

Tagungen

ENDE DER ÄSTHETIK – BEGINN DER KUNST?

Symposium, Stuttgart, Theaterhaus, 23. 11. – 25. 11. 1990

Der Stuttgarter Romanist Jean-Pierre Dubost und die Stuttgarter Verlegerin Patricia Schwarz hatten zu einem dreitägigen internationalen Symposium mit dem als Frage formulierten Motto „Ende der Ästhetik – Beginn der Kunst?“ eingeladen. Die Einladungskarte warb mit wohlbekannten Namen aus den verschiedenen Sparten des „Systems Kunst“. Erfolgreich, es kamen fast 500 Zuhörer (und Zuschauer) im „Theaterhaus“ zusammen, Professionelle und Halbprofessionelle, Galeristen, Kritiker, Akademie- und Kunstgeschichtsstudenten, aber auch einfach „Kunstliebhaber“, die sich Aufklärung über die Zeit der Wende von der Ästhetik zur Kunst versprachen. Man traf sich, wie Dubost in seiner Einführung feststellte, nicht, weil man die gleiche Sprache spricht – die Namen auf dem Programm konnten diese Vermutung kaum aufkommen lassen –, nein, ganz einfach, „weil es an der Zeit ist“. Und frei nach Lyotard hieß es zur Begrüßung: „alle Spiele sind erlaubt, bis auf die Todesdrohung“, jedenfalls was die Kunst betrifft. Und dann begann ein dreitägiges Bühnenstück, dessen einziges Requisit ein Tisch mit Stühlen war, auf denen die Akteure in wechselnder Besetzung Platz nahmen. Die Künstler Clegg & Guttmann, Johannes Gachnang, Joseph Kosuth, Michael Krebber, Thomas Locher, Michelangelo Pistoletto, Haim Steinbach, Franz Erhard Walther und Heimo Zobernig mischten sich unter die Theoretiker: Hans-Dieter Bahr, Catherine David, Thierry de Duve, Philippe Lacoue-Labarthe, Michael Lingner, Eva Meyer, Achille Bonito Oliva, Stephan Schmidt-Wulffen und Peter Weibel.

Das Bühnenstück im „Theaterhaus“ war zwar nicht besonders gut einstudiert, hatte aber den Charme der Improvisation in der Vorführung der Sprachspiele und der oft recht farbigen Darstellung von Inkommensurabilität. Den Podiumsdiskussionen fehlte nicht selten die vielgerühmte „Leichtigkeit“, und manches geriet zur „Posse“, die bei Bahr und Meyer als diejenige Kunstform Erwähnung fand, die dem Publikum die größte geistige und gefühlsmäßige Bewegungsfreiheit läßt.

Oliva, Professor für Kunstgeschichte in Rom und Organisator zahlreicher Ausstellungen moderner Kunst, beschäftigte sich in seinem Vortrag „Superarte“ mit der Entstehung der „Transavantgarde“ auf dem Humus der europäischen Avantgarden. Die Kunst selbst halte gegenwärtig den Ort besetzt, der früher der Kunstgeschichte zugewiesen war, und so „ist sie heute das, was das System der Kunst beobachtet, akkreditiert und verherrlicht“. Am Schnittpunkt der „horizontalen Struktur“ der Kunstproduktion mit der „vertikalen Struktur“ der Wertbeimessung durch Kritiker und alle anderen „Subjekte“ des Systems entstehe der „kulturelle Mehrwert“. Die Dichotomie von Kultur und Wirtschaft sei im Zeitalter von „superarte“ durch die hohe Spezialisierung der einzelnen Subjekte innerhalb des Kunstsystems, dialektisch gesprochen, aufgehoben. Den zeitlichen Beginn dieser Entwicklung legte Oliva an das Ende der siebziger Jahre. Als Antwort auf die sozialen Utopien der frühen Moderne und die Methoden der planmäßigen Dekonstruktion aller ererbten künstlerischen Wertmaßstäbe sei damals der „improvisierte Einbruch“ einer „anti-

sozialen Geste“ entstanden, der sich mit dem Manierismus des 16. Jahrhunderts vergleichen ließe. In beiden Fällen handele es sich um einen Einbruch in den europäischen Logozentrismus aus der „Erfahrung einer epistemologischen Krise“ heraus. Die Avantgardebewegungen am Anfang dieses Jahrhunderts hätten experimentelle Sprachen entwickelt, die nach Art eines „linguistischen Darwinismus“ funktionierten, indem sie das Neue gegen das Alte durchsetzten und mit ihren Manifesten dem sozialen Körper den Krieg erklärten. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahmen einzelne Künstlergruppen die experimentelle Sprache wieder auf, doch ohne die „utopische Spannung“. Die Transavantgarde der siebziger Jahre findet am „Aberglauben“ der Väter, an ihren Parametern von abstrakter und figuraler Kunst wie am Zwang zu ständiger Innovation, keinen Gefallen mehr. „Man tötet die Väter nicht mehr“, man zitiert sie, ohne sie vor ein Gericht zu stellen. Die Dekonstruktionsmodelle der Transavantgarde bezogen sich vor allem auf die positiven Utopien von gesellschaftlichem Fortschritt und sozialer Veränderung. Die Transavantgarde oder „*avanguardia fredda*“ entbehre gegenüber der „*avanguardia calda*“ einer Zukunftsvision, die über das hinausgeht, was Musil „die Vervielfältigung des Vielen“ genannt hatte.

Der Neo-Objektkunst der jüngsten Zeit geht es, so Oliva, weniger um die Präsenz der Objekte unserer Alltagswelt als um die Methode ihrer Präsentation (Jeff Koons und Haim Steinbach). Die Künstler bedienen sich einer ausgefeilten Rhetorik der Simulation und des Hyperrealismus, die den zeitgenössischen Betrachter in dem bestärkt, was er beherrscht: dem Konsum, allerdings in seiner höchsten Form, der „Kontemplation“. Der malenden italienischen Transavantgarde mit den Künstlern Chia, Clemente, Cucchi, Paladino und De Maria bescheinigte Oliva, den entscheidenden Vorstoß gegen die Kunstgeschmacksherrschaft der Amerikaner gemacht zu haben. Er lobte ihr „nomadisches“ Umherschweifen zwischen subjektiv Erlebtem und Erinnerungem einerseits und der Wiederaufnahme der kulturellen Tradition andererseits. Eine Kunst der individuellen Mikrokosmen, frei von Privilegien und Hierarchien.

Kein Zweifel, der Transavantgarde-Theoretiker Oliva beherrscht das, was er schätzt, den sanften Umgang mit den Sprachen der Moderne. Geschmeidig zeigten sich seine ästhetischen Kategorien auch in der Parallelisierung von „*finis Russiae*“ und transavantgardistischer Dekonstruktion und Fragmentarisierung in den Sprachen der Kunst. „Metaphorizität“ und „Textualität“ waren denn auch zwei der Zauberworte, die das Spiel der Theoretiker auf diesem Symposium beherrschten.

De Duve, der in Paris und Ottawa Philosophie lehrt, befaßte sich in seinem Vortrag „Vom ästhetischen Urteil – Vergleichen des Unvergleichbaren“ mit den Bedingungen der Möglichkeit der Kunstdefinition nach Duchamps Ready-mades. Wenn sich heute jedermann zu einem Urteil „Das ist Kunst“ oder „Das ist keine Kunst“ berufen fühle, so habe das nichts zu tun mit dem vermeintlichen „anything goes“ auf Seiten der Kunstproduktion. De Duve hält das Urteil des „Laien“ für berechtigt und sinnvoll, auch und gerade wenn dieser keine Urteilkriterien anzugeben wisse. An die Adresse der Künstler richtete de Duve den Imperativ: „Tu was du willst, aber tue es so, daß es als Kunst bezeichnet wird“. In dieser Form sicher

eher eine regulative Idee als ein Gesetz im Sinne der alten normativen Ästhetik. Kunst hat ihre privilegierten Orte verlassen, sie kann sich überall ereignen.

Duchamps Ready-mades waren, so de Duve, praktizierte Kunsturteile von der Art „this is art“. Mit ihrer Legitimierung durch die Kunstgeschichte wurde die Konvention der ästhetischen Urteilsbildung innerhalb des sozialen Paktes verlassen. Die schweigende Übereinkunft der „Kunstwelt“, die dem „Kunstliebhaber“ das Recht zum Urteil „this is art“ abspricht, sei „a threat to art's existence in the public sphere“. „Betrachten Sie sich selbst als Kunstliebhaber“, forderte er die Symposiumsteilnehmer auf. Der „Kunstliebhaber“ baut sich im Laufe seines Lebens ein imaginäres Museum auf, das er mit Gegenständen füllt, denen er den Namen „Kunst“ gibt. „Art is a name“, und das ästhetische Urteil in der Form „das ist Kunst“ funktioniert nach dem Vorbild des Taufaktes. Werden wir nach unserer Definition von „art at large“, von Kunst im allgemeinen, gefragt, so können wir nur auf unsere subjektiven Entscheidungen von Fall zu Fall verweisen, auf den Inhalt unseres imaginären Museums. Unsere jeweiligen Entscheidungen basieren auf einem jeweiligen spezifischen Gefühl, für dessen Existenz wir keine Kriterien anzugeben vermögen. De Duves „pikturaler Nominalismus“ basiert auf Kants Geschmacksurteil. Nach Duchamp sei es notwendig, Kant neu zu lesen und das Urteil „das ist schön“ durch „das ist Kunst“ zu ersetzen. Dabei bleiben Reflexivität und subjektive Allgemeinheit des Urteils erhalten. Entscheidend für die Erweiterung der privaten Kunstsammlung in die Moderne ist das, was de Duve als „dis-sentiment“ bezeichnete, ein „Nicht-Übereinstimmungsgefühl“ verglichen mit den spezifischen „Kunstgefühlen“, die frühere Kunst-Urteile begründet hatten. Wie wäre es sonst zu erklären, daß wir ohne einen Begriff von „art at large“ ein Gemälde von Rubens, einen Mondrian und ein Ready-made von Duchamp in unsere Kollektion aufnehmen könnten? Im Laufe der Zeit erhöht sich die Zahl der Referenten, sowie der intellektuellen, kulturellen und sozialen Motivationen, die unser Gefühl stärken, mit unserem Urteil „das ist Kunst“ gerechtfertigt zu sein, wenn wir, gemäß dem Allgemeinheitsanspruch des Kantschen Geschmacksurteils, von anderen „Kunstliebhabern“ Zustimmung erwarten. Je mehr wir uns diesem „überwältigenden Nichtkunstgefühl“ bei der Erweiterung unseres imaginären Museums aussetzen, desto eher nähern wir uns, zumindest der Idee nach, einer universellen Übereinkunft von „art at large“. Kant hatte die Geschmacksantinomie – These: das Gefühl für schön ist rein subjektiv, Antithese: es ist allgemein – mit dem „sensus communis“, als einer Forderung der Vernunft, gelöst. Für de Duve ist „Kunst als Eigenname“ eine ebensolche Forderung der Vernunft, ohne die wir aufhören müßten, von Kunst zu sprechen. „The social pact has vanished. What remains is art at large, at once given and a mere Idea“.

Leider kam es im Anschluß an diesen luziden Beitrag zu keinem Disput zwischen dem Philosophen de Duve und dem Künstler Kosuth, der die Tautologie „art as idea as idea“ verteidigt.

Kosuth beschränkte sich darauf, „Rache an der Philosophie“ zu nehmen, und eröffnete den Diskurs über die selbstreferentielle Sprache der Kunst, die zwar die Wirklichkeit beschreibe, aber eben nicht im „Sprachspiel der Mitteilbarkeit“, son-

dern in einer irreduziblen und also nicht überprüfaren Sprache. Für den Konzeptkünstler Kosuth ist das Kunstwerk ein „Text“ und als solcher „Primärtheorie“, die Kunsttheorie nur „Sekundärtheorie“, „unfruchtbares Gerede vor und nach der Tatsache“. Kunst sei in der Lage, Aspekte der Sprache sichtbar zu machen, die der Philosophie und Kunsttheorie verborgen bleiben müßten. Der streitbare Künstlerphilosoph appellierte an die Künstler, sie sollten alleine für ihre Werke kämpfen und sich aus der Versklavung durch die Theorie der Theoretiker befreien. Bahr fühlte sich auch gleich durch die Opposition von Primär- und Sekundärtheorie herausgefordert und hielt ein Plädoyer für die „Befreiung des philosophischen Diskurses“, womit er die Überwindung der „zweidimensionalen Logik“ meinte. Dubost wies auf Novalis als einen „Denker in Primär- und Sekundärtheorie“ hin. Der Diskurs könne und wolle die Primärsprache Kunst nicht aufschließen. Dem widersprach Bahr bis hin zu der Behauptung, die „eigentliche Aufführung der Kunst“ finde im Diskurs statt. Der Zweikampf ging, wie zu erwarten war, unentschieden aus.

Clegg und Guttman betraten die Bühne des „Theaterhauses“, um ihre Ideenskizze einer „Open-air-Bibliothek“ vorzustellen. Eine „Bibliothek ohne Bibliothekare“, die vom Benutzer nach eigener kreativer Ordnung benutzt werden soll. Bücher können entnommen und durch eigene ersetzt werden, so daß sich der Bestand der Bibliothek ständig wandelt. Die Autoren dieses Modells interessieren Fragen der ästhetischen Erfahrung einer „sozialen Skulptur“. Der Benutzer der „Open-air-Bibliothek“ werde mit der Veränderung seiner ästhetischen Wahrnehmung konfrontiert, die er als Teil des „offenen Kunstwerks“ erfahre. Als zweiter Akt des Kunstereignisses soll das Modell der Bibliothek in einem Museum ausgestellt werden mitsamt den aus der „Primäraktivität“ gewonnenen Daten. Ein interessantes Projekt, dessen Vorführung nach den vorausgegangenen Rededuellen die Imaginationskräfte der Zuhörer und Zuschauer mit etwas nahrhafterer Kost versorgte.

Lingner, Dozent für Kunsttheorie an der Hamburger Kunstakademie, der sich seit einiger Zeit mit dem Problem der „gesellschaftlichen Verallgemeinerung des Ästhetischen nach dem Ende der autonomen Kunst“ befaßt, wendet den Luhmannschen Systembegriff auf das System Kunst an. Dieses sei zur „autopoietischen Selbstreflexion“ fähig. Lingner sieht den „wahren Paradigmenwechsel“ in einem neuen Autonomiebegriff der Kunst: verstanden nicht mehr in Opposition zu allem Gesellschaftlichen (Adorno), sondern als Strategie der Einmischung ins System nach Art einer Virusinfektion. Ein gegenüber Baudrillards These von der postmodernen Kunst als fortgesetzter Simulation ihres Endes durchaus optimistischer Standpunkt, der dem Olivas sehr nahe kam. Die Frage ist nur, ob und mit welcher künstlerischen Praxis das Autonomie-Versprechen eingelöst werden kann, was aber die postmodernen Theoretiker in ihrer stoischen Gelassenheit gegenüber den „Tatsachen“ wenig beunruhigte. Lingner führte seine Arbeit mit „Textbausteinen“ vor, die, in Kunstkontexte eingefügt, einen kommunikativen Prozeß beim Betrachter in Gang setzen sollen. Die nachfolgende Diskussion machte deutlich, daß Lingner leider versäumt hatte, den Luhmannschen Systembegriff zu erläutern und dessen Übernahme für das System Kunst plausibel zu machen.

Der amerikanische Künstler Haim Steinbach erzählte an Hand von Dias die Genese seiner Arbeit mit Regalen, auf denen Alltagsgegenstände aufgestellt und mit Slogans aus Büchern und Zeitschriften konfrontiert werden.

Heimo Zobernig, Künstler und Ausstellungsmacher (der zusammen mit Joseph Kosuth die Wiener Ausstellung zum 100. Geburtstag von Ludwig Wittgenstein konzipiert hatte), stellte in seinen Arbeiten (mit zerbrochenen Spiegeln) das Non-finito und die Beiläufigkeit jeder künstlerischen Aussage zur Diskussion. Er benutzt (wie auffallend viele Künstler, die an diesem Symposium teilnahmen) die Sprachen der Minimal und Concept art, die sich durch analytische Klarheit von den labyrinthischen Sprachspielen der Theoretiker abheben.

Symptomatisch für die „leicht-sinnige“ Anbiederung der Philosophie an die Kunst war das Spiel, das Bahr mit der Frage „Wo ist Kunst?“ trieb. Hegels Satz vom Ende der Kunst habe mit dem inflationären Gerede über den Tod der Kunst nichts zu tun. Er habe, so die These des Bloch-Schülers Bahr, „im Gegenteil deren weitere Schauplätze und Darstellungen allererst eröffnet.“ Zu Ende sei die „Mon-architektur“, in der die Kunst an die Orte herrschaftlicher Machtinszenierung gefesselt war, wie auch ihre Transformation in eine bürgerliche Kunst, bei der sich nur die Zahl der privilegierten Orte der Kunst vervielfältigt habe. Schließlich sei die Kunst dort angekommen, wo jede topographische Beschränkung aufgehoben und Kunst „schlechthin dem Raum ausgesetzt“ ist. Die Kunst verschwindet also nicht, „sie endet vielmehr, wo sie *jäh außen* ist“. Und fortfahrend in seinem „Sprachspiel“ bestimmte Bahr den neuen Ort ihres Erscheinens als „Einschnitt“ und „Abstand“, als nicht mehr topographisch benennbares „*wo-anders*“. Endlos vermehren sich heute solche „Einschnitte“, die alle Elemente des Kunstsystems betreffen: Sujet, Stil, Herstellungsweise, Technik, Schauplätze und Inszenierungen, aber auch Kritik und Interpretation. Die Klage über das Verschwinden der Kunst erweise sich als Klage über das Verschwinden der ästhetischen Normen, die in den „Mon-architekturen“ den Raum der Kunst bestimmt hatten. Die Ästhetik, die versucht hatte, die „Mon-arché“ der Künste auf der Ebene der werkimmanenten Strukturanalyse zu retten, sei von der Kunst überholt worden. Eine auf Kant zurückgehende „Geschmacksästhetik“ machte Bahr für das „endlose Gerede über Verlust“ verantwortlich. Gemeint war der an Entwicklungslinien orientierte Ästhetik-Diskurs, der einen statischen Raumbegriff besitzt und es nicht zuläßt, daß Orte im „anders-wo“ enden. Bahr ging es letztlich darum, den scheinbar „liberalen Kampf“ der Befürworter von „Multiplizität“ und „Pluralismus“ als einen letzten Hort der „*einen und allgemeinen* Opposition“ zu entlarven. Auch noch die „Einheit des Vielen“ verlange qua Einheitsvorstellung den homogenen Raum. Bahr plädierte stattdessen für eine „Topographie ästhetischer Funktionen“, die nicht als Gesetz aller Regeln formulierbar sei. Sie „markiere jene Einschnitte, wo die Geltung jeweiliger Regeln endet“. Die Frage „Ende der Ästhetik – Beginn der Kunst?“ beantwortete der Philosoph mit einem Exkurs in die „Phänomenologie“ Hegels: Ende des binären Gegensatzes im „anders-wo“ des „absoluten Leichtsinns“.

Der Philosoph Philippe Lacoue-Labarthe, der an den Universitäten Straßburg und Berkeley lehrt, kam in seinem interpretatorischen Meisterstück über einen Hei-

deggerschen Text, der sich mit Nietzsches Bruch mit Wagner befaßt, mit erheblich weniger sprachschöpferischem Aufwand aus. Der Kern seiner These war, Heidegger habe in Übereinstimmung mit Nietzsches Kritik an Wagner der Kunst ihre „wesentliche Bestimmung“, nämlich „geschichtsbildend“ zu sein, vor Augen führen wollen. Von Heidegger gibt es eine Rede „L'époque des conceptions du monde“, die erst 1949 veröffentlicht wurde. Die Botschaft dieses Textes, so Lacoue-Labarthe, sei klar und eindeutig, der Code sei es viel weniger. Heidegger hatte Nietzsche aus seiner zeitgenössisch bedingten Philosophie des Wertes „befreien“, ihn quasi gegen den Strich lesen wollen, um zum eigentlich metaphysischen Gedanken Nietzsches vorstoßen zu können. Nur so werde Nietzsches Feindschaft mit Wagner als die „notwendige Wende unserer Geschichte („le tournant nécessaire de notre histoire“) in den Blick kommen. Lacoue-Labarthe sieht in der Komplizenschaft Heideggers mit Nietzsche einen „unterschwelligten Platonismus“, der sich in beider Aversion gegen das Stillose, Unheroische, Hysterische, mit einem Wort Weibliche, in der Musik Wagners, ausspreche. Heidegger habe großes Interesse daran gehabt, Nietzsches Bruch mit Wagner als Verurteilung einer auf Effekte angelegten Kunst zu interpretieren. In Nietzsches tiefstem Gedanken, dem Willen zu Macht, der auch sein Verdikt über Wagners Musik begründe, erkennt Heidegger den „Widerstand der großen Kunst selbst“. Heidegger vermochte nur eine Kunst, die wesentlich Gestaltung und nicht Darstellung eines Inhaltes ist, „große Kunst“ zu nennen und sie mit der „großen Kunst“ der Zeit vor Platon und Aristoteles, die keiner Ästhetik bedurft hatte, in Verbindung zu bringen. Heidegger, so das Resümee dieser philosophischen Metakritik, habe Nietzsche seinem Epochenverhaftetsein entreißen müssen, um eines eigenen genuinen Interesses an einer „gesetzgebenden Kunst“ willen.

„Damit Geschichte kommt, muß Gestalt sein“, heißt es bei Heidegger. Er habe mit seinem „Nationalästhetizismus“ in der Zeit seines politischen Rückzugs die Kunst, die er von philosophischer Vorherrschaft befreien wollte, erneut unterworfen, und zwar unter das, was er das „Geschichtsbringende“ nannte. Heidegger hatte, wenn er von „unserer Geschichte“ sprach, die abendländische Seinsgeschichte und Deutschland als den Ort ihrer Vollendung im Sinn, wie Lacoue-Labarthe überzeugend darlegen konnte. Das „fundamental politische Hauptinteresse“ Heideggers sei es gewesen, die Deutschen davon zu überzeugen, daß sie in Gefahr seien, ihre Schicksalsaufgabe, nämlich die Wende der europäischen Geistesgeschichte herbeizuführen, zu verfehlen.

In der nachfolgenden Diskussion präzierte Lacoue-Labarthe das Ergebnis seiner Dekodierung des Heideggerschen Textes. Er zog die Linie der Dekonstruktion ästhetischer Konzepte weiter von Heidegger über Adorno bis zu den französischen Dekonstruktivisten um Jacques Derrida. Lacoue-Labarthe verfolgt in seiner Dekonstruktionsarbeit eine Tendenz, die, wie er sagt, der Kunst selbst eigen ist: sich zu erweitern, die „Differenz zwischen den Gegenständen und den natürlichen Wesen aufzuheben und „in alles einzudringen und alles anzustecken“, in einem „endlosen Diskurs“.

Der Medienkünstler und Künstlerphilosoph Weibel knüpfte mit seinem Vortrag „Überwindung der Ästhetik durch die Frage nach der Kunst“ an eine Heideggersche Fragestellung an. Ihn interessierte „die soziale Konstruktion der Kunst“, der

Ausleseprozeß, durch den Kunstwerke in das Corpus Kunst gelangen. Er sieht sich bei seiner Untersuchung der „Mikroregeln ästhetischer Erfahrung“ von Künstlern wie dem Amerikaner Haim Steinbach unterstützt, die mit selbstreferentiellen Methoden die Praktiken künstlerischen Tuns umkodieren und sich dadurch, wie Weibel meinte, unabhängig von der Interpretation machen. Die erfolgreichste künstlerische Strategie in der „Verweigerung der Interpretation“ sei diejenige, die den „Diskurs der Macht“ akzeptiere, an dem alle Bereiche des Kunstmarktes teil hätten. Solche Kunst mache keine Aussagen über Etwas, sondern entwickle Konzepte, bei denen die ästhetischen Strukturen des kulturellen Selektionsprozesses in das Kunstwerk hinein verlegt würden. Weibels Hauptangriffsziel war „der Unsinn von der Autonomie des Kunstwerkes“. Kunst von der Art materieller Kunstwerke hätte immer den „Diskurs der Macht“ mitgetragen. Im Gegensatz zu Baudrillard begrüßt Weibel die durch die moderne Wissenschaft und Technologie dem Künstler an die Hand gegebenen Möglichkeiten, mit Hilfe der Simulation der Kunst einen erweiterten Raum zu erstreiten. Gute Kunst der neunziger Jahre werde die Diskursanalyse im Werk selbst thematisieren. Die Utopie des Medienkünstlers ist die radikale Transformation unseres Kulturbegriffs. Die neue Medienkunst betraue nicht das Verschwinden des Realen, sondern versetze ihm noch einen Stoß im Interesse der Zukunft der Kommunikation in einem offenen sozialen Raum.

Eva Meyer demonstrierte an zwei Texten von Sören Kierkegaard und Gertrude Stein ihr Denken über eine Form von Weiblichkeit, die nicht an das Subjekt Frau gebunden ist. Sie tat dies in dem ihr eigenen Sprachspiel, das auf der Ebene der Logik Dekonstruktion betreibt, wie sie es an anderer Stelle formulierte. In beiden Texten ging es um „Wiederholung“ in zweierlei Gestalt: der in der europäischen Tradition stehenden (männlichen) auf Allgemeinheit zielenden Wiederholung und der, „die nicht aufhört zu wiederholen, was nicht verallgemeinert werden kann“, und das sei Wiederholung in ihrer weiblichen Gestalt, eine Kraft der Bewegung, die das „Verstandenwerden nicht überlebt“. Wiederholung als „zufällige Konkretion“, als ein wiederholendes Sagen, „wie etwas auch sein kann“. Für Kierkegaard sei die Posse die Kunstform, „an der jede allgemeine Aussage strandet“. Die tödliche Wiederholung sei allein die, „die gelehrt werden kann“. Wer dachte da nicht zurück an das „jäh“ Wiederauftauchen der Kunst im „anderswo“, das Bahr gegen das unsinnige Reden vom Verschwinden der Kunst gesetzt hatte. „Wenn man aus dem Minenfeld der Antinomien herauskommen will, so muß man aufstehen und gehen“, meinte Dubost in einem Nachwort und zeigte damit, welcher Gestalt von Wiederholung er den Vorzug gab.

Das Fragezeichen hinter dem Motto „Ende der Ästhetik – Beginn der Kunst“ hatte sich in der (nicht immer wohltönenden) Vielsprachigkeit des Symposions verflüchtigt. Als man nach drei Tagen das „Theaterhaus“ Stuttgart verließ, war man dem Krieg ein Stück näher gekommen.

„Je aufwendiger die Museumsbauten, je kostspieliger die Ausstellungen, je schwerer und bunter die Kataloge, um so bedrückender der abstrakte Verhängnis-horizont, der den postmodernen Kulturgenuß gegen den Einbruch der historischen Aktualität abdichtet“ schreibt Otto K. Werckmeister über unsere „Zitadellenkultur“.

Wer dem dekonstruktivistischen „Denken ohne Schluß“ bereitwillig gefolgt war, mochte dem angesichts des nahen Krieges am Golf zustimmen.

Gabriele Hoffmann

CHINOISERIE. THE INTER-RELATIONSHIP OF THE DECORATIVE ARTS

Toronto, Decorative Arts Institute, 21. Mai - 1. Juni 1991.

Chinoiserie. The Inter-relationship of the Decorative Arts lautete der Titel einer internationalen Veranstaltung, die vom 21. Mai bis zum 1. Juni 1991 in Toronto stattfand.

Der *Chinoiserie* war der Auftakt einer geplanten Reihe von jährlichen Symposien im kanadischen Toronto gewidmet, die vom neu gegründeten „Decorative Arts Institute“ durchgeführt werden. Bereits für das schillernde Thema der Chinoiserie erwies sich die Kooperation mehrerer Veranstalter, wie des Royal Ontario Museum (ROM), des George R. Gardiner Museum of Ceramic Arts, der University of Toronto und des Sponsor Christie's, als äußerst glücklich, konnten doch so Theorie und Praxis miteinander verbunden werden. Auf eine derart breite kunsthistorische Basis gestellt, vermochte der Kursus nicht allein wissenschaftliche Fragestellungen zu diskutieren, auch Sammlern und Kunsthändlern, Innenarchitekten und Designern wurde der Zugang zu einem erweiterten Verständnis der „Chinoiserie“ geboten, zumal reichhaltige künstlerische Exponate in den Museen und ihren Magazinen zur Verfügung standen, die eine Probe aufs theoretische Exempel zuließen. Angeboten wurden „workshops“ über Porzellane (M. Chilton), Keramik (B. Musselwhite, P. Proctor), Silber (P. Kaellgren), Möbel (S. Mackiewicz), Textilien (J. M. Tuchscherer), Lacke (M. Webb) und eine Führung durch den japanischen Garten der Royal Botanical Gardens in Hamilton (A. Paterson).

Oliver Impey (Ashmolean Museum, Oxford) eröffnete den Reigen der Vorträge mit einer allgemeinen Einführung in die europäischen Umformungen ostasiatischer Kunst im Barock und Rokoko, gefolgt von einem weiteren Beitrag über die Auswirkungen des Ostasienhandels - vornehmlich des japanischen - im Europa jener Zeit, womit ein von Brian Musselwhite (ROM) abgehaltenes Seminar zu den „Clipper ships“ (Handelsschiffen) korrespondierte, deren Geschichte ohnehin als thematischer Block in der ständigen Ausstellung des ROM präsent ist. Der unmittelbaren Anschaulichkeit des folgenreichsten ostasiatischen Imports diente eine Ausstellung von „Porzellandosen des 18. Jahrhunderts“ aus dem Amsterdamer Rijksmuseum. Sie war im Gardiner Museum zu sehen und machte die dortigen beeindruckenden Bestände zur Grundlage einer detaillierten Diskussion, die Meredith Chilton mit einem Vortrag über die Anfänge des europäischen Porzellans und seiner ursprünglich engen Beziehung zum ostasiatischen Vorbild vertiefte.