

Marina Linares

## Kunst an der Grenze: Grenzgänger der Kunst – Grenzgänge in die Kunst

### Kunsth Handwerk, anti-akademische Kunst, laienhafte und kommerzielle Bildproduktion

#### Einleitung: Zwischen Grenzenlosigkeit und Begrenzung

Was ist Kunst? – Die zunehmende Geschwindigkeit gesellschaftlicher Innovationsprozesse forciert die Notwendigkeit, überlieferte Werte und Begriffe in Frage zu stellen sowie an aktuellen Phänomenen und Tendenzen zu überprüfen. Dies ist nicht nur ein philosophisches Bestreben, sondern eine allgemeine Voraussetzung für erfolgreiche Kommunikation und Interaktion. Es ist evident, dass abstrakte Begriffe individuelles und variables Verständnis erlauben – doch erstaunlich, wie wenig ethische Normen oder sozial-ökonomische Maximen definitionswürdig erscheinen im Vergleich zum Begriff der Kunst. Ist die Ursache in der Offenheit des ästhetischen Diskurses zu suchen oder in der Tatsache, dass gerade in der Kunst gesellschaftlicher Wandel offensichtlich wird?

Seit der Moderne, seit den Anfängen der Avantgardebewegungen wird der Begriff der Kunst immer wieder neu diskutiert: zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge ästhetisch-theoretischer Neupositionierungen diverser Kunstrichtungen sowie zwecks Anerkennung neuartiger Bildproduktionen<sup>1</sup> – seit der Postmoderne zunehmend in Form kunstphilosophisch motivierter Betrachtungen von kunst- und kulturinteressierten Individuen. Nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs, sondern ebenso im Rahmen von Kulturveranstaltungen und Kunstausstellungen, in Projekten einzelner Künstler und sogar in singulären Werken wird unentwegt die Frage ‚was ist Kunst?‘ gestellt; um sie persönlich zu beantworten oder nur um zur Beantwortung anzuregen.

Dagegen wird in den anderen Künsten weit weniger über grundlegende Bestimmungen gestritten. Mehr noch: in Grenzfällen zwischen ‚Noch‘ und ‚Nicht-Mehr‘ werden Produktionen anderer Gattungen gerne unter den Begriff Kunst subsummiert. Ist Kunst ein

beliebiger Sammelbegriff für alles, das nicht klassifizierbar, das unbestimmbar ist? Haben die übrigen Künste klarere Grenzen als die Bildkunst? Ist es das Ausmaß der Unbestimmtheit, der Abweichung oder die gattungsübergreifende Gestaltung, die einen Text, ein Musikstück zur Kunst werden lässt? Zweifelsohne hat die Bildkunst alle Ausdrucksformen wie Sprache, Musik, Film, Aktion etc. in ihr Repertoire integriert. Grenzüberschreitungen zeichnen das Wesen zeitgenössischer Kunst aus; ob dies eine Besonderheit der Kunst ist, soll im Weiteren diskutiert werden.

Die Integration von Objekten, Gestaltungstechniken und Strategien schließt zudem die Adaption aus kunstfremden Lebensbereichen mit ein. Produktion und Gestaltung sind kein Monopol der Kunst, sondern finden sich im gesamten Kultur- und Wirtschaftssystem. Während bei Grafik und Design die Nähe zum Künstlerischen offensichtlich ist, bieten andere, nicht sinnlich-ästhetisch geprägte Produkte, Produktionsabläufe oder Interaktionen heutzutage den Künstlern ebenfalls Anregungen, die ihr Spektrum erweitern. Das Adaptionsbestreben der Kunst scheint sich zu verabsolutieren, so dass prinzipiell Nichts als ‚kunstunwürdig‘ ausgeschlossen werden darf. Ist also Alles Kunst, da es zur Kunst erklärt werden kann?

Vielleicht ist es diese Offenheit, diese Freiheit von normativen Reglementierungen, die den lebhaften Diskurs über die Bestimmung von Kunst provoziert. Die Grenzsetzung, das heißt die Abgrenzung der Kunst von Nicht-Kunst beziehungsweise Noch-Nicht-Kunst scheint schwierig zu sein – insbesondere weil sich die Grenze ständig verschiebt, die Adaption stetig fortschreitet. In der Kunstgeschichte wandeln sich die ästhetischen Prinzipien und Werte, die auch die Anerkennung von Produktionen als Kunst bedingen. Die Historizität von Ideen, Interessen und Instanzen erklärt auch, wie zu einem Zeitpunkt verschiedene Positio-

nen zugleich bestehen können. Dies ist für die Kunst- und Kulturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts symptomatisch.

Die folgende Abhandlung erstrebt daher nicht, den ohnehin nur relativen Grenzbestimmungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst eine weitere hinzuzufügen, sondern will das Phänomen der Grenzsetzung als solches betrachten. Die Bewertungs- und Abgrenzungskriterien bezüglich als Kunst anerkannter und nicht anerkannter Bildgestaltungen werden in einem historischen Überblick skizziert und im Hinblick auf die der Entwicklung zugrunde liegenden Mechanismen ausgewertet. Gerade in der Moderne lassen sich polarisierende Kräfte der Integration und Ausgrenzung aufzeigen, die Grenzüberschreitungen – von der ‚Außen-seite‘ der Kunst nach innen und umgekehrt – fördern beziehungsweise hemmen. Bildgestaltungen von ‚Nicht-Künstlern‘ nehmen zunehmend einen höheren Stellenwert ein und ermöglichen künstlerische Adaptionen und Innovationen.

## 2. Die Verschiebung der Grenze – ein kunsthistorischer Überblick

So wie die Kunst Ausdruck und Spiegel ihrer Zeit ist, wandeln sich im Laufe der Geschichte die Kunstwerke in Bezug auf Funktion, Form und Inhalt. Umgekehrt ändert sich auch die Rezeptionsweise, so dass ein und dasselbe Werk zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlich hohem Maße und aus unterschiedlichen Gründen geschätzt wird.<sup>2</sup> Viele Objekte, die heute als Kunst gesammelt und musealisiert werden, fungieren zur Zeit ihrer Herstellung in anderen Zusammenhängen – sei es in früheren Kulturen als Kultobjekte, im Mittelalter in liturgischer Funktion oder höfischer Repräsentation.

Die Loslösung vom pragmatischen Gebrauch hin zu einer höheren, heiligen Sphäre sowie die Konzentration auf kontemplative Betrachtung, die ihren Ursprung meist in kultischen oder religiösen Zeremonien hat, gilt noch heute als ein Kriterium für Kunst. Gegenstände werden von alltäglicher Zweckgebundenheit abgegrenzt; sie sind nicht länger nur Mittel im Sinne eines Werkzeugs, sondern erhalten anschauliche Bedeutung. Dies zeigt sich auch in ihrer Gestalt. Die mittelalterliche Kunst, hergestellt in Bauhütten, Werkstätten oder Klöstern, zeichnet sie sich durch hohe hand-

werkliche Qualität, wertvolle Materialien und nicht-alltägliche Farbgebung aus.<sup>3</sup>

Im Mittelalter wird künstlerisches Schaffen als Handwerk betrachtet, das ab dem 14. Jahrhundert in Zünften organisiert und kontrolliert wird. Laientätigkeit ist auf dem Markt ausgeschlossen. Wer Kunst ausüben will, muss Jahre in einem Meisterbetrieb gelernt und gearbeitet haben. Bei komplexen Werken arbeiten mehrere Fachbetriebe und -arbeiter zusammen: an der Herstellung eines Hochaltars sind beispielsweise Schreiner, Bildschnitzer, Fassmaler, Vergolder und Maler beteiligt. Die Identifikation eines Werkes mit seinem ‚Meister‘ etabliert sich erst im Spätmittelalter im Zuge der Aufwertung des schöpferischen Individuums.

Im bildnerischen Bereich sind nicht nur Qualifikation, technische Ausführung sowie Materialien für das einzelne Werk vertraglich zwischen Auftraggeber und Ausführenden festgelegt, sondern auch das Gestaltete selbst.<sup>4</sup> Mittelalterliche Kunst ist stark von Traditionen geprägt, Überlieferungen von Bildmotiven, Typenbildungen und Schulen einschließend. Hier zeigt sich ein Gegensatz zum heutigen, originären Kunstbegriff: Nachahmungen bestehender Werke erhalten Anerkennung – Abweichungen von der Handwerkstradition oder vom *decorum* dagegen Missachtung und Ausgrenzung.

Im Zuge kultureller Veränderungen in der Renaissance wandelt sich das Kunstverständnis, und es kommt zu einer grundlegenden Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst, die bis heute fortwirkt. Die im Mittelalter gleichberechtigte Anerkennung diverser Kunsthandwerke weicht einer Neuordnung: Malerei, Plastik und Architektur zählen nicht länger zu den *artes mechanicae*, sondern werden den *artes liberales*<sup>5</sup> gleichgesetzt. Die Aufwertung vollzieht sich mit regem öffentlichen Interesse und schlägt sich in zahlreichen *Paragone*-Schriften<sup>6</sup> nieder.

Dass die Architektur – trotz ihres lebenspraktischen Nutzens – zu den ‚hohen‘ Künsten zählt, lässt sich zum einen durch die Anwendung von Hilfswissenschaften (Arithmetik, Geometrie) und dem regen architekturtheoretischen Diskurs<sup>7</sup> erklären, zum anderen durch die Geschichte. Im Mittelalter gilt das Primat der Architektur über den übrigen Kunstgattungen, die in das Gesamtkunstwerk (als Wandmalerei oder Bau-

plastik) integriert sind. Die Baukunst beweist, dass sich ästhetische Form, symbolische Bedeutung und soziale Funktion durchaus miteinander verbinden lassen, und macht die Unvereinbarkeit von reiner Anschaulichkeit und profaner Nützlichkeit fraglich.

Die übrigen Gestaltungsformen (der Gold- und Silberschmiede, Töpfer, Weber oder Glasgestalter) verbleiben im Rang eines Handwerks und werden folglich nicht an den sich ab dem 16. Jahrhundert allmählich herausbildenden Kunstakademien gelehrt. Nicht das Artificielle, nicht die schöpferische Leistung sind entscheidende Kriterien für die Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst, sondern die Funktion des Gestalteten nach seiner Herstellung. Die Aufteilung ist folgeschwer und zugleich fragwürdig, denn bei genauerer Betrachtung erscheint die Grenzziehung vordergründig.

Viele Kunsthandwerker gestalten in ihrem Material ebenfalls Bilder, entwickeln eigene originäre Ideen oder führen Entwürfe aus. Sie schaffen genauso Objekte, die gerade wegen ihrer hochwertigen artifiziellen Qualität nicht für den alltäglichen Gebrauch, sondern nur zur Betrachtung konzipiert sind (zum Beispiel Prachtevangeliare, Wandteppiche, Zierwaffen, Schmuck). Viele freien Künstler haben selbst kunsthandwerklich gearbeitet – auch wenn ihre Arbeiten bis heute kaum in öffentlichen Ausstellungen oder Sammlungen gezeigt werden. Das Dogma wirkt bis heute nach.

Wie kann ein ‚Mehr‘ an Funktion den Kunstwert einer Gestaltung negieren? Ist in der Verabsolutierung des Bildes als visuelles Phänomen seine Perfektionierung inbegriffen? Die Position lässt sich historisch durch die Aufwertung des *disegno*<sup>8</sup> gegenüber der mittelalterlichen Mimesis erklären. In der Renaissance wird der Entwurf als immaterielle Idee idealisiert, die sich am unmittelbarsten in der Zeichnung niederschlägt. Der Zeichnung wird erstmalig Kunstwert eingeräumt, und konzeptuell steht sie der späteren Materialisierung (als Tafelbild, Relief, Skulptur, Glasfenster, Gewebe etc.) entgegen.

Zeichnen wird in der Künstlerausbildung (in Werkstätten und Akademien) in unzähligen Studien und Skizzen geübt,<sup>9</sup> so dass freie Künstler hierin die größte Fertigkeit besitzen. Auch ihr Material (Farbstoff, Modelliermasse) erlaubt die leichte Ausführung naturalis-

tischer Motive – während die Materialien des Kunsthandwerks (Glas, Textilien, Metalle) schwerer zu verarbeiten sind und zudem zweckgebundene Lösungen erfordern. Es überrascht nicht, dass das Kunsthandwerk erst in der Moderne im Zuge der Abstraktionstendenz sowie der Entdeckung des Materials als Ausdrucksträger mehr Aufmerksamkeit erhält.

Auch wenn sich die klassische Kunstperiode durch Konkurrenz zwischen Zunft und (privater oder verstaatlichter) Akademie<sup>10</sup> sowie kunsttheoretische Debatten (wie Farbe versus Zeichnung) auszeichnet, bleiben die Techniken und Darstellungsweisen über Jahrhunderte verbindlich. So bleiben bis ins 19. Jahrhundert Zuccaris Malerei-Lehrplan für die *Accademia di St. Luca* in Rom sowie Vasaris Grundsätze der Proportionslehre, Naturnachahmung und idealisierter Darstellung für alle Akademien grundlegend.<sup>11</sup>

Erst in der Moderne, bedingt durch die Gegenbewegungen zum fest institutionalisierten und reglementierenden Akademiebetrieb, kommt es zu einer Erweiterung der Grenze: die Avantgarde lehnt die rückwärts gewandten, an klassischen Vorbildern orientierten ästhetischen Maximen ab und entwickelt neue Sujets, Stile, Gestaltungstechniken und künstlerische Positionen. Es entstehen Kontroversen zwischen offizieller Akademie- und innovativer Avantgardkunst sowie ihren jeweiligen Vertretern. Die Kluft vergrößert sich im Laufe des Jahrhunderts<sup>12</sup> – anti-akademische Haltung wird zunehmend Programm.

Der Paradigmenwechsel lässt sich am Pariser Salon nachzeichnen, der Anfang des Jahrhunderts internationales Ansehen genießt und wegweisende Kunst zeigt – während sich später die entscheidenden Entwicklungen in unabhängigen Ausstellungen präsentieren und die ‚Salonkunst‘ eine Abwertung erfährt. Obwohl bereits zuvor einige Künstler Einzelausstellungen alternativ zur offiziellen Präsentation zeigen,<sup>13</sup> ist Courbets Gegenausstellung 1855 eine strategische Provokation, die seine Unabhängigkeit ausdrückt und eine neue Ausstellungstradition (aufgegriffen von den Impressionisten) begründet. Der moderne Künstler gerät damit in die Rolle eines Außenseiters.<sup>14</sup>

Die Lehre an den Akademien ist nicht in der Lage, die dynamische Kunstentwicklung zu integrieren. Daher entwickeln sich die Innovationen der Kunst außerhalb in kleineren Zirkeln. In Paris wird die *Académie Suisse*

für viele Künstler (zum Beispiel Manet, Cézanne) eine Alternative zur Staatlichen Kunstakademie. Klassische Ideale der Naturnachahmung oder des originären Entwurfs werden in der *plain-air*-Malerei, im Realismus sowie im Impressionismus beibehalten oder sogar verabsolutiert, dagegen der starre Regelkanon jener tradierten Umsetzungen verworfen. Die formale Öffnung der Avantgarde erlaubt die Adaption fremder Kulturen, Neuer Medien<sup>15</sup> und handwerklicher Gestaltung.

Der Wandel der Kunst sowie der Kriterien ihrer Wertschätzung lassen sich auch aus den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen erklären. Der höfische Einfluss schwindet; Maler arbeiten zunehmend für den freien Markt, ohne vorherigen Auftrag und nach eigenen Vorstellungen. Kunstaussstellungen werden zu öffentlichen Angelegenheiten interessierter Bürger, von Berichterstattungen und Kommentaren der Medien begleitet. Inszenierung und Abweichung werden in den Metropolen zur neuen Erfolgsstrategie, die Künstlern trotz ihrer verneinenden Haltung die Aufmerksamkeit und Bewunderung des Publikums verschafft.<sup>16</sup>

Auch die technische Entwicklung weist dem Künstler eine oppositionelle Position zu. Industrialisierung und Automatisierung führen zur Massenproduktion und technischen Reproduzierbarkeit, dem das Kunstwerk seine Einmaligkeit entgegensetzen kann. Die materiale Realisierung eines Werkes erfährt eine neue Aufwertung: Kunsttheoretiker wie Morris oder Ruskin<sup>17</sup> idealisieren in der *Arts-and-Crafts*-Bewegung das Kunsthandwerk, das aufgrund seiner artifiziellen Gestaltung (von Form und Funktion) zur Kunst erhoben wird. In dieser Zeit wird die Grenze zwischen Kunst und Kunsthandwerk erstmalig aufgehoben.

Ornament und abstrakte Form werden aufgewertet, und auch Malerei und Plastik finden vom Naturalismus zur Abstraktion. Das Material, in der klassischen Periode nur Mittel, erhält neue Bedeutung und Bedeutsamkeit: als Farbstoff vom Duktus geprägt, in der Mischung von Malmaterial und fremden Stoffen (wie Sand oder Sägespäne), als Collage-Element im Bild, als Stoff plastischer Materialkombination oder im *Ready-made*.<sup>18</sup> Dem Avantgardenkünstler des 20. Jahrhunderts wird alles zum Material seiner Produktion: Tapete, Zeitung, Musikinstrument, Pissoir ... – die Trennung zwischen Kunst und Alltag schwindet.

Damit ist der Bruch mit der klassischen Kunst vollzogen, die Regeln bildnerischer Darstellungen und Inhalte sind verworfen und der Einfluss traditioneller Ästhetik negiert. Die Avantgarde sucht Einflüsse anderer, nicht-akademischer Bildgestaltungen. So wird schon im 19. Jahrhundert der unmittelbare Ausdruck früher und außereuropäischer Kunst entdeckt, im 20. Jahrhundert zudem Inspiration in Kunstprodukten von Laien, Psychiatriepatienten und Kindern gefunden. Die Werke jener ‚Nicht-Künstler‘ gehen unter dem Begriff *Art brut* in die Kunstgeschichte ein, die sie aufgrund ihrer – von äußerer Reglementierung unverdorbenen – Originalität und Singularität bereichern.

Die Anti-Position ist Programm, und jede neue Kunstrichtung richtet sich gegen die bereits etablierte, zielt auf den Verstoß gegen akademische Vorgaben sowie öffentlicher Erwartungen. Damit hat sich innerhalb eines Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst verkehrt: hatte die offiziell anerkannte, akademische Kunst das Monopol inne, um alle übrigen Gestaltungsweisen zu degradieren, so ist sie nun selbst auf die ‚Außenseite‘ der Kunst gelangt – während jene ihr dynamisches Inneres prägen. Moderne Kunst ist ein dialektisches System zentripetaler und zentrifugaler Kräfte.

### 3. Abgrenzungsmechanismen – zwischen Evolution und Revolution

Ist in der Moderne das Innovationssystem kollabiert, ist der evolutionäre Prozess einem revolutionärem gewichen, der das Bestehende gewaltsam negiert? Der stetige Wandel in der Kunstgeschichte, der sich in früheren Epochen über Jahrhunderte vollzieht, erfährt eine Radikalisierung, die der historische Kontext erklären kann. Schnelllebigkeit in der Moderne ist kein Spezifikum der Kunst, sondern allgemeines gesellschaftliches Phänomen. Die Zeit zwischen 1900 und 1950 zeichnet sich als eine Zeit abrupter politischer Wechsel aus (Monarchie, Demokratie, Faschismus, Sozialismus, Weltkriege), und auch die rasante technisch-wirtschaftliche Entwicklung verändert – in jüngerer Zeit sogar noch zunehmend – die Lebensbedingungen der Menschen.

Sind diese Umbrüche allein aus einer gesteigerten Dynamik oder auch aus einer qualitativen Veränderung des Evolutionsprozesses zu verstehen? Definiert man

Evolution als kontinuierliche Veränderung des sich Entwickelnden, so erscheint die Entwicklung in der Moderne paradox. Weder sind die Veränderungen kontinuierlich fortschreitend, noch von innen heraus sich entwickelnd. Natürlich hat auch das Objekt von Duchamps erste Vorläufer in Plastiken mit Objektzusätzen,<sup>19</sup> und auch die Collage lässt sich aus der Fokussierung der Bildkomposition erklären, aber dennoch bleibt der Übergang abrupt. Nicht das bereits Bestehende in der Kunst wird modifiziert, sondern das außerhalb der Kunst Existierende integriert.

Nach der Evolutionstheorie lässt sich der Begriff Evolution auf kulturelle, soziale und psychische Bereiche übertragen.<sup>20</sup> Hansch verknüpft das Modell der fraktalen Evolution in Anlehnung an die Gestaltpsychologen mit der Theorie der Synergetik: Neubildungen erfolgen innerhalb der Dialektik von Vorgaben und Zufallsbildung im Rahmen selbstorganisierender Prozesse, wobei die Dynamik nicht linear, also diskontinuierlich ist (Hysterese). Bei zu hoher Spannung des Systems findet ein abrupter Phasenwechsel in eine neue Systemordnung statt. Das Modell veranschaulicht auch kreative Prozesse, zum Beispiel das ‚Aha‘-Erlebnis als plötzliche Umstrukturierung innerhalb eines Wahrnehmungs- beziehungsweise Erkenntnisprozesses, das für kreative Lösungen charakteristisch ist.<sup>21</sup>

Bereits Luhmann beschreibt in der Kulturevolution Prinzipien der Selektion und Variation als kontinuierliche Entwicklungsmechanismen, zudem ein autopoietisches Prinzip, das die evolutionäre Dynamik im Rahmen der Stabilitätsbedingungen im Verhältnis von System (Kunst) und Umwelt erklären kann.<sup>22</sup> Indem die moderne Kunst Objekte, Gestaltungsweisen oder Konzepte aus dem Bereich ihrer Umwelt adaptiert, konstituiert sie ein neues Verhältnis zur Gesellschaft. Somit lässt sich das hohe Ausmaß an zufälliger, diskontinuierlicher Entwicklung sowie an kunstfremden Adaptionen erklären aus der hohen Spannung, die jene Diskrepanz zwischen tradierter Kunstauffassung und innovativer Gesellschaft verursacht.

Zu klären bleiben die Fragen, wer diesen Wechsel vollzieht beziehungsweise wer neue ästhetische Werte und Positionen schafft, die andere Gestaltungsformen integrieren. Die Kunst als System zu begreifen, sollte nicht zu ihrer Personifizierung verleiten, ohne die im System Handelnden und Entscheidenden zu

berücksichtigen. Der historische Überblick hat gezeigt, dass die Künstler zwar die Urheber ihrer Kunstwerke, nicht aber notwendig der prägenden ästhetischen Positionen und Werte sind. Künstler sind als Kulturschaffende nicht ohne die Gesellschaft zu denken, die sie in ihrem Schaffen unterstützt und beachtet – oder ausgrenzt und missachtet. Hier lassen sich verschiedene einflussnehmende Interessen und Instanzen unterscheiden, die in einem komplexen Verhältnis stehen.

Roeck betont die Bedeutsamkeit einer Patronage, ohne die viele große künstlerische Leistungen (insbesondere materiell aufwendiger Produktionen) nicht möglich gewesen wären. Hierbei unterscheidet er vier Haupttypen: 1. das persönliche Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber, 2. das Marktsystem (Verkauf eines Werkes direkt oder über Agenten), 3. das Akademiesystem (reglementierende Kulturpolitik) und 4. das Subventionssystem (Unterstützung ohne Einforderung eines Endproduktes).<sup>23</sup> Wenn auch für die Neuzeit konzipiert, beschreibt diese Reihenfolge die kunsthistorisch relevanten Mechanismen, die in Modifikationen bis heute nebeneinander fort bestehen.

Die persönliche Beziehung besteht zwar heute kaum noch darin, dass der Künstler – wie zu höfischen Zeiten – bei seinem Patron wohnt, doch leisten einige Sammler und Galeristen regelmäßige Zahlungen, und erhalten im Gegenzug Werke ihres Künstlers. So kann dieser relativ sorglos produzieren, steht aber unter gewissen Zwängen, da die Voraussetzung dieser Beziehung das Gefallen seiner Werke ist. Zu allen Zeiten ist die Funktion von Beratern und Agenten nicht zu unterschätzen,<sup>24</sup> da potentielle Auftraggeber über finanzielle Mittel, aber weder über Zeit noch Kompetenz verfügen, sich bezüglich eines Projekts zu informieren. Ebenso oft fehlen ihnen Kontakte zu geeigneten Künstlern, oder sie müssen erst von Sinn und Nutzen ihrer Investition überzeugt werden.

Ob einfache Händler, sachverständige Berater oder potente Auftraggeber, ihr Einfluss als Rezipienten spielt in das Kunstsystem hinein und bewirkt Kunstförderung beziehungsweise -ausgrenzung. Selbst ‚geschlossene‘ Systeme, in denen Künstler selbst Ausbildung und Ausführung von Kunst bestimmen (zum Beispiel Zunft, freie Akademie), unterliegen diesen Bedingungen und dem allgemeinen Diskurs (modischen

Geschmack und intellektuelle Debatten einschließend). Gerade in Zeiten geringer Austauschmöglichkeiten lassen sich Modewellen formaler Gestaltungsweisen nachweisen, die sich oftmals zeitversetzt in verschiedenen Regionen ausbreiten.<sup>25</sup> Solange die Grundprinzipien gewahrt bleiben, sind Novitäten als evolutionäre Entwicklung gewünscht und gefördert; sie erlauben die Anpassung an den Zeitgeist. Der ästhetische Diskurs wird selbstverständlich auch von Kunstschaffenden geführt, die sich ab der Neuzeit humanistische Bildung aneignen und über den Status eines Akademikers dem Gelehrten gleichrangig werden. Noch heute unterscheiden sie sich hierin von anderen Produzenten, die einen anderen Bildungsweg beschritten haben (anstelle der Kunstakademie nichtstaatliche Bildungseinrichtungen für Gestaltung, Fachhochschulen<sup>26</sup>) oder autodidaktisch tätig sind. Bis heute haben wenige Kunstakademien die Abgrenzung freier und angewandter Kunst aufgehoben und andere Produktionsformen integriert, auch wenn sich Zusammenarbeiten mit Nachbardisziplinen (Kunstmanagement, Medienwissenschaft) in neuen Forschungszentren und Studiengängen entwickeln.<sup>27</sup> Die Abgrenzung freier und angewandter Kunst ist immer noch institutionell im Kulturbereich verankert, und auch öffentliche Förderungen (von Ämtern, Ministerien, Stiftungen) bezeugen den Einfluss auf das Kunstschaffen und damit dem Status vom Künstler. Die staatliche Kontrolle absolutistischer (oder faschistischer) Staaten<sup>28</sup> ist zwar dem demokratischen Ideal der Kunstfreiheit gewichen, doch bleibt trotz der Maximen Liberalität und Pluralität in der Kulturförderung von Kommune, Land und Bund<sup>29</sup> das Problem personeller Verknüpfung politischer Funktion und kulturell-ästhetischer Entscheidungsgewalt (zum Beispiel bei Partei- oder Vereinsmitgliedschaften von Professoren und anderen Kulturfunktionären), das einer evolutionären Entwicklung von der Basis her entgegen steht. Bereits die Aufteilung der Mittel hat reglementierenden Einfluss: Verwaltungen und Gremien fördern die traditionellen Künste,<sup>30</sup> seltener die Neuen Medien oder nicht kategorisierbare Mischformen – Kunsthandwerk, Grafik und Design bleiben zumeist ausgeschlossen und müssen sich an der Marktwirtschaft orientieren. Bei den Förderungen handelt es sich um Geld oder um andere kunstwertsteigernde Faktoren:

Auszeichnungen, intellektuelle Förderung, öffentliche Präsentationen, Publikationen. Kultureinrichtungen agieren oft konservativ und systemstabilisierend (Preise werden an Preisträger, Professuren an renommierte Künstler vergeben, Publizisten schreiben nur über bereits Publiziertes); es fehlt am Mut zur eigenen Entscheidung, zur Aufnahme noch nicht anerkannter Ausdrucksformen.

Das Kunstsystem verengt sich nach oben monopolistisch, denn Agenten treten freien Initiativen entgegen, und Museen werden weltweit von einem kleinen Kreis internationaler Galerien versorgt.<sup>31</sup> Als eine Art Gegenpol ist der Markt eher dem Rezipienten beziehungsweise Konsumenten verpflichtet, dessen ästhetisches Wohlgefallen nicht an Kategorisierungen ausgerichtet ist, sondern den Reiz des Neuen unvoreingenommen auf sich wirken lässt. Heute kann jede Art von Gestaltung als Kunst präsentiert werden, sofern die Kriterien Ausstellung, Pressebericht und Metadiskurs erfüllt sind. Die Ausdifferenzierung der Gesellschaft, die Herausbildung verschiedener ‚Kunstszenen‘ führt zu einer Pluralität ästhetischen Erlebens, so dass zeitgleich die verschiedensten Auffassungen von Kunst kursieren.

Das System Kunst ist in relativ autonome Teilsysteme untergliedert, die divergierende Kunstwerte sowie Diskrepanzen zwischen kulturellem Ansehen und materiellem Erfolg aufweisen. Der Kunst- und Kulturmarkt ist nicht allein durch die Maxime Profitabilität geprägt, da Prestige und Produktqualität auch Originalität und Neuheit abweichender oder experimenteller Kreationen erlauben.<sup>32</sup> So kann jede Gestaltung erfolgreich sein, die über eine entsprechende Lobby, Werbung und Vernetzung verfügt oder mit aktuellen Positionen und sensationellen Aktionen die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Produktionen jeglicher Art lassen sich zur Kunst stilisieren, indem sie den öffentlichen Diskurs auf sich lenken – ein Faktum, das in der Zeit virtueller Informationsnetze nicht zu unterschätzen ist.

Die Freiheit der ästhetischen Positionen und Werte hat zu verstärktem Konkurrenzverhalten geführt. Künstler müssen wie Unternehmer agieren,<sup>33</sup> da Marktstrategien mehr zählen als die künstlerische Leistung des Vermarkteten. Machterhaltende und machterstrebende Interessensgruppen stehen sich gegenüber, provozieren Abgrenzungs- und Aneig-

nungsmechanismen. Das ‚Kippen‘ ästhetischer Positionen erklärt sich aus dem Festhalten machthabender Kulturfunktionäre an tradierten und etablierten Kunstformen, die für ihr System stabilisierend wirken – während Neues erst dann zugelassen wird, wenn es sich bereits, quasi gewaltsam als Etabliertes durchgesetzt hat. Der evolutionäre Prozess bis dahin wird dagegen nicht begünstigt, sondern als außerhalb der Kunst stehend zurückgewiesen.

Der sich daraus ergebende Kunstbegriff ist nur scheinbar an traditionell-akademischen Formen orientiert, denn nicht die thematisch-inhaltlichen oder formal-technischen Bestimmungen sind entscheidend, sondern die meta-kommunikativen, marktorientierten Strukturen. Die konkrete Kunstproduktion sowie ihr intellektuell-ästhetisches Niveau werden vor diesem Hintergrund beliebig, denn jeder, der über die Mittel zur Aufmerksamkeit erregenden Präsentation verfügt, kann sich zum Teil des kulturellen Diskurses und damit zur ‚Kunst‘ machen. Ein striktes System etablierter und etablierender Instanzen provoziert abweichende Konzepte. Ob sie nur temporär Erfolg besitzen (Abweichung und Neuheit sind keine Absoluta) oder aufgrund ihrer inneren Tiefe einer zeitlosen Rezeption gewiss sein können, prüft dieser Mechanismus nicht.

#### (Ü 4) Grenzgänge und Grenzgänger in der Moderne

Vor dem Hintergrund der modernen Kunstgeschichte erklärt sich die Adaption von Produktionsformen außerhalb der (bereits etablierten) Kunst als notwendiger Prozess revolutionärer Grenzerweiterung. Grenzgänge, unabhängig in welche Richtung, implizieren jeweils ihren eigenen Kunstbegriff, der – besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – von spezifischen Theoriediskussionen und Manifesten begleitet ist. Hierbei lassen sich gegenläufige Tendenzen aufzeigen: dem artifiziellen Kunsthandwerk folgt die laienhafte Spontaneität, dem originären Werk serielle Industrieproduktion; dem geschaffenen Produkt stehen Fundstücke, Abfall und Naturprodukte entgegen, und dem materiellen Werk überhaupt das geistige Konzept sowie mediale Gestaltungen.

Die Motivation für die Grenzüberschreitung kann von der Kunst selbst oder von der ‚Außenseite‘, von einzelnen Initiatoren oder von übergreifenden Bewegungen ausgehen. Im Falle des Jugendstils (*Art Nouveau*)

handelt es sich um eine Stilentwicklung in mehreren europäischen Ländern, die primär alle Formen angewandter Kunst und erst sekundär Malerei und Plastik erfasst.<sup>34</sup> Das Kunsthandwerk, das im 19. Jahrhundert zunehmend durch industrielle Verfahren ersetzt wird, betont seinen Wert als artifizielle und originäre Schöpfung, um sich gegenüber preiswerteren Massenprodukten zu behaupten. Von daher ist das maschinell nicht herstellbare Ornament, die geschwungene Linie, „die fließend und unregelmäßig alle vorhandenen Oberflächen bedeckt, als Leitmotiv“<sup>35</sup> programmatisch für die Polarisierung von Kunst und Natur gegenüber Technik, für die ideale Synthese von Funktion und Ästhetik.

So wie die Ornamentik alle Bereiche des Kunsthandwerks erfasst, angefangen bei kleinsten Objekten wie Schmuck oder Besteck bis hin zu Interieur und Architektur, verwirklicht die Bewegung das Konzept eines Gesamtkunstwerks. Sind Räume in früherer Zeit auch einheitlich gestaltet worden (zum Beispiel in Kirchen oder Palästen des Rokoko), bleibt ihre Gestaltung doch bewusst von der Alltagswelt abgehoben. Von daher ist das Bestreben, alle Lebensbereiche gestalterisch zu erfassen, ein moderner Gedanke, der auch Eingang in die Bildende Kunst findet.<sup>36</sup> Erste Ausstellungskonzepte als Synthese von Malerei, Plastik und Architektur werden realisiert, und im Falle von Max Klingers *Beethovenfries* zudem in Synthese mit der Musik umgesetzt.

Diese kulturelle Entwicklung führt zu einer Annäherung von Kunst, Kunstgewerbe und Architektur, die der Produktion und schließlich auch der Ausbildung neue Impulse verleiht. 1907 wird der *Deutsche Werkbund* in Berlin gegründet, der sich aus dem Zusammenschluss von Architekten, Künstlern, Schriftstellern und Fabrikanten Synergieeffekte verspricht. Sein Ziel ist die Qualitätssicherung in der Produktindustrie, so dass der Neue Stil (im Gegensatz zum Jugendstil) Fertigungen durch Maschinen einschließt<sup>37</sup> – ein zukunftsweisender Gedanke, der seine Fortsetzung erst in der zweiten Jahrhunderthälfte findet. Der Werkbund ist vorbildlich für andere europäische Länder und findet in dem 1919 von Gropius gegründeten *Staatlichen Bauhaus* in Weimar seine Fortsetzung.

Gropius, selbst Architekt, entwickelt die Pläne dafür ab 1914 und schafft eine Verbindung von Ausbil-

dungs- und Arbeitsstätte, von Kunstgewerbe, Kunst und Architektur, die aus den ehemaligen Einrichtungen der Kunstgewerbeschule und der Kunsthochschule nebst einer angegliederten Abteilung für Baukunst hervorgeht.<sup>38</sup> Das neue Konzept spiegelt sich im Lehrplan, der einen gemeinsamen Vorkurs mit elementarer Formlehre und Materialstudien in den Werkstätten für alle Absolventen vorsieht. Zu den Zielen gehören Materialkenntnisse und ästhetische Erkenntnisse sowie die Förderung schöpferischer Kräfte.<sup>39</sup> Auch Farbenlehre wird nach verschiedenen Ansätzen, je nach personeller Besetzung zwischen den Zielsetzungen der Kunst und Wissenschaft pendelnd, für alle verbindlich vermittelt.<sup>40</sup>

Über die Ausbildung in Meisteratelier und -werkstatt erhalten die Studierenden eine künstlerisch-handwerkliche Doppelqualifikation,<sup>41</sup> die Agieren in doppelter Funktion erlaubt (und sicherere wirtschaftliche Aussichten verspricht). Das Primat der Architektur erklärt sich einerseits aus der Synthese aller Gestaltungsformen und Lebensbereiche im Raum, andererseits aus der Wiederaufnahme des Bauhüttenkonzepts,<sup>42</sup> das schon zur Zeit des Jugendstils diskutiert wird. Dennoch bleibt es bei einer Erneuerung ‚von oben‘, die sich nicht aus dem künstlerischen und gewerblichen Schaffen selbst herausbildet. Zwar ist ein kunsthandwerklicher Bauhaus-Stil geprägt worden, doch bleiben die künstlerischen Positionen eher individualistisch; die Künstler bleiben den traditionellen Bildlösungen ihrer Meister treu.

Anders erfolgt die Adaption anti-akademischer Kunst in den Kreisen der Dadaisten und Surrealisten. Trotz zahlreicher Manifeste, Publikationen und der Gründung einer *Compagnie de l'art brut*<sup>43</sup> fehlt der institutionelle Charakter; viel mehr werden fremde Einzelobjekte in die eigenen Ausstellungen und Sammlungen integriert sowie stilistisch oder konzeptionell adaptiert – die Grenzerweiterung vollzieht sich also von der Basis aus. Das Interesse gilt all denjenigen Bildnern, die ohne akademische Prägung tätig sind: Angehörigen früherer und fremder Kulturen, Psychiatriepatienten und Kindern, deren unmittelbarer Ausdruck und spontane Lebendigkeit den geschulten Bildtechniken an Originalität und Intensität überlegen seien.<sup>44</sup>

Der Ansatz ist nicht neu, da sich schon im 19. Jahrhundert Avantgardekünstler wie Gauguin oder van

Gogh für Einflüsse außereuropäischer Kulturen öffnen. Die Künstler und Kunsttheoretiker Kandinsky und Marc publizieren 1912 in ihrem Almanach *Der Blaue Reiter* Werke früherer europäischer Kunstperioden, fremder Kulturen, Volkskunst, anonyme Meister und Kinderzeichnungen gleichberechtigt neben zeitgenössischer Kunst. Auch das Bildschaffen innerhalb psychiatrischer Einrichtungen erhält bereits in der ersten Dekade erste öffentliche Aufmerksamkeit und Ausstellungen,<sup>45</sup> doch erst die Publikation Prinzhorns eröffnet – neben vorherigen Berührungspunkten bei Ernst oder Breton – die künstlerische Auseinandersetzung.<sup>46</sup>

Die Adaption erfolgt nicht allein aus rein negativer Haltung im Sinne einer Ablehnung der machtrepräsentierenden Akademiekunst,<sup>47</sup> denn die Avantgarde sieht in den alternativen Bildgestaltungen eine Chance, erstarrte Sichtweisen und Gestaltungstechniken neu zu beleben, um zu immanenten schöpferischen Kräften zurückzufinden. Nach Bretons Definition war Surrealismus „reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“<sup>48</sup> Der Ausschluss bewusster Kontrolle, Zufallsprodukte oder kritisch-paranoide Objektassoziationen sollen kreative Prozesse intensivieren – lenken zugleich den Fokus vom Endprodukt auf den Prozess.

Die Ausgrenzung akademischer Vorgaben ist daher verknüpft mit dem Hang zur Innerlichkeit, mit der Intention, das menschliche Bewusstsein in der triadischen Beziehung Kunstwerk – Künstler – Betrachter aufzuwerten. Dass manuell Geschaffenes, industriell Produziertes und natürlich Gebildetes im künstlerisch-rezeptiven Prozess gleiche Wirkungen entfalten können, beweisen die Fundstücke, die seit den Ausstellungen der Dadaisten das Bildprogramm ergänzen. Der Kunstbegriff hat sich verändert und erweitert, indem der Wert des Artifizialen zugunsten jeder Art und Weise der Bildherstellung nivelliert, stattdessen das Sammeln und Präsentieren eines Objekts konzeptionell integriert wird.

## Kunst an der Grenze - Adaptionen in postmoderner und zeitgenössischer Kunst

Die Avantgarde hat Positionen und Produktionsformen den Weg bereitet, die in der zweiten Jahrhunderthälfte die Kunst zunehmend prägen. Den persönlich geschaffenen (oder gefundenen) Einzelobjekten folgen nun Massenprodukte der Industriegesellschaft in das System, die – trotz vorausgehenden Entwurfs – keinen individuellen Urheber mehr erkennen lassen. Dies bedeutet eine weitere Grenzerweiterung, da somit Bildgestaltungen aus den Bereichen Werbung, Printmedien, Grafik und Design ‚kunstwürdig‘ werden und multiple Produktionen das bis dahin geltende Monopol einzigartiger Originale aufheben. Damit hat sich der Werkcharakter fundamental geändert.

Andy Warhol gilt als bedeutendster Vertreter und Wegbereiter der Pop Art, der Konsumgüter der Massenindustrie zum (inhaltlichen und materiellen) Objekt seiner Kunst macht. Angefangen als Werbegrafiker,<sup>49</sup> nutzt er die Verfahren technischer Reproduzierbarkeit, insbesondere Foto- und Drucktechnik, die in den Printmedien maschinell eingesetzt werden. Anstelle ‚grenzenloser‘ Massenproduktion, wie sie die Industrie erzeugt, stellt er seine Serien in bestimmten Auflagen her: ein Motiv wird teils gleich, teils leicht variiert wiederholt. Hierbei bedient er sich der Siebdrucktechnik und schafft Bilder, Tapeten, Cover, Aufkleber, Kartons und Objekte, die in Ausstellungen variabel präsentiert, als Serie oder als Einzelstücke verkauft werden.<sup>50</sup>

Die Evolution eines Massenprodukts zum Kunstwerk lässt sich an den *Campbell's Soup Cans* nachzeichnen, die sich vom traditionellen Abbild über die serielle Produktion bis zum real präsentierten Objekt emanzipieren. Die Serie von 1961/62 besteht aus 32 Bildern, die alle auf dem Markt befindlichen Sorten darstellen. Warhol überträgt die Bildvorlage aus populären Printmedien über Projektion auf Leinwand und normiert die Schriftzüge (bis auf den Name der jeweiligen Sorte) über Schablonen. Er strebt hierbei keinen Illusionismus an, da die Abbildungen von Etikett und Dose divergieren: „Da die Schrift nicht parallel zur elliptischen Krümmung des Objekts verläuft, sondern auf der vorderen Bildebene verharrt, kippt die Darstellung der Dose zwischen räumlichen Volumen und Planparallelität.“<sup>51</sup>

Der Serie folgen weitere Serien in Variationen, die hundert und mehr Abbildungen<sup>52</sup> von Dosen auf einer Bildfläche zeigen; das serielle Prinzip, umgesetzt mit der Siebdrucktechnik, verselbständigt sich. 1964 stellt Warhol reale Dosen aus, die sich von den übrigen, käuflich erwerbbaaren einzig durch seine Signatur unterscheiden.<sup>53</sup> Damit ist der Bruch zum traditionellen Tafelbild als originäres Werk vollkommen, und von der ‚Handschrift‘ des Künstlers bleibt allein seine Signatur. Die Identität des Kunstwerks ergibt sich konzeptionell aus der Repräsentation und Verortung im Kunstraum beziehungsweise aus der Selektion und Abgrenzung von der Alltagswelt. Die Isolierung des Objekts, die Aufhebung pragmatischer Funktion bewirken den ästhetischen Diskurs, der die Grundsätze der Kunst (und des Marktes) in Frage stellt.

Der Pop Art-Künstler greift in den Produktionszyklus der Wirtschaft ein. Er verwendet Reproduktionen des bereits Produzierten zur Kreierung eines (seriellen) Kunstobjekts, das schließlich die aus dem Wirtschaftssystem isolierte Ware über ihre Integration ins Kunstsystem aufwertet. Wenn auch diese Ware anfänglich mehr Aufsehen als Nachfrage erregt, ist ihr Marktwert gestiegen.<sup>54</sup> Umgekehrt wertet er das Medium Bild aufgrund seiner multiplen Präsentation ab, indem er die fließbandmäßige Produktion beliebiger Anzahl sichtbar und jedes Einzelbild austauschbar macht.<sup>55</sup> Sequentielle Reihung, bisher nur in den Medien Film, Musik oder eben im Produktionsablauf der Massenherstellung gegeben, wirkt in der simultanen Präsentation irritierend, da sie unseren Sehgewohnheiten zuwider läuft.

Die additive Reihung, die Bildung redundanter Information führt die Abnutzung eines visuellen Objekts aufgrund seines Gebrauchs vor Augen;<sup>56</sup> sie lässt Idole unserer Kultur banalen Alltagsobjekten gleich werden. Warhol entlarvt Seh-Klischees, zeigt die Entwertung des „Zuviel-Gesehenen“. <sup>57</sup> Er führt unsere analytisch-abtastende Wahrnehmungshaltung gegenüber klassischen Bildkompositionen<sup>58</sup> ad absurdum, führt sie auf schematische Alltagswahrnehmung zurück. Einzig das visuelle Erkennen des Bekannten sowie das Erkennen des Konzepts sind geforderte Rezeptionsleistungen, so dass das materiell isolierte Objekt im Kunstraum mental wieder mit dem Alltagsleben in Beziehung gesetzt wird. Die Aufhebung der pragmati-

schen Verhältnisse erlaubt erst ihre bewusste Reflexion.

Aber auch die Pop Art sowie die visuellen Verfahren, die fortan die Kunstgeschichte mitbestimmen, negieren nicht einfach jede Art von Bildästhetik, sondern adaptieren die Gestaltungsprinzipien der Alltagskultur. Auch die populären Bildmedien unterliegen Gesetzmäßigkeiten: Wirtschaftlichkeit und sinnliche Ästhetik stehen in dialektischer Beziehung. Feine Differenzierungen der Form und Nuancierungen der Farbe sind zum einen aufwendig herzustellen, und stehen zum anderem einer schnellen Auffassung entgegen. Daher kommt es zur Reduktion auf wenige auffällige Einzelheiten (oftmals nur zur Differenzierung von Sorten einer Produktreihe eingesetzt<sup>59</sup>) und der Betonung von Konturen und prägnant-einfachen Formen – uns über Produktdesign, Comic- und Trickfilmzeichnungen vertraut.

Auch die Integration von Schrift in die Gestaltung ist für den Bereich Grafik-Design typisch, und wird nun essentieller Bestandteil postmoderner Kunst.<sup>60</sup> Schrift, Buchstaben und Zahlen werden als grafische Elemente eingesetzt, ergänzen und kommentieren die Darstellung oder werden sogar alleiniger Gegenstand der Gestaltung. So schaffen die Künstler Bilder, die einzig von Schrift bedruckt oder manuell bedeckt sind. Schriftzeichen werden in großen, deutlich lesbaren Lettern oder als kleine, abstrakte Formelemente gearbeitet – sei es auf Tuscheblättern, monumentalen Leinwänden, Spruchbändern an Fassaden oder als laufende Leuchtschrift wie auf Neonreklametafeln.<sup>61</sup> Schrift wird zum visuellen Medium, ohne ihre verbal-semantic Bedeutung zu verlieren.

Über das drucktechnische Verfahren erscheinen die Lettern typisiert wie in den Massenmedien, ganz gleich, ob es sich um Zitate aus Printmedien, Werbung und Design oder um eigene Sätze des Künstlers handelt. Das maschinell Gedruckte erweckt den Anschein von Anonymität und Allgemeingültigkeit, fern jeglicher Individualität. Selbst subjektive Empfindungen oder Sichtweisen erscheinen objektiviert – wogegen handschriftliche Erzeugnisse (zum Beispiel in Tusche oder mit Pinsel ausgeführt) eher als private Bekenntnisse wirken: *media is message*. Bipus verweist darauf, dass die Pop Art vom konventionellen Bildbegriff aus dem 19. Jahrhundert „infiziert“

ist, nach dem eine Fotografie – oder ihr Druck – rein mechanisch, ohne geistigen Eingriff entstehe.<sup>62</sup>

Bei der Adaption von Erscheinungsformen der Massenmedien (Zeitungen, Illustrierte, Werbeprospekte, Plakate, Reklametafeln oder Comics) seitens der Kunst spielen die Prinzipien der Isolierung, Verfremdung und Monumentalisierung eine entscheidende Rolle. Authentisches Material erfordert die Identitätsherstellung über seine Abgrenzung von der Umwelt, während sich innovative Gestaltungen auch im realen Lebensraum behaupten können. Eine Verfremdung wird bereits erzielt, wenn ein Zitat im neuen Material oder Format erscheint – zum Beispiel das Bild eines Comics auf einen riesigen Bildträger übertragen wird. Die Kunst integriert die Bildästhetik der Unterhaltungsindustrie, behält aber beim bewussten Verweis auf sie Distanz.

Roy Lichtenstein hat in *M-Maybe (A Girl's Picture)* von 1965 die Gestaltung eines Comicbildes auf einen großformatigen Bildträger übertragen. Die Sprechblase ist typisches Stilmittel des Comics, die sich aus seinem narrativen Kontext ergeben hat. Die Herkunft aus den Printmedien macht Lichtenstein offensichtlich, indem er das Punktraster – beim Druck nur bei Nähe oder mit der Lupe zu sehen – auf einigen Flächen deutlich ausführt. Die Rasterung der Bildfläche in einzelne Farbelemente führt über die Druckindustrie zur Digitaltechnik, die kontinuierliche Farbübergänge über die optische Mischung erzeugt. Es etabliert sich eine neue Malereiästhetik, die nicht den Seheindruck, sondern den Druck (einer Grafik oder Fotografie) als Abbild eines Abbildes illusioniert.<sup>63</sup>

Mit der Herstellung und Anbringung von Plakatwänden brechen die Künstler konsequent aus dem abgegrenzten Kunstraum aus und positionieren sich im öffentlichen Raum. Ihre Werke erhalten hierdurch einen anderen, situativen Kontext und – anstelle der Minderheit des elitären Kunstpublikums – ein breiteres Publikum aus allen Bevölkerungsschichten. Die Funktion eines Plakats ist generell durch Werbewirksamkeit definiert – das Kunstplakat wirbt dagegen nicht für etwas außer ihm, sondern ist selbstbezogener kommunikativer Endzweck. Um als Kunstwerk wahrgenommen zu werden, muss es sich in seiner Gestaltung von gängigen Werbeplakaten abheben. Dies ist eine Herausforderung, da die durchschnittliche Rezepti-

onszeit bei weniger als zwei Sekunden liegen soll, und die Rezipienten das Objekt in der Regel nur beiläufig passieren.<sup>64</sup>

Strauss beobachtet, dass die Künstler zwecks Abweichung weniger zur Übersteigerung der üblichen ‚plakativen‘ Mitteln greifen, sondern sich ästhetischer Mittel bedienen, die als Extrempole des Normativen entweder zur Verdichtung der Komplexität oder zum informationsarmen Minimalismus führen.<sup>65</sup> Einen eigenen Stil ihrer *Billboards* hat Barbara Kruger entwickelt, indem die anfangs als Werbegrafikerin arbeitende Künstlerin Standards der Werbegestaltung formalisiert und agitatorisch einsetzt<sup>66</sup> (Reduktion auf die Farben Schwarz, Weiß und Rot, Kombination von Fotografie und Text sowie abgesetzte Textbalken). Felix Gonzales-Torres dagegen präsentiert Bilder ohne zusätzlichen verbalen Kommentar, die gerade wegen der zwecklosen Präsentation als offenes Zeichen den Betrachter zur Sinnstiftung anregen.

Die Intentionen der Künstler basieren auf einem Kunstbegriff, der ein Kunstwerk als offenes, kommunikatives Medium definiert, das Betrachterreflexionen initiiert, ohne eine konkrete Botschaft (wie in der Werbung) zu vermitteln. Warnke spricht von einer „Verweigerungspflicht“ des Künstlers im öffentlichen Raum „gegenüber allen Verständigungen und affirmativen Leistungsanreizen seitens der Gesellschaft.“<sup>67</sup> Dass das Kunstplakat nur für das kunsttheoretisch und -historisch informierte Publikum verständlich ist, dagegen wegen seiner Unverständlichkeit keine neuen „Kunstinteressenten rekrutieren“ kann, kritisiert Ulrich.<sup>68</sup> Doch Kunst kann – wie das Werbe- oder Wahlplakat – unterschwellig wirken, ohne als solche überhaupt erkannt zu werden.

Es gibt auch Plakatkunst, die wegen ihres provokativen Potentials unmittelbar Aufsehen erregt. Hierzu zählen die politisch motivierten Intentionen (zum Beispiel Katharina Sieverding, *Deutschland wird deutscher*, mit dem Bild eines von Messern bedrohten Frauenkopfes), die wegen ihrer Eindringlichkeit und Aktualität den Passanten zum Nachdenken anregen.<sup>69</sup> ‚Plakatpiraten‘<sup>70</sup> überschreiten mit ihren Aktionen die Grenze der Legalität, spielen Kunstfreiheit gegen Zivilen Ungehorsam und Sachbeschädigung aus. Sie greifen in den wirtschaftlichen oder politischen Diskurs ein, indem sie mittels Streichungen oder Zusät-

zen bestehende Werbeplakate verfremden; die Werkaussage wird transformiert oder kippt ins Absurde.<sup>71</sup>

Ob die nächtlichen Aktionen der ‚Plakatpiraten‘ als Offensive gegen das Werbebombardement in den Städten, als Persiflage oder als interkulturelles Statement aufgefasst werden, sie etablieren sich spätestens durch den angeregten Diskurs in den öffentlichen Medien zur Kunst. Sie stehen damit der Tradition von Performances<sup>72</sup> nahe, die in Fußgängerzonen unangekündigt vor überraschtem Publikum ihre Aktionen entfalten. Ganz gleich, ob die Passanten ärgerlich ausweichend oder interessiert beobachtend, sogar amüsiert reagieren, sie sind in das Kunstgeschehen eingebunden und müssen sich mit dem Gebotenen auseinandersetzen. Über die Hinwendung zu Massenmedien und zur ‚Masse‘ findet die Kunst neue Formen der Interaktion – Grenzüberschreitung vollzieht sich programmatisch.

Im Falle der ‚Plakatpiraten‘ gipfelt die Adaption kommerziell produzierter Bildmedien in der – allerdings nur einseitig freiwilligen – materiellen Synthese von freier und kommerzieller Kunst. Sie steht zudem im Zusammenhang mit ironischen Überarbeitungen klassischer Kunstikonen, zum Beispiel Duchamps Bearbeitung einer Abbildung von Leonardos *Mona Lisa*.<sup>73</sup> Dass auch die Kooperation zwischen Kunst und Wirtschaft möglich ist, beweist die seit 1991 jährliche Vergabe eines Kunstplakatauftrags durch das *museum in progress* in Wien, gesponsert von einer Werbefirma, die ihre Werbeflächen zur Verfügung stellt.<sup>74</sup> Die Kunst erobert sich öffentliches Terrain zurück, das sie zuvor an die Wirtschaft verloren hat.

Waren in früheren Jahrhunderten Bildgestaltungen Monopol der Künstler, hat sich das Verhältnis seit der Industrialisierung verändert. Bereits die Fotografie ermöglicht günstige Bildproduktionen, von Laien und professionellen Fotografen ausführbar. Der Bildanteil in der Werbung wächst, und visuelle Medien erscheinen nicht nur auf dafür konstruierten Werbeträgern (Litfasssäule, Reklameschild), sondern praktisch auf allen bekleb- oder bedruckbaren Oberflächen. Ob auf Plastiktüten, Verpackungen, Fassaden oder Straßenbahnen ... – die Innenstädte sind optisch von Werbemedien geprägt, die sich deutlich abheben von der Stadtarchitektur, die meist „schmucklos, minimalis-

tisch oder auch einfach nur funktional massenproduziert<sup>75</sup> den Hintergrund für sie liefert.

Die Dominanz dieser neuen Bildlichkeit erklärt das Bestreben vieler Grafiker und Designer, sich traditioneller ästhetischer Mittel und Gesetze zu bedienen (zum Beispiel Bauhaus-Lehre, Gestaltgesetze), um einprägsame zweckgebundene Gestaltungen zu erzielen. Sie orientieren sich an Sehgewohnheiten und Schönheitsidealen der Gesellschaft und prägen sie zugleich. Designer lassen sich dabei zunehmend als Künstler feiern, und ihr ehemals anonymes Arbeiten weicht individueller Stilprägung.<sup>76</sup> Ihr Interesse an Kunst spiegelt sich auch in integrierten Abbildungen von Kunstwerken oder imitierten Formelementen: das Design von Kulturgütern (Büchern, Musikmedien) zitiert gerne berühmte Meisterwerke, Objekt-Design eher Motive und Stile.<sup>77</sup> Über den Wiedererkennungseffekt bewirken Kunst-Adaptionen eine positive Aufnahme seitens der Konsumenten.

Erscheinen auch die Intention sowie die Auswahlkriterien gegenläufig, sind Kunst, Grafik und Design zugleich Konzepte der Aneignung, Ironisierung und meta-textuellen Verwendung eigen. Die gegenwärtige Kulturentwicklung zeigt Assimilationsprozesse auf beiden Seiten; die Grenze relativiert sich. Baudrillard beschreibt drei Ordnungen parallel zur kapitalistischen Entwicklung in der westlichen Industriegesellschaft: 1. die Imitation des klassischen Zeitalters, 2. die Produktion des industriellen Zeitalters und 3. die Simulation des gegenwärtigen Zeitalters.<sup>78</sup> Der künstlerisch-kunstgewerbliche Dialog kann somit als Phänomen einer allgemeinen Entwicklung gesehen werden, entspricht zugleich dem aktuellen Interesse an interdisziplinären Diskursen.

Ob die Angleichungstendenzen zu einem Ausgleich kommen, die Bewegung zum Stillstand gelangt, ist allerdings fraglich. Identität kann sich nicht ergeben, da beide Gestaltungsbereiche funktional verschieden sind. Das Wirtschaftssystem orientiert sich zwecks Konsumsteigerung an werbewirksamen Mitteln und Mechanismen traditioneller Ästhetik – den Wagemut einzelner Designer nicht ausschließend. Die Kunst adaptiert die alltägliche Ästhetik, hat ihre traditionelle dagegen bereits verworfen. Sie ist interessiert an aktuellen Ereignissen und Entwicklungen der ‚anderen‘ Seite und macht sie zum Gegenstand formaler und in-

haltlicher Auseinandersetzung. Ungebrochene Simulation würde ihre Identität aufheben, reflexive Distanz und funktionale Divergenz dagegen bewahrt sie.

Daher ist das Heraustreten aus dem Kunstraum ein entscheidender Schritt, wieder mit der Gesellschaft als Ganzes in Kontakt zu kommen. Der interaktive Prozess verläuft hier unmittelbar und ungefiltert von vermittelnden Medien und Instanzen. Über die Adaption der Massenmedien eignen sich Künstler die Sprache der ‚Massen‘ an, thematisieren ihren Lebens- und Erfahrungsbereich und spiegeln den Zeitgeist. Dies geschieht oftmals in der Intention, nicht nur selbst Ereignisse und Zustände zu kommentieren, sondern die Betrachter zu eigenen Reflexionen und Reaktionen zu motivieren. So wie die Kunst mit der Alltagskultur in Beziehung tritt, ist sie offen für die evolutionäre Entwicklung jenseits der Grenze und kann unmittelbar auf sie reagieren.

### Zusammenfassung

Die Darstellung hat gezeigt, wie unser gegenwärtiges kulturelles Verständnis bezüglich verschiedener Bewertungen bildnerischer Produktionsformen historisch erklärbar ist, und wieso sich die Bereiche Kunst und Alltagskultur in den letzten Jahren angenähert haben. Die Beziehungen zwischen beiden Bereichen entwickeln sich in drei Phasen: 1. der Abgrenzung zwischen den Gestaltungsformen (und Entwertung angewandter Kunstformen), 2. der revolutionären Grenzerweiterung zugunsten nicht-akademischer Gestaltungen und 3. der Grenzauflösung zwecks evolutionärer gegenseitiger Adaption. In diesen Entwicklungen unterscheiden sich konservatorische Interessen machthabender Kunst- und Kulturinstanzen gegenüber innovativen Kräften von Kulturschaffenden und -theoretikern. Daher zeichnet sich der Markt als Gesamtheit aller Individuen als flexibler gegenüber neuen Erscheinungen aus als institutionelle Einrichtungen: letztere agieren eher nach festen Vorschriften oder Formalitäten und bewerten mittels tradierter Maßstäbe, als sich am unmittelbaren Kunsterlebnis oder an aktuellen Tendenzen zu orientieren.

Die Trennung zwischen freier und angewandter Kunst, die Ausgrenzung vieler Gestaltungsweisen der Nicht-Kunst vollzieht sich im Rahmen der Akademienbildung. Waren in den spätmittelalterlichen Zünften noch

alle Produktionsformen gleichermaßen organisiert, etablieren sich nun Malerei und Plastik als ‚hohe‘ Künste zu Lasten der anderen. Erst das strikte Festhalten an traditionellen Vorbildern, das Erstarren der ästhetischen Entwicklung bewirkt eine Gegenbewegung, da die Diskrepanz zwischen offiziell anerkannten künstlerischen Ausdrucksformen und aktuellen Lebensformen zu groß wird. Die Spannungen führen zu einer revolutionären Entwicklung, in der die Avantgarde systematisch alle alternativen Bildproduktionsweisen adaptiert, um die akademischen zu ersetzen. Das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst verkehrt sich, die innere evolutionäre Entwicklung der traditionellen Kunst wird unterbunden. Stattdessen vollziehen sich die Wechsel abrupt und diskontinuierlich – auch wenn die verschiedenen neuen Stilrichtungen im 20. und 21. Jahrhundert nebeneinander fortbestehen. Nacheinander vereinnahmt die avantgardistische Kunst Gestaltungsformen vorklassischer und außer-europäischer Kunst, das zeitgenössische Kunsthandwerk, nicht-professionelle Bildgestaltungen (einschließlich Volkskunst, Patientenbildereien, Kinderzeichnungen) und schließlich professionelle Produktionen aus kommerziellen Bereichen. Das Interesse verlagert sich vom Exotischen zum Alltäglichen. In der zweiten Jahrhunderthälfte wird das Kunstsystem offener und flexibler, und die Grenze zwischen den Bereichen Kunst und Alltagswelt löst sich auf. Die Adaption alltäglicher visueller Erscheinungen und industrieller Herstellungen führt anstelle einer bedingungslosen Übernahme ihrer Gestalten zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit ihrer Ästhetik, ihren Konzepten sowie ihrer Bedeutung für die Gesellschaft. So bewirkt die für die Grafik typische Kombination von Bild und Text in der Kunst originäre Bildlösungen, und die industrielle Fertigung von Massengütern inspiriert zu seriellen Produktionen, die eine konzeptionelle und bildkompositorische Erweiterung formaler Prinzipien sind.

Die Kunst beginnt aus dem elitären, abgegrenzten Kunstraum herauszutreten und aktiv in die gesellschaftlichen, ökonomischen und massenmedialen Prozesse einzugreifen. Umgekehrt öffnen sich auch verschiedene kommerzielle Gestaltungsbereiche gegenüber der Kunst und übernehmen ihre Gestaltungslehren, Stile und Motive. Zu unterscheiden sind beide

Adaptionsrichtungen hinsichtlich ihrer Ziele: die kommerzielle Kunst ist eher an traditionellen oder erfolgreichen Formen und Ideen interessiert, die zeitgenössische ‚freie‘ Kunst an aktuellen Phänomenen zwecks intellektueller Durchdringung; formal-ästhetische und intellektuell-inhaltliche Interessen stehen sich gegenüber. Insofern behält sie reflektierende Distanz, die der anderen Seite aufgrund marktwirtschaftlicher Bedingtheit verwahrt bleibt. Die verschiedenen Haltungen und Interessen stehen einer gemeinsamen Identität entgegen. Die Kunst kann jegliche Art von Gestalt als Ausdrucks- oder Kommunikationsform annehmen, da sie keiner festen formalen, inhaltlichen oder medialen Grenze unterliegt – ihre Identität als Kunst bleibt.

## Endnoten

1. Der Begriff des Bildes soll hier und im Weiteren für alle Bildwerke gelten, das heißt unabhängig davon, in welcher Technik und ob in zwei oder drei Dimensionen sie gestaltet sind.
2. In der kunsthistorischen Aufarbeitung wurden ganze Stile und Epochen erst lange nach ihrer Entstehung als Kunst gewürdigt. Auch neue Stile werden oft spät wegen ihrer innovativen Tendenzen geschätzt. Im 20. Jahrhundert ist die Kunst der Expressionisten ein Beispiel: lange bleibt sie unbeachtet und erst in der zweiten Jahrhunderthälfte erhält sie offizielle Anerkennung und wird in öffentlichen Sammlungen gezeigt.
3. Vgl. Linares 2005, Farben, S. 127-128.
4. Zunftordnungen regelten Berufsausbildung und -ausübung sowie Materialhandel. – Vgl. Corley 2009, Maler und Stifter, S. 43-47 und S. 363-364 (Zunftordnung).
5. Zu den sieben freien Künsten zählen Rhetorik, Grammatik und Dialektik (Trivium) sowie Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik (Quadrivium), die in der Antike nur von freien Bürgern ausgeübt werden durften.
6. Die Traktate (z.B. von Cennini, Alberti, Leonardo, Dürer) versuchen, die Vorrangstellung einer Kunstgattung bzw. ihre Gleichberechtigung mit den etablierten Künsten wie der Literatur zu beweisen.
- Vgl. Woods 2007, Renaissance Art, S. 141-155.
7. Die Bedeutsamkeit des *disegno* ist anhand der damaligen Traktate überliefert. 1563 gründete Vasari in Florenz die erste öffentliche Kunstakademie *Accademia del Disegno* unter der Schirmherrschaft Cosimo de' Medici. – Vgl. Rügler 2005, Idee der Kunstakademien, S. 23.
8. Schon im Mittelalter wird nach Musterbüchern und Vorlagen gezeichnet und kopiert, und ab der Renaissance werden auch Naturstudien praktiziert. Die Eigenleistung eines Entwurfs ist es, die traditionell überlieferten Bildelemente zu einer neuen Komposition zusammenzuführen. Aber der *disegno* leistet noch mehr, indem er – wie im Falle Leonardos – auch eigene Erfindungen und Entdeckungen künstlerischer, technischer und wissenschaftlicher Art erfasst.
9. Vgl. Held 2001, Französische Kunsttheorie, S. 35.
10. Vgl. Rügler 2005, Idee der Kunstakademien, S. 23.
11. Während Signac oder van Gogh weitgehend Autodidakten sind, werden die früheren wegweisenden Künstler (z.B. Delacroix, Turner) noch offiziell geschätzt, selbst Courbet erhält 1849 im Salon eine Goldmedaille. – Vgl. Scholz 1999, Pinsel und Dolch, S. 79. 1775 zeigte Hone ein abgelehntes Bild mit anderen

- Werken in London, David öffnete 1799 sein Atelier parallel zur Weitausstellung. – Vgl. Scholz 1999, Pinsel und Dolch, S. 91-92.
- Marina Linares Kunst an der Grenze [kunsttexte.de](http://kunsttexte.de) 1/2010 - 14
12. Vgl. Luz, Dandysmus 2005, S. 87.
  13. Im 19. Jahrhundert wenden sich viele Maler der Fotografie zu, die nicht nur die Funktion der Malerei (z.B. im Portrait) übernimmt, sondern auch zu Studien und als materielle Grundlage für Übermalungen dient. Auch eine Parallele von Mehrfachbelichtung und Darstellung von Bewegung der Fotografie wird in der Malerei nachgewiesen. – Vgl. von Beyme 2005, Zeitalter der Avantgarden, S. 475-476 und Sachsse 2003, Fotografie, S. 36-41.
  14. Luz sieht im modernen Künstler des 19. Jahrhunderts den Typus des Dandy begründet, der sich bewusst inszeniert und von der Gesellschaft abhebt. – Luz 2005, Dandysmus, S. 82-88.
  15. Vgl. Sembach 1999, Jugendstil, S. 16-18.
  16. Vgl. von Beyme 2005, Zeitalter der Avantgarden, S. 477-483.
  17. Schon Gauguin bildet inspiriert durch außereuropäische Kultur Objekte aus verschiedensten Materialien, und Degas – Vgl. Franzke 1982, Skulpturen und Objekte, S. 23.
  18. Vgl. Wimmer 2005, Biologische und soziokulturelle Aspekte, S. 9-10.
  19. Vgl. Luhmann 1995, Kunst und Gesellschaft, S. 380-383.
  20. Vgl. Roeck 1999, Kunst-Patronage, S. 13-14.
  21. Kunstagenten sind schon in früher Neuzeit nachgewiesen. – Vgl. Roeck 1999, Kunst-Patronage, S. 13.
  22. Vgl. Roeck 1999, Kunst-Patronage, S. 21.
  23. Im 19. Jahrhundert führen Industrialisierung und erstarkendes Manufakturwesen zur Gründung von Fach- und Ingenieurschulen, die Universitäten und Akademien ergänzen. – Vgl. Helm, Bildung und Ausbildung, S. 21.
  24. Zum Beispiel wurde 2005 in Düsseldorf das CIAM (Zentrum für internationales Kunstmanagement) in Zusammenarbeit der Kunstakademie Düsseldorf, der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf sowie der Kunsthochschule für Medien und Hochschule für Musik in Köln gegründet.
  25. Helm kritisiert besonders in den deutschen Akademien des 17. und 18. Jahrhunderts, dass ein „kleingeistiger, von Aufsicht und Reglementierung charakteristischer R Geist“ die freie Entfaltung hindere. – Helm 2005, Bildung und Ausbildung, S. 15.
  26. Vgl. Heinrichs 1999, Kulturmanagement, S. 46.
  27. Als ‚klassische‘ Künste innerhalb der Kultur gelten Literatur, Bildkunst, Musik, Theater, Tanz. – Vgl. Bendixen 2006, Kultur und Kunstmanagement, S. 126.
  28. Vgl. Raue 2010, Sammeln, S. 49.
  29. Vgl. Bendixen 2006, Kultur- und Kunstmanagement, S. 193-194.
  30. Dies impliziert die Beteiligung an Ausschreibungen, Kostenplanung und -abrechnung, Entwurf und Realisierung des Kunstwerks, Öffentlichkeitsarbeit und eigene Archivierung.
  31. Vgl. Sembach 1999, Jugendstil, S. 12-13.
  32. Pevsner 1983, Wegbereiter, S. 82.
  33. Vgl. von Beyme 2005, Zeitalter der Avantgarden, S. 431.
  34. Vgl. Pevsner 1983, Wegbereiter, S. 26-27.
  35. Es handelt sich um die Vereinigung der ehemaligen Großherzoglichen Sächsischen Hochschule für Bildende Künste mit der ehemaligen Großherzoglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Angliederung einer Abteilung Baukunst. – Vgl. Ackermann 2009, Neues Leben, S. 18.
  36. Vgl. Wick 1982, Bauhaus-Pädagogik, S. 69-70.
  37. Düchting 1996, Farbe am Bauhaus, S. 109.
  38. Vgl. Wick 1982, Bauhaus-Pädagogik, S. 66.
  39. Im Mittelalter arbeiteten in der Bauhütte (zum Beispiel zwecks Errichtung einer Kirche) Künstler, Kunsthandwerker und Facharbeiter zusammen.
  40. Gründungsmitglieder sind in Paris 1947 ein Kreis von Schriftstellern, Künstlern und Sammlern, unter anderem André Breton, Jean Paulhan, Antoni Tapié und Jean Dubuffet. – Vgl. Krajewski 2004, Dubuffet, S. 198-215.
  41. Tatsächlich ist beobachtet worden, dass Kinderzeichnungen von Schulkindern an Phantasie und Ausdruck im Gegensatz zu denen jüngerer Kinder (4 bis 6 Jahre) nachlassen. – Vgl. Schuster 1990, Psychologie der Bildenden Kunst, S. 279-286.
  42. z.B. Joseph Rogues de Fursac (1905), Fritz Mohr (1906), Paul Meunier (1901, 1907) oder Marcel Réja (1907) – Vgl. Thévoz 1997, Réja, S. 1-4.
  43. Seine Schrift *Bilderei der Geisteskranken* (1922) wird als ‚Bibel der Surrealisten‘ gefeiert. – Vgl. Buxbaum 1990, Zur Geschichte, S. 25-31.
  44. Der Pariser Kreis um Breton propagiert politisches Engagement und künstlerische Autonomie, fordert die *révolution surréaliste* in den Köpfen der Individuen. Die Haltung der Künstler ist insofern zwiespältig, als sie sich zwischen politischen Gruppierungen der Linken und der bürgerlichen Kunstszene bewegen. – Vgl. Held 2005, Avantgarde und Politik, S. 20-21.
  45. Breton 1924, Manifest des Surrealismus, S. 330.
  46. Vgl. Spies 1998, Kunstgeschichten, S. 213.
  47. Vgl. Link 2000, Pop Art in Deutschland, S. 157-158.
  48. Bippus 2003, Serielle Verfahren, S. 29.
  49. Andy Warhol, *One Hundred Campbell's Soup Cans*, 1962, Acryl auf Leinwand, 182,9 x 132,1 cm.
  50. Andy Warhol, *Two Hundred Campbell's Soup Cans*, 1962, Acryl auf Leinwand, 182,9 x 254 cm.
  51. Vgl. Bippus 2003, Serielle Verfahren, S. 31.
  52. Die Dosen werden zu ihrer Zeit zu 35 Cent gehandelt – Warhol verkauft seine in der Galerie für 6 Dollar. Die Preissteigerung setzt sich im Zuge ihrer Anerkennung weiter fort.
  53. Auf dem Kunstmarkt erzielen Arbeiten mehrerer Auflagen (Fotografie, Druckgrafik, multiples) generell niedrigere Preise als Einzelwerke (Malerei, Skulptur), so dass die Künstler zwecks Preisstabilisierung limitierte Auflagen herausgeben.
  54. Vgl. Spies 1998, Kunstgeschichten, S. 226-227.
  55. Spies 1998, Kunstgeschichten, S. 215.
  56. Vgl. Linares 2003, Analyse abstrakter Malerei, S. 93-94 und 309-310.
  57. Vgl. Linares 2005, Alles Wissenswerte über Farben, S. 138-146.
  58. Schriftbänder und Emblemata finden sich schon in der klassischen Kunst, doch erst über die Collagetechnik erweitert sich ihr Anteil zum eigenen Gestaltungselement. Schri Als Beispiele hierfür können Arbeiten von Hanne Darboven, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Roy Lichtenstein oder Lawrence Weiner gelten.
  59. ftbilder entehen schon in der dadaistischen und surrealistischen Avantgardekunst, aber nun etablieren sie sich auf großen Formaten, werden eigenständiger Bildgegenstand. 60. Vgl. Bippus 2003, Serielle Verfahren, S. 27.
  61. Hierzu kann auch die fotorealistische Malweise (z.B. von Gerhard Richter) gezählt werden sowie Darstellungen vergrößerter, grober Bildauflösungen (z.B. von Peter Zimmermann), wie sie das digitale Bildprogramm problemlos vornimmt.
  62. Vgl. Strauss 2000, Plakat, S. 18.
  63. Vgl. Strauss 2000, Plakat, S. 19.
  64. Vgl. Ullrich 2000, Milieuprobleme, S. 64-65.
  65. Warnke 1989, Kunst unter Verweigerungspflicht, S. 225.
  66. Vgl. Ullrich 2000, Milieuprobleme, S. 56.
  67. Vgl. Ullrich 2000, Milieuprobleme, S. 62-63.
  68. In der Wiener Innenstadt war ein Einzelkünstler oder eine Gruppe in den Jahren 1990-1993 aktiv; Nachahmer gab es auch in anderen Städten.
  69. Vgl. Werkner 2000, Die Macht des Überklebens, S. 99.
  70. In Deutschland ist die Fluxus-Bewegung vorreitend für öffentliche Aktionen, die oftmals in internationaler Beziehung zu politischen Interventionen betrachtet werden. – Vgl. Hoffmann 1995, Destruktionskunst, S. 167-181.
  71. Reproduktion von L.H.O.O.O., 1919 aus *Die Schachtel im Koffer* (*La Boite-en-valise*), Bleistift auf einer Reproduktion der *Mona Lisa*, 19,7 x 12,4 cm, Philadelphia Museum of Art.
  72. Vgl. Ullrich 2000, Milieuprobleme, S. 54.
  73. Ullrich 2000, Milieuprobleme, S. 50.
  74. Berühmt wird die italienische Designer-Gruppe *Memphis*, und Designermarken etablieren sich in verschiedenen Wirtschaftszweigen. – Vgl. Hellgermann 2006, Vom Design, S. 13-14.
  75. Vgl. Vock 2002, Kunstzitate, S. 5 und 173-174.
  76. Vgl. Baudrillard 1982, *Der symbolische Austausch*, S. 79.

## Bibliographie

Ackermann 2009, Neues Leben

Ute Ackermann, >>Neues Leben in Weimar<<. Das Bauhaus und die Weimarer Klassik, in: Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925, hg. v. Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2009), Göttingen 2009.

Baudrillard 1982, Der symbolische Tausch

Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982.

Bendixen, Kultur- und Management

Peter Bendixen, Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement, Wiesbaden 2006.

von Beyme 2005, Zeitalter der Avantgarden

Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905 – 1955, München 2005.

Bippus 2003, Serielle Verfahren

Elke Bippus, Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin 2003.

Breton 1924, Manifest des Surrealismus

André Breton, Manifest des Surrealismus, in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimer 1995, S. 329-331.

Buxbaum 1990, Zur Geschichte

Roman Buxbaum, Zur Geschichte der Kunst psychisch kranker Menschen, in: Von einer Welt zu'r Andren, Köln 1990.

Corley 2009, Maler und Stifter

Brigitte Corley, Maler und Stifter des Spätmittelalters in Köln 1300 – 1500, Kiel 2009.

Der Blaue Reiter, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912.

Düchting 1996, Farbe am Bauhaus

Hajo Düchting, Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie, Berlin 1996.

Franzke 1982, Skulpturen und Objekte

Andreas Franzke, Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, Köln 1982.

Klaus Gier, Andy Warhols Record- und Cover Design. Studien zur grafischen und formgegenständlichen Gestaltung von Schallplatten und Schallplattenverpackungen durch Andy Warhol (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte; Bd. 375), Frankfurt am Main 2001.

Hansch 2005, Verabsolutierung von Kognition und Emotion

Dietmar Hansch, Zur Verabsolutierung von Kognition und Emotion aus Sicht der Psychosynergetik, in: Emotion – Kognition – Evolution, hg. v. Manfred Wimmer und Luc Ciompi, o. O. 2005, S. 185-230.

Heinrichs 1999, Kulturmanagement

Werner Heinrichs, Kulturmanagement, Darmstadt 1999.

Held 2001, Französische Kunsttheorie

Jutta Held, Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhundert und der absolutistische Staat, Berlin 2001.

Held 2005, Avantgarde und Politik

Jutta Held, Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste, Berlin 2005.

Helm 2005, Bildung und Ausbildung

Christoph Helm, Bildung und Ausbildung, in: Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung – Kunstvermittlung – Kunstsammlung, Ruhpolding 2005, S. 13-22.

Hellgermann 2006, Vom Design

Andreas Hellgermann, Vom Design zur Sache. Eine fundamentaltheologische Untersuchung zum Umgang mit den Dingen (Religion – Geschichte – Gesellschaft, Fundamentaltheologische Studien; Bd. 39), Berlin 2006.

Hoffmann 1995, Destruktionskunst

Justin Hoffmann, Destruktionskunst. Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995.

Krajewski 2004, Dubuffet

Michael Krajewski, Jean Dubuffet. Studien zu seinem Frühwerk und zur Vorgeschichte des Art Brut, Osnabrück 2004.

Linares 2003, Analyse abstrakter Malerei

Marina Linares, Analyse abstrakter Malerei (Pollock): strukturelle Vergleiche von Bild- und Tonkompositionen, Essen 2003.

Linares 2005, Alles Wissenswerte über Farben

Marina Linares, Alles Wissenswerte über Farben. Farbenlehre – Kunsttheorie – Farbenpsychologie – Kulturgeschichte – Neue Medien, Essen 2005.

Link 2000, Pop Art in Deutschland

Jochen Link, Pop Art in Deutschland. Die Rezeption der amerikanischen und englischen Pop Art durch deutsche Museen, Galerien, Sammler und ausgewählte Zeitungen, o. O. 2000 (Diss. Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart).

Luhmann 1995, Kunst und Gesellschaft

Niklas Luhmann, Kunst und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.

Luz 2005, Dandysmus

Kathrin Luz, Dandysmus und der Kult der Kälte, in: Eingrenzen und Überschreiten, hg. v. Martin Roussel, Würzburg 2005, S. 81-94.

Pevsner 1983, Wegbereiter

Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, engl. Originalausg. Hamburg 1957, Köln 1983.

Raue 2010, Sammeln

Peter Raue, Sammeln wir die falsche Kunst?, in: Die Zeit, Nr. 3 vom 14.01.2010, S. 49-50.

Roeck 1999, Kunst-Patronage

Bernd Roeck, Kunst-Patronage in der Frühen Neuzeit, Göttingen 1999.

Rügler 2005, Idee der Kunstakademien

Axel Rügler, Zur Idee der Kunstakademien, in: Stendal, Winckelmann-Gesellschaft, Kunst und Aufklärung. Kunstausbildung – Kunstvermittlung – Kunstsammlung, Ruhpolding 2005, S. 23-26.

Sachsse 2005, Fotografie

Rolf Sachsse, Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

Scholz 1999, Pinsel und Dolch

Dieter Scholz, Pinsel und Dolch, Berlin 1999.

Schuster 1990, Psychologie der Bildenden Kunst

Martin Schuster, Psychologie der Bildenden Kunst, Heidelberg 1990.

Sembach 1999, Jugendstil

Klaus-Jürgen Sembach, Jugendstil, Köln 1999.

Spies 1998, Kunstgeschichten

Werner Spies, Kunstgeschichten. Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert, hg. v. Henning Ritter, Bd. 2, Köln 1998.

Strauß 2000, Plakat

Martin Strauß, Einleitung, in: Plakat.Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst, hg. v. Otto Mittmannsgruber und Martin Strauß, Wien 2000, S. 15-22.

Thévoz 1997, Réja

Michel Thévoz, Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten, in: Marcel Réja, Die Kunst bei den Verrückten (Originalausg. L'Art chez les Fous, Paris 1907), hg. v. Christoph Eissing-Christophersen und Dominique Le Parc, Wien/New York 1997, S. 1-14.

Ullrich 2000, Milieuprobleme

Wolfgang Ullrich, Milieuprobleme. Kunst im Terrain der Werbung, in: Plakat.Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst, hg. v. Otto Mittmannsgruber und Martin Strauß, Wien 2000, S. 50-67.

Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht  
Martin Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, hg. v. Volker Plagemann, Köln 1989.

Wimmer 2005, Biologische und soziokulturelle Aspekte  
Manfred Wimmer, Biologische und soziokulturelle Aspekte der Emotions- und Kognitionsdynamik, in: Emotion – Kognition – Evolution, hr. v. Manfred Wimmer und Luc Ciompi, o. O. 2005, S. 9 – 46.

Wick 1982, Bauhaus-Pädagogik  
Rainer K. Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln 1982.

Woods 2007, Renaissance Art  
Kim W. Woods Making Renaissance Art, Vol. 1, London 2007.

## Zusammenfassung

Der Artikel *Kunst an der Grenze: Grenzgänger der Kunst – Grenzgänge in die Kunst* befasst sich mit Phänomenen bildnerischer Gestaltung neben der offiziellen Kunst, namentlich mit Kunsthandwerk, antiakademischer Kunst, laienhafter und kommerzieller Bildproduktion. In einem kulturgeschichtlichen Überblick wird aufgezeigt, wie freie und angewandte Produktionen ab dem Mittelalter getrennt und schließlich innerhalb avantgardistischer Bewegungen re-integriert werden. Hier lassen sich die Phasen der Abgrenzung, der Grenzerweiterung sowie der Grenzauflösung unterscheiden.

Im 20. und 21. Jahrhundert bilden alternative Gestaltungsweisen zunehmend den Gegenstand der Kunst – so wie Kunstwerke kommerzielle Gestaltungen von Grafik und Design beeinflussen; die traditionelle Grenze zwischen den Bereichen Kunst und Alltag beginnt sich aufzulösen. Die Autorin differenziert hierbei zwischen revolutionären und evolutionären Adaptionsweisen, wobei erstere in der Diskrepanz zwischen stagnierenden Kunstpositionen gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen begründet sind, und letztere dagegen einem flexibleren Assimilationsprozess unterliegen.

Nachdem die Strömungen der Moderne hinsichtlich der adaptierten Gestaltungsformen und Konzepte dargelegt sowie der sich dadurch verändernde Kunstbegriff diskutiert werden, zeigen Beispiele jüngerer Kunst von der Pop Art bis zur Plakatkunst, wie die Kunst Phänomene der Alltagskultur durchdringt und reflektiert. Sie findet vom abgegrenzten, elitären Kunstraum wieder in den (insbesondere urbanen) Lebensraum zurück und eröffnet einen neuen Diskurs. Die künstlerische Auseinandersetzung mit massenmedialer Gestaltung bewirkt eine Öffnung gegenüber ak-

tuellen Tendenzen und somit eine Spiegelung des Zeitgeists.

## Autorin

Marina Linares, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft in Köln, Promotion mit interdisziplinärer Dissertation über die Vergleichbarkeit von Malerei und Musik in München freiberufliche Kunsthistorikerin und -theoretikerin, Künstlerin und Autorin

Publikationen: *Analyse abstrakter Malerei* (2003), *Alles Wissenswerte über Farben* (2005).

## Titel

Marina Linares,

Kunst an der Grenze:

Grenzgänger der Kunst – Grenzgänge in die Kunst  
in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2010 (16 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).