

gestritten werden, wie auch über die Auswahl von manchem, dessen Werk wohl bald wieder in Vergessenheit versinken wird. Doch scheint ganz allgemein zu gelten, daß die Kunstszene der vergangenen 70er Jahre beruhigt erscheint, auch entpolitisiert, voller Introvertiertheit und in der Gefahr, daß künstlerische Absichten nur in banalste Formgestaltung münden. Die Documenta 6 mußte daher zu einer Retrospektive werden, und dort, wo sie es bewußt tat, war sie am erfreulichsten. Auch die Veranstalter scheinen bei ihrer Vorbereitung immer schwerer ein Verhältnis zu der kommunikations-unfreudigen und form-unwilligen Kunst der letzten Jahre gefunden zu haben. Am deutlichsten hat L. Romain diesem Problem Ausdruck verliehen: „Ich halte das für eine Gefahr der Kunst der 70er Jahre, daß sie sich nicht nur skeptisch gegenüber Botschaften verhält, sondern sich ihrer entledigt als seien sie überflüssig. Dann wird sie an ihrer eigenen maßlosen wie inhaltslosen Selbstzufriedenheit und Beliebigkeit zugrundegehen“ (Ebda., S. 129). Dieser bittere Satz von einem der Theoretiker der Documenta-Veranstalter konnte nur gesagt werden, weil eine lebhaftere Avantgarde gegenwärtig nicht sichtbar ist.

Thomas W. Gaehtgens

ABSTRAKTION UND ENTFREMDUNG

Die 6. Kasseler Documenta ist allgemein mit verhaltener Enttäuschung aufgenommen worden. Genau festzumachen war diese Enttäuschung allerdings nicht. Irgendeine Erwartung scheint nicht eingetroffen zu sein. Doch auch das Ziel dieser Erwartung wurde nicht recht deutlich. Ob die 6. Documenta repräsentativ war für das, was heute in der Kunstszene als aktuell gilt, darüber mögen sich die Insider auseinandersetzen. Hier soll es einmal vorausgesetzt werden.

Anlässlich der 5. Documenta 1972 hatte Harald Szeemann geschrieben: „Tatsache ist, daß die Kunst der 70er Jahre vermehrt inhaltlich ausgerichtet sein wird. Den Jahren des Booms und der Innovationen, in denen die Entdeckung neuer Werkstoffe bildnerischen Ideen gleichgesetzt und als Abenteuer ausgegeben wurde, scheinen vorbei zu sein“. Die 6. Documenta bestätigte dies eigentlich nicht. Sie brachte neben vielem Bekannten neue Namen, neue Werkstoffe und künstlerische Medien, wie z. B. Video, aber keine neue Inhaltlichkeit; nur das Verschwinden von erledigten Inhaltlichkeiten, wie z. B. der, die Lothar Romain jetzt im Katalogvorwort nannte: „jenes oberflächliche augenzwinkernde Einverständnis um die Jahrzehntwende, das den Inhalt von Kunst an ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz messen wollte, um damit den Begriff von Kunst endlich ideologisch in den Griff zu bekommen“. (Klaus Staecks plump gewordene und ausstellungstechnisch an den Rand gedrängte Plakate waren nur noch ein schwacher Nachhall davon). Es ist erstaunlich, fast etwas bestürzend, wie schnell

man sich nun wieder augenzwinkernd geeinigt hat, daß die „gesellschaftspolitische Relevanz“ der „Kunst“ unangemessen sei. Jedenfalls war man jetzt wieder ganz unter sich mit seinem dem ideologischen Zugriff entzogenen Kunstbegriff und überzeugt davon, daß man selbst ihn ohne alle Ideologie verwende.

Im großen und ganzen erwies sich die 6. Documenta als eine direkte Fortsetzung der 5., nur mit dem Unterschied, daß auf die 1972 angesprochene Frage nach der Inhaltlichkeit verzichtet wurde. Der für 1977 gewählte Konzepttitel „Die Kunst in der Mediengesellschaft“ war die Verlegenheitsformel dafür, daß auf die vor fünf Jahren gestellten Fragen keine Antwort zu geben war, die Flucht in ein Modewort, dessen Verarbeitung die Ausstellung dann schuldig blieb. Die Frage nach dem Standort und der Rolle der „Kunst“ gegenüber den Massenmedien, nach der Auseinandersetzung mit ihnen, das Problem einer Neubestimmung des Kunstbegriffes zerfloß in der Unverbindlichkeit eines Supermarktes der Kunstszene. Schon die Verwendung des Medienbegriffes, seine Abgrenzung gegen den künstlerischen Gattungsbegriff blieben unklar. Ja, die ausstellenden Künstler selbst waren über das Konzeptthema nicht einmal informiert. Dies ergibt sich aus einer Umfrage unter ihnen, die in einem nicht-offiziellen, doch sehr inhaltsreichen Band „Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6“ (Hrsg. Horst Wackerbarth, Stadtzeitung und Verlag Kassel) erschien. Auf die Frage, ob sie mit den politischen, sozialen, ästhetischen und qualitativen Maßstäben, die die Documenta setzt, übereinstimmen und ob sie sich von der Medienfrage und der Medientechnologie in ihrer Arbeit beeinflußt fühlen, antworteten die meisten ausstellenden Künstler, daß sie die Maßstäbe der Documenta 6 nicht kannten und daß sie die Medienfrage nicht interessiere.

Man konnte in Kassel den Eindruck gewinnen, als ob die Veranstalter die Medienfrage als ein rein ästhetisches Problem betrachteten. Dabei wird im Nachdenken über die verwendeten Instrumente und ihre Grammatik der Inhalt als eine Konstante postuliert. Solches Nachdenken setzt aber erst einmal voraus, daß man sich darüber klar wird, was ein Ding zum Medium macht und welche kommunikative Bedeutung sein Inhalt hat. Sind die Honigpumpe von Beuys oder die verstreuten Telefonmasten von Robert Grosvenor Medien? Ein Gegenstand, von zwei Partnern zum Zeichen erhoben, ist noch nicht unbedingt ein Medium. Seine Bedeutung hängt weniger von den Modi seines Entstehungsprozesses ab als von der Rolle, die es als Kommunikationsmittel in der Gesellschaft spielt. Und diese ist bedingt durch die Gültigkeit der verwendeten Mediengrammatik. Ob es sinnvoll ist, diese Grammatik zu erlernen, ist eine Frage der Relevanz der vermittelten Erfahrungsbereiche, also des Inhalts. „'Inhaltlich' meint die Wechselfrage nach der Wirklichkeit in der Kunst und der Kunst in der Wirklichkeit“, schreibt Lothar Romain im Katalogvorwort in schöner

alter Ontologisierung des Kunstbegriffes, und er zitiert Bazon Brock von 1972, daß 'inhaltlich' meine, „... wie die Kunst als Beispielsbereich mit der Wirklichkeitsproblematik unseres gegenwärtigen Lebens fertig wird ... mit dem Ziel, die von der Kunst entwickelten Verfahren der Wirklichkeitsaneignung alltäglich und allgemein anwendbar zu machen, soweit sie leistungsfähig sind“.

Wie sieht die Wirklichkeit der Kunst auf der Documenta 6 aus, wie wird sie mit der Wirklichkeit „fertig“, und welche Verfahren der Wirklichkeitsaneignung sind leistungsfähig und in die Alltagserfahrung rückführbar und anwendbar? Bekanntlich ist der Begriff der Wirklichkeit ja nicht bloß an die Evidenz, sondern an die Wirkung gebunden, das heißt für das Medium: an die Vermehrung der Erkenntnisse des Rezipienten.

Den breitesten Raum hatten auf der Documenta 6 die Objekte und Aktionen der Reduktion und Minimalisierung des Bildlichen, des Verzichts der medialen Vergleichbarkeit zwischen Wirklichkeit und Abbild. Es sind diejenigen Werke, die — sei es als plastischer Gegenstand, als monochrome Malerei oder als Video-Performance — durch die totale Entsinnlichung und Minimalisierung der Anschaulichkeit Grunderfahrungen wie Raum, Zeit, Bewegung, Körper, Farbigkeit, oder einfach „eine Art von Klarheit oder Wachstum“ (Grosvenor) vermitteln wollen. Dabei wird der Anspruch erhoben, Elementarbedingungen der menschlichen Konstitution faktisch herstellbar und nachvollziehbar zu machen. Mit der Reduktion des Inhaltlichen auf die Fundamentalebene der Subjekt-Objekt-Beziehung ist die Mimesis hinter die Bildebene zurückgegangen. Die Erfahrung ist nicht mehr das Bild als Wirklichkeitsaneignung, sondern nur noch das Machbare als solches, wobei die Mediengrammatik bei jedem Objekt mitgeliefert werden muß, die Sprache, in die seine inhaltliche Bedeutsamkeit übersetzt wird, ein unentbehrlicher Bestandteil der medialen Funktion geworden ist. Denn als solche, d. h. im Konkreten, sind diese Kunstwerke keine Medien. Im Konkreten sind Beuys' Honigpumpe, die im Quadrat aufgestellten Stühle von Jochen Gerz, Walter de Maria's Erdkilometer, Claus Böhmlers gestapelte Radioapparate und Nam June Paiks Videokompositionen mitteilungslos, ohne Erfahrungswert. Sie liefern keine Denkanstöße, fördern kein Bewußtsein, sie sind sinnlos, ja für sich genommen lächerlich. Genauso wie es die von Bazon Brock in seiner Besucherschule vorgetragene minimalisierte Wahrnehmungslehre ist.

Dieser Rückgang zum Elementaren auf höchster Stufe der Abstraktion, die Reduktion des Inhaltlichen auf das Abbild des Machbaren, der in diesen Werken erhobene Erkenntnisanspruch, an die Wurzeln zu gehen, die die Bedingungen der menschlichen Existenz sichtbar machen, ist noch immer die konsequente Weiterführung der Autonomisierung der Kunst. Sie ist der mythisierte Anspruch der Selbsterschaffung der Bedingungen der menschlichen Existenz, der Mythos der menschlichen Autogenese, von

dem die institutionalisierte Kunst noch immer ihr quasi-religiöses Postulat herleitet als des einzig unbefragten Bereiches, in dem Werte konstituiert werden. Die Abstraktion durch die Naturwissenschaften und die Mathematik als das Nicht-Natürliche, die Zerlegung des Komplexen in elementare Gesetzmäßigkeiten werden so in der Kunst erhoben zum Mythos menschlicher Autarkie.

Charakteristisch ist die Parallelität zur modernen Linguistik in der Anwendung des Strukturdenkens, wie sie in der Interpretation der Kunst immer deutlicher hervortritt, nämlich die Annahme, die Komplexität der Wirklichkeit reduzieren zu können auf einfache Oppositionen, der Glauben, abstrahieren zu können von der Bildlichkeit der Sprache (in der Linguistik) und der sinnlichen Erfahrung (in der Kunst).

Diese Zerlegung der komplexen Wirklichkeit in abstrakte Grundbedingungen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses ist in der Tat eine Wirklichkeitsaneignung. Denn sie spiegelt die Lösung von der Umwelt, sie ist Nachvollzug und Abbild der Umweltauflösung. Sie wird vorgeführt als ein notwendiger Akt der Auseinandersetzung mit der Umwelt. Der Abstraktionsprozeß in den Künsten seit Cézanne hatte die Sensibilisierung der Wahrnehmung und des Bewußtseins für die Vieldeutigkeit der dinglichen Realität geschärft und schließlich durch die totale Verweigerung der Bezugnahme auf eine Wirklichkeit, die jenseits des Bildes liegt, neue Möglichkeiten der Wirklichkeitserfahrung eröffnet, die hinter der Oberfläche der trivialen Gegenständlichkeit existieren: die visuelle Erfahrung der Form als solcher.

Der entscheidende Schritt in der Lösung von der Komplexität dinglicher Wirklichkeit, den die Gegenwartskunst darüber hinaus tut, ist ihr Anspruch, daß unmittelbar erfahrbare Erkenntnisse sozusagen nur noch mittelbar, d. h. über das Medium der Kunst erfahrbar seien. Der Rezipient soll akzeptieren, daß es die Kunst ist, die ihm „erst die Landschaft zum sichtbaren Wahrnehmungsfeld“ macht, wie Haus-Rucker-Co. mit ihrem über dem Fuldata aufgebauten Riesenrahmen, oder daß erst die Kunst ihm die „Gefühle der Erleichterung beim Anblick von ruhendem Wasser“, wie Isenrath mit seinen Wasserrinnen, oder die Erfahrung von Stille lehrt, etwa durch den Anblick von Haragouchis Olwanne.

Der Abstraktionsprozeß in der Kunst abstrahiert damit nicht mehr von der Komplexität des Konkreten, sondern er reproduziert nur die Abstraktheit der Umweltentfremdung und der Entfremdung im weiteren (Marxschen) Sinne und setzt sie als Maßstab. Die Einheit der (hier: visuellen) Wirklichkeitserfahrung wird in ein drittes Element zerlegt: nach der Lösung von Inhalt und Form nun das Mediale. Das Mediale als solches zu sein, ist der Anspruch dieser Kunst. Und weil damit die Möglichkeit, die Vergleichbarkeit von Wirklichkeit und Abbild nachzuvollziehen, endgültig verlassen worden ist, gehört die Mediengrammatik, also die sprachliche Interpretation

dieser Allegorese, zum Werk, ist für sie ein Bestandteil geworden, der unverzichtbar ist zur Herstellung des notwendigen anthropomorphisierenden Bezugs.

Mit der Abstraktion des Medialen ist der Endpunkt in der Autonomisierung der Kunst erreicht, nämlich die Abstraktion des Selbstbezugs der Kunst. Selbstbezug ist es, denn das Anliegen dieser Kunst ist nicht ein aufklärerisches oder gar kritisches, sondern es geht um die Sensibilisierung als solche, sozusagen als eine Ästhetisierung der Umweltentfremdung, als Affirmation der Auflösung des Komplexen in Form einer totalästhetischen Utopie. Ob diese Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit eine relevante ist, ob sie sich eine „Bewältigung“ nennen kann, ist nur noch aus diesem Selbstbezug der Kunst zu beantworten. Was diese Kunst notwendiger denn je hat und was unangefochtener denn je wieder in ihr zutage tritt, ist der alte bekämpfte, überwundene, viel geleugnete und totgesagte Kunstbegriff, der auch der bürgerliche genannt wird, die hypostasierte, nur aus sich selbst definierbare Aporie „Kunst“, die sich ihre Aufgaben und Inhalte nur selbst geben kann. Das Konzept „Kunst und Medien“ setzt diesen definierten Kunstbegriff voraus. Die Kunst habe sich auf sich selbst zurückgezogen, sie übermittele keine Botschaften, sondern wolle nur noch über sich selbst aufklären, schreibt Lothar Romain. Daß wir die elementarsten, seit dem Kinderalter spontan gemachten Umwelterfahrungen sozusagen therapeutisch einzeln nachvollziehen, wie in Franz Erhard Walthers Werksätzen oder auf Trakas' wippendem Steg, wird nicht primär als ein gesellschaftliches Anliegen, sondern als ein künstlerisches legitimiert. Kunst brauche keine gesellschaftliche Legitimierung, sondern nur die Verbindlichkeit der Problemstellung, sagte Manfred Schneckeburger. Doch da in der totalästhetischen Utopie der Gegenwartskunst zwar definiert ist, was die Kunst ist, aber nicht was „Kunst“ beinhaltet, bedarf es wiederum eines Mediums, das diesen autorativen Anspruch auf Verbindlichkeit der Problemstellung vermittelt.

So ist es nicht mehr das Objekt, das Kunstwerk, in dem sich der Bewusstseinsbildende Anspruch legitimiert, sondern die Person des Künstlers selbst als Personifikation des Kunstbegriffes, als Medium des Machbaren als solchem. Er fordert den Rezipienten auf, seinen Akt der Sensibilisierung (oder Negation) nachzuvollziehen oder zumindest als notwendig zu akzeptieren. Dabei sind positive Sensibilisierung und Negation austauschbar (siehe die reziproke Darstellung des Raum-Zeit-Problems als Bewußtmachung des Verlustes oder der Überwindung der Grenzen dieser Erfahrungsdimension durch die Mobilität).

Die Rolle, die wir dem Künstler dabei zubilligen, ist noch immer die, die ihm der Geniekult des 19. Jahrhunderts gegeben hat, die des Propheten. Wir wissen zwar, daß der Künstler ein gesellschaftliches Produkt ist (und kaum irgendwo konnte man das so deutlich erfahren wie im ganzen Drum

und Dran der Documenta), daß er gesellschaftlich „gemacht“ wird, dennoch tun wir noch immer so, als habe er sich selbst erschaffen. Die Künstler seien heute die Nachfolger der Philosophen, sagt der Maler Gerhard Richter. Dieser institutionelle Anspruch der Selbsterschaffung ist nötig, um die theoretischen Äußerungen von Beuys, um die Exklusivität der Akte individueller Sensibilisierung und Negation zu akzeptieren. Und sind die Protesthandlungen gegen die Medieninstitution „Buch“, die „Zerstörungen“, „Verfremdungen“, die „Vernichtung der Sachaussage“ von Büchern, die „Reduktion der literarischen Sprache auf Autokennzeichen“ und das Einschwärzen philosophischer Texte bis auf die Fragezeichen und das Wort „Nichts“, wie sie in einer Abteilung der Documenta vorgeführt wurden, nicht auch Akte der Selbstbestätigung der Künstler als Propheten durch die Vernichtung der Propheten von gestern?

Auf die Person des Künstlers als sich selbst erschaffendes Medium zielt und vor ihr endet die Frage nach der Gültigkeit und Verbindlichkeit der künstlerischen „message“, ob sie „alltäglich anwendbar und leistungsfähig ist“, um nochmals Brock zu zitieren. Der Rückzug vieler Künstler auf sich selbst ist seit der letzten Documenta deutlicher spürbar geworden. Er manifestiert sich am extremsten in Jochen Gerz' transsibirischer Reise mit verdunkelten Fenstern ohne äußere Erfahrung und ohne Erinnerung. Dies ist weder eine Befragung der Wirklichkeit noch die Aufstellung einer individuellen Mythologie, sondern die Mythifizierung des Künstlers schlechthin, dessen Leben sich nur um sich selbst dreht. „Reiseschilderung und Erlebnisbericht bleiben ausgeschlossen. Beide lenken für Gerz vom Leben ab, setzen sich an seine Stelle: Ersatzlösungen. ... Erfahrungen kann man machen, aber nicht mitteilen“, schreibt Günter Metken dazu. Also Erkenntnis der totalen Unmöglichkeit der Auseinandersetzung mit der Komplexität der äußeren Wirklichkeit und der totalen Unmöglichkeit der Kommunikation? Wäre das nicht das schon so oft gesagte endgültig letzte Wort zur Kunst? Sicherlich! Aber es wird gar nicht erwartet, daß dieses Ergebnis ernst genommen wird. Denn die Erkenntnis, daß äußere Erfahrungen nur vom Leben ablenken und nicht mittelbar sind, ist selbst ein Kunstwerk. Die Kunst bleibt, weil der Künstler bleibt — auch in der totalen Negation —, der Künstler als schweigender Prophet. Doch warum der Aufwand einer Reise mit der transsibirischen Eisenbahn? Hätte es dazu nicht genügt, ein paarmal mit dem Fahrstuhl rauf und runter zu fahren? Nein, denn zur Legitimierung der Exklusivität dieser Aussage ist die Zelebration des Exklusiven notwendig, das Ritual, der kultische Akt, der zum religiösen Anspruch der Kunst gehört, zur vielzitierten Aura.

Jochen Gerz' meditative Reise hat die Verweigerung der Wirklichkeitsaneignung zum Inhalt. Doch Bazon Brock hatte gefragt, „wie die Kunst als Beispielsbereich mit der Wirklichkeitsproblematik unseres gegenwärtigen Lebens fertig wird“. Ein „Fertigwerden“ ist das gewiß nicht, aber in der Tat,

wie Brock es fordert, „alltäglich und allgemein anwendbar zu machen“. Das im allgemeinen Bewußtsein virulente Bedürfnis zum Rückzug aus Wirklichkeit und Gegenwart in Meditation und Sehnsucht nach der Vergangenheit, symbolisiert in Nostalgiewelle und dem populären Interesse an Archäologie und Anthropologie, vollziehen die Künstler nach in den „Archäologien der Erinnerung“, in den „Spurensicherungen“ und vielen auf der Documenta gezeigten „Performances“, wie denen von Anderson und d'Armagnac. Die Sammel- und Kitschleidenschaft sah man in Anna Oppermanns „Lindenblütenkabinett“, viel neue Romantik in der privaten Anthropologie von Simonds und den fiktiven Ausgrabungsmodellen der Poirier. „Jeder ist eingeladen, seine eigenen Erinnerungen oder Phantasien in diese Ruinen zu projizieren“, fordert uns Günter Metken auf.

Ist das die neue, von Harald Szeemann gesehene Inhaltlichkeit? Eine Grenzüberschreitung, eine neue bildliche Aneignung von Wirklichkeit ist dies sicher nicht. Wohl aber zeigt sich darin ein neues Bedürfnis nach Wirklichkeitsaneignung, nämlich in einer Suche nach Zusammenhängen, allerdings in der Flucht und im Umgehen der komplexen Wirklichkeit der Gegenwart.

Es war auf der Documenta zu spüren, was das war, das man suchte, irgendwie erwartet hatte und vermißte. Symptomatisch dafür war die große Resonanz, die die Fotoretrospektive und die Zeichnungsausstellung fanden, auch die spezielle Erwartung, die auf die DDR-Malerei zielte. Das Interesse galt bei dieser nicht ihrer ideologisch-politischen Inhaltlichkeit, sondern dem komplexen bildhaften Realismus (erstaunlich, wie auch die von Lothar Lang dazu verfaßten Katalogtexte nur das Formale interpretieren, ohne auf die Bildthemen einzugehen, ja sie überhaupt zu erläutern oder zu entschlüsseln). Die Enttäuschung über das Epigonentum schlug sich in den Kritiken nieder. Aber das Publikum betrachtete sich sehr ausgiebig und genüßlich die altmeisterliche Detailfreudigkeit der Bilder von Werner Tübke.

Von den Kritikern wurde zumeist die Zeichnungsausstellung als das bedeutendste Ereignis der 6. Documenta angesehen. Doch eine Antwort, warum, wurde nicht deutlich. Die Zeichnungsausstellung war sehr groß, sehr vielfältig und sehr unterschiedlich. Man sah erstaunlich viel „après-les-maitres“ und viel komplexe Gegenständlichkeit. Faszinierte die Bildhaftigkeit vieler Blätter, die sachlichere Direktheit, die handwerkliche Spontaneität, die geringere Belastung mit Bekenntnissen und erkenntnistheoretischen Ansprüchen? Es scheint so zu sein, daß es in der Tat die konkretere und sinnlichere Bildlichkeit, die unmittelbare Aussage des Faktischen ohne Zwischenschaltung sprachlicher Übersetzung, ohne den autistischen Sensibilisierungsanspruch und ohne die direkte oder indirekte Selbstzelebrierung des Künstlers war, was gesucht und hier in vielen der Zeichnungen gefunden wurde.

Auf viel Interesse stieß auch beim Publikum die Fotoausstellung, gemeint als „Rehabilitation der Fotografie vor dem Hintergrund der Kunst“. Doch wenn man den Leuten zuhörte, war es nicht das Medienproblem, das sie dabei beschäftigte, sondern es war die faktische Information der alten Fotos, die sie faszinierte.

Überhaupt konnte es sehr aufschlußreich und wohl auch nicht unerheblich sein, das Publikum und seine Reaktionen zu beobachten — nicht die Eingeweihten, sondern die sogenannten unspezifischen Besucher. Diese gingen durch die Documenta wie durch eine Bundesgartenschau: ziemlich rasch, ohne Katalog, ohne viel zu fragen, ohne besonders angeregt, aber auch ohne schockiert zu sein, eher unbeteiligt und amüsiert. Der durch die Verweigerung der Bereitschaft, die Dinge alle so ernst zu nehmen, wie sie gemeint sind, herausgeforderte Spieltrieb war in Kassel bei vielen Objekten durch nachträgliche Absperrungen abgeblockt worden. Symbolisch für das verständnislose Gegenüber von Künstler und Publikum war das Bild, wie Klaus Rinke in seinem Saal (der abgesperrt war, nachdem sich irgendwer spielend an Rinkes Schnürenegebilde vergangen hatte) mit finsterner Mine dastand und die Besucher anfauchte.

Wie isoliert die Künstler und ihre Kunst sind, ist, wie die anfangs erwähnte Künstlerumfrage zeigt, den meisten von ihnen bewußt. Manche bedauern es, manche erklären die Öffentlichkeit für unerheblich, auffallend viele Frauen unter den Künstlern bekennen, daß es ihnen nur um persönliche Dinge geht. Niemand drückt es so zynisch-deutlich aus wie Richard Serra: „Es gibt doch keine Öffentlichkeit, es gibt nur Sammler, Händler, Museumskuratoren, Künstler und Groupies“. Manche der Künstler möchten heraus aus dem schichten-spezifischen Käfig, wie Joseph Beuys mit seiner Forderung nach einem erweiterten Kunstbegriff, der sich nicht mehr auf den modernen Kunstbetrieb bezieht.

Doch das Problem ist nicht die Erweiterung des autonomen Kunstbegriffes, sondern der Begriff und das Begreifen von Wirklichkeit. Man sollte aufhören, den Kunstbegriff immer weiter als philosophische Instanz zu verwenden. Denn „Kunst“ ist Medium, nicht Sache an sich. Nicht das Medium ist die „message“, sondern die Wirklichkeit, mit der es gefüllt ist. Aber die von Harald Szeemann erwartete neue Inhaltlichkeit: wie wird oder soll sie aussehen? Geschieht nicht heute die Bebilderung der Wirklichkeit, die „Ausfabelung des Seins“ ohnehin in anderen Bereichen? Auf jeden Fall bringt es nichts, nur die Abstraktion des Subjekt-Objekt-Problems immer weiter zuzuspitzen.

Walter Hess hatte 1956 geschrieben: „Der moderne Künstler findet nicht eine Weltanschauung vor, sondern er hat sie selbst, allein mit den Mitteln seiner Kunst zu leisten“. Überbelasten wir nicht vielleicht die „Kunst“, überschätzen wir sie, haben wir sie vielleicht schon lange überschätzt?

Jürgen Paul