

banalen Sinne eines gemeinsamen Nenners, darf es für Biskamp und Schreull nicht geben – alles ist Vielfalt. Und so schließt sich der Kreis: Kritik, die aufs Ganze geht und sich nicht mit akademischen Fingerübungen bescheidet, soll verunmöglicht werden. Gegen den Islam darf nur sprechen, wer es islamwissenschaftlich gebildet tut und schon im ersten Nebensatz irgendwas von „Vielfalt“ raunt, die Postmoderne darf nur angreifen, wer Derridas Heideggerkritik nicht als Radikalisierungsversuch dechiffriert, sondern die Idiotie herunterrasselt, keiner sei wie der andere und

man dürfe da nicht pauschalisieren. Alles ist irgendwie „interessant“ und Gründe, die Gesellschaft zu kritisieren, gibt es nicht mehr. Stattdessen unendliches, selbstzweckhaftes Differenzieren, ein diskursives Dauerrauschen, bei dem gehört wird, wer am fleißigsten „hier“ schreit. Hinter dem nicht abreißen wollenden Wortschwall verbirgt sich intellektuelles Großmaultum, zugleich aber wird dieses sedierende Geschwätz benötigt, um jeden Zweifel aus der Welt zu räumen, dass die „Kraft der Negation“ (Bakunin) doch etwas verändern könnte. ■

Von Tieren und Menschen

Anmerkungen zur post-humanen Kunst des Pierre Huyghe

Werner Fleischer

Der als surrealistischer Klassiker etablierte Film *Un chien andalou* (Ein andalusischer Hund) von Dalí und Buñuel ist berühmt wegen der durchaus effekthascherischen Szene, in der mit einer Rasierklinge das Auge einer Frau zerschnitten wird. Er könnte in gewisser Weise als historische Referenz des Postulats einer ab den 60ern sich artikulierenden „französischen Kritik am Okularzentrismus“¹ verstanden werden, die sich gegen die vermeintliche Übermacht des Amerikanischen Abstrakten Expressionismus nach 1945 wendete, welche sich wiederum den Implikationen des Kalten Krieges und der CIA verdanke. Tatsächlich gab es das Bemühen der westlichen Alliierten, vor allem der Vereinigten Staaten, den Begriff des autonomen Kunstwerks und die Individualität des Betrachters sowie die Formen der Vermittlungen auch als Maßnahmen der Re-Education gegen das Figürliche der Volksge-

meinschaft, das Identitäre der sich als ‚Volkskörper‘ wählenden Deutschen und ihrer Kollaborateure und gegen die Ästhetisierungen des Politischen zu setzen. Begeistert zitierte mancher 68er gegen diesen „materiell bedingten ‚Triumph des Abendlandes‘“ Breton, der „schon früh von der ‚Niedrigkeit des westlichen Denkens‘“ gesprochen und dieses als „immer drückendere Fron“² empfunden habe. In *La Révolution surréaliste Nr. 12* von 1929 veröffentlichten Breton, Aragon, Dalí u.a. eine gemeinsame Erklärung in Form einer Fotomontage aus Passfotos, die eine Abbildung eines Akts von Magritte (*Ich sehe die (Frau) nicht, die im Wald versteckt ist*) einrahmen, und auf denen die Portraitierten ihre Augen geschlossen halten. Als hätten sie den verummumten Beuys in Amerika³ vorweg genommen, werden sie wohl nicht ganz zu Unrecht als Beleg für den Hass auf den Westen rezipiert, als prominente Gewähr des Ressentiments, das mit Furor „jene Destruktivität in der alles andere determi-

¹ Martin Jay: *Den Blick erwidern. Die amerikanische Antwort auf die französische Kritik am Okularzentrismus*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 154 ff. Jay beschreibt die amerikanische kunsttheoretische Rezeption des französischen Strukturalismus, Poststrukturalismus, Dekonstruktivismus u.ä.

² Heribert Becker: *Vorbermerkung*, in: Heribert Becker (Hg.), *Die Allmacht der Begierde. Erotik im Surrealismus*, Berlin 1994, S. 9.

³ Für die Aktion 1974 in der Galerie Rene Block in New York, während der er „nichts von Amerika sehen und von der Außenwelt isoliert

sein“ wollte, verwendete Beuys einen Kojoten, „eine in Nordamerika heimische Hundart“, der es sich auf einem Stapel der Tageszeitung *Wall Street Journal* „gemütlich“ machte, „wobei es ab und an auf dieselben pinkelte.“ Wikipedia http://de.wikipedia.org/wiki/I_like_America_and_America_likes_Me (letzter Zugriff 25.2.2015). Zu Beuys siehe auch Till Gathmann: *Der Fall Beuys. Analer Charakter und Werkkrise: Bundesrepublik Deutschland*, in: *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, Heft 3, Herbst 2013, Freiburg 2013.

⁴ Heribert Becker: *Vorbermerkung*, S. 9.

nierenden Wirklichkeitsinterpretation des westlichen Menschen“ beklagt, die „zerstörerische Fehlentwicklung der westlichen Zivilisation“.⁴

Kein andalusischer Hund, sondern lebendige Tiere fanden in Kunstwerken gerade der letzten Jahre Verwendung. So schuf zum Beispiel Mike Kelley 2007 für die Skulpturprojekte Münster als Variation biblischer Erzählung ein Zirkuszelt mit Esel, Ziege und Bock; Rosemarie Trockel und Carsten Höller bauten bei der documenta 1997 ein Haus für Menschen und Schweine, in dem sich die Menschen in einem Spiegel nie ohne Schweine sehen konnten. Beiden Werken war der Status der Tiere nicht einer der Transformation zum Identischen, sie bezogen im Gegenteil Elemente des (Selbst)porträts mit Tier, der Tier- und Genremalerei, also Kunstgeschichte auf ihre Installationen, wie sie dem der Kindheit angehörenden Motiv von Erinnerungen an Natur als Verlust des Paradieses, dem Fortschreiten der Spaltung von Natur und Geist, Ausdruck gaben. Die Tiere blieben Tiere, als Nutztiere in Zirkus, Zoo und Stall auch in der deren Schmerz und Leiden betreffenden Hinsicht.

Jedes Tier ist ein Künstler

Die aktuellsten Tiere als Mittel der Kunst, die einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden, waren zwei je an einem Bein bunt bemalte, lebende, frei laufende Hunde, engagiert bei der letzten documenta 2012 vom französischen Künstler Pierre Huyghe für seinen Beitrag *Untilled* (übersetzt als unkultiviert, unbebaut, nicht bestellt), einem Ensemble von Materialien und Objekten am Ort der Kompostieranlage der Karlsau. Einer der beiden großen, sehr schlanken Jagdhunde war auch Teil der Huyghe-Ausstellung 2014 im Kölner Museum Ludwig (weitere Stationen waren vorher Paris und bis

Februar 2015 Los Angeles), durch die er regelmäßig mit Begleitung, aber ohne Leine, geführt wurde. Sind Kunstwerke in sich und historisch vermittelt, Form bestimmter Kunstmittel, Verfahren und Materialien, fungierte hier diese verlebendigte Leinwand als Vermittler und Bindeglied zwischen den einzelnen Werken der Ausstellung und konstituierte so ihren inneren Zusammenhang. Dass viele Werke der Ausstellung in ausdrücklicher Weise semi-dokumentarische, (vor)gefundene, ‚realistische‘ und dem Betrachter offensichtliche Mittel für Abbildungen des Gegenständlichen oder Figürlichen (als Skulptur, Fotografie, Film) bemühten, bestärkte den Eindruck, dass der Kölner Hund des Pierre Huyghe für die gegenwärtig wieder sehr populäre Tradition einer Ablehnung des explizit Abstrakten steht. Huyghe ging noch ein wenig weiter, indem er den lebendigen, von ihm instrumentalisierten Gegenstand des Tieres als selbst wiederum schöpferisches Wesen platzierte, repräsentativ für eine Haltung, die der so verstandenen Natur artifizielles Tun anvertraut: Bienen, Ameisen bildeten ihren ‚Staat‘ als Nest oder Stock, Krebs und Fisch bauten oder nutzten Gehäuse, der Hund kotete in den die Ausstellungsräume erweiternden angebauten Hof.

In der Ausstellung in Köln fiel der Blick zuerst auf einen abgenutzten Teppichboden, der aus dem Flur des Verwaltungstrakts des Museums stammte, und nun als Objekt jenseits der Nutzung und gegen den Laufweg der Besucher ‚institutionskritisch‘ in das ‚Nichts‘ von kahlen Wänden führte. Dieser Humor, Besucher und Angestellte des Hauses im Museum gegen die Wand laufen zu lassen, war nicht allegorische Ironie, insofern die Abwesenheit des Büropersonals und ihres sozialen Zusammenhanges um so stärker betont wurde, als die Abnutzung durch jahrelanges Betreten und Benutzen eine Art

Mittelstreifen, Trampelpfad geschaffen hatte, der das graue Textil des Flurbodens bis ins Weiß verfärben ließ. Der ‚Staat‘ der Menschen, denn eine diesen als Bürokratie definierende Auffassung lag nahe, wurde vorgeführt und zwar als abwesender oder vergangener. Dafür sah man in dem der Ausstellung vorgelagerten Entree über dem Teppich in einer weißen Ausstellungswand ein winziges Loch, in dessen Nähe einige Ameisen krabbelten. Dieser ‚Staat‘ war lebendig, ja sogar erst im Entstehen begriffen, am Ort des städtischen Kunstmuseums, dessen Personal nicht mehr präsent sein sollte. Dieser ‚visionäre‘ Impuls bedurfte der Texterläuterung durch den Ausstellungsflyer, man wäre vor allem an den doch recht zurückhaltenden Ameisen vorbeigegangen. War eine Forderung des post-abstrakten Programms erfüllt, man müsse ‚kontextualisieren‘, wurde dessen Vorliebe für Duchamp nicht bestätigt. Kein Ready Made, sondern ein Fundstück menschlicher Gesellschaft der Arbeitswelt, ein Artefakt gewordener, benutzter Gebrauchsgegenstand, dem es nicht auf seinen Kunststatus ankam, vielmehr auf seinen inszenatorischen Effekt; in diesem Sinne ein Standpunkt, von dem aus loszugehen war, weg von der dennoch bestätigten Realität und in gewisser Hinsicht hinein ins Spektakel. Dessen Auftakt bildete ein Torwächter, der den Besucher nach seinem Namen fragte, um diesen dann lautstark in die Ausstellungsräume zu rufen. Dieser Einlass war wie jeder theoretisch verwehrt (man erinnert Sierra und seinen spanischen Pavillon in Venedig 2003, auch ein Künstler der Inszenierung). Doch der Scherz des Besuchers, sich nach der List des Odysseus „Niemand“ zu nennen, blieb ähnlich unzutreffend wie die Assoziation mit dem Ritual der höheren oder adeligen Gesellschaft, welches bis zum König hin jeden Gast des Balles oder der Krönung ausrufen lässt. Kaf-

ka beschreibt in seiner Erzählung *Vor dem Gesetz* das Elend des Individuums gegenüber dem Allgemeinen, dem Gesetz, zu dem ein Türhüter den Zugang versperrt, in der Weise, dass zwar der Eintritt in das Gesetz für jeden Einzelnen notwendig gilt und nur durch ihn möglich ist, sich darüber das Gesetz erst bildet, aber dass es zugleich unbetreten bleibt und nie mit ihm identisch werden kann. Bei Huyghe wurde das Bedrohliche des Ausschlusses zum Witz, nicht zuletzt durch die bereits vorher durch eine Aufsicht geprüften Eintrittskarten, die jeder Besucher, umgemünzt in Zugehörigkeit, bereits erworben hatte. Nicht Konflikt war herausgefordert, der Besucher wurde vielmehr Teil der Gemeinde, die dem Ereignis huldigte, vom Element der Gemeinschaft der Ausstellungsbesucher avancierte der Betrachter zum pars pro toto des Kunstwerks. Man betrat eine dunkle, durch Seitenwände verstellte, Kabinette bildende, labyrinthhafte Raumfolge, in denen die Show, der Parcours abzulaufen war, mit Filmen, Animationen, Skulpturen, Texten, Fotografien, Tableaux, Fresken. Das Muster gegenseitiger und historischer Anspielungen, Assoziationen, Zitate forcierte Eindrücke des Unvollständigen und Beiläufigen, fast Unfertigen. So zeigte die Ausstellung als Komplement zum Flurteppich im Eingangsbereich im folgenden Raum eine Fotografie von einem vom Künstler irregulär angelegten und nirgendwo endenden Wanderweg in wilde Natur.⁵ Die Immanenz der gesellschaftlichen Realität wird als irreguläre wiederholt, als hätte die Immanenz selbst etwas Irreguläres, die man durch gewollte Regelübertretung verlassen könnte. Nicht das Fotografische oder Skulpturale und deren Mittel wurden in dieser Analogie befragt, es ging nicht um deren innere Spannung, sondern der Verweis des Fotos und des Teppichs aufeinander wurde vom Künstler als sozialer Kom-

⁵ Zum Werk *Or* (1995) schreibt Huyghe: „A bifurcation is added to a path that leads nowhere“. „An einem Weg, der nirgendwo hinführt, wird eine Abzweigung ergänzt“, die ebenfalls nirgendwo hinführt, wobei das Nirgendwo des vorgelagerten Hauptweges von der Fotografie nur behauptet wird (er ist zum Teil befestigt). Die formal in sich unlogische Parallelisierung von Natur und Kultur ist in seinem ‚wildem Denken‘ nicht mehr als eine Apologie des Nirgendwo um ihrer selbst willen. Siehe: Pierre Huyghe: *Katalog zur Ausstellung*, München 2014, S. 40, sowie Textbeilage zur Ausstellung, München 2014, S. 5.

⁶ Betitelt war die Installation mit *Acte 3 Untitled (Black Ice Stage)* 2014. In der Pariser Version *Black Ice Rink* war eine künstliche Eisbahn zu sehen, auf der „ohne einer Choreografie zu folgen“ eine Eistanzerin zu Musik von Brian Eno die schwarze Fläche „zerkratzen“ durfte. In: Pierre Huyghe: *Katalog*, S. 99, und Textbeilage, S. 10.

mentar arrangiert. In dem Ausmaß, in dem der Künstler sich selbst zitierte, die Avantgarden, die Geschichte der Moderne usw., bildete die Gesamtschau ein Werk, in der das Einzelne zum temporären Bestandteil des Ganzen wurde. Ein Gesamtkunstwerk folglich, zumal die das Geschehen nicht nur rahmende, sondern akzentuierende Ausstellungsarchitektur vom Künstler selbst als explizit künstlerischer Akt gestaltet wurde. Die besondere Qualität des einzelnen Kunstwerks, die es bei Huyghe gibt, wurde dementiert durch eine Dramaturgie des Abschreitens der Werke, deren Zusammenhang gefunden werden soll und die ihre innere Geschlossenheit zugunsten einer ‚offenen Erzählung‘ aufzugeben schienen. Als das Unbestimmte, als Suche ähnlich der Archäologie, die Spuren findet, indem sie wie bei Huyghe in Wände kratzte, und die Wandfarbe vergangener Ausstellungen freilegte.

Im Huygheschen Arrangement wiederholten sich dennoch bestimmte Bilder oder besser ‚Sets‘: Lebende Tiere agierten als Kunstwerke in der Ausstellung, sie wurden als Material genommen, sollten selbst Kunst schaffen, wurden als Schausteller gefordert und künstlerisch bearbeitet. Ferner präsentierte die Ausstellung das Thema der Abwesenheit des Menschen, die in surrealistischer Geste mal als ein Paar hochhackige, glamouröse Damenschuhe auf einem Podest mit Tanzspuren, mal mit in Ecken geworfenen Pelzjacken, mal als Vogelfederhemd auf Bügel zelebriert wurde. Auch im zentralen Film *The Host and the Cloud* (2010) wechselten in dem der Nutzung entobenen Pariser Musée des Arts et Traditions Populaires Akteure fortwährend Rollen, stellten ‚spontan‘, als Maskierte, als Models, als technoid-anthropomorphe Lichtmaschinen Arbeit, Trauer, Neid, Sex, Gewalt, Gericht dar. Die Technoide traten dem Besucher in der

Ausstellung leibhaftig entgegen: angestelltes Ausstellungspersonal mit Masken aus Glühbirnen, sodass das Gesicht nicht erkennbar war, meist begleitet vom Hund. In einem aus dem Museum heraus gebauten kleinen Hof bearbeiteten Bienen den Kopf einer klassischen Skulptur eines auf dem Rücken liegenden, weiblichen Akts, sodass hier lebendig wurde, was nicht mehr Mensch ist, und das vom Menschen geschaffene Kunstwerk der Natur verfällt. In diesem Hof sah man ungenutzte und kaputte Bausteinplatten und ein aufgeschüttetes, ansteigendes Brachgelände mit wucherndem blühendem Gestrüpp. Diese Art Zivilisationskommentar wiederholt sich in einem gefilmten Puppenspiel, in dem moderne Architektur durch Saat, gelegt durch einen Vogel, schließlich von Pflanzen verschlungen, oder Mies van der Rohes Nationalgalerie in Berlin in einer Fotocollage mit Grünpflanzen gefüllt wird. Dies war ein drittes Hauptanliegen, für das Huyghe ‚argumentierte‘, eine Art Anrufung von Natur, die als vom Menschen gemachte dennoch das Künstliche zu überwinden scheint. Eine Menschengruppe wandert durch einen vom Künstler angelegten Dschungel in der Sydney Opera, eine weitere gefilmte Expedition konfrontiert sich mit der Antarktis und ringt um Markierungen von menschlicher Zivilisation in einer Welt der Pinguine, schließlich gefror auf einer eiskalten schwarzen Fläche, die sich auf einem großen, flachen Podest befand, der Atem der Besucher zu schwarzem Eis als Modell von Landschaft.⁶ Das Collagieren, Arrangieren, die Vielfalt der Medien, das Serielle unter Verwendung von Sound, Nebel, Light-Shows begründen den Eindruck, dass sich die Ausstellung als eine Gesamtheit begriff und als eine in großem Format gegebene Montage ereignete, die an das hauptsächliche Verfahren der Avantgarden, speziell des Surrealismus, erinnert.

*Surrealistischer Leihverkehr: Falsche
Stilleben und Rücknahme des
Individuums*

Die surrealistische Bewegung – vereint über Prinzipien der Gruppenuntersuchungen, in denen die ‚Bande stärken‘ (Breton) bei dem Ziel der Aufhebung der Gegensätze, die als falsche die Herrschaft bestimmen, Wunsch war – wird in ausgewählten Elementen mit Huyghe tradiert wie aktualisiert. Beispielhaft ist deren ‚Auflösung‘ der Unterschiede von Traum und Wirklichkeit, wodurch das Unbewusste gestärkt und validiert werden soll. Gegen die Qualität der Verdrängung des Unbewussten soll dieses per Offenbarung als Akt der Befreiung verstanden werden, wobei der Grund der Gebote, aus denen heraus verdrängt wird, in dem euphorischen Selbstzweck verschwindet. Das Unbewusste wird ähnlich der Romantik zum Opfer des Fortschritts der arbeitsteiligen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft erklärt, nur dass heute das Moment des Apokalyptischen, Dystopischen stark gemacht wird, während der Appell vor allem an die Liebe ein bedeutendes Motiv der Romantik und auch Bretons ist. Aber mit der Konsequenz, dass der ödipale Konflikt als Ersterfahrung von Verbot, Gesetz und Gewalt bezogen auf den sexuellen Trieb des Kindes, konstitutiv für jedes Individuum, in dem Programm abgelehnt wird. Spiritismus, Alchemie, Dämonologie werden darüber nicht nur taktisch eingesetzt. Die Übertragung des nicht Bewussten in Symbole und automatisches Schreiben, entspricht der Vorstellung, dass nicht das Subjekt produziert, sondern der Text das Subjekt konstituiert. Unbewusstes wäre damit auch nicht Ideologie, also falsches, aber bewusstes Bewusstsein, und es wird auch nicht, wie man annehmen könnte, metaphorisch poetisch begriffen, als Material gewordenes Falsches, sondern

wissenschaftlich positiv bestimmt, allerdings als Rätsel um des Rätsels willen. Zwar ist die Radikalität der ‚Recherchen zur Sexualität‘ Akt der bewussten Reflexion, von daher Freud nahe, da damit dessen Konzept des Unbewussten als ‚Feld‘ verdrängter sexueller Wünsche anerkannt wird. Aber es wird die Notwendigkeit bestritten, dass diese Wünsche verdrängt bleiben bzw. begriffen und sublimiert werden müssen, abstrahiert durch ihren Begriff, durch den Begriff von Gesellschaft, Kultur, Zivilisation. Begriffene Verdrängung bleibt Verdrängung und unerfüllter Wunsch und darüber Bedingung von Freiheit frei assoziierter Individuen. Die nicht seltene Vorliebe der Surrealisten, die kubistische Formensprache für bildhafte Zerstückelungen (Collage etc.), speziell von (Frauen-) Körpern zu nutzen, entspricht durchaus derjenigen für eine Irrealität, die die Wahrheit des Leibes, des an einen Körper gebundenen Zusammenhangs je individueller geistiger und damit künstlerischer Reflexion, als der Wahrheit des Ichs, ablehnt. Kunstwerke sind, bemerkte Adorno, asketisch und schamlos, Kulturindustrie hingegen, und das betrifft den surrealistischen Erfolg und macht ihn bis heute attraktiv, pornographisch und prüde.

Der Zug gegen das Realitätsprinzip und die sich mit Aufklärung entfaltenden Sublimierungen zugunsten des Lustprinzips galt dem Surrealismus als Mittel und Zweck zur Aufhebung der falsch eingerichteten Gesellschaft. Huyghes Koketterie mit Post-humanem und Anti-abstraktem assoziiert Verfahrensweisen des Surrealismus (und anderer Ismen), indem die ganze Ausstellung als Montage funktioniert, aber als diskurserprobter Künstler kennt er die Standards zeitgenössischer Kunst, nämlich Kunst über Kunst, oder Nicht-Kunst über Nicht-Natur usw. anzudeuten, Effekte des Relativismus und Buchstäblichkeit als ‚Spiel‘ auszukosten

⁷ Theodor W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*, in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 104.

⁸ ebd. S. 104.

⁹ Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1990, S. 53.

¹⁰ ebd. S. 54.

sowie ‚Visionen‘ zu ermöglichen (Insektenstaaten). Ob bei Huyghe die Kindheit aufgerufen wird, wie es Adorno rückblickend dem Surrealismus zugute hielt, „als Zeugnis des Rückschlags der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge und damit in bloße Natur“⁷, als den man den Surrealismus begreifen dürfe, bleibt nicht mal fraglich. Es sind nicht „Kinderbilder“, vielmehr wäre Huyghe mit dem Gegenteil von Adornos Wort zum Surrealismus zu bestimmen, dass dessen „Montagen die wahren Stilleben“⁸ sind, indem sie Veraltetes auskomponierend nature morte schaffen. Für Huyghe gilt viel eher eine Sprache (Zeichen, Symbole, Signifikanten) der postmodernen Unmittelbarkeit. Seine Montagen sind falsche Stilleben. Indem sie Werkform und Verbindlichkeit des Einzelnen demontieren, schaffen sie nur inszenatorische Effekte oder pathetische Formeln technoider Feiern und affirmativer Maskeraden des nature morte, eine riesige Vanitas-Show, die nicht den Tod kritisiert. Wenn Huyghe den Surrealismus zitiert, könnte er dessen auch inhärente Wahrheit bestimmen als gemeinschaftsorientierte Entsublimierung der Vermittlungen, ein okkultes Projekt der Gegenaufklärung, das Sexualität als rauschhaftes Aufheben der Beziehung von Subjekt und Objekt ersehnt, indem es Gewalt nicht kenntlich macht, sondern propagiert. Huyghe affirmiert jedoch mit den auf Böden geworfenen Damenpelzen, mit dem durch Mutter Natur mutierten Frauenakt – wobei die Natur sich wie ein Staat verhält – und mit den Gruppensexunterwerfungen als ekstatischem letzten Akt den Zerfall menschlicher Zivilisation. Die Auflehnung der Surrealisten gegen die sich desaströs entwickelnde Naturbeherrschung ist ihm eher Anlass zur Apologie der Beherrschung des Menschen durch die Natur in einem Szenario der posthumanen Gesellschaft, die sich Ur-

wälder in Metropolen schlägt, deren Behausungen Ruinen sind und deren Einrichtungen verlassen und durch Tiere in Beschlag genommen wurden. Deren Künste untergegangen sind und als Nester genutzt werden, deren Moderne verfällt, deren Stimmen gestohlen, deren Grenzen aus Eiswüsten und Aggregatwechsellern menschliches Leben zurückdrängen und unmöglich werden lassen, und bei denen nur der Hund daran erinnert, dass es Menschen gab, da er Human heißt.

Gegen den Versuch einer Reflexion der Vergänglichkeit, eine Darstellung der Kritik des Todes bei Huyghe spricht eine spezifische Bildrhetorik gegen den vor allem geschichtlichen Gehalt jeder Kunst, die durch ein Neon-Emblem erzeugt wurde, das zentral in der Ausstellung über der Projektionsfläche des Hauptfilms hing, und dessen Vorführung durch grelles Aufleuchten signalhaft störte. Ein Emblem in Anspielung auf den Lacanschen Knoten, *RSI Un bout de Reell* (2006), der „nicht-hierarchisch“ das Reale, Symbolische und Imaginäre verschränkt. „Lacan fasst es (das Subjekt, das Individuum) als Leerstelle auf, als ‚Diskontinuität des Realen‘. Dieser abwesende Ort erweise sich als sehr bedeutsam. Als Nicht-präsenes gehört es (das Subjekt) nicht zum Existierenden, Seienden; in gewissem Sinne ist es außerweltlich, utopisch.“⁹ „Es (das Subjekt) ist nicht, es wird.“ Und: „Alle drei Register versammeln sich im Subjekt: das Symbolische, Imaginäre und das Reale. Im Realen ist es abwesend, unmöglich, im Symbolischen werdend, möglich, und im Imaginären anwesend, wirklich.“¹⁰ Um dieses faktische Nichts des Subjekts anschaulich zu machen, verwendete Lacan gerne Versuchsanordnungen, in denen man sich vorstellen sollte, in der Wüste eine Schrifttafel gefunden zu haben, die eine völlig unbekannte Inschrift enthielte, denn so ergehe es jedem Kind. Nicht

ich spreche, sondern es spricht in mir. Und so wie bei Huyghes Werk über die ‚gestohlene‘, weil nicht in ihrem Recht als Urheberin anerkannte, französische Synchron-Stimme des gleichnamigen Disney-Films spielt auch bei Lacan das Märchen vom Schneewittchen insofern eine Rolle, als dort der Spiegel entscheidet und spricht, wer die Schönste im Lande sei. Erst die Systeme der Sprache und Zeichen, die Symbole, der Spiegel, konstituieren das Subjekt und lassen dessen Imagination, begehrt zu werden, real als Mangel und zugleich vergeblich erscheinen. Wobei das Reale an sich ein Nichts ist, das nicht Nichts ist, sondern eine Art Sein zum Tode.¹¹ Gegen diese Philosophie der Relativierung und des Durchstreichens des Ichs ist zu erinnern – und darin bestimmt sich auch die Besonderheit von Kunst –, dass Vorgänge der Abstraktion Teil der Subjektbildung sind, die in der Objektwahl das Grundurteil der Vermittlung zwischen Trieb, Gesetz bzw. Verbot und Individuation vollziehen. Abstraktionen sind die Verfahren, die Voraussetzung, Inhalt und Form der Existenz in Gesellschaft vermitteln. Das Subjekt lernt und akzeptiert gezwungenermaßen Gewaltverhältnisse der Gesellschaft als vergesellschafteter Einzelner, in der Angst vor und der Gefährdung und des Leidens an dem fortwährenden „Schock“ des drohenden, bereits vollzogenen, sich wiederholenden „Verlustes des Individuellen“.¹²

Mit Lacan war und ist man gegen die „Dominanz des Sehens“¹³, der meinte: „Das Auge kann abwehrende Wirkung haben, aber es ist nicht heilbringend, es bringt Unheil.“ Und sich dabei auf die Bibel berief, in der es nur „böse Blicke allerorten“¹⁴ gebe. Als Gegenmittel gilt ihm der „im wesentlichen nicht-visuelle Bereich der Sprache“.¹⁵ Nun zählt Sprache nicht zu den Sinnesorganen, fasst deren Aktivitäten vielmehr intellektuell zusammen und

abstrahiert von den Wahrnehmungen durch diese reflektierende Gedanken. Andererseits ist das Individuum durch seine Sinne überhaupt erst der Individuation fähig, kann sich vor allem libidinös auf Externes beziehen und Objektwahl treffen. Es sieht und hört und riecht (der Geruchssinn hat sich evolutionsgeschichtlich zurückgebildet) die auf es hin agierenden und reagierenden anderen Individuen, erfasst sinnlich und mitunter lustvoll, was erst sinnvoll wird durch Sprache, sprich Denken und Bewusstsein. Die merkwürdige Antipathie gegen den Grund der Körperlichkeit bei gleichzeitigem Ressentiment gegen die Abstraktion hinterlässt eine Leere, deren Apologie wesentlich für die heutige Kunstproduktion wie deren Beschreibung durch die Kunstpublizistik geworden ist. Das Sehen als Anspruch auf Erblicken der Wahrheit (Höhlengleichnis), was mit Recht im Pathos des Lichtes der Aufklärung seinen Widerhall findet, wird als Unheil bringend und böse qualifiziert, als könnten die Schrecken oder Enttäuschungen der Realität mit dem Urteil gegen den Blick auf Objekte oder Verhältnisse gebannt werden. Nicht das Gesetz, der Schritt in die Abstraktion durch das Bilderverbot (die falsche Identität, Projektion von Wunsch und Angst, kulminiert im Wahn), führt den Wunsch gegen die Autorität und deren Gewalt, hier mit Dominanz benannt, vielmehr wird sich in eine sinnenfreie Sprache geflüchtet, deren ‚Substanz‘ an die Stelle des Auges treten und das Subjekt ersetzen soll, gemäß der Behauptung, nicht das Ich spricht in der Sprache (gemäß seiner Wahrnehmungen, seinen Urteilen etc.), sondern die Sprache spricht das Ich. Diese Haltung gegen die Sinne, deren reflektierte Aktivitäten unabdingbar Mittel und Material zum Werk formen, stellt Kunst im Grundsatz in Frage. Und darüber verbürgt sie als ihr Gegenteil, dass Kunst es

¹¹ „Das Begehren ist die Beziehung zum Seinsmangel (manque d'être), zum Mangel-an-Sein (manque à être), zum Nicht-Sein, zum Nichts“ fasst der Autor des Blogs Lacan entziffern zusammen und zitiert Lacan aus seiner Ethik der Psychoanalyse: „Das Detail, das uns von der Bedeutung der Stellung, des Loses eines Lebens gegeben wird, das sich mit dem Tod, der gewiss ist, vermischt wird, einem Tod, der antizipiert erlebt wird, einem Tod, der auf den Bereich des Lebens übergreift, Leben, das auf den Tod übergreift.“ Die Nähe zu Heidegger sieht auch die lacanianische Website: „Die Identität von Sein und Nichts gilt für ihn (Heidegger) deshalb, weil das Sein ‚sich nur in der Transzendenz des in das Nichts hinausgehaltenen Daseins offenbart‘. Das Sein zeigt sich dem Dasein (dem Menschen), wenn er sich auf das Nichts bezieht.“, in: *Lacan entziffern*, <http://lacan-entziffern.de/todestrieb/zweiter-tod-und-zwischen-zwei-toden-in-lacans-seminar-ueber-die-ethik-der-psychoanalyse/#fn-15127-49>, letzter Zugriff 08.03.2015

¹² Gerhard Scheit: *Altern der Musik, Verjüngung des Strukturalismus*, in: Alex Gruber, Philipp Lenhard (Hg.), *Gegenaufklärung. Der postmoderne Beitrag zur Barbarisierung der Gesellschaft*, Freiburg 2011, S. 45.

¹³ Martin Jay: *Den Blick erwidern*, S. 155.

¹⁴ Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*, Weinheim/ Berlin 1987, S. 126. Siehe auch Martin Jay: *Den Blick erwidern*, Ebd., S. 155.

¹⁵ Martin Jay: *Den Blick erwidern*, S. 154.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 374.

¹⁷ ebd. S. 341.

ist, die sich „wehrt [...] gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft, in Sympathie mit dem was ist.“¹⁶ Dem Befund, dass aus dem Konzept der Vernunft, Rationalität, Emanzipation entsprechend der Dialektik der Aufklärung sich eine Zivilisationsgeschichte entwickelte, die Kapitalverhältnis und Staat hervorbrachte, beides jedoch durch und durch abstrakt und vermittelt in der Reproduktion dieser Herrschaftsordnung, möchte diese Auffassung durch Praxis des Anti-Abstrakten und Unmittelbaren entgegnen.

Die Implementierung vorgefundener Ausstellungsarchitektur bzw. deren beabsichtigter Transfer nach Köln (letztlich wurden die Pariser Wände in Köln nachgebaut) war eben kein Ready Made, wie Duchamps *Urinal* von 1917, mit dem dieser den Schöpfungsprozess als rein intellektuellen abstrahierte und die ‚Macht‘ des Künstlers kritisch respektive die Autonomie der Kunst provokativ demonstrierte. Diese Aufforderung zum Nachdenken über Bestimmung, Verhältnisse und Geschichtlichkeit von Kunst spitzte sich ironisch durch die Namensgebung des *Urinals* als *Fountain* und durch die Signatur ‚R.Mutt‘ als Pseudonym des Künstlers zu. Der Gebrauchswert, bzw. der Gebrauch des Gegenstands ist allenfalls als aufgerufene Erinnerung vermittelt, weder soll man urinieren noch wurde es. Auch die sexuellen Anspielungen auf den Phallus und dessen Ejakulation als Modus des künstlerischen Schaffens in eine geöffnete Vertiefung, die zudem sich auf dem Kopf stehend wieder verschließt, sind nicht expliziert, aber enthalten, auch im Namen, und verhalten sich zum Gesellschaftlichen in ambivalent verdinglichter Weise. Die darin auch enthaltene Abwertung der Frau ist das Regressive, was Duchamp mit den Surrealisten verband, mit denen er wiederholt kooperierte. Das der warenproduzierenden Gesellschaft entnommene Industrieprodukt ist dem

Warentausch unvorhergesehen entzogen und zugleich wieder zugeführt, als Kunstwerk, das sich selbst dementiert und die Warenform dennoch nicht verliert. Der Künstler erscheint als so frei, wie das Werk ihn lässt, bzw. das Werk erscheint als etwas Unmögliches für den kurzen Moment, in dem der Reflexionsvorgang den Coup erfasst. Huyghes ‚Ready Made‘ dagegen ist nicht Reflexion des genitalen Verhältnisses als eines dynamischen, es äußert sich vielmehr in Metamorphosen der Sexualität der Frau, die letztlich deren Verschwinden bedeutet. Der Kopf des Frauenaktes wird enthauptet zum Tierwesen eines Bienenvolkes, in seinem Film *The Host and the Cloud* werden entblößte Frauen bestraft, als nackte Mutter mit Kind vor Schaukästen des Ethnographischen Museums neutralisiert oder penetriert mittels einer die bloß reagierende Frau verdoppelnden Marionette. Immer stehen Frauen für den Subjektverlust, der mittels eines „ungeschminkten Naturalismus“ mit „verdrückten, psychoanalytisch: analem Vergnügen“¹⁷ einhergeht.

Das zeigt auch die Version des *Arthur Gordon Pym* von Edgar Allen Poe, dessen Fragment gebliebener dystopischer Gehalt gerade durch die Form des Widerspruchs bestürzt, zwischen seiner immer wieder Sachlichkeit erzeugenden und Rationalisierungen vornehmenden Darstellung einer Expedition der Aufklärung in die Antarktis und dem Geschehen, in der Herrschaft als Selbsterhalt in barbarisches Verhalten und brutale Gewalt quasi notwendig umschlägt. Gerade in diesem Schock des Wahren schlägt Poes Phantastik in Reales um. Huyghe dagegen ‚übersetzt‘ die Erzählung als Beispiel einer Reise, die paradigmatisch nicht stattfand, *The Journey that wasn't*, vom Künstler wohl gerade darum aber angetreten wurde und als Doku-Film antarktische Landschaft samt deren Tierwelt und vergebliche Versuche der Besiedlung durch

Menschen zeigt. Wesentliche Konflikte des Romans gehen verloren: dass Pym einen Herrn Poe um die Niederschrift seiner Reise bittet, später jedoch wieder die Autorschaft beansprucht und eben nicht den Tod des Autors anzeigt, vielmehr seine Bekräftigung zum Zeitpunkt seiner Infragestellung; die dem Irrsinn nahe Phantasie von extremer Gewalt, Kannibalismus, Isolation, als eine Zusammenballung von Sexualprojektionen, in denen Männerbünde auf Wilde treffen, nackte Frauen als Weiber gelten und sich steigern in Beschreibungen von Spalten, Höhlen, Gipfeln, Fallsucht, Sodomie, nackten Schwarzen und Endzeitvisionen eines allumfassenden Weiß. Zugleich geht es bei Poe unentwegt um Nahrung, Schlachten, Fressen, und deren Ausbleiben korreliert mit Geisterschiffen voller skeletierter Toter, Alpträumen, Kadavern, und alles wird mit Akribie und wissenschaftlichem Anspruch, mit Detailbeschreibungen von Schiffstypen und vergangenen Expeditionen verdrängt, als Akt der Naturbeherrschung. Der Hund bei Poe heißt im Übrigen Tiger.

Grundsätzlich empfiehlt es sich, von der Intention des Künstlers zu abstrahieren und das Kunstwerk jenseits der Absicht seines Produzenten in seinen Gehalten zu bestimmen. Doch ist es gängig geworden, dass dieser Abstand eingezogen und der kunstphilosophische Resonanzraum vom Künstler mitgeliefert wird und Begrifflichkeiten sich vor die Sache selbst stellen. Ist Kunst bereits geistiges Produkt, wird es von vornherein merkwürdig verdoppelt und so, als spreche man in seiner Anwesenheit über es als Abwesendes, beansprucht Huyghe für sein künstlerisches Werk eine „Form des Bruchs in einem Kontext unterschiedlicher Diskursablagerungen“.¹⁸ Auch wenn manches Werk verlangt, es gegen seinen Künstler zu bewahren, beweist sich doch in diesem Fall die Tendenz heutiger Kunst

zur Entsublimierung, die sich durch „Diskursablagerungen“ ihres kritischen Gehaltes entleert, einen verhältnislosen Bildersturm austrägt, ein archaisch elementar ontologisches Bedürfnis artikuliert und darüber das Bilderverbot bestreitet, indem es Opfer darbietet: Das Opfer soll die Kunst selbst sein. Nicht zufällig integrierte der Künstler in Kassel eine Eiche aus der Aktion ‚7000 Eichen‘ aus dem Jahr 1982 von Beuys, die sich laut Juliane Rebentisch „entwurzelt“¹⁹ darbot, eine sentimentale Geste und eine explizite Hommage an die deutsche Variante der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. Nur dass Beuys sich das Leben als Kunst, die Gemeinschaft als soziale Skulptur imaginierte und folglich direkte Demokratie und das Ende der Zinsknechtschaft forderte, also eine anthroposophisch inspirierte Variante völkischen Seins favorisierte und Ur wie Urstoffe evozierte. Was der Romantik noch inhärent war, eine Einsicht in die falsche Entwicklung bürgerlicher Gesellschaft, deren Freiheitsversprechen sich blamierten, und in Beschwörungen der Liebe und Wahrhaftigkeit deren Verfallenheit bezeugten, bekommt in seiner neo-romantischen Version bei Huyghe einen zynischen Charakter. Das Aquarium, in dem eine Nachbildung einer Brancusi-Skulptur im Wasser versunken ist, erinnert an Katastrophen-Filme, die der apokalyptischen Lust des Konsumenten gerade um des Untergangs willen frönt, ist zynisch ob seines Umgangs mit domestizierten, konformen Tieren, in dessen Schlepptau der Ausstellungsbesucher gleichfalls wie ein Trottel erleben soll, was ihm vorgeführt wird, dass er selbst wie ein Zootier im Netz der „Diskursablagerungen“ befangen sei, nur dass der buchstäbliche Fisch und Krebs sich nicht transzendieren lassen. Die Gefangennahme wird nur verdoppelt für darüber aber nicht unfrohe Besucher, wenn man die Reaktion vieler

¹⁸ Emma Lavigne: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*, in: Pierre Huyghe: *Katalog zur Ausstellung*, Köln 2014, Ausgabe mit deutschem Einleger, S. 28.

¹⁹ Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 213.

Ausstellungsbesucher richtig gedeutet hat, die sich im Huygheschen Erlebnisparcours mit einem gewissen Ekel aufgehoben wussten und Spaß gehabt haben.

²⁰ Ebd. S. 212

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd. S. 213

²⁴ Ebd. S. 21 Rebenitsch meint mit „(nachkriegs-) modernistische Kunsttheorie und Ästhetik“ vor allem Adorno und Greenberg und geht gegen sie von einem „Umbruch“ der Kunst in den 1960ern aus. Einen ‚Bruch‘, gegen den der Greenberg-Schüler Michael Fried und Adorno „Abwehrschlachten“ geführt hätten (ebd. S. 98).

²⁵ Bemerkenswerterweise wirft auch Peter Bürger Adorno die Verkennung eines Bruchs vor: „Es bedurfte der besonderen geistigen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, wo sowohl in Europa als auch in den USA die Kategorie des geschichtlichen Bruchs tabuiert wurde, weil Faschismus und Stalinismus sie realisiert hatten, damit es Adorno und Greenberg noch einmal gelingen konnte, Moderne-theorien zur Geltung zu verhelfen, die auf die Kontinuität der Arbeit am künstlerischen Material abhoben und die Differenz zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst erneut befestigten.“ (Peter Bürger: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, S. 33.) Bürger hatte bereits in seiner Theorie der Avantgarde gegen Adorno für einen Bruch in der Kunst der Moderne durch die Avantgar-den plädiert.

Absage an die Ästhetik: Entgrenzung der Kunst als Willkür des Konsumenten

Die letzte documenta verdankt ihren großen Zuspruch und Erfolg nicht zuletzt Pierre Huyghe, dem dort der ‚weltweite Durchbruch‘ gelang, und bei der, exemplarisch für die Entgrenzung der Künste, das offene und spekulative Werk mit der Vorliebe für das post-humane den Zeitgeist einer Kunstpublizistik traf, die sich für Partizipation und Demokratie durch Kunsterfahrung stark macht. So lobt Juliane Rebenitsch in ihrem Buch *Theorien der Gegenwartskunst* Adorno im Kapitel ‚Grenzgänge. Dialektik von Natur und Kultur: das Erbe der Land Art‘ mit dem „von ihm zu Recht ins Zentrum seiner Ästhetik“ gestellten „Moment der Unbestimmtheit des Werks und die ihr entspringende[n] Dynamik des selbst nicht dingfest zu machenden Scheins“²⁰, um sich mit Huyghe gegen ihn zu wenden. Affirmativ deutet Rebenitsch ästhetischen Schein „hier allerdings nicht mehr als Vorschein einer abstrakten Versöhnung von Rationalität und Natur [...] sondern [...] vielmehr jetzt als das selbst unfassliche Produkt eines sehr konkret zwischen Betrachter und Werk sich entspinnenden Prozesses“, „in dessen Dynamik [...] eine so grundlegende Einsicht wie die in die dialektische Relation von Natur und Kultur notwendig immer an die verkörperte Instanz der Wahrnehmung, an den Betrachter nämlich, zurückverwiesen bleibt.“²¹ Der Betrachter der „Dynamik“ sei „als denkende Kreatur vielmehr Teil von ihr.“²² Auch bei Huyghe sehe man „Ort und Nicht-Ort“, „Fluktuationen der

Dialektik von Natur und Kultur“ und „domestizierte Natur in einer kultur-fremden Kreatürlichkeit - ein Effekt, der auch vor dem Menschen nicht haltmacht(e)“.²³ Rebenitschs positivistisches Konzept der theatralen Performativität hat in Huyghe ihren Vertreter gefunden, nämlich die Formbestimmungen einzureißen zugunsten von Teilhabe und Mitmachen.

Zur postnazistischen Gesellschaft gehört die Bewahrung, wenn nicht gar Rehabilitierung der Ästhetisierungen des Gesellschaftlichen gegen die Imperative nach Auschwitz, die ausdrücklich auch welche zur Ästhetik waren, zur philosophischen und kunstpraktischen Geltung zu bringen. Zu diesem Zweck wird von Rebenitsch eine Ästhetik abgelehnt, die als „(nachkriegs-)modernistische“ die Brüche²⁴ verkannt habe, die Kunst nach 45 vollzog. Die Modernisten hätten „nach dem zweiten Weltkrieg“²⁵ faktisch hegemonial an einer geschichtsphilosophischen Einheit der Kunstentwicklung und Kontinuität der Kunstmittel festgehalten und Kunst linear auf die in ihr historisch entwickelten Mittel beschränkt. Diese Beschränktheit und die Rettungsversuche für das autonome Kunstwerk hätten sich legitimiert durch den Anspruch auf Wahrheit, der als solche titulierten „Wahrheitsästhetik“.²⁶ Diese verstelle das Erkennen der Entgrenzung der Künste, des offenen Kunstwerks. Insbesondere Adorno bekommt in dieser Sicht eine Theorie attestiert, der ihr Beharren auf Wahrheitsanspruch und dem Vorrang der Form vorgehalten wird, durchaus mit dem Hautgout der Borniertheit, als seien seine theoretischen Einsichten reduziert und als gerieten sie zu einer kausalistischen und deterministischen Kunstbeschreibung, die eine Art Gläubigkeit des immanenten Fortschreitens der Traditionen der Moderne bis heute zementiert. Dieser Kampf gegen Ästhetik bzw. ästhetische

Theorie hat selbst bereits Tradition; und als einen Kampf wird man es bezeichnen müssen, schließlich geht es gegen die vermeintliche Herrschaft der Philosophie über die Kunst. Deren Wesen werde durch die Philosophie verkannt, unzugänglich gehalten, verstellt. Gegen Ästhetik wird „ästhetische Erfahrung“ mobilisiert, ein Begriff, der seit den 70ern mit Rüdiger Bubner²⁷ in der Kunstpublizistik starken Zuspruch fand. Gegen das alte Präjudiz der Modernisten, wie Kunst zu sehen wäre, soll Kunst unvoreingenommen durch Ästhetiken erfahrbar werden und so zu ihrem Recht kommen. Die Abkehr von der Philosophie, die Begriffe bildet hin zu den Gegenständen der Kunst, hin zur Erfahrung²⁸ des Gegenstands des Ästhetischen, gelingt durch die Wendung weg von der Produktion hin zur Rezeption des Kunstwerks. Der Betrachter erfährt in dieser Logik Ästhetisches und sich selbst als etwas gleichsam Unberührtes oder Unschuldiges, worüber Kunst als wie auch immer sich zeigendes Werk erst entsteht. Die offene Interpretation, denn irgendeine Form muss Erfahrung ja haben, spricht: die zur subjektiven Willkür geronnene Form, konstituiert dasjenige, was als Kunst gelten kann. Nicht das Objekt, als Produkt der Kunstproduktion, bildet aus, was dem Betrachter als Kunst entgegen tritt, vielmehr das Subjekt macht das vorgängig Offene, Unspezifische zum Kunstobjekt. Mit Fug lässt sich von der Verschiebung vom Vorrang des Objekts hin zu einer Subjektphilosophie sprechen, da im Subjekt sich die Vorgänge der Kunst zusammenziehen und ihr entscheidendes Zentrum haben.

Die Bewegungstendenz, die sowohl in der Kunstwissenschaft als auch im Huygheschen Werk entworfen wird und längst schon allgemeine Praxis ist, ist die der Verfügbarkeit der Kunst für etwas, wie das Verlangen der Betrachter

von etwas. Die Kunst für die Besucher, der Besucher als Besitzer des Vorgangs, Identität des Warenbesitzers in ideeller Form. Die Soziologie wird das Publikum bereits regelmäßig vermessen haben, nämlich dass die Kulturinteressierten, ob meinungsfreudige Blogschreiber oder zur Selbstoptimierung bereite mündige Steuerzahler, das Serviceangebot Kunst zur gehobenen Unterhaltung und Bildung, verstanden als Willkommenskultur für sich selbst wie für qualifizierte Nicht-Autochthone, gut aufgestellt sehen möchten, wenn auch der Staat mehr tun könnte, und man aufmüpfig und irrtümlich findet, Geld fresse Kunst. Über *hot shit* bis zum mitunter handgreiflichen *shit storm* ausgebildet weiß der Kunstinteressierte von heute, dass ihm nicht nur gefälligst ein Erlebnis zu bieten sei, sondern auch er beitragen soll zur Einheit der Ware Kulturindustrie und ihrer Rackets.

Falsche Versöhnung: Kunst der Kraft und Ästhetisierung des Politischen

Nicht völlig unwahr ist daher die Polemik, dass selbstverständlich geworden sei, dass der Kunst alles wie selbstverständlich angehören könne, wenn dem Ressentiment gegen das Nicht-Nützliche nachgegeben wird, um mit der „Kraft der Kunst, zur Deutung der Welt beizutragen, um Politik und Kunst zu verbinden“.²⁹ Der Wunsch nach Verbindung von Kunst und Politik findet erneut Eingang in die Aufsätze wichtiger Kunstkuratoren, denn „das globale Kunstsystem ist ein Milliardengeschäft geworden. Es bedroht das kritische Potenzial der Kunst.“ Und: „Alle reichen Menschen wollen dieselben Waren kaufen als Bestätigung und zugleich Bekräftigung der eigenen Ansichten.“ Okwui Enwezor, Leiter der documenta 11, in diesem Jahr Kurator der Biennale in Venedig und Direktor des Hauses der Kunst in München, sieht

²⁶ Juliane Rebentisch: *Theorien*, S. 41 ff.

²⁷ Rüdiger Bubner: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1973), in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989.

²⁸ „Wahr ist am positivistischen Ansatz die Platitude, daß ohne Erfahrung der Kunst von dieser nichts gewusst wird und nicht die Rede sein kann. Aber in jene Erfahrung fällt eben der Unterschied, welchen der Positivismus ignoriert: drastisch der, ob man einen Schlager, an dem nichts zu verstehen ist, als Leinwand für allerhand psychologische Projektionen benutzt, oder ob man ein Werk dadurch versteht, daß man seiner eigenen Disziplin sich unterwirft.“ Die Werke, „deren jedes index veri et falsi ist“, nötigen zur „Selbstnegation des Betrachtenden“ und „nur wer seinen (den Werken) objektiven Kriterien sich stellt, versteht es; wer um sie nicht sich schert, ist der Konsument.“ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 396.

²⁹ Okwui Enwezor: *Die dünne Haut der Blase*, Süddeutsche Zeitung 12.12.2014, alle weiteren Zitate aus diesem Artikel.

mithin „Kunst im Gegensatz zur Realität von Kapital und Warenwert“, was, wie jeder Künstler, beginnend mit der Renaissance und vollendet bereits mit Rembrandt, weiß, schlichtweg falsch ist. Kapital wird bei Enwezor nicht als Gesellschaftsordnung, sondern als „reaktionärer Milliardär David Koch“ begriffen, der dem „Metropolitan Museum of Art in New York 65 Millionen Dollar gespendet hat.“ Es wird nicht die Warenform kritisiert, sondern der Warenwert, dass Kunst einen bestimmten Preis hat und darüber vermittelt getauscht wird. Kunst hat keinen Gebrauchswert, sie konstituiert sich in sich und für sich, ist ohne Zweck der Form durch alle inneren Widersprüche hindurch mit sich wahr als Identisches (Unverstandenes, Unbegreifliches, ‚Versöhntes‘) in einer das Nicht-Identische leugnenden Identität im Kapital. Dies jedoch nicht ewig, sondern als Moment des Aufscheinens dieser Wahrheit in bestimmter Negation bestimmter Gesellschaft (Zeitkern), bis die Unwahrheit der Gesellschaft in ihr sie selbst unwahr werden lässt. Ohne Tauschwert kein Gebrauchswert, der zugleich im Kapital stillgelegt erscheint, und in dem Maße, wie dies historisch geschah, entfaltet sich die autonome Kunst. Kunst steht in der Realität des Kapitalverhältnisses, aber im Gegensatz zu deren Gesellschaft. Sie ist nicht antikapitalistisch, sondern als Produkt der Gesellschaft das ganz Andere zu ihr, ihrem objektiven Stand nach, nicht als Ausdruck eines Willens. Sie ist den Vergesellschaftungstendenzen entzogen und entwickelt sich autonom, ohne Zugriff eines Wir, das dann Enwezor umso stärker bemüht, da er meint, die Kunst „spiegele unsere Periode des permanenten Übergangs, eines Übergangs, der nie zu enden scheint“ wider. Er beauftragt über dieses Übergangsszenario die Kunst mit Fragen: „Wann erreichen wir eine stabile Gesellschaft, den Frieden, die ge-

rechte Verteilung von Besitz usw.?“ Das mit den Übergängen hatte Enwezor schon bei 9/11 fasziniert, dieser „globalen Veränderung“, mit der Kunstausstellungen „verstrickt sein müssten.“ Nun konstatiert er eine „großartige Kunstwelt inmitten einer furchtbaren Welt“ und meint ein „anonymes Kollektiv“ in Syrien, das Filme drehe in einer „kollabierenden Gesellschaft“. Er appelliert an Opferbereitschaft, wenn er „unsere Selbstzufriedenheit in offenen Gesellschaften“ hinterfragt, unsere „Komfortzonen verschieben“ möchte, und das rhetorisch zusammenfasst in der Frage, ob wir kritisch genug seien: „Wir dürfen nicht nur ans Kassenhäuschen denken.“ Hauptgegner bleibt der „Markt, der wächst, und vor allem an Kapitalisierung interessiert ist“, bis hin zu den neuen Reichen, die mit Öl, Gas, Bergbau unsere Umwelt zerstören, und Kunst sammeln. „Parasitäre Elemente“, die am „Wirt“ Kunstsystem hängen und sich suchen, was sie brauchen.

Diese etwas verschrobene Panik eines der erfolgreichsten Kunstaktivisten der Gegenwart könnte denn auch als eine vor dem Platzen der „dünnen Haut der Blase“ verstanden werden, als Krisenmanagement auf der Suche nach Bündnispartnern, die eine Art Volkssouveränität eines Kultursozialismus vertreten, da Enwezor Gramsci zitiert: „Pessimismus des Intellekts, Optimismus des Willens!“ In diesem Gefälle zwischen Forderungen nach ‚Politisierung der Kunst‘ und einer Kunst nach den Maßen der Gesellschaft, die ein Ästhetisieren der Verhältnisse und deren ideologischen Grundlagen verlangt, werden heutzutage nicht wenige Kunstausstellungen organisiert, von den Feuilletons lobend besprochen und von der Wissenschaft positiv bedrängt. Umso unglücklicher wird man, wenn

selbst anspruchsvolle, ernsthafte Kunst den Befund bestätigt.

Falsche Versöhnung bindet die Protagonisten, und Kunst soll Mittel und Zweck sein, für die Versöhnung der Demokratie mit sich selbst per Partizipation der Ästhetisierten, die des Volks mit sich selbst durch interventionistisches Ausagieren der Ressentiments eines falschen Antikapitalismus, und schließlich des Subjekts mit sich selbst durch Aufhebung der Vermittlungen des In-

dividuums durch Unterwerfung an den ersehnten Untergang dessen, was als Zivilisation noch gelten kann. „Auch die Gestalt von Kunst in einer veränderten Gesellschaft auszumalen steht nicht an. Wahrscheinlich ist sie ein Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages Kunst überhaupt verschwände, als das sie das Leid vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem ihre Form Substanz hat.“³⁰ ■

³⁰ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 386.

Das Verschwinden der Lüge

Über Identifikation mit Waren

Lukas Reuß

Die Produkte der Kulturindustrie fallen „selber mit der Reklame zusammen“¹, so konstatierten bereits 1944 Horkheimer und Adorno im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Diese Feststellung ist heute so wahr, wie sie es damals wahrscheinlich noch gar nicht gewesen ist. Wer heute an einer Plakatwerbung für die neueste Generation von Apple-Telefonen vorbeigeht, wird sich kaum lange umsehen müssen, um jemanden zu finden, der ein gleichartiges Gerät in der Hand hält. Doch das tatsächliche Gerät unterscheidet sich von der Werbung nur wenig. Zu sehen ist auf dem Plakat und in den Händen der Vorbeigehenden das gleiche, nämlich einfach das Gerät. Die Werbung verspricht weder wundersame Eigenschaften, die das Gerät haben soll, noch sonstig Wünschenswertes, das der potentiellen Kundschaft in Aussicht gestellt wird, so sie das Produkt denn bloß kaufe. Zu sehen ist einzig das neue Produkt.²

Werbung, die tendenziell bloß in der Abbildung der beworbenen Ware oder des Markenzeichens besteht, genießt

große Beliebtheit. Sie ist nicht neu, seit vielen Jahren schon thronen rotierende Mercedes-Embleme auf Hochhäusern in Deutschland, und auch vor solcher Werbung, die konkrete Verheißungen mit dem beworbenen Produkt in Verbindung bringt, ist nicht zu fliehen: etwa Zigarettenwerbung für die Marke *Gauloises*, in der ein Mann neben seinem Motorrad mit Beiwagen beim Rauchen zu sehen ist und von attraktiven Damen, die an ihm vorbeigehen, Blicke des Begehrens erntet. Dort wird eine für viele sicherlich begehrenswerte Situation dargestellt und mit einem Produkt in Verbindung gebracht. Diese Verbindung soll die Ware in den Augen der potenziellen Kunden attraktiv machen und dafür sorgen, dass sie sich im Kiosk eben für die beworbene Marke entscheiden, anstatt nach den Zigaretten zu fragen, denen in der entsprechenden Werbung eine Verbindung zur Cowboy-Existenz angedichtet wurde. In beiden Fällen besteht die Werbung in der Beigabe eines Gefühls, fast schon einer Geschichte zum Gebrauchswert der Ware, welche man miterwirbt, wenn man sich für die jeweilige Marke entscheidet. Die Szenen, die dargestellt

¹ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt 2003, S. 185.

² Für die meisten Apple-Geräte, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind, hat es Plakatwerbung gegeben, die ausschließlich oder nahezu ausschließlich die Produkte selber zeigte, oft ergänzt durch die Produktbezeichnung.