

Form – auch dem Zweifel dienend

„Sie nähert sich den Dingen nicht nur geradlinig, sondern beschreibt durchaus auch Kurven (wenn ich das so ausdrücken darf), wenn die Dinge kurvig sind.“

G. K. Chesterton

I. Eine Mutmassung über die Spaltung der künstlerischen Form

47

Vor zwei oder drei Jahren habe ich in der slowenischen Tageszeitung *Delo* ein Interview mit Zdenka Badovinac, der Direktorin der Modernen Galerie in Ljubljana, gelesen und mich nur auf eine ihrer Antworten konzentriert: „Künstler teilen unter anderem mit, dass wir die Sprache der Formen kennen müssen, um uns in der Welt zurechtzufinden, kritisch gegenüber ihr zu sein und sie ändern zu können. Sarah Morris zum Beispiel zeigt in ihrem Film eine Grossstadt in all ihrer formalen Schönheit und beweist zugleich, dass die Stadt gerade mit der Form Menschen irreführt, sie manipuliert. Die Form ist nicht so unschuldig, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheint, was auch zeitgenössische Künstler beweisen.“ Damals, das muss ich zugeben, habe ich ihren Hinweis ziemlich reserviert zur Kenntnis genommen, weil ich in künstlerischen Formen vor allem einen festen Halt für ein umfassendes und positives Begreifen eines Zustands oder Ereignisses sah. Ich folgte der etwas abgeänderten aristotelischen Überzeugung, dass die Kunst mit der Form das ergänzt, was in der Welt unverbunden und zerteilt ist. Kurzum, für mich war das Grundphänomen der Form konstitutiv aus miteinander verbundenen (positiven) Elementen zusammengesetzt; davon, dass die Form heikel und irreführend sein könnte, konnte keine Rede sein. Doch gerade hierauf spielte die Direktorin an, als sie aus der Form ein negatives, irreführendes ästhetisches Aussehen komprimierte und es mit einer positiven komprimierten Variante konfrontierte, die ein kritisches Verändern der Welt ermöglichen sollte. Nun gut, im Interview konnte sie ihre Gedanken

nicht immer ausführlich erläutern. Aber wie auch immer diese ihre Definition des Dualismus „negativ irreführend – positiv kritisch“ gedacht war, eines war gewiss: sie umging die Kumulativität, die Inventivität und Konstruktivität der Form bzw. ihre Integrationsfähigkeit. Genauer gesagt, sie umgab die erste, negativ gedachte Hälfte mit einer Mauer, ebenso die zweite, positive Hälfte, und hielt beide getrennt voneinander ohne vermittelnde Annäherung. Deshalb bot mir der Dualismus einen Ausgangspunkt für eine persönliche Überlegung: Kann die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der Form tatsächlich in zwei Teile gespalten sein? Also in zwei Bedeutungen: in die Form als negatives Äquivalent zum guten Geschmack und in die Form als positive Trägerin kritischer und reformistischer Absichten. Dies blieb offen, und nur eine Überlegung über die Konstitution und Rolle der künstlerischen Form konnte den Dualismus widerlegen, den ich voraussah und dem ich mich widersetzte.

48

Nach meiner Überzeugung konnte die Unterteilung in „negativ – positiv“ der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form als Eingriff in das modernistisch emanzipierte, autonome Kunstwerk interpretiert werden. Mit dieser Unterteilung wurde die Ästhetik, also die aus der Romantik abgeleitete Konstituente des Modernismus, zurückgewiesen und von den kritischen formativen Elementen getrennt, weil die Ästhetik irreführend, heikel und negativ sei. Da aber Zurückweisungen gewöhnlich durch etwas oder jemanden ange-regt werden und nicht ohne Argumentation wirksam sein können, ahnte ich im Hintergrund der „negativ-positiven“ Aufteilung der Form konzeptualistische Forderungen. Natürlich etwas verändert. Joseph Kosuth, ein bedeutender Vertreter des Konzeptualismus, forderte nämlich Folgendes: Die Agitation für den guten Geschmack müsse man abschaffen und jegliche Kunst negieren, die Qualität und ästhetisches Raumgefühl garantiert. Was bedeutete, dass man auch die formalistische Seite¹ der Kunst abschreiben und durch Funktionalität ersetzen

1 Joseph Kosuth hat die Ästhetik abgelehnt, weil sie den guten Geschmack fördere. Zugleich benutzte er negativ den Ausdruck „Formalismus“, was völlig richtig war, da der Formalismus ebenfalls einem übertriebenen Hang zum Verschönern ergeben ist. Doch wie steht es um die Kunst, die ihren Zweck nicht in sinnlicher Schwelgerei bekundet? Kann man eine solche Kunst als formalistisch bezeichnen? Meiner Meinung nach unterscheidet sie sich von der hedonistischen Kunst, obwohl auch ihr die Schönheit zur Verfügung steht. Also kann man sie zumindest meines Erachtens nicht mit Formalismus gleichsetzen. Hier bietet sich mir die Möglichkeit, das, was im offensichtlichen Verhältnis zwischen Schö-nem und Konstruktivem mitexistiert, mit den Ausdrücken „Formatives“ und „Morphologisches“ zu bezeichnen. Inhaltlich ist das Formative für die unmittelbare Präsentation und die Art der konstruktiven Definierung bestimmt. Das Morphologische hingegen ist die Lehre von den Formen und hat deshalb keinen direkten Kontakt zur sinnlichen Schwelgerei. Kurzum, mit dem Ausdruck „Formatives“ kann die Schönheit berücksichtigt werden, jedoch so, dass

müsse. Die dualistische Trennungsdefinition² bewahrte hingegen – so stellte ich sie mir jedenfalls vor – teilweise die Form in einer Zweiteiligkeit. Die Form war noch immer möglich, weil sie einem positiven, kritischen Pol zugeordnet war und zur negativen Veranschaulichung des guten Geschmacks verwendet wurde. An diesem Punkt näherte sich die Trennungsdefinition der konzeptualistischen Radikalität (Trennung von Kunst und Ästhetik), doch folgte sie ihr nicht bis zum radikalsten Limit, da sich der Dualismus der modernen Kunst nicht mit der konzeptualistischen Zurückweisung der Morphologie identifizieren konnte. Offenbar haben sich die Verhältnisse in der heutigen Kunst derart verändert, dass das Dilemma, ob man überhaupt noch über eine radikale Verbannung der Morphologie sprechen müsse, entstanden ist? Zugleich eröffnete dieses Dilemma auch die Frage, ob die teilweise im Dienste der Kritik des Schönen stehende Form³ überhaupt noch eine künstlerische Form sei? Denn wenn sie ohne ästhetische Modalität bestehen kann, also ohne wechselseitige kohäsive Funktion, wie soll man sie dann als Ergebnis einer künstlerischen Tätigkeit bzw. eines künstlerischen Ereignisses auffassen?

Da ich anfangs meinte, dass die negierende Stimme des konzeptuellen Gedankens günstiger für die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der Form sei als ihre teilweise, auch problematische Rehabilitation im vorgesehenen gespaltenen Zustand, habe ich mich zuerst auf ein dadaistisches und konzeptuelles Kritisieren der Ästhetik und Formativität konzentriert. Ich versuchte festzustellen, ob die Konzeptkunst und ihre Vorgängerin, die avantgardistische Kunst, auch durch die Materialisierung ihrer Ideen so konsequent waren, wie es die Philosophie und Kunsttheorie bei der Begriffssystematisierung der dadaistischen und konzeptuellen Initiativen waren. Jegliche Abweichung des dadais-

die Schönheit nicht im Kunstwerk vorherrschend ist. Denn die konstruktive Beherrschung und die offensichtliche Bestimmung der inneren Verhältnisse in der künstlerischen Struktur verhindert die Vorherrschaft der Schönheit. Martin Heidegger hat – wenn ich mich recht erinnere – in einem breiteren philosophischen Kontext erwähnt, dass „Schönheit“ für die Griechen Beherrschtheit, die Summe der heftigsten Gegenbestrebungen, einen Kampf im Sinne der bereits behandelten Gegensätzlichkeit bedeutete.

- 2 Der Begriff „Dualismus“ ist nicht ganz geeignet zur Bezeichnung der heutigen künstlerischen Bemühungen. Da aber auch die „visuelle Kunst“, die „neuen Kunstpraktiken“, die „kontextuelle Kunst“ und die „multimedialen Manifestationen“ recht unzuverlässige Begriffe sind, die häufig locker mit dem Neo-Konzeptualismus verbunden sind, scheint es mir, dass der „Dualismus“ den noch offenen Terminus *technicus* ergänzt.
 - 3 Die „dienende Form“ ist nicht dem Urteil des Geschmacks unterworfen und stellt in der Sache oder im Objekt keine akkumulative und integrative Funktion her, sondern ist – um einen Ausdruck von Šuvaković zu verwenden – glatt, eine Oberfläche. Ihr Zweck ist lediglich die nützliche Verwendung, meist bei Mitteilungen, Systematisierungen und Simulationen.
-

tischen und konzeptuellen Geschehens von der Ablehnung der Ästhetik und Morphologie würde nämlich eine dualistische Bewahrung der Morphologie in anderem Licht zeigen. Immerhin würden sich die begrifflichen Verhältnisse zwischen der historischen Avantgarde, dem historischen Konzeptualismus und dem entstehenden Dualismus verstricken.

Der einleitende Kontakt mit der Avantgarde stellte eine zumindest für mich bedeutende Frage in den Vordergrund: Waren die Versammlungen, Appelle und Provokationen der Dadaisten noch etwas anderes als Zerstörungen von Artefakten und Kunstinstitutionen? Doch auf diese Frage konnte ich nicht mit ja oder nein antworten. Denn angesichts des dadaistischen Erbes war es auch wahrscheinlich, dass trotz der nihilistischen Orientierung des Avantgardismus seine materialisierten Spuren auftraten, denen man zumindest den teilweisen Status eines realisierten Kunstwerks verleihen könnte. Dies bedeutete aber letztendlich, dass die Dadaisten wahrscheinlich nicht eine Art Pisarev oder Bakunin auf dem Gebiet der Kunst waren.

50

Ich fühlte mich wie im Schraubstock eingeklemmt. Wenn ich mich auf Kosuth beziehen würde – alles, was ich als Kunst bezeichne, ist Kunst –, könnte ich die dadaistischen Versammlungen, Appelle, Exzesse und provokativen Sticheleien den vergänglichen Handlungen der Künstler zuordnen. Doch wie würde ich die dadaistischen Versammlungen, Appelle und provokativen Sticheleien unter Duchamps realisierte Ready-mades einreihen? Oder umgekehrt: wie sollte ich Duchamps Ready-mades in den anarchistischen Bruch mit den dominanten Kulturinstitutionen, welche die künstlerischen Formen und Artefakte schützten, einbeziehen? Hier passte etwas nicht zusammen, oder aber meine Fragestellung war falsch. Das Einzige, was mir akzeptabel erschien, war die Möglichkeit, dass die dadaistischen Versammlungen, Appelle und provokativen Sticheleien eigentlich der philosophischen und ethischen Begründung der avantgardistischen radikalen Denkweise näher standen. Auf diese Weise definierten sich Calinescu, Jameson, Morawski und Vrečko⁴, als sie den Höhepunkt des neuzeitlichen Kunstbewusstseins mit einer radikalen Auflehnung gegen Kunstinstitutionen und mit dem realisierten Kunstwerk gleichsetzten. Dadurch haben sie die Ethik der Egalität (jeder kann Künstler sein) zweifellos hoch gestellt und den Dada radikal von der traditionellen Kunst getrennt. Ich bin allerdings nicht überzeugt, dass sie auf den Versammlungen, bei den Appellen und Provokationen etwas fanden, was wirklich phänomenal als nicht-realisiertes Kunstwerk bestand. Die Interpretation eines nicht-realisierten Kunstwerks konnte nämlich nicht die Frage umgehen, ob die nihilistischen avantgardistischen Forderungen nicht zu vergänglichen (wenn nicht schon

explosiven) subversiven Handlungen führten? Zumindest vom Gesichtspunkt der Subversion könnte man erwarten, dass bei Verwendung von provokativen Mitteln zuerst die provokativen Mittel bedrohlich zerfallen würden und der Zerfall der provokativen Mittel die Kunstinstitutionen beeinträchtigen würde. Ein solcher Eingriff würde zweifellos die radikalsten Ziele verwirklichen, doch könnte man dieselben subversiven Mittel nicht noch mehrere Male für ähnliche Zwecke einsetzen, geschweige denn sie in einer Kunsteinrichtung ausstellen. Deshalb war mein Gedankengang folgender: Die dadaistischen Dokumente, die nach den provokativen Manifestationen unversehrt blieben, waren keine wirklichen subversiven Mittel. Im Gegenteil, sie blieben höchstens als Belege der Appelle und Manifestationen bestehen und waren hoffende und vielversprechende Hinweise, die von den Kunstinstitutionen recht schnell in Ausstellungsexponate, also in realisierte Kunstwerke verwandelt wurden.

Etwas hatte ich zu erklären vermocht, und ich gewann den Eindruck, dass ich auf dem richtigen Weg bin, aber dennoch blieb ich vorsichtig. Am besten – so sprach ich mir selbst Mut zu – höre ich auf Duchamp. Denn wenn es zutrifft, dass Duchamp sagte, dass er der Erde die Sache weggenommen und sie auf den Planeten der Ästhetik transferiert habe, dann trifft es auch zu, dass er sich nicht viel um ethische Herausforderungen kümmerte. Also schloss er sich nicht vollständig der Reinigung und Nichtung der Kunst an, sondern näherte seine paradoxen Gedanken kosmopolitisch und ironisch den benutzten Sachen an. Dies gab er wahrscheinlich nie auf, so wie Beuys später folgende Behauptung niemals aufgab: „Aus dem allgemeinen Unbestimmten muss etwas zur Bestimmtheit kommen, überhaupt zu Gestaltungen, zu Formen kommen.“⁴ Es war mir zwar nicht bekannt, wie er mit dem radikalen Flügel von Fluxus (mit Vostell, Maciunas usw.) zusammenarbeitete, da seine soziale Plastik nicht nur eine Übergangslösung in der Zeit war. Im Gegenteil. Ihr Auftreten oder ihr Verlauf waren bleibend geformt, wovon noch heute die Steine zeugen, die Beuys zusammen mit Bürgern der Stadt Kassel neben die neu gepflanzten Eichen setzte. Bei Duchamp und Beuys handelte es sich also um eine gedachte Veränderung der Zweckbestimmung von Materialien, die einer Realisierung näher war als einer Nichtrealisierung.

Genauso war es mit Kosuths „Passage“⁵ in der Neuen Galerie in Kassel: klassische museale Exponate, eingehüllt in dunklen und hellen Stoff sowie durchzogen mit zahlreichen Sprüchen und Zitaten, haben „in der Gruft und

4 Harlan – Rappmann – Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Beuys*, Achberg: Achberger Verlag, 1984, S. 22.

5 Projekt „Passage“ genannt wurde an der Dokumenta IX präsentiert.

im himmlisch hellen Gang“ (also auf der bereits inthronisierten Vergangenheit) folgende Mitteilung geformt: Es gibt keine Gewissheit. Die radikale tautologische Doktrin, die Joseph Kosuth in seiner frühen Zeit befürwortete und demonstrierte, z. B. mit dem Projekt „Drei Stühle“, wurde aufgegeben. In der „Passage“ wurde der Zusammenstoß zwischen Leben und Tod mit einem überraschend geformten Kontrast dargestellt. Der geformte Kontrast bildete ein Integrationsfeld und damit einen so starken Grund, dass ich Kosuths tautologischer Doktrin mit folgenden Worten widersprach: Der Wahrheitsgehalt einer Behauptung kann an einer anderen Behauptung überprüft werden, wenn die eigene Referenz der einen und der anderen Behauptung im Rahmen einer bestimmten Form berücksichtigt wird. Und ich fügte Folgendes hinzu: Damals schrieben kritische Beobachter nicht grundlos, dass Wittgenstein angesichts der „Passage“ auf der Kassler Ausstellung einen Schritt zurücktrat. Zumindest auf symbolischer Ebene bedeutete dies, dass Kosuths Aufführung von Kunst nicht so geradlinig war wie sein Buch „Art after Philosophy“.

52

Nun ja, ich wollte eine Wahrheit treffen, musste mich aber mit deren drei abfinden. Auf der einen Seite stand das rutschige (jedoch nicht gestaltlose) Ready-made, auf der anderen Seite standen auf dualistische Logik gestützte visuelle (Serien-) Dienstleistungen, auf der dritten Seite das philosophisch/theoretisch vorgesehene nicht-realisierte Kunstwerk und die verbale Tautologie. Welcher Ausgangswert könnte die ureigenste und allgemeinste Bedeutung der künstlerischen Form gefährden? Jener, der in den Ready-mades enthalten war, wohl nicht, lautete die erste Antwort. Die Spitze der in den Ready-mades angedeuteten Subversivität war stumpf geworden wegen der formativen Ansätze, welche die Ready-mades in Museen und damit am Leben erhielten. Mehr Möglichkeiten, die künstlerische Form endlich in das vergangene künstlerische Bewusstsein und in traditionelle künstlerische Artefakte einzuschliessen, boten einige künstlerische philosophisch/theoretische Anschauungen⁶, da sie eine Untersuchung des Zustands im kulturellen Alltag erforderten. Denn nach Ansicht von so manchem Kunstphilosophen, Kunsttheoretiker, aber auch Künstler gefährdete der parasitäre Postimpressionismus die radikalen Grundsätze des Avantgardismus und Konzeptualismus, was eine korrupte Wiederbelebung überholter formativer

6 Die Verflechtung von Künstlerischem und von kunstphilosophischen und kunsttheoretischen Anschauungen ist zweibahnig gedacht: Einerseits waren die Künstler an einer möglichst offenen Vorgehensweise bei der Untersuchung und begrifflichen Begründung der Kunst interessiert, andererseits griff die logisch-rationale Sprache der Kunstphilosophen und -theoretiker immer entscheidender in die Kunstpraxis ein. Was bedeutete, dass die Kunst wegen äusseren logisch-rationalen Einflüssen immer unersetzlicher werden konnte.

Realisationen bedeute. Doch derartige kritische Ausgangspunkte waren vor allem eine Verteidigung philosophischer und theoretischer Grundsätze und trugen nicht zu ihrer praktischen Umsetzung bei. Da sie eine rein hermeneutische Rolle spielten, reichte die radikale Ablehnung integraler morphologischer Funktionen nicht aus, nicht zuletzt aus den in diesem Aufsatz bereits angeführten Gründen. Kurzum, ich stand mit nur einem Bein auf der Erde und konzentrierte mich darauf, was mir der Kompromiss zuliess: Die radikalen philosophischen und theoretischen Denkhebel verband ich mit der dualistischen Definition und natürlich mit konkreten Beispielen, die dieser Definition entsprechen würden. Genauer gesagt: Die Netz- und Serienstrukturen, die wegen der Modelleigenschaft in Einklang mit der Logik des theoretischen Enthüllens und des philosophischen Nachdenkens stehen sollen, verband ich mit den dienstleistungsorientierten Aufgaben der neuen visuellen Praktiken. Dies tat ich aus der Überzeugung heraus, dass gerade diese Verbindung es ist, die sich als grösste Bedrohung für die allgemeinste und ureigenste Bedeutung der künstlerischen Form und für die Ganzheitlichkeit des künstlerischen Artefakts erweisen wird. In diesem Sinne würden nämlich theoretische und begriffliche Modelle, die im Rahmen der Kunst entwickelt werden, korrektive Simulationen in der heutigen Gesellschaft ermöglichen und eine völlige Verschmelzung der Kunsttheorie und -philosophie mit der Dienstleistungsfunktion des Kunstwerks verursachen. So würden die beiden logisch-kategorialen Aussprüche das künstlerische Verhältnis zum Seienden und zum Leben aufheben.

Doch Schaubilder, Übersichtstabellen, Karteien, systematische Muster, numerische Sequenzen und Periodensysteme, in welche die Künstler eine Repetition von Fassaden (Brend und Hilla Bechner), Bilder erodierter Landschaften (Michael Ashkin) und selbstreferenzielle Beweise (Hanne Darboven) einbrachten, boten neben einem serial-typologischen Rahmen eine Gelegenheit zur ästhetischen Kombinierung und existenziellen Berichterstattung: Nehmen wir an, *dass hinter allem Aufgezählten nichts anderes stand*. Dies bedeutete aber, dass Serienwerke nur einen Schritt weit entfernt von der systematisierten Entblössung, aber auch von den begrifflichen und theoretischen Modellen entstanden. Ihre Autoren bewahrten nämlich mit ästhetisch variierten Eingriffen in die Serienfolgen die Funktion der allgemeinsten und ureigensten Form, obwohl das technische Aussehen der Organisation etwas ganz anderes vermuten liess. Es gelang um Haaresbreite, doch es gelang, natürlich viel knapper als bei Christian Boltanski.

Ich stand nahe, jedoch nicht in unmittelbarer Nähe eines Zusammenbruchs der integralen künstlerischen Form, denn keine der aufgezählten Varianten

führte mich zu einer reinen Dichotomie, also zum Zerfall des allgemeinsten und ureigensten Begriffs der Form⁷. Eigentlich hätte ich mich darüber freuen müssen, dass die Suche nach Beweisen, dass die integrale Form halbiert und vielleicht sogar vernichtet ist, kein endgültiges Resultat ergab. Doch dem war nicht so, denn es musste da sowohl in der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form als auch im integrierten Kunstwerk etwas geben, was, wenn schon nicht nach einer Spaltung, so doch nach einem Widerspruch rief. So geriet ich in die Situation, dass ich meine Suche auf den Kopf stellen und ein adäquateres Argument finden musste. Um meine Absicht zu erreichen, verwarf ich, was ich bis dahin vorgesehen hatte, und konzentrierte mich auf eine etwas anders gestellte Frage: Wenn die Voraussetzungen bezüglich des neuzeitlichen Dualismus nicht durch die favorisierten theoretischen Modelle und noch weniger durch die avantgardistischen und konzeptuellen Realisationen gestützt wurden, woraus könnte die Idee vom neuzeitlichen Dualismus dann hervorgehen? Die Frage war nicht einfach, doch ich versuchte, zuerst eine Antwort mit einem allgemeinen Beispiel zu finden: Wahrscheinlich entsteht eine Spaltung nicht aus einer Gespaltenheit und eine Unterscheidung nicht aus einem Unterschied heraus, vielmehr geschehen eine Spaltung und Scheidung in einem zuvor gegebenen Gefüge. Wobei die Gespaltenheit und das Geschiedensein eine Affinität zum Gefüge bewahren können. Vielleicht sogar eine intensivere, wenn man das Gefüge mit Heideggers Worten versteht: „*Der Unter-Schied hält von sich her die Mitte auseinander, auf die zu und durch die hindurch Welt und Dinge zueinander einig sind.*“⁸ War es vielleicht möglich, dass die Idee vom neuzeitlichen Dualismus paradoxerweise aus dem allgemeinsten und ureigensten Begriff der Kunstform hervorging, die als integrale Entität gedacht war?

Es war eine veränderte Rolle in Sicht: Die integrale Form zerbrach nicht wegen des neuzeitlichen Dualismus, sondern wegen etwas, das im ursprünglichen Kunstwerk wirkte. In dieser ganz und gar nicht ermutigenden Situation kehrte ich zu Duchamp zurück, in der Hoffnung, dass gerade über seine Tätigkeit und seine Werke der Weg zu dem führte, was mich so beunruhigte, als ich über die Kunstform nachdachte. Nicht zuletzt eigneten sich die Ready-mades am besten zur Suche nach jenen Kraftlinien in der Kunst und künstlerischen

7 In diesem Aufsatz sind drei Formen berücksichtigt: die künstlerische Form als allgemeinsten und ureigensten Begriff, die Form als ganzheitliche Besonderheit des Kunstwerks und die Form als Bestandteil des Kunstwerks. Deshalb nähert sich der erste Teil des Aufsatzes der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der Form, die darauf folgenden Teile hingegen der Besonderheit des Kunstwerks und seinen formativen Bestandteilen.

8 Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main: V. Klostermann S. 23.

Form, die verbinden könnten und nicht trennen oder sogar vernichten würden. So schlussfolgerte ich und stellte folgende These auf: Jetzt geht es nicht mehr um die dilemmatische Frage, ob Richard Mutt nun ästhetische und formative Elemente in die Ready-mades einbezogen oder sie ausgeschlossen hat. Wichtiger ist: Wie hat er sie einbezogen? Bei der Auswahl der „Fountain“ war zweifellos eine Reihe von bekannten formativen und ästhetischen gestalterischen Elementen präsent, mit denen das Pissoir gestaltet war. Doch die ästhetischen Elemente werteten das provokative Pissoir nicht auf, denn seine nicht gerade respektable Bedeutung war nicht mit der „Schönheit“ des Industrieproduktes identisch. Es befand sich sozusagen jenseits des Geschmacks, doch nahm es dennoch bis zu einem gewissen Masse eine industriell gefertigte Ästhetik an und schaffte einen schwebenden und unbestimmten Erscheinungszustand. Anders gesagt: Etwas, was entzweibrach – Ekel und Schönheit – hat durch diesen Bruch im Gegenstand einen abstossend-nichtabstossenden Extrakt freigesetzt, in welchem ein Kunstakt erkannt wurde. Und noch etwas: Es kehrte die – noch nicht sehr begründete – Ahnung zurück, dass das belebende Enzym nicht aus der bis dahin einzigen, positiv bezeichneten verbindenden Rolle der künstlerischen Form hervorgeht. Diese verbindende Funktion bewahrte natürlich eine bedeutende integrative Rolle, sonst könnte man beim Pissoir nicht die minimal anwesende Schönheit erleben. Doch die Lebendigkeit entsprang aus dem Gegensatz zwischen Verworfenheit und Schönheit, und sie wirkte trotz des verbindenden ironischen Tons. Waren denn in der künstlerischen Form tatsächlich gegensätzliche Komponenten wirksam, die den Gedanken von schlechter und guter Form heute in zwei Komponenten aufteilt? Ich war wirklich verblüfft über den wiederholten Hinweis, dass aus der Natur der Kunst – d. h. aus ihrem inneren Widerspruch – die Idee von der Entzweigung der allgemeinsten und ureigensten Bedeutung der künstlerischen Form hervorgehen könnte.

II. Widerspruch in Zuneigung

Dieser Gedankengang gefiel mir anfangs nicht sehr, dennoch führte er mich weiter zu einem neuen Beweis. Ganz besonders zog mich Grafenauers Gedanke an: „Die Form des Sonetts, in der sich die Tradition spiegelt, verstrickt sich in jenes Abenteuer, das ich als Übersteigung der eigenen existentiellen Erfahrung bezeichnete, in welcher auch meine Erfahrung der Poesie enthalten ist. Dies bedeutet, dass in den entstandenen künstlerischen Bildern ein kontrastierendes, antithetisches, oppositionelles Verhältnis zum Sonett und

seiner Geschichte zur Geltung kommen muss, wodurch jener Parallelismus in der Textstruktur geschaffen wird, der die Beziehung zwischen der Gesamtheit der grammatischen, lexikalischen, phonetischen und anderen Parallelismen im Text und der Idee des Sonetts ausdrückt.⁹ Mit seiner Hilfe konnte man über die Interpretationsschwierigkeiten nachdenken und sie überwinden. Mich zumindest wies er darauf hin, dass Grafenauer die zusammentreffenden Adjektive „kontrastierend, antithetisch und oppositionell“ berührte, ohne die keine strukturell bemerkbare Qualität geschieht und keine Abstossung erkannt wird. Doch setzte er – so nahm ich an – in der Struktur des Kunstwerks nicht die komponentalen Aktivitäten der kontrastierenden Bausteine (ohne die es keine Wahrnehmung und Erkennung gibt) an erste Stelle, sondern griff über sie hinaus. An erste Stelle setzte er sein persönliches oppositionelles Verhältnis zum historischen Phänomen des Sonetts. Dies würde zumindest meines Erachtens nach bedeuten, dass der Dichter seine kreative Position angesichts des historischen Phänomens der Form überprüft hat. Auf diese Weise wollte er einen Unterschied zwischen dem allgemeinen Kanon, der das Sonett beherrscht, und seiner spezifischen Distinktion herstellen. Hierbei wären der allgemeine Kanon und die spezifische Distinktion des Autors während der gesamten Entstehungszeit des Gedichts parallel aktiv und original. Oder anders ausgedrückt: Mit der kreativen Reaktion des Künstlers war ein Unterschied zwischen zwei parallelen Formen vorgesehen: zwischen der Form als Trägerin des geschichtlichen Status und der Form, in der die Distinktion des Dichters erkannt wurde. Zugleich öffnete sich der Dichter den Zugang zur integralen künstlerischen Form. Dies war aber etwas ganz anderes als eine Vereinheitlichung mit der reinen Grundlage des historischen Sonetts und etwas ganz anderes als ein Beharren auf im Voraus bestimmten formativen Bedingungen. So gelangte ich an einen Punkt, an dem ich aussprach, was ich anfangs nicht gewollt hatte: Die völlige Harmonie der mitwirkenden ästhetischen, erkenntnis- und wertmässigen Komponenten würde die Möglichkeit einer Wirksamkeit zu wenig bestärken. Oder sie würde die Kraft der Form sogar lähmen, da die Form in diesem Fall durch die Harmonie in einen Zustand ohne jegliches Potenzial versiegelt wäre. Sie wäre lediglich eine starre Aufnahme schon längst erdichteter Worte.

Es eröffnete sich ein interessanter, jedoch nicht überprüfter Aspekt des formativen Zweifels, weshalb ich geschichtliche Beweise für sein Bestehen suchen musste, sonst hätte ich meine Suche nicht in eine beständige Behauptung summieren können. Während der Suche nach entsprechenden Beispielen sah ich mir zunächst Kunstwerke aus dem Mittelalter an. Also aus der Zeit, als ihre

9 Niko Grafenauer, *Vezi daljav. Oblikovanje pesmi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996, S. 133.

„Ganzheitlichkeit“ noch Gott geweiht und damit bis zu dem Grad göttlich war, dass das *sanctum*¹⁰ die Ikonen und deren pythagoreischen Platonismus zumindest im Kreis der damaligen Ikonenhersteller und -verehrer schützte. Was ausserhalb dieses Kreises bis zum Zweiten Konzil von Nicäa im Jahre 787 geschah, als die Berechtigung der heiligen Bilder in der Kirche bestätigt wurde, erahnt man aus den *„Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen“*, die Johannes von Damaskus im damaligen Syrien verfasste und für den ikonoklastischen Kaiser Leo III bestimmte. Deshalb trennte ich die ganzheitliche Vorstellungskraft der Ikonen, die von der Ikonodulie durchgesetzt wurde, von den Bilderstürmen, die wegen politischen Interessen und aus der religiösen Überzeugung heraus, dass Gott nicht darstellbar sei, unternommen wurden. Kurzum, das ganzheitliche Feld der Ikonen, ergänzt mit ornamentalen Verflechtungen, geometrischer Substanz und sogar Namen von Heiligen, bestand ohne innere Zweifel. Dies bedeutete aber nicht, dass die Ikonen ohne kontrastierende Organisation der Bestandteile und ohne hierarchische Gradienten konzipiert waren.¹¹

Für einen Augenblick hielt ich inne und stellte eine neue Frage: Ist der Zweifel zu einem offenen Anreger neuer Visionen geworden, als die Form die göttliche Schirmherrschaft verliess und die Unschuld verlor? Duccio und Cimabue waren noch keine Versucher und „verspielten“ noch nicht das universale Paradigma des Ornaments. Doch Giotto rückte bereits stark vom Ornament ab, als er die sich bemerkbar machenden Wirkungen der künftigen Perspektive erahnte. Da ich aber nicht die Perspektive hervorzuheben beabsichtigte, sondern das, was mit der neuen Sicht des Raumes verbunden war und den Hellenismus rekonstituierte, suchte ich eine geeignetere Person unter den damaligen Künstlern. Ich wählte Botticelli – insbesondere deshalb, weil ich mit meiner antiken (säkularisierten) Orientierung nicht viel Glück hatte. Natürlich wiederholte ich nicht, wie seine Bekehrung bzw. seine Umorientierung von pantheistischen zu christlichen Bildern und ethischen Werten geschah. Wichtiger erschien mir der „Makel“ in der Form, der nicht einfach war. Vor allem wegen der Frage, was Botticelli den Flammen Savonarolas auslieferte? Hat er wirklich den

10 In der Erörterung „Das Heilige“ schrieb Émile Benveniste: „... sanctus ist nicht mehr nur eine Wand, sondern die Gesamtheit des Feldes und all dessen, was in Kontakt mit der Welt des Göttlichen steht ... seine Kraft macht aus ihm ein vermittelndes Wesen zwischen Mensch und Göttlichem“ (Emile Benveniste, Sveto, Koper: Hyperion, 2006, S. 26).

11 Mit dem Syntagma „innerer Zweifel“ ist das bemerkbare Geschehen im Kunstwerk gemeint, das seine Proportionen, Ton- und Farbkontraste, Strukturspannungen, Raumverhältnisse usw. nicht abschafft, sondern ihre Konstellationen ändert, und dadurch auch die Vorstellung von bildnerischen Strukturprinzipien und Stilbesonderheiten.

„Makel“ getilgt, indem er der heidnischen Sinnlichkeit entsagte? Wahrscheinlich nicht, weil er auf anstössige mythologische Szenen, nicht aber auf antike Formen verzichtete. Was bedeutete, dass er den ornamentalen, der irdischen Empirie ausweichenden Verflechtungen den christlich-vormundschaftlichen Status wegnahm und ihn durch eine Versöhnung zwischen Fleisch und Geist ersetzte. Ganz besonders in Botticellis Bild „Magnificat“¹² sind zwei Aspekte gut zu erkennen: der christliche, der Maria und der Kindheit Jesu gewidmet ist, und der antike, der auf heidnische Formen gestützt ist. Es handelte sich um eine Kombination, die schwer in verschmelzenden ornamental Verflechtungen zu finden ist. Botticelli konfrontierte nämlich sittliche Bildnisse Mariens, Jesu und der Engel mit vergeistigten plastischen Formen. Alles, was Zeichen von Alltäglichkeit trug, traf mit göttlichen Linien zusammen, ohne dabei die menschliche Identität zu verlieren. Deshalb übernahmen die morphologischen Verfahren an diesem Punkt eine doppelte Funktion: auf der einen Seite stellten sie das sittliche, auf der anderen Seite das göttliche Prinzip dar und verflochten beide so, dass sie in offensichtlichem Gegensatz zueinander friedlich vereint blieben. Doch trotz des friedlichen Gegensatzes zeigten sich Nebenwirkungen, was bedeutete, dass die Modalität der malerischen Mittel als teilweise schon verselbständigte Entität, die jeder auf seine eigene Weise erleben konnte, aus dem religiösen Themenkreis austrat.

Eine ebenso interessante Kombination von ästhetischen, formativen und gesellschaftskritischen Bestandteilen in der Form zeigte mir eine Reproduktion von Veroneses Bild „Die Hochzeit zu Kana“. Meines Erachtens entging der Künstler der Versuchung, durch pittoreskes Brillieren der Parade von Potentaten bzw. dem Bankett der Nobili vor dem „kaum“ präsenten Christus zu dienen. Deshalb machte er eine formbildende Kehrtwende, trat von Leonardos göttlicher zentraler Position ab und wirkte sozusagen entgegen der orthodoxen Forderung in der Malerei: mit einer visuell nicht sichtbar gemachten und gerade deshalb so wirksamen zentralen Vertikale, die vom leeren Raum über die Gestalt von Jesus, durch die Musiker hindurch bis zu den zwei Hunden im Vordergrund verläuft, wird die lebhaft Inszenierung in der Horizontalen in zwei voneinander unabhängige Gruppen von Gästen zerteilt (unterbrochen). Deshalb kippt der Blick in der Bildmitte – wenn schon nicht in eine Spalte, so doch: – in eine flache Vertiefung. Durch den distanzierten formativen Eingriff aberkannte der Maler der dominanten Horizontale die malerische und statusmässige Priorität und setzte eine oppositäre Bewusstseinsbildung der Sicht da-

12 Auf Botticellis Synkretismus wiesen Robert E. Wolf und Roland Millen im Buch „Geburt der Neuzeit“ hin.

gegen. Genauer gesagt: Der Meister rückte mit seiner formativen Bezweiflung der Allmächtigkeit des Fluchtpunkts dessen Nichtpräsenz in den Mittelpunkt, in die anwesende Sichtbarkeit des Nichtanwesenden. Zugleich widersprach er mit der unterbrochenen Horizontale auch der damaligen gesellschaftlichen Situation. Als wenn er unterbewusst sagen würde: Unvergleichlich bedeutsamer ist ein deklassierter vertikaler Zwischenraum als eine in Pracht und Fülle ausgestreckte dominante Horizontale.

Mit diesem Beispiel habe ich mich noch nicht dem 20. Jahrhundert genähert. Ich hatte aber Beweise in Händen, dass Repliken auf Kunstkanons und gesellschaftliche Dogmen immer bemerkbarer wurden. Wegen der zeitlichen Begrenzung beeilte ich mich ein wenig, übersprang unter anderem den Barock und konzentrierte mich auf den Zeitraum, in welchem gleichzeitig oppositäre Pole verschiedener künstlerischer Lösungen auftraten. In gewissem Sinne ermöglichte der Fall der Bastille nicht nur die Entfaltung der Aufklärung, sondern auch den Aufstieg des Subjektes und infolgedessen einen Kampf um jeden Fussbreit auf dem Gebiet der Kunst. Damals verschärfte sich die Beziehungen zwischen den Kunschtchaffenden mehr als jemals zuvor. Sie wurden sogar wegen folgender Frage politisiert: Welches Verhältnis zur Welt ist authentisch? Der Aufstieg des neoklassizistischen Winckelmann, die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji, Schliemanns spätere Entdeckung von Troja und Humanns Überführung des Pergamon-Altars nach Europa – all dies samt der Entwicklung des Empire rückte die Kunst von der momentanen Realität weg. Zugleich prallte die neoklassizistische Welle gegen die romantische Ästhetik und etwas später gegen den entstehenden Realismus. Es brodelte wie im Nationalkonvent und oft dienten die künstlerischen Anschauungen widersprüchlich den Wünschen der Auftraggeber: Die Jakobiner strebten nach neoklassizistischer Kostümographie, Talleyrand als Unterstützer des Königshauses der Bourbonen und Aussenminister half beim Aufstieg von Eugène Delacroix, ungeachtet dessen, dass sich der Maler dem Rationalismus mindestens so stark widersetzte wie dem Klassizismus. War es somit verwunderlich, wenn auch in den Köpfen der Künstler Barrikaden aufzutreten begannen, als sie mit Formen ihre negierenden Zweifel demonstrierten? Nein; der Kommunarde Gustave Courbet drückte wenig später im Programm der realistischen Bewegung den schlagkräftigsten Zweifel an der neoklassizistischen und romantischen Kunst aus: *„Der Inhalt des Realismus ist die Negierung des Ideals und all dessen, was aus ihm hervorgeht. Auf diese Weise kann die Vernunft und das Individuum emanzipiert und endlich Demokratie hergestellt werden.“*¹³ Damit offenbarte

13 Ljubo Babić, *Francusko slikarstvo XIX. stoljeća* (Od Davida do Matissa), Zagreb: Matica

er, dass der Zweifel und die Negation eine hervorgehobene Rolle in der künstlerischen Form spielen. Was bedeutete, dass der Grunddevise „man muss ein ausgewogenes ästhetisches Verhältnis sichern“ folgende Forderung hinzugefügt wurde: „mit künstlerischen Mitteln (Formen) muss man seine Orientierung so klar darstellen, dass das Kunstwerk zur manifestativen Distinktion wird“. So wurde die gemalte Verneinung andersartiger Kunstwerke und Ansichten¹⁴ auch zum Feststellungsverfahren und Mittel des Konkurrerens und Eliminierens.

III. Synthese und Opposition – Konkurrenz

60

Unglaublich, wie kompliziert es wurde. Der Modernismus und der Avantgardismus mit der Vielfalt ihrer Vorgehensweisen und Bewertungen waren nicht mehr weit entfernt. Der Kreis meiner Interpretation war geschlossen, und der anfangs behandelte Zeitraum trat erneut mit seinen kontroversen Ideen in den Vordergrund. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wies der Dada die Tyrannei der Form und Ästhetik zurück, fast gleichzeitig berief sich der Neoplastizismus auf das gesellschaftliche Gleichgewicht, gestützt auf Form und Ästhetik. Und als der Minimalismus¹⁵ in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts analytische Verfahren und ein selbstreflexives Verhältnis der Kunst zur Kunst durchsetzte, breitete sich das Lösungsmittel des Zweifels durch die Membran der Form in die Konzentration des Illusionismus und Symbolismus aus, verdünnte sie bis hin zu kaum erkennbaren Spuren. Anders ausgedrückt: Mit malerischen und bildhauerischen Mitteln wurde ein Zustand vorbereitet, in welchem die Malerei und Bildhauerei sich mit einem noch nie dagewesenen Zweifel vorstellten: Mit der Reinigung der eigenen Felder und Räume wollten sie sich der höchsten, letzten Stufe nähern, also dem offenbaren Wesen der Malerei und Bildhauerei, jenseits dessen es keine Möglichkeit für ein weiteres Schaffen mehr geben würde. Der ursprüngliche Sinn¹⁶ der Kunst wäre somit endgültig erfüllt und interne Zweifel

Hrvatska), 1953, S. 144.

14 Courbets programmatisches Bild „Bon jour, Monsieur Courbet“ ist ein schönes Beispiel hierfür.

15 Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sind unter die Vertreter der minimalistischen Kunst in erster Linie Ad Reinhardt, Donald Judd, Robert Ryman, Agnes Martin usw. eingereiht.

16 Der ursprüngliche Sinn unterscheidet sich vom grundlegend neuen Sinn dadurch, dass er all das bezeichnet, was aus der Selbstbegründung des Daseins der Kunst hervorgeht. Der grundlegend neue Sinn ist der Beweis für das ersetzbare Wissen, und da das ersetzbare Wissen stets von neuem negierend ist, kann es nicht in allen Kunstwerken erwartet werden.

überflüssig, da sie durch kritische Analysen ersetzt wären. Zum Glück endete es nicht so, weshalb ich nicht der skeptischen hegelschen Philosophie folgte, die so manchen zur noch nicht eroberten Schwelle zur (Un-)Endlichkeit hin lenkte. Denn die aus der hegelschen Philosophie abgeleitete These „die Kunst zweifelt nicht an der Originalität und Unantastbarkeit ihres Zweckes, deshalb kann sie nicht mit dem aufklärerischen Geist konkurrieren“ war zu eng. Sie stellten besonders die Ereignisse im 19. und 20. Jahrhundert in Frage, auf die ich bereits hingewiesen habe. Nicht zuletzt gingen sogar die radikalsten künstlerischen Zweifel aus der in sich selbst begründeten Kunst hervor, natürlich mit dem allereinzigen Unterschied, der sich zeigte, als ich die künstlerischen Zweifel mit der philosophischen und theoretischen Suche nach der Wahrheit verglich. Die Kunst konnte Zweifel ausbalancieren, weil sie deren Mitexistenz in ihrem ursprünglichen Integritätszweck ermöglichte. Dadurch errang sie keinen Vorteil vor dem philosophischen und theoretischen kritischen Bewusstsein, aber dennoch kam ihr eine besondere Rolle zu: Statt der philosophischen und theoretischen Negation, mit der die Kunstphilosophie und -theorie auf die Beziehung zum Andersartigen verzichteten, bewahrte die Kunst das zweifelnde Annähern an das Andersartige. Und das war nicht wenig, denn diese Funktion wurde von niemand anderem als von der Kunst selbst ausgeübt. Manchmal mit mehr, manchmal mit weniger Glück, da ihr Weg zur Synthese oft gerade wegen des zweifelnden Annäherns an das Andersartige erschwert war, wovon zahlreiche Beispiele aus der jüngstvergangenen Zeit zeugten.

Aber noch bevor ich das Verhältnis zwischen Zweifel und Synthese und das Verhältnis zwischen internem gestalterischem Zweifel und externer künstlerischer Opposition berührte¹⁷, stellte ich mir hypothetisch einen Künstler vor, der den letzten möglichen malerischen und bildhauerischen Akt vollbringt und sich anschliessend entweder in einen Kunstphilosophen oder einen Kunsttheoretiker verwandelt. Die Simulation war interessant, weshalb ich folgende Frage aufbrachte: Hätte ein Künstler, wenn er das in die Erkenntnis einbezogene Wesen der Malerei und Bildhauerei erreichen würde, noch das Bedürfnis, den Disput mit der Sinnlichkeit zu wiederholen, den er bereits überwunden hätte? Grundsätzlich nicht, lautete meine Antwort, da er eine solche Überzeugung und mit ihr eine solche Kraft besäße, dass er ruhig im Zustand eines Kunstphilosophen oder Kunsttheoretikers verbliebe. Sein Interesse wäre in erster

17 Der interne Zweifel trete bei der Konstituierung der Form auf, die externe Opposition bezeichne die Verhältnisse zwischen den Kunstgattungen, Stilrichtungen, Wertargumentationen und Kontexten.

Linie auf das Wesen der Kunst gerichtet, nicht aber auf den formativen Zweifel, auf externe Oppositionen und Konkurrenzkonflikte, die Nebenprodukte der künstlerischen Positionierung sind. Da es aber im Alltagsleben weder zu einer Abschaffung von Kunstwerken noch zu völlig unabhängigen philosophischen und theoretischen Erklärungen gekommen ist, half ich mir mit folgender Annahme weiter: Wenn jemand die Kunst mit einer noch so profilierten Erklärung berührt, zieht er etwas von ihrer ursprünglichen Existenz an sich. Es kann dies ein kaum bemerkbarer Einfluss von internen formativen Zweifeln sein, aber auch ein ideologischer Einfluss von externen Oppositionen. Wie würden einen von sich überzeugten Kunstphilosophen oder Kunsttheoretiker sonst der Postimpressionismus, der abstrakte Expressionismus, die neue Geometrie und ähnliche Kunstrichtungen überhaupt stören? Warum sollte er seine Ansichten vor dem „dekadenten“, den Sinnen untergeordneten Artefakt schützen, wenn in seiner Tasche nicht eine Versuchung bzw. eine Einladung von einer Galerie oder Kunsthalle stecken würde? Die Einladung würde er einfach in den Abfallkorb werfen und die Sache wäre erledigt. Da er sich aber ohne Einladung nicht in das einbringen kann, was heute noch immer existent ist und Kunstproduktion genannt wird, lässt er der Kunst in hegelschem Stil die Existenzberechtigung. Was bedeutet, dass er sie nicht auf der höchsten Stufe des Geistes ansiedelt, allerdings...

Nach dem zurückgelegten Weg hätte die Konstituierung der künstlerischen Form nun einigermaßen erklärt sein müssen. Doch dem war nicht so, weil ich nur ihre Irreduzibilität angesichts des positiv-kategorialen Denkens erklärt hatte. Es war also der Moment gekommen, in dem ich die begleitenden oppositären, aber auch konkurrierenden Prozesse angehen musste, die auf der äusseren Ebene, also bei der Konstituierung der Kunstwerke, die ganzheitliche Besonderheit der künstlerischen Form bzw. des Kunstwerks gewährleisten. Natürlich hörte es sich anfangs etwas eigenartig an, dass die äusseren oppositären und konkurrierenden Prozesse der künstlerischen Form und dem Kunstwerk einen selbständigen Status gewährleisten. Doch eine etwas gründlichere Überlegung beruhigte mich, weil sie mir Einsicht in folgende kontroverse, jedoch mögliche Situation ermöglichte: Der Avantgardismus und der Minimalismus, zwei konkurrierende, bei der Rettung der Welt und der Kunst unterschiedlich engagierte Künste, glauben jeder an seine eigene Synthese. Und als sie ihr die Türe öffneten, öffneten sie sie nur so weit, wie es ihr unterschiedliches Berufen auf die Absolutheit zuließ. Auch deswegen bestand zwischen dem Avantgardismus und dem Minimalismus sicherlich eine äussere Opposition, welche die Ganzheitlichkeit und Beständigkeit der avantgardistisch-ethischen und

minimalistisch-ontologischen Orientierung gewähr-leistete. Deshalb war ihr Bestehen auch von der äusseren Opposition und Konkurrenz abhängig.

„Synthese“ war ein sehr starkes Wort, unzählige Male in erwartungsvollem Pathos ausgesprochen, doch die Wörter „äussere Opposition“ waren nicht weniger schlagkräftig. Deshalb zeigte sich zwischen der Synthese und der Opposition nicht zufälligerweise etwas, was bei der Formierung von Kunst-richtungen, Werken und Ereignissen präsent sein musste. Wie wäre dies zu erklären? Am treffendsten fand ich den Begriff „Gesamtkunstwerk“, weil er in den umstürzlerischen Zeiten des 20. Jahrhunderts erneut zum Vorschein kam und den Wunsch darstellte, dass sich unter seinem Schutz vereinigen möge, was zersplittert war, und sich verbinden möge, was zerstritten war. Eigentlich war es für mich wichtiger, wie der Wunsch nach Ganzheitlichkeit auf die zersplitterten und gegensätzlichen künstlerischen Initiativen reagierte, da mich nur diese ihre Reaktion auf den Verlust der zentrierten Kultur zum Kern der komplizierten formativen und oppositären Prozesse führte.

Die Daten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigten mir, dass damals nicht einmal die Idee vom Gesamtkunstwerk die gleichwertige Vereinheitlichung aller Gattungen und Bereiche der bildenden Kunst in einem gemeinsamen Werk und einer gemeinsamen Tätigkeit ermöglichte. Mit dem Auftritt der Sezession, des Jugendstils und des Konstruktivismus wurde die Vorherrschaft der Architektur und des Kunsthandwerks offensichtlich. Der Designer Henry van de Velde drückte sich zum Beispiel so aus „*Das Prinzip der Konstruktion im Kunsthandwerk ist nicht neu; im Gegenteil, es ist der Urvater der Bau- und dekorativen Kunst.*“¹⁸ Die Architekten Josef Hofmann, Charles Mackintosh und Jože Plečnik versuchten, ihre Bauprojekte vom Grundriss bis hin zum kleinsten Detail selbst zu verfolgen und vereinheitlichten die künstlerische Form unter der Fittiche der Architektur. Hierzu trugen entscheidend bei: Walter Gropius, als er die Grundlagen des Bauhauses schuf mit der Forderung, dass sich Künstler und Handwerker unter der Leitung von Architekten vereinigen sollten, und Victor Vasarely, als er eine „planetare Folklore“ bzw. eine Kathedrale der Zukunft konzipierte. Doch hierfür musste sich jemand unterordnen. Es stimmte, dass die Malerei und Bildhauerei noch immer an Sezession und Jugendstil festhielten, was das Verdienst von Klimt, Lautrec, Stuck, Larche und anderen war. Doch war es trotz der malerischen und bildhauerischen Assistenz klar, dass die Malerei und Bildhauerei im Rahmen des Gesamtkunstwerks ihre gleichberechtigte Rolle verloren hatten. Dies bedeutete aber, dass die ungleichberechtigte Rolle der verschiedenen Kunstgattungen der

18 Gabriele Sterner, Jugendstil, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1978, S. 28.

Sezession, dem Jugendstil und dem Konstruktivismus zu einer produktiven Blüte verhalf. Und es geschah genau das, was geschieht, wenn sich im integralen formativen Verfahren die eine Komponente der anderen unterordnet. Wegen der mangelnden Gleichberechtigung und der Konkurrenz trat die Hierarchie der Gattungen der bildenden Kunst in den Vordergrund und verhinderte im gemeinsamen Projekt einen anämischen Zustand der Gesamtheit. Dadurch war natürlich der Traum von einer gleichberechtigten Zusammenarbeit bzw. vom Gesamtkunstwerk dahin¹⁹, es war der Vorzug des Meisterwerks hergestellt. Aber nicht nur das. Gleichzeitig trat bei den architektonisch betonten Meisterwerken eine Reihe von Zweifeln am absoluten Primat der Baukunst auf. Schwitters wies mit dem antiharmonischen „Merzbau“ oppositionell das Diktat der Architektur zurück, die Surrealisten zeigten mit der Entdeckung der Automatismen instabile psychische Zustände, die Expressionisten begleiteten mit Farbenschreien die menschliche Entfremdung. Haben Kandinsky und Klee, als sie inmitten der architektonischen und gestalterischen Bemühungen im Bauhaus die abstrakte Malerei zu ungeahnten Höhen erhoben, den Grundsatz des Gesamtkunstwerks verraten? In gewisser Masse schon, weil sie alles in ihren Kräften stehende unternahmen, um der Malerei eine angemessenere Stellung in der ständigen Konkurrenz um das Primat in der Kunst zu verschaffen.

Aus allen diesen kreuzweisen Verflechtungen (interner Zweifel – Einheitlichkeit des Artefakts, äussere Opposition – Synthese, Hierarchie – Zusammenarbeit) zeigte sich die konstitutive Eigenschaft der Kunst, die nicht kanonisch eingleisig war. Es zeigte sich eine spezifische Formierung von Kunstwerken, die ich nicht völlig mit theoretischen Modellen und philosophischen Begriffs-klassifikationen gleichsetzen konnte. Natürlich schloss ich die Möglichkeit nicht aus, dass jemandem eine solche Gleichsetzung gelingt, doch ich stocherte nicht mehr darin herum, weil mir folgende Erkenntnis ausreichte: Solange die künstlerische Form das Ergebnis von Ablehnung und Bestätigung ist, ist das hierarchische Verhältnis ein Garant für etwas qualitativ Hochwertiges und Positives. Doch damit etwas Derartiges geschieht, damit die Ablehnung und Bestätigung sinnliche Elemente zu einer seienden Präsenz verbinden, ist ein Vermittler nötig. Einst war der Vermittler die Sanktifikation, die ohne Widerrede Heiligkeit durch Verschmelzung von Nominalismus, abwechselnden materiellen Wirkungen und geometrischem Mystizismus gewährleistete. Heute, so würde Jožef Muhovič vielleicht sagen, vermittelt der Künstler interaktiv, wenn er mit inneren Einwänden die Form zusammenfasst und die hierarchisch

19 Das Gesamtkunstwerk ist nicht zum gemeinsamen, sondern zum ganzheitlichen Werk geworden; es wurde durch bestimmte künstlerische und begriffliche Gegen-Kräfte gebildet.

gesammelten Segmente in eine sichtbare Energie verwandelt. Es handelt sich um eine Erscheinung, die heute gleich weit entfernt vom empirokritischen Verständnis der Kunst ist wie einst in der Romanik. Was natürlich nicht überrascht, denn damals dematerialisierte ein dünner Lichtstrahl die Kirchensteine und verwandelte sie in eine kaum fassbare räumliche Dimension. In heutiger Zeit setzt Anish Kapoor mit Steinen Flügel zusammen und bekundet Zweifel an der Schwere der Steine. Im Grunde hat sich nicht viel verändert, und die innere formative Differenz ist die Triebkraft geblieben, wenn auch statt geometrischer Mystik und unteilbarer Einheit eine säkularisierte Dekonstruktion aufgetreten ist. Ich wusste zwar nicht, ob ich diese Verbundenheit ohne den geringsten Zweifel als Beweis für eine unwiderlegbare überzeitliche Tatsache hinstellen könnte. Dennoch aber entschloss ich mich zu folgender Kompromissvermutung: Die De-Konstruktion steht sicher der Entzweiung, dem Abreißen und Aufbauen näher als einst das Wunder und die Alchemie, aber dennoch weist sie auf die Möglichkeit einer anderen Betrachtung der Sache, auf eine andere, mit Zweifel markierte Form hin. Wer die Tatsache akzeptiert, dass mit der künstlerischen Form so manches geschieht, was er nicht logisch erklären kann, berücksichtigt deren seienden Urgrund und sagt: „Jetzt sind wir dort, wohin wir kommen wollten. Unsere Arbeit wird schwer, doch sinnvoll sein.“

Damit haben sich meine Vermutungen nicht erschöpft, doch war es Zeit für einen Abschluss. Ich habe mich schon weit genug nach vorne gewagt und die Frage dabei mit der gebührenden Vorsicht – denn es handelt sich nur um meine persönliche Annäherung an die künstlerische Formierung – ausreichend hin- und hergewendet. Doch konnte ich mich nicht einfach so vom positiven Klang der künstlerischen Form verabschieden. Genau aus diesem Grund habe ich nochmals eine Variation zum vorgegebenen Thema gewagt: Die Bewegung innerhalb der Form, unternommen mit der de-konstruktivistischen Methode, sollte ihre ursprüngliche Vorstellbarkeit aufheben und auf deren Überbleibseln eine andere und neue Vorstellungsebene affirmieren. Hierbei dürfte man nicht auf die Aufhebung jeder Beschränkung und auf eine unerschöpfliche Zahl von möglichen Kombinationen zählen, sondern auf die Verflechtung eigens ausgewählter Elemente, die interaktiv einen neuen Zwischenbestand bilden würden. Denn mithilfe eines so geschaffenen Unterschiedes könnte man sich der Gleichförmigkeit des Seienden bzw. dem substantiellen Sinn des Daseins nähern und die Schwierigkeiten mit der heutigen Form wenigstens teilweise beseitigen. So feuerte ich zum Ende meine Hoffnung mit einer etwas eigensinnigen Interpretation dessen an, was wahrscheinlich aus Derridas Worten hervorging: *die nicht einfangbare Differenz*. Habe ich mich geirrt, habe ich mehr

Verwirrung gestiftet als Nutzen gebracht? Ich holte noch Aurelius Augustinus zu Hilfe und paraphrasierte seinen Gedanken: Wenn die künstlerische Form nicht zum Bestandteil des Lebens wird, ist sie tote Haut und leere Hülle. Was hingegen das Manipulieren betrifft, sicherte ich mich mit folgender These ab: Die künstlerische Form manipuliert nicht, höchstens machen es andere mit ihr. Weil sie sie missbrauchen, würgen sie sie mit perversen Absichten.