

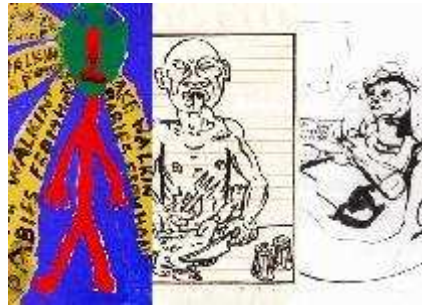
# Der „Virtuelle Realismus“ als post-postmoderne Überwindung der Realistischen Kunst der Moderne

Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.

Theodor W. Adorno

ein Palimpsest mit aktuellen Bildbeispielen

*Reinhold Sturm*



Pongratz, Wallner, Zens

## Einleitung: Kunst versus Wissenschaft im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert entwickeln sich zusätzlich zur materiellen Produktionssphäre die beiden Sphären der Geistigen Produktion: Wissenschaft und Kunst - sehr dynamisch zu relativ eigenständigen Systemen innerhalb der kapitalistischen Ökonomie, was bedeutet, dass die Anzahl der damit Beschäftigten und deren soziale Stellung, zusammen mit den indirekt Betroffenen (Freunde, Fans..) stark an Bedeutung zunahm.

Die Wissenschaft, speziell die Naturwissenschaft entfaltet das allgemeine gesellschaftliche Wissen und damit verbundene Praxis (Technik) im Realen in einer globalisierten (allgemein-)gültigen Sprache – die Entwicklung der Physik und Mathematik begünstigen die materialistisch deterministisch/kausale Realitätsauffassung (die einzige reale/materielle Welt) und deren philosophischen Formalismus im Sinne der Reflexion der mathematischen Methodik (Logische Positivismus=die Verabsolutierung der logischen Formulierbarkeit von Erkenntnis). Gleichzeitig werden fundamentale Paradigmen der Naturwissenschaft, welche auch in der alltäglichen Weltanschauung besonders der Intellektuellen eine Rolle spielen erschüttert:

Raum – Zeitbeziehung, Struktur/Dynamik der physikalischen Materie, Determinismus – Stochastik/Unschärferelation, die Struktur des individuellen Bewusstseins (Freudianismus und die Illusion des „Genies“ des Unbewussten), der Zerfall bisheriger Sozialer Normen im Sinne der Dichotomie des Subjektivismus versus Kollektivismus; der Konstruktivismus als Prinzip menschlicher Praxis/Erkenntnis versus dem Fatalismus der sozialen Gesetze (Sachzwänge), revolutionäre Illusionen und die Not der Arbeiterklasse...

Diese Veränderungen beginnend am Ende des 19 Jahrhunderts werden vermittelt über diverse ideologischen Umbrüche (Feudale, bürgerliche, sozialistische, anarchistische, religiöse, spiritualistische (Vitalismus, Mesmerismus...)). Auswirkungen davon werden vorallem in der Spitze des Eisberges dh.: in der Praxis und Ideologie der Kunst wirksam. „Gesichertes“ wird in Frage gestellt: der „Gegenstand“(Massenkunst, Elitekunst, politische Kunst...), die Rolle des Produzenten, der Auftraggeber, der Interessen, der Rezipienten der Künste, das gesamte Kunstparadigma. Die Künste befreien sich oder werden in die Freiheit gedrängt, in der Illusion ihre bisherige Abhängigkeiten aufzugeben: von Herrschaft, Reichtum, Dekoration, Traditionalismus, Akademismus, Einbettung in Pseudowissenschaftlichkeit (Allgemeine Fragen der Wahrnehmung, Psychologie, Soziologie...) und Befreiung von der Ausschließlichkeit der europäischen Tradition.

Nur selten erkennt man in Klarheit, daß der Gegenstand der Kunst (Künste) in der konstruktiven Entfaltung der Sphäre **der sinnlichen Besonderheit** (Einzel/Allgemein, das subjektiv-humane) des **Menschen als gesellschaftliches Individuum** liegt, welches durch die Dialektik der Wissenschafts-/Produktivkraftentwicklung und der regional-kulturellen Gebundenheit der Subjekte auf die europäische Kunsttradition noch selbst in der Aufnahme der außereuropäischen Kunsteinflüsse determiniert ist.

Die ideologischen Verwirrungen dieser Umbruchsituation führten zu diversen Verabsolutierungen in der Destruktion des Tradierten (besonders der technischen Fertigkeiten) und in experimentellen und scharlatanischen Innovationen. Zusätzlich zerstören Kolonialismus, Weltkriege und Revolutionen die scheinbare Sicherheit ästhetisch / künstlerischer Auffassungen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Epoche der chaotischen Des- und Neuorientierung sollte über die Klassenkämpfe, Faschismen, Weltkriege und kalten Kriege bis in letzte Viertel des 20. Jahrhunderts dauern und erst mit der Globalisierung und Stabilisierung des Globalen Kapitalismus und dessen postmoderner Normen zur Weltkunst(?) werden.



Wang Wen Sheng (VRC) lost water, 2007, 90 x 110 oil canvas

*Welche philosophischen Fragen stellen sich nun die postmodernen chinesischen Künstler? Genügt es ihnen die Nachahmung der westlichen Kunst zum Maßstab zu nehmen bzw. deren Distanzierung oder Übersteigerung? Ist die historische Referenz schon ausreichend, um an die europäische Kunsttradition anzuknüpfen, bzw. ins Welt-Kunstsystem einzudringen? Gibt es so etwas wie eine Wahrheitssuche der Form, den Anspruch auf das Wesen des Werkes, welches sich nicht unmittelbar erschließt oder ist jedes Werk lediglich eine dekorative Erscheinung, Dekor des wachsenden Reichtums, ohne tiefere Bedeutung, da nur existierender Schein? Ist der Schein das Wahre der postmodernen Kunst, gibt es kein Wesen dahinter? (aus: R.S., „Die postmoderne chinesische Malerei der Gegenwart“ )*

## **Exkurs in die konstruktivistische systemtheoretische Reflexion der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts**

### **Der Formalismus als selbstbehauptete Moderne**

Mit der Modernen - N. Luhmann - verändern sich auch die gesellschaftlichen Imperative für Individualität. Nicht mehr: „was hat man zu sein?“ sondern: „wie hat man zu sein?“ ist die Frage. Wenn das Individuum durch Technik derart marginalisiert wird, gewinnt es die Distanz, die es möglich macht, das eigene Beobachten zu beobachten. Es weiß nicht mehr nur sich selbst. Es bezeichnet nicht mehr nur sich selbst mit Namen, Körper und sozialer Placierung. In all dem wird es verunsichert. Und statt dessen gewinnt es die Möglichkeit einer Beobachtung zweiter Ordnung.

**INDIVIDUUM IM MODERNENSINN IST, WER SEIN EIGENES BEOBACHTEN BEOBACHTEN KANN.**

Und wer nicht von selber drauf kommt oder von seinem Therapeuten darauf gebracht wird, hat die Möglichkeit, Romane zu lesen und auf sich selbst zu projizieren - als „uno, nessuno e centomila“ (Pirandello)

Denn: „**Ich ist ein Anderer**“, wie Lacan den Dichter Arthur Rimbaud (2. H. 19. Jh) zitiert – *der Andere*, dessen Bild dem Subjekt als Ideal-Ich (moi) gilt, und dem es sein Ich (je) anzunähern versucht, *liegt außerhalb des eigenen Körpers*.

Man sollte diese Diagnose nicht zu rasch als pessimistisch abtun. Man kann sie jedenfalls auch als Hinweis auf die Möglichkeit des Ausprobierens immer neuer Kombinationen, ja immer neuer Unterscheidungen sehen, für die funktionierende Simplifikationen (die Kunstwerke) eine unabdingbare Voraussetzung bilden.

## **Der Kunstbegriff der Moderne ist in seiner pessimistischen Sicht**

schließlich so weit ausgedehnt und ausgereizt, dass negative Werte wie Banalität, Kitsch, Abfall, Pornografie als Differenzkriterien unbrauchbar geworden oder als Readymades künstlerisch vereinnahmt sind. Klassische Gegensatzpaare wie schön und hässlich, gut und böse, die noch im Projekt der „nicht mehr schönen Künste“ wirksam waren, greifen nicht mehr recht. Geblieben vom Projekt der Moderne ist eine ästhetische Entgrenzung - die mangels Barrieren und Tabus in allen Lebensbereichen, die noch zu überwinden wären – zum Leerlauf, zur Tautologie der Wirklichkeit, zu werden droht.

Dieser Mangel entspringt der Koketterie des Formalismus mit dem Zwang zur technischen Modernität als marktmaßiges Differenzierungspotential und einer metaphysischen „Freiheitsauffassung“. Auch das Missverständnis, dass Kunst allgemeingültige Wahrheiten quasi als Konkurrenz zur Wissenschaft bieten könne, förderte formalistische Ausprägungen im Sinne einer Welt-Kunstsprache, ohne Realitätsbezug, als zur Kunst selbst. Die Verherrlichung der Technik, der Verdinglichung, der Enthumanisierung vertreibt den Menschen und seine sinnliche Differenzierung aus der Kunst und ersetzt sie durch den feinen Differenzierungsgeschmack der Elite und deren Experten. Nicht mehr die Kultivierung der Massen/des Volkes/der Klasse sind der Anspruch der Kunst, lediglich der opportunistische Konsumismus wird klassenspezifisch bedient.

Was wir vom Projekt der Moderne ins 21. Jahrhundert übernehmen, wäre eine von ihrer permanenten Selbstdestruktion (Dekonstruktion) bedrohte Moderne. Die Postmoderne. Die Gegenwartskunst hat auf weiten Strecken vergessen, dass sich Kunst, grenzüberschreitende, emanzipatorische Kunst, im Gegensatz und Widerspruch zur Herrschaft, nicht in der totalen Kommunikation mit ihr, verwirklicht. Heute ist sie weitestgehend der raffinierte Schein der ideologischen Indoktrination der Eliten und Massen unter dem Mantel der „Freiheit“ und des Genusses. Die Kunst wurde zum wa(h)ren Genußautomaten der herrschenden Klasse(n) und zum neuen Heroin (insbesondere übers Fernsehen/Video) fürs Volk.

Gibt es noch die zu Marxens Zeiten und zu Brechts Epoche vermutete maulwurfartige Kunst der sinnlich wahrnehmbaren Kritik, des impliziten Widerspruchs im herrschenden Ideologischen, welche über die Kämpfe der Klassen und Schichten, Völker und Institutionen in der performativen Sprache der Kunst diese Kritik artikuliert und permanent im Flottieren der Bedeutungen, besser gesagt: in der Umwertung der Werte sichtbar wird ?

Ohne Illusion findet auch diese Dimension, abhängig von Spekulationsinteressen und Markt“zwängen“ immer wieder Zugang zum ökonomischen System der Kunst – wird absorbiert.

Das Kunst-System der Gegenwart (als Untersystem der medialen Produktion) besteht als spezifische Produktionssphäre der „Geistigen Produktion“ aus einem mittlerweile während des 20/21-ten Jahrhundert ausgeprägten äußerst profitablen sozio-ökonomischen Regulationssystem, welches trotz seiner immanenten Krisenhaftigkeit seine inhärente Basis institutionell (Museen, Auktionshäuser, Messen, Märkte, Sammler, Fonds..) stabilisiert und seine Effekte globalisiert hat.

Das Regulationssystem der Kunst ist neben den Patentmonopolen und Eigentümern der Urheberrechte einer der Vorreiter der Globalisierung des euroamerikanischen (geistigen) Kapitals. Die Kunst hat die historische Rolle der katholischen Missionierung erfolgreich übernommen und effektiv ausgebaut - ein profitabler kolonisierender Softfaktor ökonomischer Infrastruktur.

## **Das Ende der Kunst ?**

von Hegel bereits Anfang des 19. Jahrhunderts angekündigt, steht für eine Krise der Repräsentation des Ideellen, die auch zu Beginn diesen Jahrhunderts von Künstlern wie Duchamp und Malewitsch und später von Lyotard u.a. als Krise der Repräsentation überhaupt dargestellt wurde . Aus einer berechtigten Kritik an dem überkommenen Erkenntnisparadigma der passiven Widerspiegelung wurde in ihrer Verabsolutierung eine der verhängnisvollsten Antworten auf die erkenntnistheoretischen Fragen der Kunst und der Wissenschaft gegeben. Sie war und ist der agnostischer Abgesang und gibt Raum für Obskurantismus und Idealismus aller Spielarten. Sie entspringt der Gegnerschaft gegenüber einem Popanz einer passiven Abbildtheorie, die schon immer dogmatisch veraltet war, wenn auch im Stalinismus und in der Vulgärphilosophie bis heute weit verbreitet. Ein „Abbild“ - jede theoretische Leistung - ist das Ergebnis einer konstruktiven psychischen (gesellschaftlich/individuellen) Arbeit, aber, entgegen solipsistischer Behauptungen des radikalen Konstruktivismus, an die einzigartige Realität und damit menschliche Praxis gebunden.

Die Behauptung des Endes der Kunst impliziert die zählbaren Redensarten wie die „Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ oder den „Verlust der Mitte“, womit der Kulturkonservatismus von Ortega y Gasset bis Hans Sedlmayr das Projekt der Moderne zu torpedieren versuchten. Wobei man ja Sedlmayr zugestehen muss, dass er wusste wovon er sprach, da er sich um die Disfunktionalität der Kunst zur Aufrechterhaltung der Herrschaft des Kapitalismus sorgte. Ortega y Gasset konnte der Kunstentwicklung in den Zwanzigerjahren durchaus dies als Positives abgewinnen: die Unverständlichkeit dieser Kunst für die Massen – als Entwicklung zu einer nur mehr komplex zu vermittelnden Elitekunst für die Tempel (Museen) der Elite. Er hat damit auch einen Aspekt der Realfunktion des Politisch-konservativen in der Moderne erkannt – das Populäre (nicht das Triviale) ist zu eliminieren.



Jo Kuhn O.T 2007, Papierschnitt 130x29 cm

### **Das Zwanzigste Jahrhundert und seine Kunst**

Das Projekt der Progressiven-Moderne sah sich in seiner explizit antikapitalistischen, humanistischen Strömung als Bremsblock im Prozess der „Zerstörung der Vernunft“ und deren faschistischen Tendenzen ( Georg Lukacs ). Diese Moderne beginnt mit der revolutionären Artikulation des Bürgertums und seiner kleinbürgerlichen Rebellen während der Französischen Revolution, Unterbrechungen durch die folgende Reaktion, Wiederaufnahme wenn auch zögerlich im Impressionismus und besonders während der Pariser Commune. Ausgehend von der gebrochenen Romantik eines Delacroix oder Gericault und dem kritischen Realismus von Courbet, Daumier, Hogan, teilweise sogar Millet, über van Gogh bis zu Bacon, Lucian Freud oder Hrdlicka entwickelt sich das rebellisch, „revolutionäre“ Kunstverständnis, das mit dem Humanismus und den unterdrückten Schichten diese Welt verbunden ist, bis heute.



Gerda Fassel, La Zia, 1969, 27x21,5x23,5, Bronze 0/7

Das Projekt der Moderne bedeutet nicht nur den Anschluss an die extensive Romantik von Novalis, Schlegel, Kleist („Über das Marionettentheater“), Baudelaire, Lautreamont, sondern auch die Befreiung aus der Vormundschaft und Kontrolle durch die feudale Herrschaft und die deutschen Identitätsphilosophie des Idealismus, der Ästhetik Hegels und seiner Schüler.

Die Entwicklung der Moderne ist auch das ursprünglich progressive Anknüpfen an die Befreiung des sogenannten ästhetisch Bösen, Verrufenen, Hässlichen, z.B.: bei den de Sade huldigenden Surrealisten, wie Artaud und Bataille. Aber die Erben der Romantik in unserem Jahrhundert haben zwar die giftigen Früchte der Verdrängung des Fleisches, des Zufalls, des Unbewussten, alles Unästhetischen sichtbar gemacht, diese wurden aber im Sinne der hemmungslosen postfaschistischen ökonomischen Interessen zur perversen/verdinglichten Leidenschaft massenhaft (ca 800.000 SM-begeisterte in D, 2008, Spaßbrutalität, Kriegsbegeisterung. etc) entwickelt.

Das widersprüchliche Projekt der Moderne vereinigte die Romantik und die idealistische Utopie des Humanen, die Vernunft und Kritik der Zustände. Wir müssen diese unauflösbaren Widersprüche, als die Antinomien unserer Moderne und als die reale dichotomische Sicht der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts akzeptieren. Das sozial-staatliche Umfeld vertritt in seiner humanistisch orientierten Ausprägung vermittelt durch seine Klassenkämpfe, hegemonialen ideologischen Institutionen und habituellen Ausprägungen ein Rationalisierungs- und Aufklärungskonzept, das den erweiterten instrumentellen Freiraum der Kunst in einem „vernünftigen“ Ausmaß gleichzeitig zu erweitern und zu beschneiden sucht. Die humanistisch-rationalistische Strömung verurteilt die Romantik (historisch gesehen eine Reaktion auf die feudale/klerikale/kleinbürgerliche) Ästhetik ihrer Zeit darin, dass sie die Deformation des Schönen, Guten und Wahren in der Emanzipation des Hässlichen, Bösen und der ästhetischen Lüge zu weit getrieben hat und der Tradition der Schwarzen Romantik frönt, dies gaben schon Lukacs, Bloch und auch Habermas zu bedenken.

Die Kunst braucht, damit ihre Wahrheit formulierbar wird, die Philosophie; aber die Philosophie braucht auch die Kunst (Adorno). Die heutige Philosophie ist im Anschluß an Gramsci eine Philosophie der Praxis, eine Reflexion der Geschichte unserer Praxis und der daraus möglichen Handlungsentwürfe. Daher ist Kunst die Kunst der Herrschenden, aber (mit Peter Weiss/Ästhetik des Widerstandes) die Künstler, soweit sie sich in ihrem künstlerischen Wahrheitsproblem der Entrechteten und deren Schinder bewusst sind, reflektieren deren ästhetische Paradigmenkonflikte in der Immanenz/Architektur/Struktur (Form/Inhalt/Geschichte/Gegenwart) ihrer Werke.

Adorno war noch utopisch der Auffassung, dass ohne Kunstwerke der Philosophie der Weg zur Wahrheit längst versperrt sei. Die rationale Struktur der Philosophie wie auch er sie verstand, ihr identitätslogisches (idealisiertes) Denken ist nicht imstande (Castoriadis), die Komplexität der Wirklichkeit zu erfassen. Ebenso wenig vermag die Kunst den allgemeinen Verblendungszusammenhang, den die Kulturindustrie der kapitalistischen Gesellschaften über das Bewusstsein der Menschen legt, zu durchbrechen. (vgl. aber dagegen Jan Rehmann, „Einführung in die Ideologietheorie“, 2007 Argumentverlag)



Jürgen Czaschka , 2000, Poseidon, Radierung

Die Hoffnung Adornos, dass mittels der Darstellung des Erhabenen (ein anderer Ausdruck dafür ist die wertakkumulierende Referenz auf das Kunsterbe der Gegenwartskunst, die Selbstdelung über unangefochtene Werte) als Ausdruck des idealistisch-konservativen Widerstandes gegen die Totalität unserer Gesellschaft die Kunst einen privilegierten Zugang zur Wahrheit hätte, konnte er nur in der Form der Verweigerung der ideologischen Formen, mit denen der Markt das Bewusstsein übersättigt, zu begründen versuchen. Deshalb muss Kunst nach Adornos Auffassung in der Organisation ihres Materials immer radikaler werden, da die ästhetischen Errungenschaften immer schneller durch die massenhafte Reproduktion und Vermarktung entwertet werden. Doch diese negativen Dialektik schützt nicht vor der Affirmation an die Markterfordernisse, nicht einmal zu Adornos Zeiten.

Das war auch ein Motiv für viele linksintellektuelle Künstler, dass ihre postmoderne Kunst immer hermetischer, in sich geschlossener, vordergründig unverständlicher, immer elitär-radikaler wurde. Wie Adorno es formulierte: „Die adäquate Haltung von Kunst wäre die mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen!“ In dieser Haltung glaubte Adorno würde Kunst zum Statthalter des Humanen in einer inhumanen Welt. Sie könne dies aber nur, wenn sie, wie Adorno in der Philosophie der neuen Musik geschrieben hatte, „diese Unmenschlichkeit der Welt um des Menschlichen willen überbietet“. Auch eine der Quellen der eliteorientierten Kunstentwicklung.

## **Die Schocks der Sozialen Kämpfe, der Weltkriege, des Faschismus und des Kalten Krieges**

### **Das SYSTEMUMFELD der KUNST des zwanzigsten Jahrhunderts**

Bürgerkriege oder bürgerkriegsähnliche Zustände seit der Pariser Commune erkämpften in vielen europäischen Ländern die Durchsetzung minimalster sozialer und demokratischer Standards. Gleichzeitig herrschten der Pomp und Reichtum der feudalen Herrscherhäuser, hemmungslose kapitalistische Gier und brutalster Kolonialismus. Der Erster Weltkrieg als Raubkrieg mit schwersten traumatischen Folgen vernichtete kurzfristig die idealistischen Flausen. Die Arbeiterklasse siegte durch die Russische Revolution für kurze Zeit, massive äußere und innereuropäische Reaktion gegen alles Linke bis zum Sieg durch den Faschismus waren die Folge. Selbst der Terror des Stalinismus ist eine historische Konsequenz der terroristischen Interventionen des Kapitals in Europa (Ungarn, Deutschland, Spanien, Italien, ..) Millionen Tote, Ermordung des Großteils der linken und humanistisch gesinnten Intelligenz im Faschismus. Die antikommunistische Wende durch den Stalinismus – Seine besonders beklagenswerten Opfer. Das Trauma des Holocaust, des Faschistischen Massenmordes, der Kalter Krieg. Danach der Ausbau der sozialen und demokratischen Standards in Westeuropa und Nordamerika, die extreme Beschleunigung der Technologieentwicklung, Neoliberalismus, roll back sozialer Standards ab der Krise 1974, Ende der Sowjetunion und ihrer Trabanten, Globalisierung des Kapitalismus. In diese Deformationen der Geschichte ist die KUNSTGESCHICHTE eingebettet.

### **Die utopischen Artikulationen der Klassenspaltung in der Kunst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts**

„Die Kunstaussstellung ist eine Missgeburt des kunstverarmten Europas. Da die Kunst im wirklichen Leben der zivilisierten Völker erstarb, musste sie sich in jene grotesken Schauhäuser flüchten und sich dort prostituieren. Das Kunstwerk hat heute nicht mehr seinen festen, geheiligten Platz inmitten des Volkes, es ist vogelfrei geworden.“ (Gropius 1919) Heute ist die inszenierte Präsentation der Kunst deren existenzielle Notwendigkeit.

Für die Avantgarde ist bürgerliche Kunst bloße Ideologie: sie verschönt die Wirklichkeit, um deren unschöne Seiten zu verdecken: „... dieses Milieu bemäntelt die Wahrheit“ (Leger). Damit aber darf sich „echte“ Kunst - auch und gerade wenn sie sich als Anti-Kunst versteht - nicht zufrieden geben: „Der Dadaist hält es für nötig, gegen die Kunst aufzutreten, weil er ihren Schwindel als moralisches Sicherheitsventil durchschaut hat. (...) Es muss dem Bürger die Möglichkeit genommen werden, „Kunst zu seiner Rechtfertigung zu erhalten“ (Huelsenbeck).

Die Avantgarde bringt also ein genuines Projekt der Aufklärung zu Ende: die Zerstörung der bürgerlichen (?) Ideologie. Das Rasen des Künstlers ist deshalb auch kein blindes Wüten, es ist heiliger Zorn - etwas, das er „... als eine Mission betrachten und wie ein Priesteramt ausüben muss.“ (B. Croce, 1913)

In der Stilisierung dieser Mission ins Titanenhafte zeigt sich der Avantgardenkünstler als gelehriger Schüler des von ihm ansonsten so vehement abgelehnten 19. Jahrhunderts. Sein Ziel aber ist weiter gesteckt: Es ist nichts weniger als eine Gesellschaft ohne Widersprüche, die realisierte Utopie, die soziale Revolution ...: „Nichts ist uns teurer als diese Produkte des menschlichen Genies, die, von der Vormundschaft der Götter und Tyrannen befreit, seine unendlichen Fähigkeiten und seine grenzenlose Freiheit bezeugen. Der Kult der Kunst wäre somit die Religion des heutigen Menschen, die die Mitglieder einer neuen Ecclesia von modernen Menschen vereinigt.

### **Die russischen Avantgarde**

Die Programme der **westeuropäischen Avantgarde** sind *Entdifferenzierungsprogramme*, das heißt, sie zielen darauf ab, die dort bereits im 18. Jahrhundert erfolgreich durchgesetzte Autonomisierung und Spezialisierung der Kunst zu attackieren und aufzuheben; die auf den ersten Blick identischen Programme der **russischen Avantgarde** hingegen sind keine *Ent-Differenzierungsprogramme*, sondern die weiterlaufende Reflexion nicht ausdifferenzierter, ohnehin heteronomer Kunst in einer nicht funktionsdifferenzierten Gesellschaft. Mit anderen Worten: Die Vorstellungen der russischen Avantgarde zur sogenannten Verschmelzung zwischen Kunst und Leben, sind in den Reflexionstheorien der nicht ausdifferenzierten russischen Kunst bereits weitgehend enthalten, so dass sie von der Avantgarde quasi nur reaktiviert werden mussten.

### **Ende der reinen Kunst - Produktivismus (Stepanowa /Rodschenko)**

Von 1920 bis 1923 waren Rodtschenko und Stepanowa Mitglieder des Instituts für Künstlerische Kultur. Rodtschenko war Leiter des Büros des „Museums für Kultur“ sowie Mitglied jenes Präsidiums, wo er von 1920 bis 1921 der Gruppe für objektive Analyse angehörte. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts arbeitete er als Maler und Graphiker und schuf vor allem Auftragsarbeiten. 1921 malte Rodtschenko sein letztes Bild, ein Triptychon in Rot, Gelb und Blau, das das Ende der Malerei signalisieren sollte. Danach gab er die Versuche und Experimente auf dem Gebiet der reinen Kunst auf und wendete sich der produktivistischen Kunst zu. Die Ideologie des Produktivismus lehnte die traditionelle Funktion der Kunst ab, die in Museen ausgestellt wird oder als Dekoration dient. Er beschäftigte sich mit Arbeiten im Bereich von Graphik, Gestaltung und Kunsthandwerk. Nach der Aussage Rodtschenkos sollte die Kunst das Museum verlassen und in Form von Gegenständen zum Element der gesellschaftlichen Seins werden. Ab diesem Moment nimmt die Kunst Rodtschenkos einen sozialen Charakter an.

Handelsreklame und Polygraphie waren das erste Gebiet, auf dem Rodtschenko nicht nur gelegentlich, sondern ab 1923 ständig tätig war. Sein neuer Interessenkreis führte zu einer engen schöpferischen Zusammenarbeit mit dem Dichter Majakowski. Er schuf Illustrationen für dessen Poem „Pro eto“. Zusammen verfertigten sie in knapp zwei Jahren etwa 50 Plakate, fast 100 Firmenschilder, Pack- und Bonbonpapiervorlagen, Leuchtreklamen sowie Bildreklamen für Zeitungen und Zeitschriften. Sie arbeiteten für das Warenhaus GUM, Mosselprom, Gosisdat, Resinotorg und für die Gewerkschaften. Der Inhalt von Majakowskis und Rodtschenkos Reklametätigkeit wuchs weit über die Werbung für Produkte der staatlichen Unternehmen hinaus. Der Dichter und der Künstler agitierten auch für die Entwicklung der Technik, die Verbesserung der Arbeitsbedingungen und andere gesellschaftliche Belange. Rodtschenkos Stil der Reklamegraphik war einfach und klar und harmonierte mit den lakonischen, wortspielerischen Zweizeilern von Majakowski. Die Werbetexte und Bilder waren maximal funktionsgerecht, frei von jeder überflüssigen Information. Rodtschenko arbeitete mit großen, einfach geformten, leicht lesbaren Buchstaben und benutzte oft große Ausrufe- und Fragezeichen. Die Anwendung des Pfeils in der Komposition, der Symmetrie der Anordnung der Buchstaben und anderer graphischer Elemente erleichterte die Entschlüsselung des Plakats für den Betrachter. Verbindung/Verschmelzung von Kunst und Leben führt letztendlich ins Design. Der Einsatz künstlerischer Mittel für sozial/gesellschaftliche Zwecke ist legitim aber m.E. ist das Ergebnis kein Kunstwerk, funktioniert trotz des performativen Gestus auch nicht wie Kunst – sei der erzielbare Marktpreis heute auch noch so hoch.

### **Die faschistischen/rechtsradikalen Artikulationen der Klassenspaltung in der Kunst**

Marinetti liebte die messianische Geste, prangerte die angebliche Fäulnis des Zeitalters an und delirierte vom neuen Menschen. Doch seine Vision von sozialer Gesundheit wies schon im ersten Manifest in eine deutlich rechtsradikale Richtung: „Wir wollen den Krieg verherrlichen - das einzige Heil für die Welt - den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörerische Geste der Anarchisten, die schönen Ideen, welche töten, und die Verachtung für die Frau.“ Der kraftmeierisch dummdreiste

Militarismus und Machismo Marinettis war weit mehr als ein geschmackloser Reklamegag – auch Hitlers „Mein Kampf“ wurde als Programm nicht ernst genommen. Der Futurismus war seinem Wesen nach ein brutaler und zynischer Antiintellektualismus. In den Schafspelz der Ästhetik gehüllt sang Marinetti das Hohelied der Borniertheit und des Ressentiments. Von der künstlerischen Maskerade eingenommen, stimmten auch viele darin arglos ein, denen es vorrangig um Fragen der Bildgestaltung ging und die den Zug in die Zukunft und damit in die Kunstgeschichte nicht verpassen wollten. Marinetti konnte aber ebenso auch auf die Masse derer zählen, denen intellektuelle Innovationen nicht geheuer waren; dagegen setzte Marinetti die Tat, den Kurzschluss, die Gewalt. „Was gehen uns die Frauen an, die häuslichen, die Invaliden, die Kranken und all die treuen Ratgeber? Ihrem unbeständigen, von düsteren Kämpfen zitternden Schlummer und schreckniszerschnittenen Leben ziehen wir den gewaltsamen Tod vor, wir verherrlichen ihn als den einzigen, der des Menschen würdig ist, des Raubtieres würdig ist. Wir wollen, dass unsere Kinder fröhlich ihrer Laune folgen, brutal den Greisen sich entgegenseetzen und auf das pfeifen, was die Zeit geheiligt hat“, hatte es im zweiten Manifest geheißen. Und vom italienischen Überfall auf Libyen im Jahr 1911 schrieb er als Kriegsberichterstatter an die Kollegen daheim: „Futuristische Dichter, Maler, Bildhauer und Komponisten Italiens! Solange der Krieg dauert, lassen wir Verse, Pinsel, Meißel und Orchester beiseite! Es haben die roten Ferien des Genies begonnen! Heute können wir nichts anderes mehr bewundern als die großartigen Symphonien der Schrapnelle und die wahnwitzigen Skulpturen, die unsere inspirierte Artillerie aus den Massen der Feinde formt.“

Seine Worte fielen auf furchtbaren Boden. Die meisten Futuristen waren bekanntlich glühende Befürworter einer Beteiligung Italiens am ersten Weltkrieg. Benito Mussolini betätigte sich, als er noch nicht der Duce war, eine Zeitlang als Aktivist bei futuristischen Unternehmungen. Marinetti schrieb 1918 ein politisches Manifest, in dem er die Kunst an den Faschismus verkaufte. (Faschismus ist die Lösung der gesellschaftl./wirtschaftl. Krise von 1929 mit dem Knüppel). Es lag durchaus in der Logik der Sache, denn wenn die Avantgarde Kunst und Leben zusammenführen sollte, dann war Parteiarbeit sicher wirkungsvoller als Dichterlesungen. 1934 begrüßte Gottfried Benn ihn auf einem Bankett in Berlin im Namen der Union nationaler Schriftsteller in völkischer Verbundenheit mit den Worten: „Exzellenz Marinetti (...) Welche ungeheuren Folgen hatte Ihr berühmtes Manifest, das 1910 bei uns bekannt wurde, welche ungeheure Verwandlung des europäischen Geschlechts drückte es aus! Mitten in einem Zeitalter stumpfgewordener, feiger und überladener Instinkte verlangten und gründeten Sie eine Kunst, die dem Feuer der Schlachten und dem Angriff der Helden nicht widersprach. Ihr Manifest wirkte verblüffend, als es erschien, es wirkt heute noch verblüffender, da alle ihre Formulierungen Geschichte wurden. ...“



Marinettis Manifest

### Die Autonomie der Kunst, Die Kubistische Revolution und Picassos neuer Realismus

Ein paar Worte zuerst vom Namen „Kubismus“, damit man ihn nicht als Programm auffasse und so zu falschen Schlüssen gelange. Ein Schimpfwort seiner Gegner ist er, wie es schon der Name „Impressionismus“ gewesen war. Sein Erfinder war der damalige Kunstkritiker des „Gil Blas“, Louis Vauxcelles, der schon einige Zeit vorher, in den Jahren 1904/5, einen anderen sinnlosen Namen für

die damalige „Avantgarde“ der Independants ausgebracht hatte, das zum Glück wieder verschwundene (heute wieder übliche) Wort „les fauves“, die wilden Tiere. Ihm begegnete im September 1908 Matisse, der in diesem Jahre Mitglied der Jury des Salons d'Automne war, und der erzählte ihm, Braque habe zum Herbstsalon Gemälde „avec des petits cubes“ gesandt. Zur Beschreibung zeichnete er auf ein Stück Papier zwei aufsteigende, oben sich berührende Linien, und zwischen diese einige Würfel. Es handelte sich um Braques Estaque-Landschaften aus dem gleichen Frühjahr. Mit der solchen Körperschaften eigenen Feinfühligkeit lehnte die Jury von den fünf eingesandten Gemälden zwei ab, worauf Braque alle fünf Bilder zurückzog.

In der kubistischen Formzertrümmerung bleibt der Gegenstandsbezug, wie verzerrt auch immer, erhalten. Kubisten haben die Wirklichkeit, selbst die optischen Gegebenheiten genau untersucht, im Grunde ist diese Malerei realistischer als etwa Dalis unzüchtige Klaviere. Gewiss, auch der Kubismus ist ein Beispiel dafür, dass wir uns spezialisieren und unser Leben sich teilt; was aber offenbar unteilbar blieb, war der Sinn für Malerei in ihrem materiellen, ursprünglichen Kern. Dazu kommt, dass die Kubisten jenen Anteil geltend machten, der nur durch die Tatsache, dass eine Gruppe Maler die Merkmale unserer Welt neu buchete, unser Empfinden und unser Raumgefühl mit erneuert hat. Es geht, im Ensemble kubistischer Bilder, um die Malqualität: zumal dort, wo das Raumproblem geradezu übersprungen oder zu einem jeu d'esprit wird, setzt eine Malerei ein, die Nuance und Genauigkeit, die Spur der Pinselstriche und die Definition des Zeichens paart. Braque geht, in dieser Übersensibilität, Picasso noch voran: aber der Spanier, härter in den Konturen, eher von der Negerplastik als von Cezanne fasziniert, kommt zu Kombinationen von Grautönen, gebrochenem Ocker, Erdfarben, die nie schmutzig wirken, um einen Violinspieler, der natürlich keiner ist, einer Frau mit Mandoline, aus Hell- und Dunkeltönen jene stoffliche Individualität zu verleihen, und die, paradoxerweise, dem Gegenstand, als Thema oder Sujet gesehen, fehlt. Malerei ist hier auf einen Höhepunkt getrieben, der Selbstbewusstsein im Umgang mit einer Kunst zeigt, die, im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, genau dieses Selbstbewusstsein eingebüsst hat.

Das kubistische Bild stellte neue Anforderungen an die ästhetische Wahrnehmung. Ein lediglich wiedererkennender Blick reicht vor diesen Bildern nicht aus; es muss so etwas wie ein sehendes Sehen, **ein von der „normalen“ Seherfahrung freigesetztes, konstruktives, imaginatives Sehen hinzukommen**, um den Betrachter vor einem kubistischen Bild nicht scheitern zu lassen. Imdahl hat über den Zusammenhang von Bildautonomie und Gegenstandssehen einen nach wie vor beeindruckenden Aufsatz geschrieben und gezeigt, wie in der Verknüpfung von wiedererkennendem und sehendem Sehen die kubistischen Bilder den Betrachtern zugänglich werden können.



Jürgen Messensee, Körper, 2004, Acryl auf Leinen, 55x81 cm

„Das Rot des KATAMARANS erregt, dupliziert die Formen der Leidenschaft in den sattroten weiblichen Segmenten. Die Spektralverschiebung im Rot relativiert und verkoppelt die Intensitätsdifferenzen des Begehrens von Augenbrauen, Mundhöhle, Brüsten, Nabel, Schamhaar und Zweikörperrand.  
 Wo ist der Kopf?  
 Der organlose Körper ist befreit!  
 Ein blaues Auge zeigt unser erotisiertes Schauen, starr wie das Aug' der Medusen, entkleidet jeder Symbolik, ein Werkzeug für das Obszöne der Wahrnehmung und der Imagination der Rezipienten.  
 Sadismus des Blaus, fein quälend die geschundene Sucht.  
 Masochismus im Rot des nicht beißenden Mundes, lockende und verweigernde Geste der Lust renaissancegequälter Madonnen.  
 Verschoben, verschachtelt, verbogen, gerissen das Papier in charakteristischer Form des sich verweigernden Begehrens.“

Wie Lacan in seinem Leiden am Versagen der letztlichen Erfüllung. Die Verletzung, die Unsagbarkeit, die symbolische Kastration der Geschlechter in deren Begegnung. Die „Netzhautmalerei“, das heißt die Objektproduktion der Maler für den „geschmäcklerischen“ Genuss, welche seit dem Impressionismus über Picasso bis heute mit Recht verpönt ist, ist aber im Akademismus der Postmodernen (vgl. Adorno „Über das Altern der Neuen Musik“) die weit verbreitete Methode der Kunstproduktion.

Dagegen war vor fast einem Jahrhundert : Das Grosse Glas Duchamp's („Die Braut von ihren Junggesellen entblösst, sogar“ ...), das 1923 entgeltig unvollendet ausgestellt wurde, der kritische Bruch mit der gängigen Kunstauffassung, welcher bildlich realisiert wurde.

Jürgen Messensee stellt sich dieser Kritiktradition der bildenden Kunst: Denken und Erleben ist kontrastreich künstlerisch zu verbinden.

Die INTENSITÄT, als Hauptkriterium des messenseeischen Gelingens, hat ihren historischen Bezug vor allem bei Van Gogh, der innovative Umgang mit Raum und Farbe hat seine Quelle bei Cezanne.

Jürgen Messensee's Innovation zeigt sich in der Verlangsamung, der stringenten Verdichtung, der Ballung der sinnlichen Energien, der besonderen messenseeischen Intensität, dem Suchen und Finden der Momente des sinnlich Intensiven (Bataille), den Wegen des Aufspüren's der Energieflüsse und deren Stockungen, deren tausend Plateaus und dies alles simultan im transgredienten Subjekt (Bachtin) dargestellt, im Bildobjekt strukturierter komplexer Texturen.

Jürgen Messensee's Werk/Artikulation ist die ironische (gebrochen im Sinne der Romantik) Kritik der Malerei von der Renaissance bis heute, als Malerei, welche die intelligenten Ideen und deren sinnlichen Genuss in der kalkuliert haptischen Intuition der Produktion über die Farbe und den Stift zum Ziel hat. Radikal- im Gegensatz zu opportunistischen Rezipientenideologien- vermittelt Jürgen Messensee, dass der Künstler das Bild schafft, welches der Rezipient je nach Fähigkeit mehr oder minder in der Lage ist zu erleben/zu erkennen. Messensee versucht Kunst und Leben, Werk und Rezipient nicht zu versöhnen.

“ (aus: R.S. Katalogtext Jürgen Messensee, „Papiere“ 2006)

Was bedeutet der Kubismus, abgesehen von den bildnerischen Momenten ? Doch eine Fehde zwischen dem, was die Wirklichkeit sichtbar als Modell vorschlug, und den Imagines der Maler. Bei Picasso wird diese Spannung immer wieder offenbar, auch wenn er die eigentliche kubistische Malerei längst aufgegeben hat. Einmal ist das Bild ein Kunstgegenstand, den Gegenständen gleichwertig, die die Wirklichkeit bevölkern, zum anderen ein Spiel mit Stoffen, aus denen eine Pfeife, eine Fruchtschale, das Päckchen Tabak oder die Gitarre bestehen. Im Gegensatz zu Klee und Kandinsky zieht Picasso mit der Malfarbe Stofflichkeiten ins Bild, die Farbe ist also kein Stoff an sich und entbehrt symbolischer Werte. Blau ist Email oder eine Bluse, keine typisch himmlische Farbe, wie Kandinsky es wollte, die beruhigt, weil sie sich entfernt. Woraus sich ein anderer Widerspruch ergibt, der Picassos Malerei bis heute begleitet: diese Knochenfigur, diese Eule, diese Violine lassen sich zwar umkehren, die Faszination des Gegenstands schlägt jedoch stets durch die Ölpasten durch. Malerei ist zwar Kunst, eigentlich aber nur ein Hilfsmittel, mit dem man notdürftig ein Ding verkörpern kann. Was Picasso ungern akzeptiert hat. Als er wirkliche Materialien, Putzklappen, Papierfetzen, Wellpappe oder Holzstücke in seine Leinwand klebte, wollte er nicht, wie Braque, das Bild vielfältiger und greifbarer machen. Er wollte es im Gegenteil zerstören und damit die Grenzen der Malerei verschieben. Denn was sind diese Fremdkörper? Dinge, die keine Dinge mehr sein können, die man allenfalls retten kann, indem man sie in ein Gebilde auf der Leinwand verwandelt, doch diese begrenzte Fläche reicht nicht aus, will man dokumentieren, wie aufwendig sich eine Wirklichkeit aus der Welt schafft.

Die autonome Kunst, die versucht, Fragmente aus der Alltagswelt in die Kunstwelt zu überführen und in das Kunstwerk zu integrieren, überwindet damit nicht die Grenze zwischen Kunst und Alltag, sondern verstärkt sie noch, denn der aus dem Alltagszusammenhang herausgerissene Zeitungsausschnitt beispielsweise hat im neuen Kontext der Kunst seine Identität als Alltagsgegenstand verloren.

## **Der „Linguistic Turn“ in der Kunstphilosophie**

Kahnweiler, der Freund und Kunsthändler von Juan Gris, war der erste, der, neben seinem Hinweis auf den Neukantianismus, Begriffe der Linguistik auf kubistische Bilder übertrug und aus der Spannung zwischen Bezeichnendem, und Bezeichnetem das Neue als eine in ihrer Zeichenhaftigkeit bewußt veränderte Welt erkannte. Von der Thematik her betrachtet bleibt der Kubismus innerhalb

einer realistischen Kunst, wie Picasso, der im Unterschied zum früh verstorbenen Gris ausführlicher werden konnte, ja stets den Realismus beibehalten hat. Statt Symbolen kommen, wie Kahnweiler gezeigt hat, Embleme für Seiendes zustande. Am Bestehen der sichtbaren Welt wird dabei nicht gerüttelt. Hier liegt der grundlegende Unterschied zu Malewitsch und Mondrian, deren Werke nur äußerlich eine Konsequenz kubistischer Morphologie darstellen, deren signethaftes Hinausgehen über Wirklichkeit jedoch den Kubismus, dessen linguistischen Glanz, nicht tangieren. Die Überlegungen, die in den Schriften von Juan Gris anklingen, kreisen stets um die Sagbarkeit von Dingen. Er spricht von einer deduktiven Methode: Ein Gegenstand gelangt zur Übereinstimmung mit einer Komposition, nicht umgekehrt. Dies bedeutet, dass Gris jeweils zunächst von autonomen Form- und Farbkorrespondenzen ausgeht, denen abschließend eine eindeutig figurative Suggestion unterlegt wird. Denn in diesem Punkte toleriert Gris auf Seiten des Betrachters keine Freiheit, kein Hineinsehen: „Wenn ich die bildnerischen Beziehungen bis hin zur Darstellung von Gegenständen spezifiziere, so will ich dadurch verhindern, dass der Betrachter eines Bildes es von sich aus tut und dass die Gesamtheit der farbigen Formen ihm eine von mir nicht vorgesehene Realität suggeriert.“ Eine zweifellos wichtige Äußerung: nicht ein Gegenstand wird zerlegt, sondern in einer autonomen Bildarchitektur wird die ihr adäquate Gegenständlichkeit untergebracht. Dies könnte darauf schließen lassen, dass Gris eine informelle Bildwelt im letzten Augenblick gegenständlich determiniert.



Jörg Kozak, Grazer Malwerkstatt, OT, 2008, 80x60cm

### Der künstlerische Konstruktivismus

eines Corbusier, Malewitsch, van Doesburg, Mondrian gipfelt in der ästhetischen Allianz von Form und Funktion. Er rangiert als Schlüsselbegriff der Kunst-Moderne neben Montage und Experiment. Der ästhetische Eigensinn des Funktionalismus beruht auf seinen „konstruktivistischen Grundlagen“ im holländischen Neoplastizismus, der alle künstlerischen Einzelleistungen im „Gesamtkunstwerk einer umfassenden architektonischen Gestaltung der Umwelt“ zumindest konzeptionell zusammenfasst. Trotz der Kontroversen zwischen Bauhaus und Neoplastizismus zeigt sich in Gropius „neuer Einheit von Kunst und Technik“ die gleiche Intention auf einen Stil- und Lebensfragen restlos integrierenden Universalismus. Mit ihm verbindet sich für Habermas der „wahre Geist des Projektes der Moderne, der durch alle seine späteren Verfälschungen hindurch transparent und nachvollziehbar bleiben soll“, eine bis heute uneingelöste Antizipation. So wie Habermas das Selbstbewusstsein der klassischen Moderne in der Verschmolzenheit, dem Amalgam von geschichtlichem und utopischem Denken, begründet wissen will, so hält er über das 20. Jahrhundert hinaus an der Möglichkeit einer selbstkritischen Fortsetzung des Projekts der Moderne fest, nach der Form und Funktion, Konstruktivismus und Funktionalismus, Bildende Kunst und Architektur, Darstellungsästhetik und technische Rationalität, Form und Zweck, Schönheit und Nützlichkeit in einem Bindegewebe „kommunikativer Vernunft“ miteinander verquickt sind, im doppelten Wortsinn alles Einzelne und Heterogene aufgehoben ist.

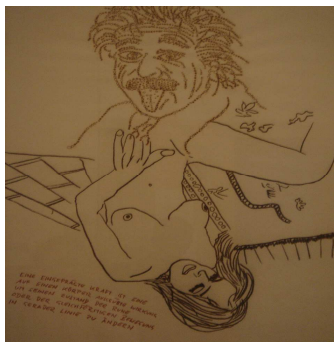


Beni Altmüller, Siebdruck, Kunstdrucker Andreas Stalzer, Wien 2008

Gegen das Ordnungsprinzip der Vernunft hat das Projekt der Postmoderne zu Recht eingewendet, dass in der modernen Kunst- und Architekturgeschichte es den *einen* Heils- und Königsweg unter Anleitung der aufklärerischen Vernunft so wenig gäbe wie die Geltung eines einzigen universalen Stilparadigmas. An ihre Stelle sei die „Paradigmenkonkurrenz“ (Wolfgang Welsch) der Stile, Medien, Konzepte, Kulturen getreten, allerdings mit der wesentlichen Einschränkung, dass das technologische Paradigma das „verbindlichste“ sei, gewissermaßen das „Standbein“ aller anderen Paradigmen und nicht nur eine ihrer „Facetten“.

### Das surreale Bild

Das Paradigma der „revolution surrealiste“ steht für die neben den Formaflösungen im Futurismus und Kubismus wohl radikalste (nicht marxistische) Vernunft- und Verstandeskritik der Moderne und den für Angriff einer Bewusstseinsrevolution auf die Zensurmaßnahmen und Verdrängungsmechanismen bürgerlicher Rationalität, die mit den, allerdings poetisch gebändigten, Ausuferungen des psychischen Automatismus, der traumatischen Hysterie und des Wahnsinns im Zeichen einer „konvulsiven Schönheit“ (Breton) konfrontiert wurde. Der Befreiungsdrang von jeglichem Vorurteil, die Attacke gegen den Formzwang im Namen einer frei flottierenden, riskanten Imagination wurden überdehnt und hatte sich teilweise selber ad absurdum geführt. Die nachfolgenden Prozesskünste mit ihrer Orientierung auf Körperrhythmus, Geste und Geschwindigkeit, das Bewegungs- und Zeiterleben, also abstrakter Expressionismus, Tachismus, Informel, CoBrA, Land Art, Date Paintings, Spurensicherung bis zur medialen Sequenzierung des Körpers in der Gegenwart, haben die Intention auf einen sich selbst ausdrückenden, reinen Schöpfungsakt fortgesetzt. Das Werkhafte, das den Vitalitäts- und Spontaneitätskult Überlebende und Transzendierende der Kunst, die Subjekt-Objekt-Differenz in der Genesis klassischer Kunst, wurden schließlich in einen intersubjektiven totalitären Erfahrungszusammenhang des Künstlers mit der Welt aufgelöst. Entweder wurde der Kunstrezipient zum künstlerischen Koproduzenten erhoben und das Werk auf Idee und Konzeption (Fluxus, Concept Art), häufig nur einen Einfall, den Deklarationsakt und die Künstlersignatur reduziert. Oder der Prozess des Erfahrens wurde zur (Video-)Performance, zum Happening, einem situationistischen, aktionistischen oder kommunikativen Geschehen erweitert, das kein Kunstmarkt und kein Kunstmuseum mehr verdinglichen können sollte.



Hari Schütz, An Embossed Force, Brandbild 2007, 60x80 cm

Während aber die sichtbare Realität der Materialien und Tätigkeiten bei Fautrier, Dubuffet und Pollock noch, als „Bildlichkeit“ wahrgenommen wird, wird erst in der Bestimmung und Wahrnehmung des Gemäldes als Objekt in dieser Welt die Transzendenz der Malerei völlig aufgegeben.

Stella und Judd lassen vom Gemälde außer der materiellen Oberfläche eines Trägers nichts mehr übrig. Das hatte schließlich den vollständigen Zusammenbruch der ästhetischen Differenz zwischen materiellem Gegenstand und visueller ästhetischer Ordnung zur Folge, nach Meinhardt gleichzusetzen mit dem Ende der modernen Malerei. Diese war mit einem tiefgreifenden Verdacht gegen den Illusionismus der traditionellen Malerei angetreten und musste nun feststellen, dass die letzten noch möglichen Gemälde keine Gemälde im ästhetischen Sinne mehr sind, sondern Gegenstände unter anderen Gegenständen in der Welt.

### **Die Moderne im Kalten Krieg nach 1945, die Zeit der Stifter von Kunst-sekten ?**

Alle Avantgarden verbindet eine maßlose Borniertheit. Mögen die politischen und ästhetischen Ziele des Futurismus auch diametral von denen anderer Avantgardebewegungen verschieden gewesen sein - der Stil der Auseinandersetzung, die brutale Ablehnung jeden Einspruches, die herablassende Überheblichkeit im Umgang mit Publikum und Kritikern nähren sich aus den gleichen trüben Quellen: „Was ist Demokratie? Das Leben - erarbeitet durch die Angst um unser tägliches Vaterunserbrot. Wir wollen lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen. Wir wollen nicht Demokratie, Liberalität, wir verachten den Kothurn des geistigen Konsums (...)“. Das ist Dada a la Hausmann, könnte aber ebensogut Marinetti sein. Die Avantgarde gebärdete sich von Marinetti bis Huelsenbeck, von Dali bis Breton als autoritärer Clan“ (Enzensberger). Indem sie in ihrem manichäischen Allmachtstraum das Wahrheitsmonopol für sich in Anspruch nahm, ersetzte sie den Dialog mit Tradition und Publikum durch den Monolog - nicht umsonst ist das Manifest mit dem aufgeregten Predigtton des Religionsstifters das allen avantgardistischen Bewegungen gemeinsame Markenzeichen (vgl. die österreichischen Sektengründer der Kunst nach 1960).



Francesco Bocchini, Testa del Pittor C.Soutine, 2001, mechanism, mixed media, 40x32 cm

### **Die Moderne aus konservativer Sicht**

Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass Benn schon 1934 ausgerechnet „die Geschichte“ als Zeugin für Marinettis Leistung anrief und damit ungewollt die inneren Widersprüche der futuristischen Ästhetik aufzeigte. Tatsächlich war der Futurismus als ästhetisches Programm zu diesem Zeitpunkt längst seinem eigenen Verdikt gegen den „Passatismus“ anheim gefallen: Wer gestern von heute war, ist zwangsläufig morgen von gestern - der Futurismus war selbst Geschichte geworden und ebenso sehr zu einer Maske erstarrt wie die Bewegungen, die er einst so feurig bekämpft hatte. Ein Schicksal, das auch alle anderen Avantgardebewegungen ereilen sollte, und das durchaus unabhängig von ihrer politischen Couleur. Allesamt zerschellten sie an denselben Widersprüchen, denselben theoretischen Unzulänglichkeiten. Abgesehen davon, dass sich die theatralische Erregtheit, die ein wesentliches Agens der Avantgarden war, nicht auf Dauer konservieren ließ, überschätzten ihre Pioniere Macht und Aufgabe der Kunst maßlos. Mit ihrer messianischen Überhöhung der künstlerischen Mission folgten sie blind dem alten 19. Jahrhundert, und das im festen Glauben, es weit hinter sich gelassen zu haben. Ihre Naivität rächte sich. Das System, das sie bekämpften, war stärker als sie. Es absorbierte sie alle. Heute hängen die futuristischen Gemälde

einträchtig neben dadaistischen Kollagen, und das ausgerechnet in den Gebäuden, welche beide Parteien am liebsten niedergebrannt hätten: den Museen der Welt, den rituellen Weihstätten bürgerlicher Kunst.

### **Der Zwang zur Abstraktion**

Die Verweigerung des Menschenbildes und Forcierung der abstrakten Figur entspricht einerseits eine revoltierenden Protesthaltung gegen die figurative/dekorative Kunst des 19 Jahrhunderts (Malewitsch u a) und andererseits der ästhetischen Abstinenz bestimmter Sektenauffassungen schon in den 20-Jahren (de Stijl, Mondrian) und einer antihumanen Dekorationshaltung im folgenden. Nach 1940 entwickelt sich daraus im Rahmen des Kalten Krieges und in der Verachtung des Humanismus (menschlichen Fähigkeiten wird nur im Rahmen des Unbewussten und Spontanen Kreativität zugestanden) und seiner Zerstörung durch den Faschismus und Weltkrieg eine regelrechte Abstraktions-Manie, ein Verbot der Darstellung des Menschen und aller anderen realen Figuren und deren Beziehungen, insbesondere deren sozial-politischen Aspekte. Das L`art pour l`art setzt sich nunmehr von der USA ausgehend auch als Gegenbewegung gegen den faschistischen und kommunistischen Kunstkitsch durch und wird zeitweise als Kampfmittel im Kalten Krieg gegen jegliche figurative und realistische Bewegung wirksam eingesetzt. Diese bedenkliche Instrumentalisierung einer künstlerischen Formintention diskreditierte diese und ihr Gegenteil bis in die 70-Jahre in Zentraleuropa. Heute stellt sie eine der Differenten Artikulationsmöglichkeiten der Bildenden Kunst: so abstrakt das Bild so imaginativ die Leistung Rezipienten (Willkür und Scharlatanerie sind nicht leicht zu erkennen, insbesondere wenn der Marktpreis hoch ist).



Linde Waber, aus der Serie Natur, Eitempera und Sand auf Leinen, 2006, 80x65 cm

### **Art Brut und Dubuffet**

Dubuffet sucht, wie so viele andere Künstler des Jahrhunderts, dem Werk ein Verhaltensmuster voranzustellen. In seinem Falle erscheint dies gerade der am wenigsten originelle Zug zu sein. Der Einfluss lässt sich über die Surrealisten, Dadaisten, über Duchamp zu den Futuristen zurückverfolgen und kommt hier an die prinzipielle Grenze, die die Konfrontation Gesellschaft gegen Kunst von der Konfrontation Kunst gegen Gesellschaft scheidet. Für die Impressionisten blieb die Gegnerschaft noch die Rezeptionsschwierigkeit der Zeitgenossen, erst Futuristen und Dada verlegten pointiert die Schranken adaptionswilliger Rezeption des jeweilig Neuen. Hier wurde Avantgarde geradezu ein Kampf gegen das Verstehen, sie versuchte zumindest, die Einföhlung - nicht umsonst ein Hauptwort der Zeit - zu retardieren. Dubuffet bringt streng genommen, nicht mehr als das Revival einer Haltung, von der das feindliche Publikum schon eine Generation zuvor ausgegangen war. Der Versuch, sich in eine Außenseiterstellung zu bringen, zu glauben, es gäbe einen vom Staat und vom Geschmack nicht patronisierten Platz, hat sich im Falle Dubuffets als ebenso illusorisch erwiesen wie schon im Falle Duchamps und Dadas.



Adi Brunner, encounters, Acryl auf leinen 2007, Grazer Malwerkstatt „Jugend am Werk“

Die Behauptung Dubuffet bleibe ein Dorn im Kulturleib des zwanzigsten Jahrhunderts, kann man nicht ernst nehmen. Zwischen Manifest und Werk besteht hier eine zu starke Divergenz. Man mag sich hypothetisch kaum eine Situation vorstellen, in der in unserer Gesellschaftsstruktur der breite Kulturbegriff nicht mehr hinreichen würde, ein Werk zu decken. Man dürfte sich schwer tun, in den letzten drei Jahrzehnten, während derer Dubuffet seine antikulturnelle Einstellung zum Oeuvre ausbaute, Situationen zu benennen, die so etwas wie Zensur vorführten. Ich glaube, daß Dubuffets Haltung, der man ein überzeugtes Evangelistentum nicht absprechen kann - die Schriften und Briefe belegen dies -, im Grunde in der Unfähigkeit zum Skandal zu suchen ist, die jegliche kulturelle Aktivität in unserer westlichen Nachkriegsgesellschaft betrifft. Das System, das sich Dubuffet errichtete, polemisch, im Unterschied zu dem Duchamps aber frei von jeglichem Zynismus, ging vom Glauben aus, dass es innerhalb der alles gestattenden Kultur noch Reservate gebe, die den Liberalismus in Sachen Kultur außer Kraft setzen könnten. Deshalb richtete sich das Interesse Dubuffets vor allem auf solche Äußerungen, die am Rande des Anerkannten auftauchten, auf die art brut. Der Begriff der „Bildneri der Geisteskranken“, der bei Hans Prinzhorn 1922 schon seine gegen Lombroso geführte Nobilitierung erfuhr, wurde von Dubuffet hier variiert, um all die Formen kultureller Aktivität zu erfassen, die in solipsistischer Isolierung entstehen. 1945 beginnt Dubuffet systematisch, vorübergehend auch von Andre Breton unterstützt, Werke von Psychopathen, Introvertierten, Sonderlingen, Provinzler zu sammeln und auszustellen. Er spielte diese Kunst (?), die in einem nicht kulturellen Zusammenhang entstanden sein soll, gegen die Galerien- und Museumskunst aus. Das Ausmaß, in welchem dies geschah, war neu. Die Interpretation, die Dubuffet diesen Arbeiten gab, unterschied sich auch von der, die bereits in den zwanziger Jahren Max Ernst oder Paul Klee heranzogen. Für diese war die Kunst des psychopathologischen Bereichs, die die verschiedensten Spielarten kultureller und gesellschaftlicher Regression aufwies, eine Art Musterbuch, das einer auf antiakademische und spontane Schöpfung zielenden Kunst zum Ansporn dienen konnte. Die naive und psychopathologische Bildneri wurde in den Kunstbereich herübergeholt. Anders bei Dubuffet. Auch er ging von der Hochschätzung dieser Arbeiten aus, aber anstatt sie in die Kunst seiner Zeit herüberzuholen, versuchte er, selbst zu ihr hinüberzugehen.

### **Kunst versus künstlerischer Artikulation des Menschen**

Jede Artikulation des Menschen mit poetisch künstlerischen Mitteln ist ein allgemein menschliches Moment der praktischen Intervention und damit Mitteilung an konkrete oder/ und abstrakte Adressaten; unabhängig von Gesundheit, Bildung, Kultur, ökonomischen Interessen etc.

„Die jeweilige künstlerische Qualität einer derartigen Formung der Mitteilung zeugt von spezifischen Fähigkeiten dieses Menschen und einem Überschuss in der emotionalen Intention/der Intensität des Mitteilenden. Dieses "mehr" fordert geradezu die poetische Ästhetik/Form des Künstlerischen.

Eine damit verbundene Frage ist nun : Ist die jeweilige künstlerische Form ein Ergebnis der Rückwendung der historischen Kunstergebnisse in das Alltägliche/überschwengliche (Romantik des Gefühlsausdruckes), oder das Ergebnis einer erlittenen oder gewollten ästhetischen Deformation der Weltreflexion? Je nachdem wie die Antwort ausfällt, kann von einem Kunstwollen oder von einer spezifischen, allgemein menschlich gegebenen, ästhetischen Artikulation gesprochen werden. Der Unterschied besteht nicht in der verschiedenen historischen

ästhetischen Einbettung der Artikulation, sondern in der historischen Reflexionsfähigkeit des Kunstsystems als besondere Form gesellschaftlicher (nicht mehr oder weniger solipsistisch individuell, wie im Krankheitsfall) Artikulation. Diese historisch sich entwickelnde, gesellschaftliche Fähigkeit der ästhetischen Produktion macht den Künstler aus. Nun liegt der spezifische Reiz der art brut form in einem besonderen ästhetischen Rückgriff (Kindheit, psychische Unterentwicklung/"Fehlentwicklung", Solipsismus), welcher mehrfach überdeterminiert ist: *romantisch* durch die Betonung der Unmittelbarkeit der Emotionen des imaginierten Kindes; als *Gegenposition* zu den disziplinierten Deformationen (Normen) der Kultur; als kritische affirmation des *randständigen* / ausgeschlossenen in dieser welt ; zur widersprüchlichen / *deformierten* visuellen Abarbeitung der vorurteilshaften, realen Sicht; die *Konnotation krank* / Genie / nichtangepasst / Narretei der Kunst.“



Peter Pongratz, Thyrsis und Corydon, Acryl auf Papier, auf Leinwand, 51\*56 cm, 2007

„All die genannten Überdeterminationen nutzt Peter Pongratz in seinem Werk einer radikalen realistischen aber in art brut quasi versteckten Kunst. Eine Kunst der scheinbaren Naivität, die bösartig / boshaft das Böse zeigt. Selbst die Idyllen der "Bukolika" sind hintergründig böse. Aber auch das Schöne, in den "Blumen der Nacht" zur geheimnisvollen Blüte gebracht, widersetzt sich trivialer Schönheitssichten. Wir müssen uns zuerst von unseren visuellen Vorurteilen befreien, um seinen Chiffren näherzukommen. Im Gegensatz zu der künstlerischen Artikulation der geistig Behinderten und der Kinder sind die formalen Elemente Peter Pongratzs keine des inneren Zwanges oder Symbole der Gefangenheit, sondern, wie z.B. bei L. Caroll die Mimikry des erstaunten Entsetzens im imaginierten Realen. Die Wahrnehmung der Rezipienten wird spezifisch in ihrer vorurteilshaften Wertigkeit gestört, um die Botschaft in einem kritischen Terrain flottieren zu lassen. Das scheinbar Kindliche / "Kranke" ist garnicht kindlich, krank oder lieb. Es ist mit den "erwachsenen" Inhalten unserer Zeit gesättigt, die da sind : Krieg, Unfreiheit, Ungerechtigkeit, aber auch Schönheit und Liebe. Für die realen Schrecken ist die künstlerische Gestik der deformierten Figur seit Picasso Ausdruck des Widerstandes und der Opposition. Wie bei Baselitz die Umkehrung der Figur, bei Beibehaltung des Motives, zur größeren Konzentration auf die formalen (intensivierenden) Aspekte der Malerei beiträgt, so nutzt Peter Pongratz die Formen der art brut. Das Motiv und die Form konterkarieren sich wechselseitig. Seine Musikalität, seine zweite Sprache weist der Malerei die Referenz in der Verstärkung. Wenn Pongratz uns emotional gar nicht entlasten will, dann werden seine Bilder schwarz und schrecklich wie der reale Krieg...“

Ironie ist das Mittel der Narren, um die Wahrheit sagen zu können, Pongratz ist ein Wahrheitsucher unter den Künstlern. Er hat mit Deleuze (Logik des Sinnes) von Caroll und Anderen (die Einbindung in die reflektierte Kunstgeschichte macht ja den Unterschied zum Kind/Kranken) gelernt, die Einzigartigkeit der Grausamkeit des Realen real zu formulieren und virtuell zu übersteigern. Karthasis.“ (R.S. vgl. Bukolika, 2007)

Dubuffet versuchte eine Sezession jenseits des Museumsfähigen. Allerdings findet sich in der Argumentation, die Dubuffet heranzieht, eine erstaunliche Parallele zu Bretons Überzeugung, die Poesie könne und müsse von allen hervorgebracht werden. So schreibt Dubuffet: „Ich bin völlig davon überzeugt, daß jedermann ohne besondere Kenntnisse oder Fähigkeiten... sich der Kunst verschreiben kann, mit aller Aussicht auf Erfolg“. Man darf jedoch diese so altruistisch klingende Stellungnahme Dubuffets nicht auf die Goldwaage legen, denn prinzipiell bleibt er mit seinem Werk, das er scharf von der so begönnernten Art brut trennt, durchaus im Bereich des Kulturellen. Was er zustande bringt, ist allenfalls ein Mimikry dieser so spontan erscheinenden nichtkulturellen Kunst. Er ist in seiner Art ein Jean-Jacques Rousseau und wie dieser, vom Dilemma einer unerreichbaren Natürlichkeit gezwackt, zu Prozeduren überlegter Künstlichkeit aufgerufen. Der Lebensweg Dubuffets zeigt, daß die Ablehnung des offiziellen Wegs, des Wegs über eine der zahllosen avantgardistischen Gruppenbildungen des Jahrhunderts, sehr stark im Biographischen begründet liegt. Wiederholt unternahm es Dubuffet, Künstler zu werden, und immer wieder kehrte er zu seinem einträglichen Weinhandel zurück. Als er dann schließlich 1942 definitiv seinen Beruf an den Nagel hängte, blieb von diesem Hinundhergerissensein sicher eine Entfremdung gegenüber dem wiederholt umworbenen

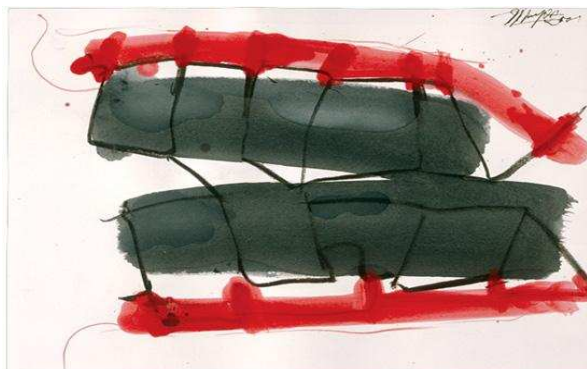
Kulturbetrieb übrig, Entfremdung, die sich nun in einer scharfen Reaktion gegen diesen Betrieb selbst Luft machte. Offensichtlich entlieh Dubuffet die Mittel seiner Malerei den Leuten, die er gleichzeitig unter dem frappierenden Begriff „art brut“ zu sammeln begann



Mario Dalpra „das Paar“ 2003

### Das Selbstbewusstsein der Moderne

ist, etwas zu tun, was unseren Wünschen und Vorstellungen entspricht: Dies ist das Moment der Performativität, das uns zu Subjekten als tätige Wesen macht. Wir entdecken nicht einfach, wer oder was wir sind, sondern aufgrund der Tatsache, dass wir als lebendige Wesen ständig in Bewegung sind, verändern wir von Minute zu Minute die Welt, in der wir wahrnehmen und handeln. Wir sind nicht nur Zeuginnen, sondern Erzeugerinnen dessen, was wir als real erleben. Das lebendige Wesen ist ein Selbst im Prozess, ein Selbst im Werden, ebenso Produkt seiner Umgebung wie sein Produzent. Eben deshalb hat das Selbst im Werden eine temporale Struktur. Es ist im Fluss, lässt sich nicht fassen oder verstehen durch eine statische Momentaufnahme. Wenn wir uns dennoch als Einheit wahrnehmen, so deshalb, weil wir Symbole verwenden - oft genug von außen oktroyierte Symbole, die uns in unserer Vorstellung Einheit, Abgeschlossenheit und Stabilität verleihen. Diese Einheit ist aus diesem Grunde keine „reale“, sondern eine imaginäre im Sinne Castoriadis oder eine phantasmatische im Sinne Lacans; Bewusstsein, Geist, Symbolgebrauch sind nicht einfach faktische Gegebenheiten. In der analytischen Philosophie hat sich die Frage nach dem, was es heißt, ein Subjekt zu sein oder was Subjektivität bedeutet, auf deren Form sprachlichen Ausdrucks verlegt, nämlich auf Aussagen in erster Person bzw. in der Ich-Form. Solche Aussagen haben, so wird festgestellt, die Form „Ich-hier-jetzt“ und enthüllen das Kernelement von Subjektsein und Bewusstheit. Das heißt, sie verweisen auf die unaufhebbare Situiertheit, in der wir uns als Subjekte erleben. Situiertheit bedeutet aber zugleich, dass Leibhaftigkeit (Möschl), Inkarniertheit essenziell sind für jede Manifestation des Selbst-Seins als Subjekt-Sein. Die Philosophien, vor allem die Merleau-Pontys, Langers und Plessners, sowie die Arbeiten des Neuropsychiaters Israel Rosenfield (1992) liefern überzeugende Argumente dafür, dass die spezifisch geistigen Fähigkeiten des Menschen ihre Grundlage in den organischen Leistungen des Lebendigen haben.



Jürgen Messensee, Zahnreihe 2001

### Die Postmodernität als wahre Moderne

Parallel zur Entwicklung des kapitalistischen Systems als Weltsystem mit allen seinen historischen Entwicklungs-Stockungen und Krisen (Weltkriege, Faschismus und Revolutionen), trat in der Wissenschaft und in den allgemeinen Denkformen der Menschheit ein neues theoretisches Paradigma zutage, welches die alten Formen der Auffassung einer deterministischen Entwicklung (Entelechie) zu einem einheitlichen Ziel desavouierte. Die Entwicklung der Natur und deren Gesetze wurden unter Berücksichtigung der zeitlichen Lokalität und Relativität dieser Gesetze denkbar. Das Chaos wird integraler Bestandteil des Realen, der absolute Zufall ergänzt den deterministischen relativen des alten Welt-Systems. Die Quantenphysik mit ihren Paradoxa wird unter den Paradigmen der Chaostheorie als ein Spezialfall der a-historischen Gesetzesformulierung gesehen. Die Beziehung klassische Quantenphysik und chaostheoretische Quantenphysik stellt sich daher ähnlich der Lorenztransformation dar: von der Relativitätstheorie zurück zum klassischen Newton so I. Prigogine). In den Sozialwissenschaften, insbesondere in der politischen Ökonomie, hat schon Marx das Problem der Selbstreferentialität und relativen Autopoiese des politökonomischen Systems bei aller revolutionärer und krisenhafter Einbindung in das Weltsystem formuliert- wenn auch mit anderen Worten (vgl. In der Verallgemeinerung meine Werttheorie).

Auch in der Kunst wird nach Bachtin spätestens mit Dostojewsky, aber wahrscheinlich schon mit Sterne und Caroll die Multizentrität und Relativität der Stileinheit des Werkes eingeleitet. Nonsense und Sens, Zeitkonstruktionen der Relativität, das Vorbewußte, Gegenwärtiges und Vergangenes, das Denken und Fühlen.. alle Dimensionen menschlichen Erlebens werden in ihrer ästhetischen Dimension Quelle und Ergebnis des künstlerischen Schaffens. Die Künstler schaffen damit eine Sinnes/Erkenntnismaschine für diejenigen Menschen, welche sich jeweils dieses Werkzeuges je nach eigenen Fähigkeiten und ästhetischem Erlebnisfundus bedienen können.



Mario Dalpra, think forward, 2008, Acryl on canvas, 140x190 cm

Die Relation ist: Realität ästhetische Bewertung der Realität, Konstruktion der künstlichen Realität auf Basis des ästhetischen mit den spezifischen Mitteln der Immanenz des Produktes (die Form)..Das Kunstwerk ist eine Maschine, es ist die Maschine der multiplen Persönlichkeit daher der inneren mehrschichtigen Kommunikation fähig, in der einzigartigen Wirklichkeit des Menschen – als virtueller (die mit der Zukunft und Vergangenheit aufgeladenen Gegenwart – d.i. die aktualisierte Wertebene des Subjektes). Je nach historischem Standpunkt, individueller Entwicklung und Vermögen realisieren die Künstler ihre Kunstmaschinen der Unterwerfung, Emanzipation, der weiblichen, der kindlichen, der religiösen, der ... Seinsweise , mit den Kunstmitteln der Immanenz, der Äußerlichkeit, des Dekors, der philosophischen Tiefe, der stofflichen Exzesse, der formalen Regellosigkeit bis zur strengen Privatsprache. Die reflektierten Künstler sind sich Ihrer Wirkung und der Fähigkeiten ihrer Rezipientenklientele bewußt, spielen mit deren emotionell-intellektuellem Vermögen. Je nach Mode der herrschenden Schichten werden die Künstler fürstlich entlohnt, erzielt man für deren Werke oft erst posthum exorbitante Preise, errichtet für sie Museen, Opern, Theater oder Statuen..Die Sprache der Kunst ist eine höchst performative (beeinflusst unser Fühlen, Denken und folglich das Handeln), vor allem deswegen daher ist die Kunst in Krisenzeiten heiß umkämpft. Wir leben in einer Zeit der Verallgemeinerung des Kapitalistischen Systems im Weltmaßstab, mit allen

Problemen der Integration, des permanenten Umbaus des Systems ohne Ziel und ohne bestimmter Zukunft. Die reale Entwicklung wird mittels bewusster Einflussnahme, realen Zwängen und Katastrophen die sozialen Entwicklungsmöglichkeiten und Dynamiken selbstreferentiell und fremdreferentiell (Natur-Einflüsse) bestimmen.

Alle realen Entwicklungen (besser Geschichte der..) scheinen quasi als sozialer Automat unabhängig vom Menschen zu funktionieren, das ist jedoch dem falschen Schein der entfremdeten Erkenntnis geschuldet, die Menschheit ist der Demiurg ihrer sozialen Entwicklung – es gibt keinen Freispruch, kein stellvertretendes entschuldigendes Opfer.

### Der postmoderne „Virtuelle Realismus“ als kritische Überwindung des Modernen Formalismus

„zwei Brüche“ : der erste, die Moderne einleitende Bruch, ist der ‚Bruch mit dem Abbild und der Referentialität‘, die ‚Entgegensetzung von vormoderner und moderner Malerei‘, die sich um den ‚Gegensatz zwischen Funktionalität und Autonomie‘, zwischen ‚Referentialität und transzendenter Ordnung‘ herum anordnete. Der zweite, die Moderne überwindende Bruch, der Bruch mit der Abstraktion und Konkretion, wurde der Gegensatz von moderner und postmoderner Malerei, der sich um die Achsen Desillusionierung und Refikionalisierung dreht . Zwischen den heterogenen Wissensformen, Medien, Stilen soll ein geistiger Waffenstillstand, ein scheinhafter Frieden der Simultaneität, ein ästhetischer Balanceakt des konkurrenzhaften, marktwirtschaftlichen Zugleichseins herrschen. Die Verabschiedung jeder Orientierung, die auf Ausschließlichkeit des eigenen Anspruchs besteht und sich monoman gebärdet, greift auch dem Geschichtsprozess vor, der weder gänzlich mit dem technologischen Fortschritt konform verläuft, noch Außenseiterpositionen und Oppositionen zum neuartigen Stil-, Medien und Kulturpluralismus verunmöglicht.

Die wesentliche Erkenntnis, dass ein privilegierter Ort, ein privilegiertes Subjekt, eine privilegierte Klasse oder Ideologie als Begründung eines hegemonialen Kunst-Wissens angenommen werden kann, ist nicht idealistisch oder weltfremd, eben weil sie die machtmäßige, materielle Privilegierung der herrschenden Eigentümer nicht außer Acht lässt.

Die affirmativen Beschwörungen der Kunstideologen wollen, dass sich alles der postmodernen Ideologie des prinzipiellen Pluralismus beugt. Diese scheidet alles aus was sozial und kulturell Antinomische ist, was das Unvereinbare zwischen technologisch fortgeschrittener Rationalität und den regressiven, untechnologischen, neoromantischen Kodierungen der Gegenwartskunst durch Mythos, Religion, Eros, Wahnsinn, Tod ausmacht.



Gerhard ABA , Lisa Bufano 2005, Foto, 200x120 cm

Dagegen wendet sich zurecht Jürgen Habermas und bindet seine Hoffnung auf das Fortsetzen des nach dem zweiten Weltkrieg stagnierenden Projekts der Moderne nicht an die unverbindliche Kollektion so vieler paralleler, heterogener Ansätze, sondern fordert ihre **versöhnliche** Auseinandersetzung unter der Kompetenz der selbstkritischen Vernunft, ihren trotz allem nicht aus den Augen zu verlierenden Selbstreinigungsprozess. Damit wird aber Habermas dem apostrophierten «Eigensinn der kulturellen Moderne» nicht gerecht und die antinomische Struktur der Moderne, ihr Dissenscharakter, die Tendenz zur Divergenz und Differenz (Deleuze) werden abermals verfehlt.

### Das refikionalisierte Bild

Die Postmoderne ist die „**ästhetische Neubesetzung der Fiktion**“. Die Kunst den ‚Bindungen des schönen Scheins‘ zu entheben und ihr die ‚Relevanz einer das Leben durchdringenden und das Leben verändernden Kraft‘ zu verleihen, war das historische Programm einer dominant linken Entwicklungslinie der Avantgarde. Dagegen geht es in den postmodernen Werken der Kunst und der Architektur um eine „**Wiedererlangung eines fiktiven Gehalts, der durch den Versuch der Moderne, Kunst ins Leben zu überführen, geopfert worden sei**. Dieser fiktive Gehalt könne ausschließlich unter der Bedingung einer Neuerrichtung der ästhetischen Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit in die Kunst zurückgeholt werden (so die Apologie vom Ende des Endes der Kunst..).

Parallel zur **Absage an die Abstraktion** muss es verständlich erscheinen, dass den Avantgarden unseres Jahrhunderts das Ausspielen von Figuration gegen Abstraktion als Ausdruck einer reaktionären Haltung gelten musste. In ihrer Ausrichtung auf die Abstraktion musste jede Hinwendung zur gegenständlichen Malerei als Verrat erscheinen. Auf einer anderen Ebene gilt für die gegenständliche und ungegenständliche Kunst in der Moderne, dass beide Richtungen zur Moderne gehören. Doch während die ungegenständliche Kunst insbesondere seit 1945 fraglos als Hauptweg der Moderne akzeptiert, in USA nach 1945 insbesondere in der McCarthy Ära gegen den Kommunisten Picasso fast diktiert wurde, konnte sich die gegenständliche Kunstströmung lange Jahre lediglich im Abseits, d. h. auf den Nebenwegen des kalten Krieges halten.



Balavat „die ...Zwerge...2003

Balavats Riesenzwerge und zwergenhafte Menschen im Wald führen in eine Fiktion ein. Sie visualisieren die komische Tragik der sterblichen Menschen im Märchenwald der Ewigkeit. Der Betrachter wird unmittelbar in diese Welt, d. h. in diese Fiktion versetzt.

### Das bewegte Bild

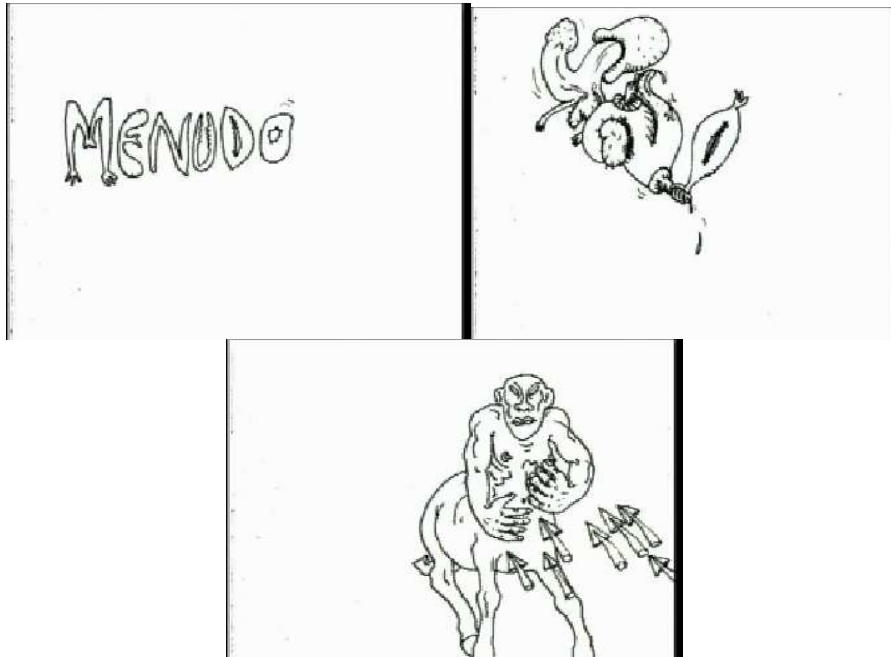
Klotz und Weibel zufolge können wir nach dem Ende der Malerei einzig und allein das bewegte Bild als Bild noch akzeptieren. Im amerikanischen Pavillon der Biennale 1995 fanden wir über die Darstellung avancierter Medien der Bildproduktion hinausgehend den Versuch, das Bild nach dem Ende der Malerei herzustellen. Das war der Versuch von **Bill Violas Video-Räumen**.

Die Arbeiten Violas, aber auch diejenigen von Nam June Paik, Gary Hill, Bruce Nauman, stehen in der Logik der formalen Konsequenzen, die Impressionismus, Kubismus, Abstraktion, Visualisierung von Konzepten und Refikionalisierung von Bildern gezogen haben. Nach dem Ende der Malerei sind Bilder, die den Anspruch, Kunstwerke zu sein, erheben wollen, nur als bewegte Bilder denkbar, die stilgeschichtlich Klotz zufolge einer „zweiten Moderne“ zugerechnet werden müssen.

Das hat Folgen für die Kunstgeschichte, denn Kunstgeschichte hat in der Tradition als ihren Forschungsgegenstand ausschließlich das Standbild gekannt. Mit diesem Forschungsgegenstand ist Belting zufolge auch die traditionelle Kunstgeschichte zum Ende gekommen. Kunstgeschichte nach dem Ende der Kunstgeschichte ist Mediengeschichte des bewegten Bildes. Entwicklungslogisch betrachtet setzt sie dort an, wo die Moderne ansetzte, als sie die Krise des Abbildes und der Repräsentation mit einem gewaltigen Desillusionierungsunternehmen überwinden wollte. Weil seither

jedoch über 100 Jahre vergangen sind, muss diese Kunstgeschichte nach dem Ende der Kunstgeschichte, darin würden Klotz und Weibel übereinstimmen, als Beschreibung einer „zweiten Moderne“ eingeschätzt werden.

In diesem Sinne sind die Bilder Heimo Wallners in den Grafik-Animationen „MENUDO“ und „MAO“ wieder Abbilder, aber nicht passive Abbilder einer stillstehenden sinnlichen Erscheinungswirklichkeit, sondern Simulacren des Magmas der Imaginationen. Der Grundzug des **virtuellen Realismus** besteht für **Wallner** in der Reillusionierung der Bewegung der IMAGINATIONEN.



MENUDO , H.Wallner imaginäres Morphiing  
„Zeichentrickfilm“ 17 min

Hatte die Kunst der Neuzeit den Versuch, auf der zweidimensionalen Fläche die Illusion einer dritten Dimension hervorzurufen, bis an seine Grenze getrieben, versuchen die Installationen der Medienkunst, die Illusion der Wirklichkeit als Bewegung zu erzeugen indem sie dem Rezipienten „Maschinen der Sinnlichkeit“ zum Gebrauche bieten. Der neue Aspekt des Simulacrums, also die Zeitlichkeit, war der auf den räumlichen Aspekt fixierten Malerei seit der Renaissance nicht in den Blick gekommen. Erst mit den technischen Voraussetzungen der Medienkunst konnte die Bewegung als Grundzug der imaginativen Wirklichkeit entdeckt und dargestellt werden (vgl. auch C. Castoriadis über die IMAGINATION) .

Nach der Moderne und der Postmoderne, also nach der schrittweisen Abhebung der malerischen Ebenen des Illusionismus und nach der Refiktionalisierung des Bildes, entsteht mit der Medienkunst eine neue, eine **zweite Moderne in der Kunst**. Die Moderne, die aus dem Bruch mit dem Abbild hervorgegangen ist, hat das Gemälde auf seine dingliche Realität zurückgeführt. Die Postmoderne, die nach dem ersten Ende der Malerei der konkreten Kunst für eine Refiktionalisierung des Bildes eintritt, erneuert damit nicht wirklich die Malerei, wie Klotz es beispielsweise herausgestellt hat, sondern knüpft an Tendenzen an, die bereits bei Max Beckmann, beim späten Picasso und beim späten de Chirico vorzufinden waren und vollendet damit endgültig die Malerei des figurativen Standbildes, d. h. des unbewegten Bildes. Die **Postmoderne ist also neu und zugleich auch alt, insofern nichts wirklich Neues nach der Moderne, sondern lediglich eine Phase in der Moderne**. Die Medienkunst, die in der Tradition der Malerei seit der Renaissance nicht mit dem Illusionismus, sondern mit der Bewegungslosigkeit des Tafelbildes bricht und das bewegte Bild zur neuen Kunst erhebt, ist damit zur Kunst nach dem Ende der Malerei geworden. Aber diese Kunst nach dem Ende der Malerei ist nicht etwas absolut Neues. Denn die Medienkunst hat die Grenze, die die Moderne sich selbst gesetzt hat, nur wieder einmal überschritten. Und damit ist sie nichts mehr und nichts anderes als eine „andere Moderne“.



Virgilius Moldovan „zwei Schöne“ Silicon 2003

„Die Wahrheit kann beunruhigen. Das erfährt jeder, der sich von Virgilius Moldovans hyperrealistisch dargestellten Figuren zur Übertretung jener Grenze verführen lässt, die uns gemeinhin als Scheu vor der obszönen Intimität des Anderen erscheint und davor bewahrt, uns selbst zu genau in dessen Durchschnittlichkeit zu erkennen. So erhalten Moldovans Skulpturen ihre enorme künstlerische Kraft nicht aus der Perfektion ihrer Fertigung, sondern aus dem Nicht-Perfektsein ihres Gegenstands: des Menschen. Die Beunruhigung in dieser gestalteten Wahrheit über die Kuenstler als Menschen, die gesellschaftliche Bedeutung der Gestalten (Picasso, Rembrandt, Warhol..) und deren Vergehen und Tod ist der Garant für das Gelingen der künstlerischen Arbeit. Durch den radikalen Bruch mit den Traditionen von Verklärung oder Kritik auf der einen und Abstraktion auf der anderen Seite gibt Virgilius Moldovan der Kunst ihren Kern zurück, den Menschen selbst.“ (R.S. „Rückkehr des Menschen als Riesen“, Katalog Virgilius Moldovan, 2006)

### Kunst und Cyberspace

Die Identitäten des Cyberspace wirken, auch wenn die gebotenen Identitäten „flach“ und „fließend“ sind und auf einem Bildschirm angeboten werden. Die Option beliebig wählbarer und fließender Identitäten scheint eine Verführung für alle zu sein, die ihren Alltag als leer und monoton erleben. Im digitalen Raum des globalen Datennetzes ist eine Vielzahl von Knoten virtueller Kommunikation entstanden, die sich als Orte für virtuelle Gemeinschaften anbieten. Traditionelle Formen der *face-to-face* Interaktion erhalten starke Konkurrenz durch die *on-line-chats*, durch virtuelle Cafes und insbesondere durch die MUDs (Multi User Dungeons) als Spielplätze für virtuelle Selbstdarstellung und Kommunikation nach von ihren Programmiererinnen festgelegten Regeln. Welche Möglichkeiten des Selbstseins, der menschlichen Existenz, welche Formen von Beziehungen bieten diese virtuellen Räume? Turkle bescheinigt ihnen auf der Basis extensiver Interviews mit MUD-TeilnehmerInnen, dass sie soziale Laboratorien der experimentellen Konstruktion und Rekonstruktion von Identität darstellen, die charakteristisch seien für das Leben in der Postmoderne. Sind MUDs also soziale Räume oder doch und zugleich virtuelle Räume? Die Hauptidee der MUDs ist für Turkle die virtuelle Neufassung des eigenen Selbstbildes: „[...] du kannst der sein, der du sein möchtest, der zu sein du schaffst“. Von anderen Teilnehmern wahrgenommen zu werden und ihre Reaktionen zu erfahren, vermittelt offenbar rasch das starke Gefühl, wirklich die *persona* zu sein, die man sich ausgesucht hat, besonders bei Spielern, die oft bis zu acht Stunden pro Tag in ihrem MUD verbringen. Turkle sieht die Probleme, die entstehen, wenn die konstruierte virtuelle Welt und die Welt des Alltags zu sehr in Konflikt geraten. Sie ist aber dennoch geneigt, den Raum der virtuellen Kommunikation als reale Option, ja als eine Bereicherung des Alltags zu sehen. Unausgesprochen setzt sie dabei Lebensbedingungen einer „postmodernen Existenz“ voraus, in der durch die allgemein gesteigerte Mobilität, die Verdichtung der Kommunikation und die globale Ausweitung der Handlungsoptionen eine Fülle von individuellen Handlungsmöglichkeiten erzeugt würden, die kaum noch zu bewältigen seien und einen hohen Preis forderten: Zunehmender Verlust sozialer Sicherheiten, lokaler Zugehörigkeiten, erhöhte ökonomische

Risiken, die Aushöhlung kohärenter Selbstbilder - all dies unter dem Diktat einer politischen Ökonomie des Raumes und der Informationen, die letztlich bestimmt ist durch kommerzielle Interessen, durch die Marktstrategien eines neuen Produktionssektors der telematischen Industrie, der mittlerweile das Geschehen auf den internationalen Aktienmärkten entscheidend bestimmt. Die von den Enthusiasten (mehr als 8 Millionen Avatars im Second Live der Geltungssucht) des Cyberspace gepriesenen Segnungen der Virtualisierung der Existenz in der Welt der Daten hat ihre Basis in diesen realökonomischen Gegebenheiten. Diese geraten übrigens systematisch aus dem Blick, wenn man sich der virtuellen Welt des Cyberspace verschreibt. Denn das hervorstechende Merkmal dieser Welt ist Nicht-Lokalität, was unterstrichen wird durch ein demonstriertes Desinteresse an den Vorgängen in der Realität der sozialen Umwelt. Die virtuelle Welt ist selbst sozial desituert, eine dem Belieben anheim gestellte Wahl von Virtualitäten, losgelöst von der sinnlich-leiblichen Dimension der Wahrnehmung. Die neuen Muster eines „Selbst im Werden“ sind definiert durch die Verwendung der neuesten verfügbaren Technologien, die selbst allerdings nicht neutral sind.



Herwig Zens, Tod in der Disco, (aus Zens/Janisch, der Tod auf Urlaub), Radierung 2007

## Demokratie und Kunst

Gegen die Tendenzen einer in den letzten 100 Jahren geforderten Demokratisierung der Elitekunst wurde eine neue Kommunikationsschiene ein gezogen, die das dringend benötigte Spender- und Sponsorenpublikum durch reservierte Besuchstermine, exklusive Veranstaltungen, Sammler-Soireen in Gegenwart von Künstlerprominenz usw. privilegiert, wodurch der gemeinsame Sockel von Kunst und Rezeption, die Dienstleistungen der Museen, neu hierarchisiert wurden. Die fortschrittliche, museologische Verabschiedung der Ära des publikumsfernen, kustodialen Museums trägt. Offensichtlich bleibt uns neben zugkräftigen Ausstellungsinszenierungen, den neuen Öffentlichkeiten der sich prostituierenden Muse und den Erlebnislandschaften der elektronischen Kommunikationsästhetik, eine Burg der „wahren“ Kunstkenner erhalten. Müssen wir die Refeudalisierung des Kunstgenusses in der Museumspolitik des 21. Jahrhunderts fürchten? Das Entgrenzungsprojekt der Kunst-Moderne kann mit dieser Entwicklung ebenso wenig einverstanden sein wie mit dem Wildwuchs der Kommunikationskultur. Für die neuen Funktionen der Kunst, die sich durch ihre neue technische, industrielle Instrumentalisierung ergeben haben, forderte vorausschauend Susan Sontag als Ergänzung ihrer übrigen Funktionen einen ethischen, humanistisch begründeten Rahmen, die Abstimmung mit dem Gewissen des antiquierten Menschen. Dass die neuen Technologien neue Lebensstile erzwingen, das Diktat der wissenschaftlichen Prothesenkultur sich unbesehen durchsetzt, fällt der sich emanzipatorisch begründenden Kunst-Moderne in den Rücken, will sie sich nicht zur Affirmation des Neuen und Innovativen verkleinern und verharmlosen lassen.



Zenitta Luis, gestickt aus Leinen, House for rent, 2006, 80x80 cm

Auch wenn Avantgarde und Neo-Avantgarde längst historisch geworden sind - die ihrer ästhetischen Grundhaltung endemische Selbstgerechtigkeit und Kritikfeindlichkeit hat die Kunstwelt nie wirklich aufgegeben. Nach wie vor behandelt sie die kritische Diskussion als rein interne Angelegenheit. Außenstehende dürfen wohlmeinend davon Kenntnis nehmen - ein Einspruchsrecht haben sie nicht. Die professionelle Kritik hat sich dieser Ansicht weitgehend angeschlossen.

“Statt das Publikum mit Netzhautmalerei (Duchamp) zu umschmeicheln, setzt mel contemporary darauf, Chaos in die Ordnung zu tragen (Adorno). Es ist mehr das Monströse als das Zarte, das Obszöne, das Unverhüllte, das BesucherInnen hier finden können, Kunstwerke, die in Staunen versetzen, die aus Leidenschaften, fundamentalen Ängsten und menschlichen Begierden entspringen und die auch immer wieder (warum eigentlich nicht?) amüsiertes Lachen hervorrufen. Unter vielen anderen Arbeiten, waren in den fast 6 m hohen Ausstellungsräumen die nackten Gigantenfiguren Moldovan's zu sehen, ein 7 m langes Boot aus Makulaturpapier (Mühlbacher/Stalzer) oder Fotografien von in erotischen Posen inszenierten amputierten Frauen (Aba).“ Gabriele Stöger, Wirklichkeiten



Wu Jan Wei , Fotomontage (1/20), 2007, 160x120cm

#### Verwendete Literatur

##### Bildnachweis: Katalog mel contemporary 2008

H. Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

C. Demand, Der böse Geist der Avantgarde, Wespennest 116

P. Gorsen, Was überlebt vom Projekt der Moderne ?, Wespennest 118

B. Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München u. Wien 1992.

M. Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.

Daniel Henry (Kahnweiler), Der Weg zum Kubismus, München 1920

H. Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München 1994.

E. List, Floating Identities, Terminal Bodies, Argument 238

N. Luhmann, Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992

J. Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, in: Kunstforum, Bd. 131, Aug. - Okt. 1995.

H. Platschek, Die Zeit ist ein gieriger Spieler, Hamburg 1999

W. Spies, Kunstgeschichten, Köln 1998

P. Weibel, Probleme der Moderne - Für eine Zweite Moderne, in: H. Klotz (Hg.), Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, München 1996.

Christopher Caudwell, Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit, Ullstein 1971, ursprüngl. 1936

Diverse Jahrgänge der Reihe „Kunst und Politik“ der Guernica-Gesellschaft, UNI-Verlag Rasch Osnabrück

Aby Warburg - Schule und Publikationen von Ernst H. Gombrich

Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Wagenbach, Berlin 1990