

Verwisch die Spuren

Alexander García Düttmann | Verwisch die Spuren

Mit Bildern und Arbeiten von Elizabeth Presa

diaphanes

1. Auflage; ISBN 3-935300-64-6
© diaphanes, Zürich-Berlin 2005
www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich / www.2edit.ch
Druck: Pöge, Leipzig

Inhalt

Resonanzkörper	9
Wie tragbar ist Dein Museum?	25
<i>Tag für Tag</i>	51
Das Verwischen der Spuren	57
<i>Sag' mir, daß ich nicht verrückt bin</i>	69
Geschwätz	73
Umsturz im Übergang	87
Was liegt außerhalb?	117
<i>Oberflächen</i>	123
Das ABC der <i>visual culture</i> oder ein neuer Verfall des Analphabetentums	129
<i>Schemen</i>	135
Namen und Neigungen	137
»Ein neuer Wandel, nicht ein neuer Glaube«	153
Nachweise	167



Resonanzkörper

Zum Verhältnis von Kunst, Kunstkritik und Kunsttheorie

In ihrem Nachwort zu der italienischen Ausgabe dreier kurzer Texte von Gilles Deleuze, die sich mit der Frage nach dem schöpferischen Akt beschäftigen, konstatiert die Schriftstellerin und Philosophin Antonella Moscati, Kunst bringe keine Werke mehr hervor, sondern Ereignisse. An die Stelle der Autonomie von Kunstwerken trete die Dringlichkeit, Vermischung, Nähe eines Hier und Jetzt der Körper, der dokumentarisch reproduzierten Wirklichkeit, des ausgesetzten bloßen Lebens oder bloßen Leibs, dessen aktuelle Behandlung sich als integraler Bestandteil des künstlerischen Ereignisses erweise.¹ Emblematisches Bild solcher Kunst ist der Glaskasten in einem Tanz- und Bewegungsstück der Choreographin Sascha Waltz, das sie bündig *Körper* nennt, ein Titel, so präzise und offen, so kurz und treffend wie *Gänge*, die erste abendfüllende Arbeit von William Forsythe und dem Ballett Frankfurt: auf allerengstem Raum reiben sich lupenhaft nackte gewundene Körper aneinander, Gewürm, Zellteilung, Eisblumen. Moscati nennt als Beispiele *body art*, *performance*, die Filme, die sich auf das Manifest *Dogme 95* berufen. Sie erinnert an die Tendenz zur taktilen Rezeption, die Benjamin in seinem berühmten Aufsatz über die technische Reproduzierbarkeit der Kunst nachzeichnet und in die

1. Antonella Moscati, »Le due facce dell' atto di resistenza«, in: Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Neapel 2003, S. 55.

Zukunft projiziert. Kunst sei zur Kunst des Kafkaschen Hungerkünstlers geworden, bemerkt Moscatti, eines Hungerkünstlers, so könnte man hinzufügen, den kein Impresario mehr dazu anhält, an der einen Grenze immer wieder haltzumachen und das Hungern aufzugeben; eines Hungerkünstlers, der ständig neue Grenzen zieht und die Sensation des noch Möglichen mit der Aufhebung der Trennung zwischen Schaubude, wissenschaftlichem Experiment und künstlerischer Intention verbindet. Es ist, als hätte die sogenannte Postmoderne, die den Körper in ein Zitat verwandelte, in die fliegenden Köpfe der Pastiche-Orgie *Kill Bill*, die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Körper und Artefakt erhöht, bis schließlich Artefakt und Körper in eins fallen und man es mit der Zweideutigkeit zu tun hat, die sich in der Vermittlung der verallgemeinerten Zitation ebenso ausdrückt wie in der Unmittelbarkeit des physischen Geschehens. David Cronenbergs Filme *Crash* und *Existenz*, in denen der Körper von der Prothese verlängert und ersetzt wird, während die Maschine in einer weder realen noch virtuellen Welt weiche, molluskenhafte, leibliche Züge annimmt, veranschaulichen die Zweideutigkeit. Die Errichtung einer *visual culture*, die von einer gewissen Kontinuität der Medien zehrt (Film, Video, Photographie, Installation), rührt an den Indifferenzpunkt der Zweideutigkeit, indem sie den Abstand zwischen Bild der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Bildes bis ins unentscheidbar Infinitesimale verringert. Verwisch die Spuren!

Betrachtet man sie im Licht dieser Diagnose, haftet der Frage nach dem Verhältnis von Kunstkritik und Kunsttheorie etwas Anachronistisches an. Setzt Kunstkritik nicht eine wie immer auch problematische Einheit des Werks voraus, der eine Einheit der Kunst und der Künste entspricht, während Kunsttheorie diese Voraussetzung begründet und die Maßstäbe für die kritische Durchdringung einzelner Werke aufstellt? Noch dort, wo sich der Kritiker in einer

Rezension oder in einer Einleitung auf Theoretiker beruft, ihre Schriften anführt, wird der Theorie, mag sie nun im engeren Sinne Kunsttheorie sein oder nicht, die Bereitstellung eines zumindest losen begrifflichen Rahmens zugetraut, zugemutet, zugewiesen. Das gilt selbst dann, wenn ein aus der Theorie hervorgegangener Historismus, der mit der Auflösung der Gattungen in Medien einhergeht, die Theorie ablöst und abwehrend allen Versuchen begegnet, die von einer in den Archiven nicht verbuchten Erfindungsgabe und Einbildungskraft zeugen. Gelegentlich kann man beobachten, daß es zu einem Pakt zwischen Künstler und kritisch ambitioniertem Theoretiker oder theoretisch ambitioniertem Kritiker kommt; das Werk des Künstlers soll durch den Begriff aufgewertet, die Sache mit dem Titel einer gewissen Nobilität ausgestattet werden, während im Gegenzug dem Kritiker oder Theoretiker Anerkennung durch die Kunst zuteil wird, durch die Praxis – Kunst und Kritik als Versatzstücke. Je mehr freilich die Kunst nicht nur ihre eigene Möglichkeit in Frage stellt, sondern in dieser In-Frage-Stellung besteht, je mehr also das Artefakt selber an Eigengewicht verliert, sei es, daß es zum dummen Träger der Idee oder der Frage wird, die ihrer Formulierung harrt, sei es, daß das in Permanenz erklärte Ereignis das Werk gänzlich aufsaugt, desto weniger sinnvoll ist es, überhaupt Kunst und Theorie, Kunst und Kritik, Kunst und Begriff zu trennen. Wenn es in der Kunst stets um ein Kunstende geht, jedes Kunstwerk die Frage nach dem Ende der Kunst aufwirft, dann muß man von diesem Kunstende vielleicht das Ende der Kunst unterscheiden, das der Künstler intentional zu seinem Gegenstand macht, zu einem Gegenstand, der sich selber als Werk abschafft. Noch in seiner äußersten In-Frage-Stellung, noch in seiner nächsten Annäherung an die Aktualität der Körper hält das künstlerische Ereignis freilich an einer minimalen Differenz fest und setzt damit regelmäßig die Kunst aufs Spiel, gleichgültig, wie sehr sich

das eine Kunstende vom anderen unterscheidet, gleichgültig, wie unausgemacht es bleibt, was dabei Kunst überhaupt heißt. Die Abstraktheit der Konzeptkunst und die Konkretheit der Körperkunst, die eng miteinander zusammenhängen – ist doch die Ablösung des in sich gerundeten Werks durch das Ereignis ohne die kritische und ihrerseits bereits ereignishaft Selbstreflexion der Kunst kaum denkbar – schillern zwischen Entlastungsstrategie und stärkerer Belastung.

Am Schluß der Erzählung gesteht der sterbende Hungerkünstler, er habe nur deshalb gehungert, weil er keine Speise habe finden können, die ihm schmeckte. Seine Kunst verdiene deshalb keine Beachtung und keine Bewunderung. Der asketische Snob verweist so auf das der Kunst eigentümliche Zusammentreten einer Notwendigkeit und einer Willkür. In seinem Fall ist es, als habe die Notwendigkeit, vom Bedürfnis angetrieben, die Oberhand über die Willkür gewonnen und sich dadurch gegen die Kunst gekehrt. Freilich ließe sich auch sagen, man taue zum Künstler nur so lange, wie man keine schmeckende Speise finde, oder wie man den Geschmack übertreibe, bis das Essen die Grenze des Ekels überschreite und sich in Fressen verkehre, in die *grande bouffe*. Das gegenüber der Wirklichkeit selbständige, willkürliche und dennoch unerbittliche Verfolgen einer Werklogik, die sich im Artefakt objektiviert, verlangt gerade deshalb, weil sich im Kunstwerk die Notwendigkeit der Willkür ebensowenig unterordnet wie die Willkür der Notwendigkeit, daß der Betrachter oder der Zuhörer des fertigen Produkts jenes, was Adorno wiederholt als das »Geronnene« bezeichnet, wieder verflüssigt, indem er es in seiner inneren Genese und in seinem inneren Zusammenhang nachvollzieht, etwa durch ein »strukturelles Hören«. Man sollte das Mimetische der Verhaltensweise nicht übersehen. Fehlt es, bleiben Verflüssigung und Nachvollzug schal; alle Kunst hat etwas vom Nachsingen des Refrains

beim Hören eines Kinderliedes oder eines Schlagers. Das Nach des Nachvollzugs zeigt das Mehr an, durch das sich das Kunstwerk im Prozeß nicht erschöpft: »Wer weiß, daß ein Kunstwerk ein gemachtes ist, weiß keineswegs, daß es ein Kunstwerk ist«, schreibt Adorno.² Die Mimesis will an dieses Mehr ebenso rühren wie an den Prozeßcharakter selber. Nachvollzug und Verflüssigung sind aber dort nicht mehr erforderlich, wo das »Geronnene«, das fertige Produkt, das Artefakt, das Kunstwerk von dem permanenten Ereignis abgelöst werden. Hier scheint es um etwas anderes zu gehen, um unmittelbare Teilnahme, die zur Permanenz des Geschehens beiträgt, um ein Eintreten in das Medium, das für es konstitutiv ist, es nicht als ein gegebenes Medium voraussetzt, in dessen Mitte dann Werke entstehen. Man mag dagegen einwenden, jedes Kunstwerk sei auf den Nachvollzug angewiesen, ja die Idee der Rezeption liege im Begriff von Kunstwerken selber. So sehr Adorno zum Beispiel auf der Autonomie absoluter Musik und absoluter Dichtung beharrt, ist es ein anderes, ob es sich um einen Nachvollzug handelt, der sich auf ein Werk bezieht, oder um einen bezuglosen Vollzug, um einen Vollzug, der seinen Bezug erst schafft und ihn nie zu einem Bezug *auf etwas* gerinnen läßt.

Das Motiv einer autonomen und absoluten Kunst, die, mit Benjamin zu reden, allein einem »Gedenken Gottes« gelten kann, das Motiv eines An-sich des Werks, dem Interpretation und Kritik zum An-und-Für-sich-Sein verhelfen, nicht zu einem Für-anderes,³ konfligiert in Adornos ästhetischer Theorie zumindest auf den ersten Blick mit dem Motiv eines künstlerischen Gelingens, das einzig an dem ungewollten und unvermeidlichen Mißlingen hängt, an der Fragmentarisierung, zu der jedes »authentische« Werk verur-

2. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 267.

3. Theodor W. Adorno, *Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main 2001, S. 180.

teilt ist. In Wahrheit lassen sich beide Motive nicht einander entgegensetzen, da wohl nur der Künstler, der von möglicher Wirkung absieht und sich der Werklogik unterwirft, ein Werk hervorzubringen vermag, das im emphatischen Sinne mißlingen kann, im Sinne eines Ausdrucks der Nichtidentität, der Dissonanz, an der sich, folgt man Adorno, jeder Identitätsanspruch messen muß, jede Vorstellung vom Gelingen, die auf die Herstellung von Identität zielt, auf die Sichselbstgleichheit des Werks. Adorno leugnet folglich keineswegs die Bedeutung der Rezeption oder des Nachvollzugs, vielmehr verlegt er sie in das Verhältnis der Werke. In dem Abschnitt zur Theorie des Kunstwerks aus der *Ästhetischen Theorie* behauptet Adorno, Kunstwerke seien nicht nur »immanent dynamisch«, sondern ebenfalls in ihrem »Verhältnis zueinander«.⁴ Die Erinnerung daran, daß Künstler mit Relationen arbeiten, nicht mit Atomen,⁵ die Rede von den Anforderungen des Materials oder von der geschichtlich bedingten Materialgerechtigkeit, meinen, daß Kunstwerke, denen das Mißlingen in dem Maße gelingt, in dem sie auf Wirkung keine Rücksicht nehmen, auf das Mißlingen der anderen, geschichtlich früheren Werke antworten, auf deren im Mißlingen mitgeteilten und durch es gestellten Anspruch, dessen Wahrnehmung und Bewußtsein ästhetischer Fortschritt ist. Denn das Mißlingen tritt nicht subreptiv an die Stelle des Gelingens. Mit keinem Ausdruck des Nichtidentischen darf sich ein Künstler zufriedengeben. Das Mißlingen ist nur dann eines, wenn sich der Künstler an dem Desiderat einer Sichselbstgleichheit des Werks abmüht, an der Entkunstung der Kunst, am Kunstende. Für den Künstler gibt es im Verhältnis zu seinem Werk eigentlich kein anderes Mißlingen als

4. Ebd., S. 263.

5. Theodor W. Adorno, »Ohne Leitbild. Anstelle einer Vorrede«, in: ders. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in: *Gesammelte Schriften* Band 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 300.

eben das schlichte, schlechte Mißlingen; lediglich im Verhältnis zu dem Werk eines anderen Künstlers, auf dessen Anspruch er antwortet, lediglich dort, wo er selber dem Kritiker ähnlich wird, gibt es für ihn Mißlingen als Ausdruck der Nichtidentität. Die Einleitung, die Adorno für seine geplante Theorie der musikalischen Reproduktion entworfen hat, enthält folgenden Passus: »Die besten Kunstwerke [sind] keineswegs die vollkommensten, sondern jene, in deren Unvollkommenheit die tragenden Widersprüche am tiefsten sich niederschlugen [...] Aber wehe dem Kunstwerk, das darum bei seiner eigenen Unvollkommenheit sich beschiede.«⁶ Bedarf es jedoch aus dieser Sicht nicht bloß einer kleinen Verschiebung, um das Werkverständnis, das Adornos ästhetische Theorie bestimmt, in die Nachbarschaft des Ereignisses und des Vollzugs zu rücken? Kunst ist, wiederum mit einer Wendung, die Adorno regelmäßig gebraucht, ein »Kraftfeld«, ein Feld, das kein einzelnes Werk, ja das nicht einmal die Kunst selber umhegen kann; die Kräfte, die in jedem Werk und in der Kunst als solcher am Werk sind, öffnen Kunst und Werk, öffnen das Kunstwerk, exponieren es einem ihm gegenüber Heterogenen, das man Realität, Ding, Alltag, Psyche, *gender*, Tod, Technik, Wissenschaft, Gesellschaft, Politik nennen kann. Ereignis und Vollzug war die Kunst als Kräftefeld schon immer, in ihren gegenwärtigen Tendenzen aber, in der Körper- und Konzeptkunst, wird diese Öffnung gleichsam thematisch, mit allen Konsequenzen, die sich daraus für die überkommenen Begriffe der Kunsttheorie und für die Haltung des Kritikers ergeben. Die Thematisierung, für die Geschehen, Ereignis, Vollzug stehen, stülpt die Angewiesenheit der Kunst auf ein ihr gegenüber »Heterogenes«⁷ nach außen, verwischt die Grenze zwischen Innen

6. Theodor W. Adorno, *Theorie der musikalischen Reproduktion*, a.a.O., S. 282.

7. Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, a.a.O., S. 439.

und Außen, ohne daß man noch behaupten könnte, wie Adorno es in seinem späten Vortrag über die Kunst und die Künste tut, ein Werk werde an jenem Ort zum »authentischen«, wo es den Gegensatz immanent austrage und dadurch sich objektiviere, durch das Verzehren des Gegensätzlichen oder Heterogenen⁸ – denn dadurch bliebe die Grenze zwischen Innen und Außen, an der sich der Gegensatz bildet, unangetastet, und die Objektivierung würde den Vollzug wiederum binden, der Homogenes und Heterogenes jenseits des »Ästhetischen« und »Außerästhetischen« zusammenschließt. »Verfransung der Kunstgattungen« als »Griff [...] nach der außerästhetischen Realität«⁹ gibt es nur, wo die Vorstellung ästhetischen »Gebilde« tingiert wird und der Schein zergeht. Wie äquivok sich bei Adorno das Verhältnis zum Heterogenen darstellt, kann man einer Notiz zur Reproduktionsarbeit entnehmen, in der es zwar nicht um Verfransung geht, wohl aber um das Unvermittelte und den Verfall, die Dissoziation: »Vielleicht liegt die Lösung darin, daß der Verfall der Werke, der ja diesen immanent ist, ein Stück ihrer *Intention* ausmacht, daß also die Einheit bei Schubert gerade im Zerfall der Einheit besteht (NB hier die entscheidende Bedeutung des bei Wagner übersehenen *Kontrasts* – das *Unvermittelte* bei Schubert. Die klassische Totalität ist, wie Hegels Philosophie, die universelle *Vermittlung*), sodaß die wahre Interpretation Schuberts die Darstellung des Zerfalls als eines aus der Totalität *entspringenden* wäre – die epische Totalität ist die, die *an sich* »müde wird«, einschläft, sich dissoziiert.«¹⁰ Aus der Perspektive der Kunsttheorie und der Kunstkritik, denen sich Adorno weiterhin verpflichtet, entsteht mit der Verwandlung des Werks in ein Ereignis das Problem, daß die nicht länger »verkapselten Kräfte nebeneinander her- oder

8. Ebd., S. 440.

9. Ebd., S. 450.

10. Theodor W. Adorno, *Theorie der musikalischen Reproduktion*, a.a.O., S. 68.

auseinander[laufen]«¹¹, da Kunstwerke, die nur »in actu« Kunstwerke sind, »als geronnene« nur zum »Kraftfeld« werden können und sich nachvollziehen lassen.

Können, ja sollen Künstler, Kritiker und Theoretiker weiterhin darüber entscheiden, was richtig und was falsch ist? Können, ja sollen sie davon ausgehen, daß ein Gehalt über Kunst entscheidet, der sich dadurch bildet, daß Was und Wie eines Werks in ein ihm eigentümliches Verhältnis treten? In dem Vortrag über die Kunst und die Künste liest man: »Das Gleiche, das die Künste als ihr Was meinen, wird dadurch, wie sie es meinen, zu einem Anderen. Ihr Gehalt ist das Verhältnis des Was und des Wie. Kunst werden sie kraft ihres Gehalts.«¹² In der Vorrede zu der *Parva Aesthetica* heißt es, der Künstler, der Kritiker, der Theoretiker müßten »rein in der Sache selbst richtig und falsch, wahr und unwahr« unterscheiden: »Ich habe einmal die künstlerische Produktion und das Verfahren ihrer angemessenen Erkenntnis mit dem übel beleumdeten Bergmann ohne Licht verglichen, der zwar nicht sieht, wohin es ihn treibt, dem aber doch sein Tastsinn genau die Beschaffenheit der Stollen, die Härte der Widerstände, die schlüpfrigen Stellen und gefährlichen Kanten anzeigt und seine Schritte lenkt, ohne daß sie je dem Zufall überantwortet wären. Wollte man allerdings daraus schließen, jede weitergreifende Einsicht in das Richtige und Falsche zeitgenössischer Kunst wäre verpönt, und man habe, buchstäblich blind, einzig dem Zusammenhang der je einzelnen Konzeption zu gehorchen, so wäre eine solche Resignation des Gedankens gegenüber dem Dunkel der ästhetischen Gestalt allzu voreilig.«¹³ Man

11. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 263 f.

12. Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, a.a.O., S. 442.

13. Theodor W. Adorno, »Ohne Leitbild. Anstelle einer Vorrede«, in: ders. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, a.a.O., S. 298.