

Der folgende Artikel (leicht überarbeitete Fassung) erschien im Heft *Arts visuels – Architecture\**, das vom Laboratoire d'Arts visuels (IPSE) 2008 herausgegeben wurde als Einleitung zu den im Essay erwähnten Forschungen von Carine Krecké, Claude Moyon, Emmanuel Petit, Sophie Richard-Reisen und Marie Amélie zu Salm-Salm

\*Jeunes chercheurs luxembourgeois en Arts Visuels et Architecture

Paul Dell

## Jede Kunstforschung war einmal zeitgenössisch

Der Titel dieses Essays erweist der Neonröhren-Installation „all art has been contemporary“ des Künstlers Maurizio Nannucci (Altes Museum, Berlin 2005) eine Reverenz, um parallel darauf hinzuweisen, dass jede Recherche über Kunst, genau wie jedes Kunstwerk, einmal aufhört zeitgenössisch zu sein. Wenn eine Kunstforschung nicht mehr zur Gegenwart gehört, verliert sie dann an Wert? Wenn sie streng nach wissenschaftlichen Forschungsaufgaben durchgeführt wurde, ganz bestimmt nicht. Allerdings können neue Erkenntnisse und Quellen hinzugewonnen werden, die die Forschungsergebnisse teils invalidieren oder in einem neuen Lichte erscheinen lassen. Genau wie in der Kunst gibt es Recherchen in anderen Bereichen, die überdauern und andere, die mit einem gewissen zeitlichen Abstand kritischen Überprüfungs-kriterien nicht mehr standhalten. Welchen objektiven Wert haben heute kunsttheoretische Darlegungen, die im Nazi-Deutschland von regimetreuen Kunsthistorikern über entartete Kunst geschrieben wurden? Diesen gegenüber stehen kunstgeschichtliche Schriften wie z. B. die von Vasari, die jede Zeit überdauern. Vasari sammelte Informationen zu den Kunstwerken Italiens und veröffentlichte sie in seinem Buch „Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani“ (1550 und 1568). Dieses Werk gilt unter Kunstforschern als die wichtigste zeitgenössische Informationsquelle über die Künstler der italienischen Renaissance. Genauso, ohne die Schriften von Plinius dem Älteren (23-79 n. Chr.), hätten wir nur wenige zeitgenössischen Überlegungen und Betrachtungen zur Kunst der Römer und Griechen.

Was bedeutet nun der Lauf der Zeit für das Kunstwerk: Es kann in seiner Bedeutung für den Fortschritt der Kunst, von dem vorherrschenden Zeitgeist – als das Werk also noch zeitgenössisch war – sowohl überschätzt wie auch unterschätzt worden sein. Die verachtende Haltung einer akademisch verhafteten Kunstkritik im 19. Jahrhundert gegenüber dem Impressionismus ist wahrscheinlich das spektakulärste Beispiel von flagranter Fehleinschätzung und simplen Unverständnis, das man in der Kunstgeschichte anführen kann.

Allerdings setzen wir uns hier in die Perspektive kunstgeschichtlicher Tradition, dass Kunst nicht statisch ist, sich also dauernd verändern muss und damit evolutionär in dem Sinne wirkt, dass die gerade aktuelle Avantgarde auf vorausgegangene Kunstepochen aufsetzt, um kreativ Neues zu erfinden. Nur sollte dieses Neue eine solche Qualität besitzen, dass es wiederum fruchtbaren Fortschritt in der Kunst mit den Ausdrucksformen der nachfolgenden Generationen von Künstlern erlaubt. Traditionelle kunstkritische Forschung vergleicht und beurteilt, um den künstlerischen Ausdruck eines Artisten kunstgeschichtlich auf Relevanz und Wert einzuordnen.

Ob nun zeitgenössische Kunst diesen Qualitätskriterien entspricht, kann logischerweise nicht aktuell festgestellt werden, sondern bedarf eines gewissen zeitlichen Abstands, der es erlaubt diese Evolution zu verfolgen und zu analysieren. Dem zeitgenössischen Urteil fehlt die Information über nachfolgende künstlerische Entwicklungen.

Muss Kunst evolutionär sein oder anders gesagt, muss sich Kunst verändern, damit es Kunst ist? Die Geschichte zeigt, dass sich Kunst, sollte sie sich wiederholen, es nie genau auf die gleiche Weise tut. Es sei hier nur das Beispiel der italienischen Renaissance angeführt: Die Renaissance übernahm die Konzepte, Themen und Idealvorstellungen der klassischen Antike. Aber die Renaissancekünstler entwickelten neue Ideen in ihren Kunstwerken, die weit über die klassischen Vorbilder hinausgingen. Sie erlaubten später dem Barock sich fruchtbar, in seiner ganzen Differenz, zu entfalten. Kunst verändert sich und Kunstforschung, Kunsttheorie und Kunstgeschichte beschäftigen sich mit diesen Veränderungen.

Wenn man die zeitgenössische internationale Kunstszene beobachtet, so könnte man den Eindruck bekommen, dass das aktuelle Objekt der Kunst „Thema und Variationen über ...“ sei. Das Neue scheint in der manchmal überraschenden Zusammenstellung von Zitaten aus verschiedenen Malstilen und Kunstrichtungen, der rezenten Vergangenheit sowie auch weit entfernterer Epochen, zu liegen. Ähnlich dem Phänomen in der Musik kommt es zu einem „Remix“ oder „Sampling“.

Das Kunst historisierende Zitat ist nichts Neues. Diskreter sind manchmal die Entlehnungen von Malstilen und -techniken, die man der gegenseitigen Inspiration von Künstlern, die zeitgleich in einem geografisch begrenzten Raum leben, zuschreiben kann. Die Forschungsarbeit von Marie-Amélie zu Salm-Salm (2002) „Que Paris- La Capitale des Arts. Une source d'inspiration pour les peintres abstraits après 1945“, untersucht eine solche Konstellation in der französischen Weltstadt nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie zeigt sowohl formale wie inhaltliche Parallelen, Begegnungen und Zitate von Künstlern auf, und sie erklärt wie diese Impulse auch fruchtbar die Quelle von neuen Entwicklungen waren.

Im Zeitalter digitaler Reproduktionstechniken gewinnt natürlich nicht nur einfaches Bildersampling an Bedeutung, sondern auch Kunstformen, die sowohl ästhetische wie inhaltliche Konzepte mit Fotos, Zeichnungen, Digitaldruck, Grafiken, Texten und Musik als eine neue Art der Kunstcollage zu hybriden Werken, zusammensetzen.

Carine Krecké (2006) thematisiert in Ihrer Forschung „Nouveaux visages de l'image“ die Schwierigkeiten des hybriden Bildansatzes in einem postmodernen Kunstkontext. Ihre Recherche führt sie dazu mit ihrer Schwester Zeichnungen herzustellen, die nach digitaler Nachbehandlung, die formalen „Glamour“-Elemente einer bestimmten Filmästhetik, zitieren. Es sind eigentlich imaginäre Bilder, bei denen es sich nicht um ein reales, sondern um ein virtuelles „Sampling“ von ästhetischen Formbestandteilen handelt.

Die hybriden Werke bedienen sich mit der Vereinfachung der digitalen Druck- und Kopiermöglichkeiten extensiv der „copy-paste“ Methode, d. h., Bilder von anderen Künstlern werden als Zitat eingefügt. Dabei kann man zwischen dem Zitat auf formaler Ebene und demjenigen auf inhaltlich-ikonografischer Ebene unterscheiden. Für die Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es eher das inhaltliche Zitat, das zu Neuem anregte. An dieser Stelle sei nur Picasso genannt, der unzählige ikonografische Themen von anderen Künstlern aus mehreren Jahrhunderten übernommen hatte, um sie in seiner Form- und Ausdruckssprache neu darzustellen. Aber besonders am Ende des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts kam es zu, bis dato nie erlebten, gehäuften formalen Hybridisierungen von Kunststilen, sowohl in der Malerei wie auch in der Plastik und bei den Rauminstallation.

Der normative Charakter der bereits erwähnten kunstgeschichtlichen Forschungstradition macht es natürlich besonders schwer eine Kunst einzuordnen, die sich in einem bis jetzt nie gesehenen Ausmaß, des künstlerischen Zitats bedient. Besonders kritische Beobachter sprechen von Epigonentum. Ist das Neue in der Gegenwartskunst nur die besondere Art der Stilklitterung, die zum Stil erhoben wird? Eine solche simple Sichtweise würde rezenten Ausdrucksformen natürlich nicht gerecht werden.

Spannungsverhältnisse, die auf der Ebene des Signifikats und des Signifikants entstehen, wenn strenge geometrische Abstraktion sich mit abstraktem sowie figurativem Expressionismus verbindet, erlauben nicht nur neue Lesearten in der Kunst, sondern öffnen auch innovative Perspektiven. Es kommt zu einem semiotischen Spiel mit dem Stil und der Mal-Spur als selbstständiges Zeichen. Malerei wird auf sich selbst bezogen und zum Objekt, der dem Künstler eignen bildnerisch-malerischen Metapher.

Diese fast linguistische Verwendung von Malerei und ihren Zeichen ist unter anderem das Thema der Forschung von Claude Moyon (2005): „Peinture en diffraction“. Er analysiert auch die Evolution von Auflösungserscheinungen des traditionellen Bildverständnisses in der Malerei von der klassischen Moderne bis heute. Claude Moyon stellt neue Beziehungen und Bezüge zwischen sowohl individuellen künstlerischen Ausdrucksformen und rezenten Stilrichtungen in der Malerei her, die erklären, wie es zu radikalen Brüchen und Streuungsphänomenen in der Malerei kam.

Für die Kunstgeschichte stellt sich die Frage, ob der traditionelle Forschungsansatz, Kunst als lineare Veränderung in Richtung Novum zu sehen der Postmoderne und absolut zeitgenössischen Tendenzen gerecht wird. Handelt es sich bei den gegenwärtigen Bestrebungen um eine Innovation, die in dieser Form so noch nicht in der Kunst auftrat? Bringt es die Kunst weiter, oder

ist es nur ein steriles Spiel mit Zitaten als Versatzstücke, die man beliebig kombinieren und rearrangieren kann. Liegt der künstlerisch kreative Akt allein in der manchmal überraschenden Neumischung von Ausdrucksformen anderer Künstler? Ist es das Unvermögen innovativ Neues in der Kunst zu finden? Oder ist es eine notwendige Strategie auf dem Weg Neues zu finden? Vielleicht werden die kreativen Neuschöpfungen einer nachfolgenden Künstlergeneration zeigen, dass die heutige Kunst eine notwendige Etappe dazu war.

Die in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auftretende Postmoderne postuliert „den ästhetischen ›Pluralismus‹ und legitimiert das enthistorisierende Zitieren (Formen u. Materialien älterer Kunst werden in neue Kontexte integriert). Im Unterschied zum elitären Charakter der ›modernen‹ Kunst will die ›Postmoderne‹ populär sein, d. h. leicht konsumierbar und unmittelbar allgemein verständlich (ohne Spezialkenntnisse zu erfordern); ›postmoderne‹ Kunst ist daher programmatisch ›demokratisch‹ und arbeitet mit trivialem Material, wie es z. B. die Massenmedien (Fernsehen, Film, Pop-Musik) zur Verfügung stellen.“<sup>1</sup>

Schon die Dadaisten versuchten Kunst zu popularisieren und noch vor Beuys den traditionellen Kunstbegriff zu erweitern. Nach dem Bruch, der durch die Moderne verursacht wurde, wollten sie die Kunst von jeglichen einschränkenden Regeln befreien. „Das oberste und letzte Kunstgesetz ist: jedes zu brechen!“<sup>2</sup> Phänomene wie die Verkunstung des Banalen und die Entkunstung von traditionellen Kunsterscheinungen und die daraus erfolgenden Dekonstruktionspraktiken in den Werken gegenwärtiger Künstler haben zum Teil ihren Ursprung bei den Dadaisten. Die bereits erwähnte Postmoderne arbeitete eifrig daran die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuheben. Auch Ironie und Selbst-Ironie ist (wieder) zu einem Mittel der Avantgarde geworden (vgl. einige Werke von Michel Majerus, 1967-2002). Parallel kann man in der Architektur ähnliche Bestrebungen erkennen. Emmanuel Petit (2006) zeigt in seiner Forschung „Irony in Metaphysics's Gravity. Imagination and Iconoclasm in the Architecture from 1960s to 1980s“, wie sich Ironie in der Formensprache von ausgelesenen Architekten ausdrückt.

Das Unvermögen der traditionellen Kunstforschung - die auf einem elitären Kunstverständnis aufsetzt - die rezenten Entwicklungen in der Kunst zu begleiten, ist offensichtlich und muss durch neue treffendere Ansätze ersetzt werden. Kunstforschung kann z. B. bei dem Duktus von künstlerischen Produktionen ansetzen und sich mit der Methodologie des Kunstdiskurses oder Systems befassen: Wie reflektiert der Diskurs sich im Werk? Die Entwicklung der Sozialstruktur von Kunst und die sich daraus ergebenden Zusammenhänge und Wechselwirkungen öffnen weitere interessante Ansätze. Das Objekt der Kunstforschung kann keine Qualitätsprüfung sein, so wie sie in der Industrie und Wirtschaft praktiziert wird. Man müsste sich auf objektive Kriterien einigen, und das ist unsinnig in einer künstlerischen Welt, die sich der subjektiven Sicht der Dinge und Konzepte widmet. Nach der Erweiterung des Kunstbegriffs besonders durch Beuys ist es auch absurd, auf einen allgemeingültigen

---

1 <http://www.ndl-medien.uni-kiel.de/mitarbeiter/meier/Vortraege/Postmoderne/postmoderne.htm>

2 Paul Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925; Dokumente Manifeste, Programme: Zur Aesthetik und Poetik., H. Luchterhand, 1961, S. 133.

Kunstbegriff zu setzen. Ein solcher Kunstbegriff wäre kontraproduktiv, restriktiv und würde die Kunst einengen, anstatt zu öffnen.

Auf die Frage „Was ist Kunst?“ gibt der amerikanische Minimal-Art Künstler Carl André folgende Antworten:

- „A. Kunst ist das, was ein Künstler Kunst nennt.
- B. Kunst ist das, was ein Kritiker Kunst nennt.
- C. Kunst ist das, was ein Künstler macht.
- D. Kunst ist das, was dem Künstler Geld einbringt.
- E. Kunst ist nichts von dem, etwas von dem, alles von dem.“<sup>3</sup>

André weist auf einige vielleicht unausweichliche Abhängigkeiten hin, in dem Raum, wo Kunst entsteht und zieht damit den äußeren Diskursbezug (Kontext, Institution, System) mit ein.

Künstler brauchen Galeristen damit sie ausstellen können, Galeristen brauchen Künstler um ihre Ausstellungsräume zu füllen. Beide brauchen das kunstinteressierte Publikum, den kunstkritischen Journalismus und die Medien um darüber zu berichten. Nicht zuletzt hängt auch der Marktwert des Künstlers davon ab. Bei aller Begeisterung für die Kunst: Künstler und Galerist leben von dem Geld, das die Ware Kunst einbringt. Beide brauchen den privaten Kunstsammler, auch den gelegentlichen Kunstkäufer und natürlich Museumsdirektoren, die Kunst einkaufen. In diesem Kreis ist der Kunstinvestor ein etwas besonderer Typus, weil er unbekannte Kunst einkauft und auf einen zukünftigen Durchbruch des Künstlers in der Szene hofft, um die „Kunstware“ gewinnbringend später wieder zu verkaufen. Es ist eine Art Termingeschäft wie im Aktienhandel, aber nicht unbedingt mit sicher voraussehbaren Laufzeiten. In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde mehrmals in der New Yorker Lokalpresse auf die skandalösen Methoden hingewiesen, der sich diese „Investoren“ bedienten, um Einfluss auf Galeristen, Journalisten, Museumsleiter und Medien zu nehmen, mit dem Ziel bei der Kanonisierung von Kunst, die sie billig gekauft hatten, nachzuhelfen.

Inwieweit dieser Faktor heute bei Kunst, die die höheren Weihen erfährt, mitspielt, ist schwer feststellbar und trotzdem eine Realität, die der Kunstforscher miteinbeziehen muss. Die absolute Beweisführung muss man wohl dem Wirtschaftskriminalisten überlassen. Durch diese fast „inzestuösen“ Verflechtungen ist es natürlich oft schwerer den wirklich künstlerischen Wert zeitgenössischer Kunst zu bestimmen – insofern das im Zeitalter des erweiterten Kunstbegriffes noch wichtig sein mag. Bewusst wurde in dem vorhin beschriebenen Netzwerk die Kunstforschung nicht erwähnt. Sie kann und sollte nicht in einem Geflecht von Abhängigkeiten existieren. Die Aufgabe der Kunstforschung ist es auch mit einer größeren Sorge um Objektivität aus einer gewissen zeitlichen Distanz heraus, unabhängig so manches zu relativieren.

---

<sup>3</sup> Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Hrsg. Laszlo Glozer. Köln 1981 S. 279

In Ihrer Forschung „International Network of Conceptual Artists: Dealer Galleries, Temporary Exhibitions and Museum Collections (Europe 1967-1977)“ durchleuchtet Sophie Richard-Reisen (2007) ausführlich ein solches Netzwerk von Künstlern, Galeristen, Kunstsammlern und Museumskuratoren und die Art und Weise, wie sie alle bei der Konsekration von Kunst mitwirken.

Zu dem Erfolg zeitgenössischer Kunst tragen also viele Faktoren bei, die nicht unbedingt direkt kunstinherent sind. Damit die Kunst eines Artisten, die höheren Weihen erfährt, muss ein Konsens in der Kunstszene bestehen; eine Szene, die sich aus den bereits vorher genannten Interessengruppen zusammensetzt. Bei der Beurteilung der Kunst der Gegenwart spielen nicht nur künstlerische Modephänomene, sondern besonders auch der vorherrschende Zeitgeist eine Rolle. Der künstlerische Raum ist also nicht der viel gepriesene totale Freiraum.

Es ist die Aufgabe der Kunstforschung nicht nur die formalen und Konzept bildenden Elemente der Kunst kritisch zu hinterfragen, sondern auch die soziologischen und ökonomisch-finanziellen Metafaktoren mit einzubeziehen, die dazu beitragen, dass wie Carl André es formuliert, „Kunst nichts von dem ist, etwas von dem ist und alles von dem ist“.