dass die Angelegenheit weniger mit echtem Einblick zu tun hat als vielmehr mit einem speziellen Fall von Selbstdesign: Der Entschluss, sich als ethisch schlecht zu präsentieren, stellt heute eine besonders gute Entscheidung im Sinne des Selbstdesigns dar (Genie = Schwein).

Gemeinsame Zugehörigkeit

Es gibt aber noch eine subtilere und raffiniertere Form von Selbstdesign als das Selbstopfer: den symbolischen Suizid. Wenn der Künstler dieser subtileren Strategie des Selbstdesigns folgt, verkündet er den Tod des Autors, also seinen eigenen symbolischen Tod. In diesem Fall erklärt sich der Künstler nicht für schlecht, sondern für tot. Das daraus resultierende Kunstwerk wird dann als kollaborativ, partizipativ und demokratisch präsentiert. Die Tendenz zur kollaborativen und partizipativen Praxis ist zweifellos eines der Hauptcharakteristika der zeitgenössischen Kunst. Weltweit behaupten zahlreiche Künstlergruppen die kollektive, ja sogar anonyme Urheberschaft ihrer Arbeit. Darüber hinaus tendieren die kollaborativen Praktiken dieses Typs meistens auch dazu, das Publikum zur Teilnahme zu ermu-

tigen und das soziale Milieu zu aktivieren, in dem sich diese Praktiken entfalten. Doch auch dieses Selbstopfer, dieser Verzicht auf individuelle Autorschaft führt im Rahmen der symbolischen Ökonomie von Anerkennung und Ruhm zur Belohnung.

Die partizipative Kunst ist eine Reaktion auf die modernen Bedingungen in der Kunst, die grob gesagt so charakterisiert werden können: Der Künstler produziert die Kunst und stellt sie aus, und das Publikum betrachtet und beurteilt das, was ausgestellt ist. Dieses Arrangement scheint auf den ersten Blick dem Künstler zu nützen, der sich als ein aktives Individuum präsentiert im Gegensatz zur passiven, anonymen Masse des Publikums. Während der Künstler die Macht hat, seinen Namen be-

Berühmtheiten werden dem zeitgenössischen Publikum als designte Oberflächen präsentiert.

kanntzumachen, bleiben die Identitäten der Zuschauer unbekannt, obwohl ihre Rolle darin besteht, die Anerkennung zu liefern, die den Erfolg des Künstlers ermöglicht. So kann die moderne Kunst leicht missverstanden werden als ein Apparat zur Produktion von künstlerischer Berühmtheit auf Kosten des Publikums. Allerdings wird oft übersehen, dass der Künstler in der Moderne immer der Gnade des Publikums ausgeliefert war – wenn ein Kunstwerk nicht den Gefallen des Publikums findet, wird es de facto als wertlos angesehen. Das ist das Hauptdefizit der modernen Kunst: Das moderne Kunstwerk hat keinen eigenen, «inneren» Wert, keinen Vorzug ausser demjenigen, den ihm das Publikum verleiht. In antiken Tempeln galt ästhetisches Missfallen nicht als ausreichender Grund, um ein Kunstwerk zurückzuweisen. Die Statuen, die zu dieser Zeit von Künstlern produziert wurden, galten als Verkörperungen der Götter: Sie wurden verehrt, man kniete betend vor ihnen, man erbat Schutz von ihnen und fürchtete sie. Auch schlecht gemachte Götterbilder und schlecht gemalte Ikonen waren Teil der sakralen Ordnung; sie zu entsorgen wäre ein Sakrileg gewesen. Im Rahmen einer spezifischen religiösen Tradition haben Kunstwerke also ihren individuellen, «inneren» Wert, unabhängig vom ästhetischen Urteil des Publikums. Dieser Wert verdankt sich der Partizipation sowohl des Künstlers als auch des Publikums an gemeinsamen religiösen Praktiken, einer gemeinsamen Zugehörigkeit, die den Gegensatz zwischen Künstler und Publikum relativiert.

Die Säkularisierung der Kunst hingegen bringt ihre radikale Entwertung mit sich. Aus diesem Grund behauptet Hegel am Anfang seiner «Vorlesungen über die Ästhetik», dass die Kunst eine Sache der Vergangenheit sei. Kein moderner Künstler kann erwarten, dass jemand vor seinem Kunstwerk kniet und betet, dass er praktische Hilfe von ihm erbittet oder es benutzt, um Gefahr abzuwenden. Heute ist man höchstens bereit, ein Kunstwerk interessant zu finden und natürlich zu fragen, was es kostete. Der

Preis immunisiert das Kunstwerk bis zu einem gewissen Grad gegen den Geschmack des Publikums – würden ökonomische Erwägungen nicht den unmittelbaren Ausdruck des Publikumsgeschmacks begrenzen, wäre ein grosser Teil der Kunst, die heute im Museum steht, längst schon im Müll gelandet. Die gemeinsame Partizipation an derselben ökonomischen Praxis überbrückt also die radikale Trennung zwischen Künstler und Publikum bis zu einem gewissen Grad, weil sie zu einer Art Komplizenschaft anspricht, bei der das Publikum zum Respekt vor einem Kunstwerk durch dessen hohen Preis gezwungen wird, auch wenn es das Kunstwerk nicht wirklich mag. Zwischen dem religiösen Wert und dem ökonomischen Wert eines Kunstwerks bleibt jedoch eine entscheidende Differenz bestehen. Obwohl der Preis eines Kunstwerks der quantifizierbare Ausdruck eines ästhetischen Werts ist, der ihm beigemessen wurde, übersetzt sich der Respekt, der einem Kunstwerk aufgrund seines Preises gezollt wird, nicht automatisch in irgendeine Form verbindlicher Wertschätzung. Nach einer solchen verbindlichen Wertschätzung kann nur mit nichtkommerziellen, wenn nicht sogar direkt anti-kommerziellen Praktiken gestrebt werden.

Besser tot als böse

Aus diesem Grund haben viele moderne Künstler versucht, wieder gemeinsamen Boden mit ihrem Publikum zu gewinnen, indem sie die Betrachter aus ihren passiven Rollen lockten und die komfortable ästhetische Distanz überbrückten, die es unbeteiligten Betrachtern erlaubt, ein Kunstwerk unparteiisch aus einer sicheren, externen Perspektive zu beurteilen. Die Mehrheit dieser Versuche beinhaltete politisches oder ideologisches Engagement der einen oder anderen Art. Gemeinsamkeit religiöser Art wird so durch eine politische Bewegung ersetzt, an der die Künstler und ihr Publikum gemeinsam partizipieren. Wenn der Betrachter von Anfang an in die künstlerische Praxis involviert ist, wird jede geäusserte Kritik zur Selbstkritik. Geteilte politische Überzeugungen machen das ästhetische Urteil teilweise oder vollkommen irrelevant, genau wie bei der sakralen Kunst der Vergangenheit. Einfacher gesagt: es ist nun besser, ein toter Autor zu sein als ein böser. Auch wenn die Entscheidung des Künstlers, auf exklusive Autorschaft zu verzichten, auf den ersten Blick der Ermächtigung des Betrachters zu dienen scheint, nutzt dieses Opfer letztlich doch dem Künstler, indem es sein Werk vom kalten Blick des unbeteiligt urteilenden Betrachters befreit. ◀

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Barbara Kuon



Rahel Senn

Ferrari, Jeep, Klavier

Immer wenn ich mich über längere Zeit in der Schweiz aufhalte, unterrichte ich Musik an einer aargauischen Oberstufe. So auch gerade jetzt. Am besten gelingt mir das, wenn ich den Schülern die Theorie anhand von Stücken beibringe, die ihnen vertraut sind. Das heisst: Nas statt Beethoven («You Can»), wenn es um «Für Elise» geht. Wenn es um die Verquickung von Musik und Story geht, erörtere ich das anhand des Musicals «We Will Rock You» – und was ein Orchester ist und macht, das bringe ich den Schülern anhand des «Scores» bekannter Blockbuster bei. Besonders eindrücklich lässt sich das immer anhand der Entwicklung des James-Bond-Themas von John Barry bis zu Adeles «Skyfall» zeigen. Mein persönliches Ziel als Aushilfslehrerin ist es, aus einem Haufen blinder Musikkonsumenten ein paar neugierige Hintergrundforscher zu machen. Sie sollen verstehen, dass unser Alltag erfüllt ist von Musik. Und ich behaupte: Für jeden noch so schwierig erscheinenden musikalischen Umstand gibt es eine lebensweltliche Referenz.

Nun, nicht zur Vermittlung jedes Themas lässt sich aber ein süffiger Ansatz finden. Recht trocken muss meine Herangehensweise allerdings in der Instrumentalkunde beim Klavier ausgefallen sein, denn in der folgenden Revisionsstunde konnten sich nur wenige an irgendein Bestandteil des Instrumentes erinnern. Die kargen Antworten – «Tasten, Saiten, Hämmerchen... und... Tasten... Hatten wir die schon?» – versandeten schon bald in ratlosem Schweigen. Ich wartete. Plötzlich hob ein Schüler in der hintersten Reihe seine Hand und – sein Blick hätte enthusiastischer kaum sein können – sagte: «Diese Dinger da unten, wo einer mit den Füßen drauftritt...» Die Antwort lag ihm auf der Zunge. Das spürte ich und fragte: «Und wie heissen diese Dinger?» Er überlegte lange, grub in seinen Gedanken zum Alltag. Genauso wie es ihm die Lehrerin beigebracht hatte. Dann die Antwort, der findige Glückspilz platzte fast vor Enthusiasmus: «Gaspedale!»

Nun, Gas geben kann man mit den Pedalen nicht. Man nennt sie deshalb einfach «Pedale». Aber Sie sehen schon: Meine Jungs und Mädels wissen, wie man Gelerntes in den Alltag einbauen kann. Und wie man Alltag in Gelerntes einbaut. Mehr braucht es nicht.

Rahel Senn ist Pianistin und wurde 2011 als erste Schweizerin zum internationalen «Young Steinway Artist» ernannt. Die Tochter eines Schweizer und einer Singapurerin befindet sich auf Welttournee und berichtet an dieser Stelle monatlich von ihren Erfahrungen.