

KUNSTHANDLUNG ALSERGRUND

non ut pictura poesis

MATERIALHEFT GERHARD SPRING

Gerhard Spring
Kunsthandlung Alsergrund
non ut pictura poesis

Notizen 7, 2009

Non ut pictura poesis

Eine Kunsthandlung ist, wie hier im „Alsergrund“¹ oft behauptet wird, auf „jemand anders“ gerichtet. Ein Akteur², der in der Vorstellung handelt, Kunst zu machen, hat demnach stets einen Adressaten im Sinn, ohne den es sich nicht um „Kunst“ handeln würde. Somit ist die Kunsthandlung, die ein Akteur allein vollzieht, nur der Teil einer Interaktion, die zumindest auch eine zweite „Kunsthandlung“ umfasst: jene des Adressaten.

Das macht sie noch nicht zu der besonderen Art von Kunst, die als „interaktiv“ bezeichnet wird. Dazu scheint auch die „Abbildung“ des Adressaten oder eine Spur seiner Handlung im Kunstwerk selbst zu gehören. Zum Beispiel (wie immer: billig), ein Akteur A schreibt auf einen Spiegel „ich“ und möchte damit, dass sich jemand anders, irgendein Akteur B, darin spiegelt. Dafür, dass B sich (im Sinn von A) auch auf das „paradoxe Spiel“ von Selbstbezeichnung und Spiegelbild einlässt, ist allerdings mehr verlangt. Der Kreis der Adressaten ist offenbar auf Leute beschränkt, die sich im Spiegel „selbst“ betrachten (nicht „nur“ die Frisur) und die auch gelernt haben, sich mit „ich“ selbst zu bezeichnen.

Diese Einschränkung der Kunst, die mit „Interaktion“ einhergeht, lässt sich straffen. Die Interaktion wird auf den mehr oder weniger elitären Kreis von Adressaten einer „wissenschaftlichen“ Disziplin eingegrenzt. Dafür gibt es die etwas jüngere Etikette „interdisziplinäre Kunst“. Um das Beispiel in diesem Sinn (ebenso billig) weiterzuführen, steht am Spie-

¹ Vgl. unter „Texte“ die „Kurze Rede“ (Anmerkungen vom März 2012).

² Die handlungstheoretischen Begriffe „Akteur, Adressat, Interpret etc.“ betreffen Figuren, deren „Alter und Geschlecht unbestimmt“ ist, wie es in jener „kurzen Rede“ auch heißt. Daher werden sie hier auch nirgends „vergeschlechtlicht“ oder „gegendert“, was nur den falschen Eindruck erzeugte, ein Akteur wäre per se (oder grammatikalisch gesehen) männlich.

gel der theoretische Terminus „ME“ statt „ich“. Damit soll B als ein Soziologe angesprochen werden, der (nach G. H. Mead) weiß, dass er mit seinem Spiegelbild „nur“ die sozialen Rollen kombinieren soll, die ihm unter dem Titel „ME“ zugeschrieben werden (er wählt gleichsam diese gesellschaftliche Art seiner „Frisur“ - oder schreibt sie sich selbst zu - unter dem Titel „I“, der in einer selbstkritischen Perspektive gleichfalls auf den Spiegel kommen könnte; mit einer horizontalen Bruchlinie etwa, die an eine berühmte Formel Lacans erinnert). Deutlicher als das „interaktive“ Beispiel zeigt dieses „interdisziplinäre“, dass die Selektion auch in umgekehrter Richtung verläuft: nicht nur von A zu B, sondern von diesem, der als Soziologe vorgestellt wird, zu jenem, der als Akteur der Kunst auftritt. Sein Spiegel scheint von der soziologischen Disziplin soweit beeinflusst oder „inspiriert“ zu sein, dass er ein gemeinsames Produkt der Handlungen von A und B sein könnte, also auch der Spiegel von B.

Angenommen, das illustriert (auf billige Art) den Anspruch von C oder einer Kommission, die sich für die „Interdisziplinarität“ von „Kunst“ mit „kunstfernen Disziplinen“ einsetzt (oder dafür eingesetzt ist). Dann stellt sich die Frage, was ihm oder ihr zur Beurteilung vorzulegen ist. Sicher eine etwas ausführlichere Geschichte von der Art, wie sie hier skizziert ist. Aber was ist mit dem beschrifteten Spiegel (seiner Abbildung oder „Kopie“)? Spiegelt oder „repräsentiert“ er, wie man jetzt wieder sagt, die Interaktion von A und B?

Als „interaktiver“ Spiegel sollte er das nicht tun - sonst wäre er für C unbrauchbar. Das erklärt soweit den Titel: er bildet nicht die Handlungen ab, die ihn zu dem machen, was er ist. Das ist eine direkte Verneinung des Begriffs der „poesis“, der in der „Kunsthandlung Alsergrund“³ sonst eine durchgängig positive Verwendung findet (oder finden sollte).

³ Vgl. „Kurze Rede“ S. 5.

Um den Widerspruch nachzuzeichnen, ist an die einfache Vorstellung eines Akteurs zu erinnern, der irgendetwas machen möchte, das für jemand anders „Kunst“ ist. A zeichnet eine Katze, die B gefallen soll - nicht nur die Katze, sondern auch die Zeichnung, was wohl den Unterschied macht. Diese kleine Kunstgeschichte scheint damit ein glückliches Ende zu finden, dass B die Zeichnung tatsächlich gefällt („so eine schöne Katze“). An der Wand hängt eine B gefällige Katzenzeichnung, mehr war nicht verlangt. Sie stellt neben der Katze auch etwas dar, was B gefällt, somit auch B (was den Gefallen betrifft⁴). Insofern gleicht diese Situation der Interaktivität mit dem Spiegel.

Wie bei ihm kommt es darauf an, dass mit der „Katze“ nicht zugleich der Gefallen (die Spiegelung) von B gesehen oder beurteilt wird, auch nicht von B selbst. Denn sein Gefallen ist schon sein Urteil über die Kunst. Widersprüchlich wäre es in dem Fall, wenn es, statt über anderes, ein Urteil über sich (das Urteil) selbst wäre. Man kann zwar an seinem Gefallen selbst wiederum Gefallen finden (oder nicht), ohne auf Widerspruch zu stoßen. Aber damit stößt man eben auch nur auf sich (oder sein erstes Urteil) selbst, und nicht auf die Katze oder Zeichnung, über die man bereits urteilte.

Um die Analogie des Spiegels aufzugreifen, ist C ihm gegenüber in einer anderen Situation als B. Mit C bildet sich anderes ab, eine andere Person, eine andere Handlung. Er wäre nicht „interaktiv“, wenn sich B mit seiner Handlung derart im Spiegel eingebrannt hätte, dass er für C blind ist - das heißt, wenn C darin die Interaktion mit B sieht. Nicht anders ist es mit B: er interagiert zwar mit dem Spiegel (indirekt mit A), aber er handelt oder reagiert damit nicht zugleich auf diese Interaktion (oder mit ihr).

⁴ Das ist für eine Abbildung von B nicht etwa „zu wenig“, sondern eher schon zu viel, wie sich bald herausstellen wird.

Betrachtet B seine Interaktion selbst als Kunst, dann ist er bereits aus der Situation herausgefallen, in der er interagiert. Er ist dann nicht allein vor dem Spiegel, sondern bereits vor sich selbst und seiner Handlung mit dem Spiegel. Kurz übertragen: Betrachtet A seine Handlung des Katzenzeichnens als das, was für B Kunst ist und woran er Gefallen finden soll, dann ist (unter Umständen) seine Kunsthandlung schon gelungen, bevor die Katze gezeichnet ist. Es ist nicht ausgeschlossen, dass für B der wünschenswerte Aspekt der Kunst (oder der Katze) von A darin besteht, dass dieser damit für eine Weile beschäftigt ist. Wenn dann die Katze trotzdem an der Wand hängt, ist jene Beschäftigung, an die sie erinnern mag, schon vorbei, und es ist eine ganz andere Frage, ob sie B auch abgesehen davon irgendwie gefällt.

Damit stellt sich wieder die Frage, was von C (oder einer Kunstkommission) in dem Fall beurteilt werden sollte: die Zeichnung, oder ihr „kunstferner“ Zweck, die Beschäftigung des Zeichners. Wenn diese von C überhaupt (ebenso wie von B) gewürdigt werden kann, wird damit nicht zugleich die Zeichnung gewürdigt. Sie wäre eine eher überflüssige Zutat, die nur den Blick auf den Zweck des Zeichnens verstellt⁵.

Nun lässt sich der Widerspruch dahingehend auflösen, dass man sagt, die Zeichnung wäre gar nicht die Kunst, um die es geht.

⁵ Ähnlich verstellt die Kunst den Blick von C (oder einer Kommission) auf die „Interdisziplinarität“. Das könnte als einer der Gründe dafür genommen werden, dass in der „Kunsthandlung Alsergrund“ kaum Kunst zu finden ist. Aber es gibt einen anderen Grund: es geht hier vorerst um das Verhältnis von Kunst und Handlung; und dieses ist auch jenseits der beiden genannten „Inter“-Arten nicht selbst als „Kunst“ zu bezeichnen oder auf die Seite der Ästhetik zu ziehen. Dieses begriffliche Manöver der „Substanzialisierung“ eines Verhältnisses - als wäre vergleichsweise die Beziehung der Kausalität selbst etwas, dem kausale Kraft zukommt, ähnlich dem Verhältnis von Zu- oder Abneigung, das den nämlichen Affekt hervorrufen soll - ist eine derart eingeschliffene Gewohnheit der Ästhetik, dass hier nur in aller Form mit ihr gebrochen werden kann.

Wenn C (oder die Kommission) statt dem Zeichnen die Zeichnung selbst als Kunst beurteilt, beurteilt er (oder sie) nicht nur etwas anderes als der Akteur und sein Adressat, er (oder sie) täuscht sich darüber, was in dem Fall Kunst ist. Eine überkommene Gewohnheit hat dafür gesorgt, das Bild (ähnlich dem Spiegel) selbst für Kunst zu halten, und mit dieser Gewohnheit hat spätestens die „interaktive Kunst“ (mit dem Spiegel) gebrochen. Bei ihr liegt es auf der Hand, dass sie mit jeder Interaktion eine andere ist. Das Arrangement von Spiegel und Schrift, das von einer Handlung zur anderen gleich oder auch dasselbe bleibt, ist nicht die Kunst, zumindest nicht die „interaktive“. Um sie in den Blick zu bekommen und beurteilen zu können, wird sich C (oder die Kommission) in die Position des Adressaten B bewegen müssen - und dann fällt das Urteil über die Kunst in der Kunsthandlung selbst, nicht außerhalb. Was ist gegen diese Lösung zu sagen? Sie überlässt (oder entnimmt) die Definition von Kunst ganz dem Verhältnis von Akteur A und Adressat B, was sie vielleicht ebenso sympathisch wie unschuldig macht. Es ist deren Angelegenheit, Kunst für ein Spiegelungs- oder Beschäftigungsverhältnis zu halten. So schön das klingt, werden damit doch zwei Probleme erkennbar, die beide das ursprüngliche Verhältnis von Akteur und Adressat betreffen.

Erstens: welchen Grund gibt es - auch aus der Sicht von A und B - dafür, zu meinen, in ihrem Verhältnis ginge es um Kunst (oder um eine „Definition“ von Kunst)? B genügt ja, dass A beschäftigt ist - gewiss: mit dem Zeichnen einer Katze; aber A könnte stattdessen eine Katze von gestern wegradieren oder hinterm Ohr kraulen, ohne an jenem Verhältnis etwas zu ändern oder B zu enttäuschen. Wenn auch dies und jenes als Kunst „definiert“ werden könnte, muss es dafür andere Gründe geben als den, der sich aus dem Übereinkommen oder dem tatsächlichen Verhältnis von A und B ableiten lässt.

Zweitens, was auch an erster Stelle stehen könnte: welchen Grund gibt es (auch für A oder B), zu meinen, dass anstelle von B niemand anders ein Adressat von A ist? Der Begriff „anstelle“ ist so weit zu fassen, dass darin ein C vorkommen könnte, der nicht die Einstellung von B zu A (oder seiner Handlung) teilt. Diese Frage ist auf den ersten Blick leicht zu beantworten: eine ostensive Definition des Adressaten durch A. Er zeigt auf keinen anderen als B. Für ihn und niemand anderen habe er gezeichnet, radiert oder gekrault, daher komme es allein darauf an, was B dazu sage. Sagt B: „es gefällt mir, wie sehr du dich mit der Katze beschäftigst“, dann tritt das erste Problem auf, weshalb dies eine Kunsthandlung sein sollte. Sagt B jedoch, es sei Kunst, dann lässt sich das von C bestreiten oder in Zweifel ziehen („nein, er krault einfach nur die Katze“).

Hat der Skeptiker dazu etwa kein Recht, nur weil A nicht ihn gemeint oder auf ihn gezeigt hat? Wenn man das großmütig bejaht, tut man weder A noch B einen besonderen Gefallen. Man schränkt beide auf eine private Kunstvorstellung ein, die insofern widersprüchlich ist, als sie beiden nicht länger erlauben würde, dies oder jenes, worauf sie sich geeinigt haben, als Kunst aufzufassen.

Sind A und B einander etwa darin einig, dass das Kraulen einer Katze Kunst sei, so sind sie auch darin einig, dass es das auch für jemand anders ist, der nicht Teil ihrer Interaktion ist. Die Handlung des Adressaten B, auch wenn sie nur in einem „Geschmacksurteil“ zu bestehen scheint, ist darum eine Kunsthandlung, weil sie ihrerseits einen Adressaten hat. Mit Kant gesagt, erhebt das Urteil (oder die Handlung) von B einen „allgemeinen“, öffentlichen Anspruch, ebenso wie schon die Handlung von A. Kurz: sein Adressat kann nicht nur B sein; im Fall, dass B es ist, hat er einen anderen Adressaten

C⁶ (oder eine anonyme Kommission, warum nicht?), der seinerseits, sofern er auftritt, an jemand anders appelliert⁷.

Es ist anzunehmen, dass A diese oder eine ähnliche Geschichte kennt oder voraussetzt, wenn er für B eine Kunsthandlung beginnt: er möchte B damit in den Stand einer „allgemeinen Figur“ erheben, oder ihn damit „flach halten“, anonymisieren, wie heute oft gesagt wird. Das soll in der „Kunsthandlung Alsergrund“ an anderer Stelle weiter ausgeführt werden. Dazu nur so viel: die allgemeine Figur des Anderen ist nicht der „generalisierte Andere“, wie ihn die Soziologie nach G. H. Mead kennt. Die „Kunsthandlung“ ist hier nur im „Alsergrund“ verankert, nicht in einer Institution oder „in der Gesellschaft“, wo auch immer die anfangen und aufhören soll.

Resümee und Konsequenz: der Begriff der „poesis“, den der (negativ) zitierte Vers von Horaz nur ein Stück weit ausführt, ist in Anbetracht der allgemeinen Figur des Anderen, für den in dieser oder jener Weise Kunst gemacht wird, nicht in einer endlichen, abschließbaren Form anzuwenden. Das wird so oft behauptet, dass es nur komisch klingt. Wenn aber Kunst die Handlungen darstellt, die sie zu dem machen, was sie ist (poesis), dann stellt sie auch Handlungen dar, die sie zu einer anderen Zeit und an anderem Ort zu dem machten, was sie sein könnte. Sie ist ein „kontrafaktischer“ Gegenstand, oder ein Ereignis, das nicht gleichzeitig mit dem faktisch gegebenen Gegenstand stattfindet, der einen gewissen Kunstwert hat und leicht zerstörbar ist. Sie findet auch nicht zugleich mit einer konkreten Handlung oder dem Auftreten einer Person statt, sei sie Akteur oder Adressat (oder beides in einem).

⁶ Warum nicht einfach wieder A? Weil es im Fall einer so engen Schlaufe gar nicht so einfach ist. Man müsste einräumen, dass sich dadurch die Einstellung zur Kunst von A und B irgendwie ändern könnte.

⁷ So platt dargestellt erinnert diese Situation an die „schlechte Unendlichkeit“ Hegels. Dieser Eindruck kann hier leider nicht vermieden werden.

Aus dieser hier nur angedeuteten „Metaphysik des Anderen“ folgt, dass die „interaktive“ oder „-disziplinäre“ Einschränkung der Kunst auf einen gewissen Kreis von Adressaten durchlässig oder gebrochen ist. Beim so oder anders beschrifteten Spiegel könnte man daher auch einfach ebenso nur von „Kunst“ reden, wie schon bei der Katze, die A für B machte. Der Spiegel macht ohne B oder C nur offensichtlich, dass ein Adressat fehlt (unter dem Titel „ich“ oder „ME“ bildet er nur die Umgebung ab, in der er vor ihm auftreten und handeln könnte). Die Katze schaut nicht so verlassen aus, doch ohne jemand anders, dem sie gefällt oder unheimlich ist, komisch oder sonst wie anmutet, ist sie es genauso. Auch wenn sie von Albrecht Dürer stammt und deswegen schon tausendmal für Kunst gehalten wurde, fehlt immer noch jemand anders, der es macht. Umgekehrt, von seiten des Einflusses auf A, wird damit auch die „ästhetische Disziplin“ der Kunst, sofern es sie gibt, durchlässig oder aufgebrochen. Die Figur des Anderen ist „allgemein“ auch insofern, als sie ein „kunstfernes“ Element in die Kunst bringt. Sie ist damit weiter von ihrer eigenen „Disziplin“ entfernt als mit jeder anderen, „wissenschaftlichen“ Disziplin.

Korrektur: Diese apodiktischen, vielleicht etwas rätselhaften Ausführungen haben ihren Wendepunkt in der simplen Situation, in der B meinte, was A für ihn gemacht habe, sei Kunst. Man könnte dies, statt als „Geschmacksurteil“, auch als objektives Urteil von der Art auffassen, in der B auf eine Katze zeigt und sagt, dies sei eine Katze. Er sagt es A, der danach gefragt hat, und A selbst oder C kann daher in Zweifel ziehen oder bestreiten, dass es tatsächlich so ist: „Nein, das ist nur das Bild einer Katze“ - oder „ihre Erscheinung“, womit der skeptische Weg eingeschlagen ist, der dem ästhetischen (oder poetologischen) zu gleichen scheint.

Um den Unterschied zu markieren, ist nach zwei Seiten eine Korrektur anzubringen, einerseits zum kommunikativen Verhältnis von A und B, die in einer Situation darin übereinstimmen, dass es eine Katze ist, andererseits zum skeptischen Verhältnis von B zur Katze (ihrer Erscheinung, dem Anschein oder Schein selbst). Dieses Verhältnis hat, in seiner Konsequenz, gar keinen Adressaten; appelliert der Skeptiker B an A (als „Realist“ oder Skeptiker gleichen Ranges, was komisch wirkt), dann wird daraus die einfache, kommunikative Situation eines Dialoges. Darin ist es zwar möglich, aber nicht notwendig, dass A und B noch auf einen Dritten warten, der darüber befinden soll, ob es eine Katze ist oder nicht. Tritt jedoch „die Figur des Dritten“ auf, ändert sie nichts an der Situation des Dialoges (ein „Triialog“ ist ein Dialog mit drei Personen). Der Adressat einer Frage von A ist B oder C, je nachdem, ob A seine Frage an B oder C richtet. Wer auf A antwortet, adressiert die Antwort an A, nicht an B oder C, die sich einmischen können. In diese Situation könnte man eine „allgemeine Figur“ etwa dadurch hineinbringen, dass man die „kommunikative Handlung“ mit einem „universellen Geltungsanspruch“ verknüpft, der (nach Habermas) an die „Sprachgemeinschaft“ gerichtet ist. Das wäre eine ganz andere Art der Metaphysik. Weshalb der Adressat B einer Kunsthandlung von A eine Figur ist, die sich vom Teilnehmer einer kommunikativen Handlung unterscheidet, wurde hier nicht begründet. Zu ihr soll noch so viel gesagt werden, dass sie mit A keinerlei Ähnlichkeit haben muss. Sie muss nicht unbedingt reden und ihm antworten können. Das ist im einfachsten Fall deshalb so, weil A an diese Figur B nur als die Katzenschablone denkt, die ihn zu seiner Kunsthandlung anstiftet. So, wie sie ist, möchte A auch zeichnen können. Damit ist anstelle von B nicht nur die Schablone angesprochen, sondern mit ihr ein Akteur, der sie ebenfalls kennen oder dem sie bekannt gemacht werden soll: mit der Katzenzeichnung, die B (oder A) erst später sieht.*

*[Anmerkung vom März 2012]

Im „Programm“ der „Kunsthandlung Alsergrund“ wird für „Paratexte“ lediglich die „Kunstkritik“ eingesetzt. „Kritik“, heißt es dort, tritt „als ein Aspekt des Kunstwerks selbst auf (Benjamin), aber auch als dem Kunstwerk äußerliche Institution. Einerseits errichtet „Kritik“ erst jene Außenposition, von der aus ein Werk „auf sich selbst referieren“ kann. Andererseits definiert sie traditionell das „Außen der Kunst“, auf welches das Kunstwerk referieren kann.“ In diesem „Außen“ gibt es auch noch andere Textsorten zu verzeichnen, größere oder kleinere Rahmenwerke oder Beipackzettel aller Art, wie zum Beispiel Katalogtexte, Einladungen, Reden sowie Ausschreibungen für Projekte, Stipendien oder Preise.

Das österreichische „Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur“ schreibt für das Jahr 2012 einen „outstanding artist award - Interdisziplinarität 2012“ aus. Der Preis wird für ein „Projekt im Bereich der Schnittstelle zwischen Kunst und kunstfernen Disziplinen wie den Natur- und Humanwissenschaften vergeben“.

Es gibt drei Punkte von Anforderungen an die „künstlerische Leistung“, Erwartungen, die einem „Akteur der Kunst“ als Referenzen dienen mögen:

1) Er soll „prozesshaftes Arbeiten in künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen zu einem in sich stimmigen Ganzen verbinden“; damit wird das Arbeiten in „kunstfernen“ Disziplinen erstens als Teil einer „künstlerischen Leistung“ ausgewiesen, zweitens wird dafür ein traditioneller Topos der Ästhetik - das in sich stimmige Ganze - bereitgehalten. Die „kunstfernen“ Anteile, könnte man schließen, sollten also ästhetisch „diszipliniert“ werden (dass die Arbeit daran ein „prozesshaftes“ Ereignis ist, versteht sich beinahe von selbst). Anders als die äußere oder innere „Natur“ etwa in der Romantik, sollen „Wissenschaften“ der Natur oder des Menschen ästhetisiert werden. Diese sollten nach dem ästhetischen Topos der Stimmigkeit transformiert werden, wobei die Frage ist, ob sie das nicht schon sind (Einfachheit, Eleganz, Kohärenz oder Konsistenz).

2) Für „kunstferne“ Disziplinen tritt indessen eine bunte, unkonventionelle Schar von Beispielen auf: „Klimawandel, Ethik, Soziologie, Biologie, Energie, Nachhaltigkeit, Alterspyramide, Zivilbürgertum, Gender-Fragen etc.“. Es würde sich lohnen, neben jedes dieser Beispiele ein „interdisziplinäres“ Kunstbeispiel zu setzen (auch Beispiele einer „kulturellen“ Methode, da die Ausschreibung von „Methoden aus Kunst und Kultur“ spricht, die zum Einsatz gelangen sollen). Hier ist nur zu bemerken, dass in der Auflistung der Beispiele schon eine künstlerische Methode angedeutet ist: die Transfiguration von Theorie (Begriff oder Konzept) und Gegenstand (oder Ereignis), die je nach polemischer Lage als „Antirealismus“ oder „Realismus“ bezeichnet wird. Am augenfälligsten ist das beim Begriff der „Nachhaltigkeit“, der weder Gegenstand (Ereignis) noch Theorie (Begriff oder Konzept) bezeichnet, sondern deren erfolgreiche Verknüpfung in einem Paradigma, das mehr oder weniger gewaltsam durchgesetzt und für längere Zeit gültig ist. Um den „Erfolg“ zu paraphrasieren, ist nichts so nachhaltig wie die „Nachhaltigkeit“.

3) Schließlich wird für „interdisziplinäre Kunst“ eine normative Außenposition geschaffen: „Grundsätzlich sollen Anliegen unserer Zeit bearbeitet werden, wobei das Projekt einen positiven Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung zum Ziel haben soll“. Kunst wird mit dem gesellschaftlichen Wohl betraut - eine Aufgabe, die sie mit anderen Disziplinen teilen und verbinden soll.