

Philipp Schönthaler

Kalkulierte Naivität

Damien Hirsts Interviewband *On the way to work*

“Art’s an incredible fucking complicated lie that I’m building up myself”¹

Den Selbstaussagen der Künstlerinnen und Künstler kommt im kunsthistorischen Diskurs theoretisch ein sekundärer Status zu. Der hermeneutische Vorbehalt, „dass der Künstler, der ein Gebilde schafft, nicht der berufene Interpret desselben ist“², ist in der Kunstgeschichtsschreibung nach wie vor dominant. Dem entgegen stehen die Selbstaussagen, die vor allem die Kunstproduktion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prominent begleiten. Julia Gelshorn argumentiert, dass die Hierarchien zwischen Künstlern und Kunsthistorikern hierbei keinesfalls so eindeutig zu verzeichnen sind, wie gemeinhin postuliert: „Das künstlerische Diktum gibt häufig nicht nur einen Jargon vor, sondern liefert ganz konkrete Stichworte und Interpretationsvorgaben für die Analyse des eigenen Werks, die von der Kunstgeschichte bisweilen schlicht wiederholt werden.“³ Die Interventionen, die diesbezüglich von Seiten der Künstler erfolgen, um aktiv in den Prozess der Kommunikation und Kunstvermittlung einzugreifen, nehmen zahlreiche Formen und Formate an: Statements, Manifeste, Essays, Interviews, aber auch dokumentarische oder aktionistische Projekte dienen dazu, sich in den kunstgeschichtlichen Diskurs und die Theoriebildung einzuschalten. Insbesondere das Interview hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend etabliert und bildet inzwischen ein ‚autoritatives Medium‘,⁴ das höchst wirksam eine Mittlerfunktion zwischen Kunstgeschichte, Kunstproduktion, Kunstvermittlung und Kunstmarkt einnimmt.⁵

So allgegenwärtig die Selbstzeugnisse von Künstlern inzwischen sind, so unklar sind sie jedoch in ihrem Status für den kunsthistorischen und kunsttheoretischen Diskurs. Die Rezeption steht strukturell vor dem Dilemma, ob die Selbstzeugnisse primär als Kommentar über das Werk zu lesen, oder ob sie diesem nicht vielmehr selbst als integraler Moment zuzurechnen sind – und in der Konsequenz ihrerseits genau wie das Werk einer Kontextualisierung und Kommentierung bedürfen.⁶ Hans-Ulrich Obrist lanciert sein großes Interview-Projekt diesbezüglich als Erinnerungsprojekt,⁷ das die Rede über die Kunst mit dem Künstler als qualifizierten Kommentator emphatisch als Dialog begreift, damit aber „eine Fetischisierung

des Künstlerworts“⁸ fortschreibt. Benjamin Buchloh nimmt in seinen Interviews eine dezidiert wissenschaftliche Position ein, die das Schaffen der Künstler historisch im Kontext der Kunstgeschichte diskutiert. Buchloh führt seine Interviews hierbei in der erklärten Absicht, Quellenmaterial zur Kunst- und Werkanalyse zu liefern.⁹

Im Gegensatz dazu beschreibt Christoph Lichtin in seiner Analyse der Künstlerinterviews von Henri Matisse, Marcel Duchamp, Andy Warhol und Dieter Roth das Interview als eigenständiges Kunstprodukt.¹⁰ An die Stelle des Kommentars tritt das Interview als ästhetisches Konstrukt innerhalb eines erweiterten Werkbegriffs. Unabhängig von einzelnen, inhaltlichen Interpretationsvorgaben, die der Künstler zu seinem Werk oder der Kunst allgemein liefert, rückt mit diesem Modell die Rede über die Kunst als autonomer Sprechakt ins Zentrum – ein Ansatz, den Sigmar Polke ebenfalls zur Definition eines legitimen Künstlerinterviews erhebt: „Ein Interview ist dann gut, wenn es innerhalb des Interviews eine eigene Logik gibt, wenn das Interview eine Kunstform wird.“¹¹ Die Interpretation der Rezipienten kann nun nicht mehr allein über die Rückversicherung am Werk verlaufen,¹² vielmehr müssen die Selbstaussagen als Bestandteil des Werkkomplexes zuerst auf ihre eigene Gesetzmäßigkeit hin befragt werden.

Das Dispositiv der Selbstaussage, die dem Werk integral zuzurechnen ist und damit stets den Diskurs, wie über Kunst zu reden ist, mitreflektiert, bildet im Folgenden die Grundlage, um die Rolle der Selbstaussagen Damien Hirsts ausgehend von seinem Interviewband *On the way to work* (2001) zu diskutieren – wobei die Analyse durch einen Seitenblick auf den Katalog *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* (2000) sowie auf die Videoperformance *Do It* (1995/1996) ergänzt wird. Im Unterschied zu den zahlreichen Auftritten und Interviews des massenmedienaffinen Künstlers, bietet der Interviewband den Vorteil, dass die Analyse von einem geschlossenen Werk ausgehen kann. Bedeutsamer ist jedoch, dass Hirst, der seine Karriere von Anfang an ebenso ehrgeizig wie erfolgreich orchestriert, im Buch jenes Leitmedium identifiziert, das die Kunstgeschichtsschreibung maßgeblich bestimmt: „[T]he whole history of art came out of books and reproduced images.“ (71) Hirst kommt hierin mit Beat Wyss überein, wenn dieser schreibt, dass die moderne Kunst „ohne den Bücherhimmel

von Manifesten und obligater Lektüre¹³ bedeutungslos sei. Es ist daher keineswegs trivial, dass Hirst seine Interviews in eigener Regie produziert und in Buchform publiziert. Der Interviewband stellt dabei nur eine Publikation in einer Reihe von „Kunstbüchern“ mit jeweils unterschiedlichen konzeptuellen Ansätzen dar und legt damit nahe, dass Hirst das Buch als eigenständiges Medium sowohl formal als auch strategisch nutzt.¹⁴ Die Hypothese, der ich ausgehend von *On the way to work* folge, lautet, dass Hirst durch das Zitieren stereotyper Künstlerbiografien die Autobiografie, die die Genese und Referenz der Kunstwerke im Subjekt verortet, als „Lese- und Verstehensfigur“¹⁵ in ihrer Rhetorik vorführt (wobei mit Rhetorik hier eine Verselbstständigung der Sprache gemeint ist, die ihren referenziellen Verweiszusammenhang suspendiert).¹⁶ Hirst trägt damit zeitgenössischen theoretischen Diskursen Rechnung, ohne hinter sie zurückzufallen. Zugleich beharrt er aber vermittels einer kalkulierten Naivität auf einem lebensweltlich verorteten Künstlersubjekt, um innerhalb einer historischen Situation, in der die immanenten und diskursiven Spielräume der Kunst sowohl formalästhetisch als auch politisch weitgehend erschöpft sind, jenseits von Fortschrittsemphase und Posthistoire erneut auf einer Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik der Kunst zu insistieren.

The true artist helps the world by revealing mystic truths

Das Programm des Interview-Projekts, das *On the way to work* zugrunde liegt, ist gemäß der einleitenden Hinweise ebenso einfach wie bewährt: Ein *Taperecorder* zwischen Künstler und Interviewer bildet das göttliche Dreieck, das die Hörer unmittelbar in die Reichweite der Stimme des Künstlers rückt. „Wichtig ist nur die unausweichliche Autorität des gesprochenen Wortes auf einem Tonband oder auf einer Abschrift“¹⁷ – so lautet die Versuchsanordnung, die bereits David Sylvester im Dialog mit Francis Bacon erprobt und die nun das Modell für Gordon Burn¹⁸ und Hirst bereitstellt. Diese Konstellation vollzieht sich sowohl bei Bacon und Sylvester als auch bei Hirst und Burn unweigerlich im Schatten des Meisters des Interviews, Andy Warhol, der das Interview mit seiner 1969 gegründeten Zeitschrift *inter/View* als Gespräch unter Prominenten – im Unterschied zur Befragung durch einen Journalisten – populär macht.¹⁹ Aber auch in dieser Anordnung unter Gleichgesinnten ordnet sich der Mittler – David Sylvester respektive Gordon Burn – „ganz eindeutig [...] [der] Autorität“²⁰ der Worte des Künstlers unter und verbürgt sich dafür, dass die Worte mit der Niederschrift im Buch zur „Bibel“ werden. Und in der Tat: Im Rückblick auf das eigene Werk ist selbst der Schöpfer – Hirst – erstaunt und befindet es als gut: „It’s a relief to have it [...] there’s no way you could create it.“ (7) Authentizität und

Wahrheits- bzw. Offenbarungsgehalt sind nochmals garantiert, und das gerade innerhalb einer von den Medien dominierten und korrumpierten Kommunikationssphäre, der man gemeinhin besser misstrauen sollte. Für Hirst besteht jedoch kein Zweifel, *On the way to work* bildet nochmals ein privilegiertes Medium, das eine aufrichtige Auskunft über den Künstler und das Werk zu liefern verspricht: „I don’t know. I kind of edit myself, d’you know what I mean? Normally. In the media. A big self-edit. But here...“ (7)

Es folgen zwölf Interviews aus einem Zeitraum von acht Jahren von 1992 bis 2000, die jeweils in unterschiedlichen Lokalitäten und zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten entstanden sind: Zu Hause oder im Studio des Künstlers, auf einer U-Bahnfahrt oder abgeschieden auf der pittoresken Insel Lundy im Bristolkanal. Wo die Worte des vertraulichen Gesprächs trotz allem nicht hinreichen, helfen zudem eine Vielzahl an Photos in unterschiedlichen Formaten. Im Schnitt weist der Band gut ein Photo pro Seite auf. Die Photos geben neben Werkreproduktionen vor allem einen Einblick in das Familienalbum des Künstlers. Schnappschüsse aus der frühesten Kindheit und von der Kommunion, in Boxershorts auf Stelzen, sowie in Zweisamkeit mit Mutter, Frau und Kind wird dem voyeuristischen Blick ungehindert Einlass in die mittelbürgerliche Existenz eines Jedermanns gewährt. Zwar liest man zwischendurch anti-künstlerische Statements wie: „I hate it if I feel like an artist.“ (25) Trotz allem erstaunt die freizügige Offenlegung der „heimatlichen Karten“ (Thomas Bernhard), die einer Starattitüde entgegenzulaufen scheint. Jedenfalls beschreibt Klaus Theleweit in seinem *buch der könige* das Rezept des Starphänomens von Elvis Presley und Andy Warhol als strategisches Wechselspiel von Medienpräsenz und personaler Unnahbarkeit. Die Frage, ob „Institutionen Lebensgeschichten, persönliche Biografien“²¹ haben, beantwortet Theleweit weitgehend negativ. Das Konzept Hirsts, das auf das Private und den lebensweltlichen Bezug des Kunstschaffens setzt, verortet sich hier innerhalb neuer medialer Inszenierungsstrategien, die die Privatsphäre der Stars offensiv mit einschließen.²² Hirst weiß jedenfalls, dass der Künstler ein Ideen- und Medienprodukt ist: „Being an artist is an idea.“ (50) Zudem befindet sich im Script eines Künstlers, der Kunstgeschichte schreiben will: „I definitely already know that if I died tomorrow the contribution I’ve made is important [...]. I already know I’ve dented the thing.“ (95)

Künstlerfamilien

Harold Bloom äußerte den Verdacht, dass unter den Dichtern respektive Künstlern von Statur eine „Einflussangst“ umgeht. Spätgeborene Künstler stehen unter dem Bann historischer Künstlerheroen, die sie zum Epigontum degradieren.²³ Hirst erklärt den Ein-

fluss dagegen vorbehaltlos zum Schaffensprinzip. „I’m digging around in dead artist’s bins trying to find things.“ (173) Die Lektüre von Astrid Schmidt-Burkhardt über die Selbsthistorisierung der Avantgarden scheint in dieser Hinsicht fruchtbarer als das psychoanalytische Modell Blooms. Die Avantgarden, so Schmidt-Burkhardt, praktizieren keinen Traditionsbruch, sondern konstruieren ihre Genealogien und Stammbäume nach Bedarf: „Das vermeintlich Neue geht auf Altes zurück.“²⁴ Wo die Väter im rebellischen Gestus geopfert werden, um einen glaubwürdigen Traditionsbruch zu inszenieren, dienen die Onkel und Großväter, um eine Antitradition zu begründen. Für Hirst geben zu-nächst die Beatles das Vorbild. „I just hope that I can kind of be like the Beatles.“ (31) Warum sind die Beatles besser als die Rolling Stones? „They took every fucking kind of music. They took everything they wanted. They took the *lot* [...] They’re not country ‘n’ western. They’re not r&b. They’re the *Beatles*. They just went and got everything [...]. The Stones are just nowhere. They’re absolutely fucking nowhere.“ (201) Die Beatles sind nicht nur die ersten postmodernen Musiker, die die Tradition als verfügbare Sammelkiste begreifen, sondern sie münzen den Eklektizismus in ein neues Produkt, genauer: eine Marke – die Beatles. Nicht die Tradition als Aufgabe, die es nochmals durch zu exerzieren gilt (wie es die Appropriation Art praktiziert), sondern die Vergangenheit als allgemein zugänglichen Speicher, um das Spielfeld und die Regeln im eigenen Namen neu zu definieren.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es umso mehr, wenn Hirst in *On the way to work* wiederholt erklärt, dass er als Künstler in erster Linie das Erbe von Henri Matisse aufnimmt:²⁵ „I’m up there with Matisse and colour.“ (93) Matisse scheint nur bedingt das Vorbild für einen rebellischen Sohn zu liefern. Zwar zählt Matisse zeitweise zum meist diskutierten Künstler der jungen „Wild Men of Paris“²⁶, der mit seinen Bildern Skandale verursacht – wie 1905 mit *La Femme au chapeau* in Paris oder 1913 mit seinen Bildern in der Armory Show in New York, in der Matisse mit zahlreichen Werken als Anführer der französischen Neoimpressionisten vertreten ist. Zudem nutzt bereits Matisse die Massenmedien (hier die *New York Times*) und speziell das Interview, um die öffentliche Wahrnehmung, dass seine Werke hässlich und unmenschlich seien, ein Verdikt, das in den USA im Rahmen der Armory Show unterschiedslos vom Werk auf die Person übertragen wird, zu korrigieren.²⁷ Im Interview zeichnet er im Kontrast dazu das Selbstportrait eines Jedermanns von sich selbst: „Oh, do tell the American People that I am a normal man; that I am devoted husband and father, that I have three fine children, that I go to the theatre, ride horseback, have a comfortable home, a fine garden that I love, flowers, etc., just like any man.“²⁸ Hirst bezieht sich jedoch weder

auf diesen Matisse und seine Inszenierungsstrategien, noch auf den Rat des 73-jährigen Franzosen, den er in einem Radiointerview an junge Maler erteilt: „First of all you must cut off your tongue because your decision takes away from you the right to express yourself with anything but your brush.“²⁹ Der Brite ergreift vielmehr ungehemmt selbst das Wort, zitiert hierbei aber allein den Matisse der Früh- und Spätphase, der sich als Farbenpurist aus gibt.

Was Hirst nicht nur in seiner Verwandtschaft mit Matisse, sondern generell auszeichnet ist soweit die Leidenschaft für die Farbe: „What got me into art is colour. Absolutely nothing else.“ (69) Das Interesse an der Farbe bildet darüber hinaus allgemein den Schlüssel zu Hirsts künstlerischem Schaffen: „I solve physical problems with colour. I solve all problems with colour. That’s why I’m more like Matisse.“ (125) Die Spotpaintings sind deshalb sein Meisterwerk. „Mathematically, with the spot paintings, I probably discovered the most fundamentally important thing in any kind of art. Which is the harmony of where colour can exist on its own, interacting with other colours in a perfect format.“ (120) Die Punktebilder basieren nicht nur auf einer zugleich unfehlbaren und originären Komposition, sondern auf der Entdeckung einer neuen Kompositionsformel – weshalb die Spotpaintings auch nicht von Hirst selbst, sondern eigenständig von den Mitarbeitern seiner Firma Science Ltd. angefertigt werden können.³⁰ Zugleich sind die Bilder damit der Nachweis eines Künstlers, der nach dem „Ende der Malerei“ nochmals die Unschuld und Wirkkraft der Kunst für sich und für andere entdeckt.

Mit der Referenz auf Matisse verortet sich Hirst innerhalb der Kunstgeschichte, wobei die Bezugnahme kunsthistorisch kaum überzeugt. Zugleich konstruiert Hirst ein Selbstnarrativ vom Künstler, das seinen Ausgang in der frühen Kindheit nimmt. Ernst Kris und Otto Kurz haben auf die konstitutive Funktion der Kindheit in antiken Künstlerbiografien verwiesen. Der Genius des Künstlers, der seinen Ursprung in der Kindheit nimmt, ist dabei stets anekdotisch verbürgt. Hirst schreibt *Die Legende vom Künstler*³¹ unbeirrt fort. Am Anfang steht die Mutter: „She always used to, like, make me draw.“ (31) Und irgendwo hier in den frühen Anfängen liegt wohl auch der Keim jener lukrativen Spotpaintings, dessen Formel sich der Künstler selbst nicht erklären kann. „I don’t know where the fuck that [the spots, P.S.] came from.“ (117) Die Kunstbücher, die der werdende Künstler laut eigener Aussage seit früher Jugend stapelweise wälzt, waren es jedenfalls nicht. Vielleicht gibt also auch hier eine häusliche Anekdote Aufschluss: „What about my dad painting spots on the door? He painted spots on our front door at 24 Stanmore Place, Leeds. Blue spots on a white door. He drew round a bowl. 24 Stanmore Place. Can’t miss it... White door with the spots.“ (8)

Die Mutter reicht Stift und Zettel, der Vater gibt das Exempel, und der Sohn hat die Formel für die Malerei des 21. Jahrhunderts gefunden, die ihren Ursprung nochmals in der Keimzelle der Familie nimmt – und letztlich als bürgerliche Kunst auch an diese adressiert ist: „The spot paintings are an unfailing formula for brightening up people’s fucking lives.“ (119) Dass sie zugleich den Ruhm und Nachruhm des Künstlers sichern, ist hier lediglich ein willkommener Nebeneffekt: „I sometimes think I’m the best fucking colourist that exists at the moment.“ (119) Bedeutsamer erscheint jedoch, dass die „Legende“ des gelebten Lebens den Boden für das optimistisch-euphorische Credo einer uneingeschränkten Wirkungsästhetik liefert, für deren Glaubwürdigkeit der Künstler nicht zuletzt mit seiner Biografie, wie es der Interviewband demonstriert, selbst einsteht: „Art can get to anyone. Everyone. Absolutely.“ (93) „You’ve got to make important paintings that change people’s lives.“ (107)

Sinnattrappen

Der Text selber gibt natürlich Anzeichen, dass die Dinge nicht so einfach liegen. Vor allem haben wir es mit keinem naiven Künstler zu tun, der einmal mehr die These bestätigt, dass der Künstler kaum als Kommentator des eigenen Werks taugt. In dieser Hinsicht darf man der koketten Selbsteinschätzung – „I know the rules“ (73) – Glauben schenken. Der problematische Status der Selbstaussagen ist Hirst jedenfalls geläufig: „I think, with a lot of painters, you shouldn’t expect them to be able to talk about the work.“ (22) Das gilt umso mehr „when you start to get successful“ (22). Trägt man ferner der Tatsache Rechnung, dass Hirst – allein in den Spotpaintings – die Tradition souverän beherrscht und Punktebilder der Opt-Art, Sigmar Polkes, John Armleders und Gerhard Richters in die seinen mit einbezieht, um sie zu einem eigenständigen Werkzyklus zu amalgamieren, liegt der Schluss nahe, dass Hirst weiß, was er sagt – und vor allem was er *nicht* sagt. Den kunsttheoretischen Diskurs, der die Spotpaintings im Kontext der Kunstgeschichte und ihrer Vorbilder diskutieren würde, blendet Hirst geflissentlich aus. Die spärlichen Nachfragen seines Interviewpartners nach Vorbildern für die Spotpaintings – etwa: „[Y]ou obviously knew about Richter and his colour charts. Was it a related idea?“ (122) – werden weitgehend überhört. In diesem Sinn lässt sich auch hier von einem unterdrückten kunsttheoretischen Diskurs sprechen, wie ihn Jeff Wall bei Warhol identifiziert.³² Weder Richter noch andere stellen den Künstler vor Aufgaben oder Probleme, sondern Hirsts „innate good taste“ (125), der allenfalls dort zur Gefahr wird, wo der Künstler sich mit seiner Farbformel als Gardinendesigner zu entlarven droht: „I tell you what: I’m frightened of being a fucking curtain designer.“ (125) Diese Bemerkung kann als weitere

Referenz auf Matisse gelesen werden, der wiederholt als dekorativer Maler tätig ist. Soweit hier Selbstzweifel anklingen, unterminieren diese aber nicht die eigene künstlerische Legitimation der Spotpaintings, sondern sedimentieren lediglich jenes Narrativ, das den Fokus auf die Subjektivität und Innerlichkeit sowie auf die vier Wände des Künstlerateliers als Ursprungsort der Kunst zu lenken sucht.

Jürgen Stöhrs Hinweis, dass Hirst in seinen Interviewstatements „Sinnattrappen“ aufbaut, lässt sich in diesem Kontext zunächst prägnant auf den Interviewband übertragen: „Alles was Hirst sagt, erweist sich bei kurzem Nachdenken als ein herbeizitierter neuralgischer Punkt der Kunstgeschichte – nur kindlich und absichtlich hilflos und damit scheinbar ehrlich formuliert. Immer wenn Hirst sich äußert, stellt er seine Sinnattrappen von neuem auf.“³³ Wer auf diese Sinnattrappen hereinfällt und die Aussagen wörtlich nimmt, geht dem Künstler folglich auf den Leim. Diese Lesart ist zwar überzeugend, sie schlägt sich jedoch hinsichtlich der eingangs genannten Problematik, welchen Status die Selbstaussagen und Interviews einnehmen, auf die Seite des Kommentars. Liest man Hirsts Interviewstatements hingegen selbst als integrales Moment seines Werks, dann gestaltet sich der Sachverhalt komplexer, weil die Aussagen in ihrer Funktion nicht mehr eindeutig dingfest zu machen sind. Die Frage nach der Rolle des Interviews und der Selbstaussagen stellt sich nun auf einer anderen Ebene, die zuerst den Diskurs über die Kunst formal in Rechnung stellen und danach fragen muss, wie dieser strukturiert ist bzw. welcher Gesetzmäßigkeit er folgt.

Die Rückkehr des Realen als Legende

Ein erster Befund der diesbezüglich ins Auge fällt ist, dass die Selbstaussagen analog zu den Werken funktionieren. Hirsts Werke speisen sich aus einer kaum subtilen Doppel- und Mehrfachkodierung. Die Werke knüpfen an zentrale Positionen der Kunstgeschichte an. Darüber hinaus zitieren sie andere, meist existentialistische, naturwissenschaftliche oder medizinische Diskurse. Hirsts *signature*-Werk, der in Formaldehyde konservierte Tigerhai *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), nimmt die Minimal Art eines Donald Judd durch die Formensprache der Vitrine bzw. des Flüssigkeitstanks auf. Der Hai selbst stellt ein *Ready made* dar, das in den Museumsraum transferiert wird. Das Exponat scheint dabei eher einem Naturkunde- als einem Kunstmuseum anzugehören, was zudem im Titel des Werkzyklus *Natural-History*-Serie, dem das Präparat angehört, anklingt.³⁴ Folgt man schließlich einem Kommentar wie dem des Kurators Gary Tinterow vom Metropolitan Museum of Art in New York, das den Hai von 2007 bis 2010 ausstellte, dann sind die Betrachter mit

einem existentialistisch kodierten Werk konfrontiert, welches das „play of our fundamental human emotions“ wie „fear of death“, „injury“ und „dismemberment“ eindrücklich verkörpert.³⁵ Diesem Raster, das die einzelnen Werke mit kunsthistorischen, naturwissenschaft-

lichen und oftmals existentialistischen Diskursen auflädt, folgt die Großzahl der Installationen und Werke. Es handelt sich hierbei um jene Diskurse, die Hirst gleichfalls in seinen Selbstaussagen und Künstlerbüchern unermüdlich in Stellung bringt.

Neben dem Interviewband dient der Ausstellungskatalog *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings* zur gleichnamigen Show im Jahr 2000 in der Londoner Gagosian Gallery in diesem Kontext als weiteres Exempel.³⁶ In dreizehn „Kapiteln“ verschränkt der Katalog die abgebildeten Exponate mit reproduzierten Artikeln aus dem „Journal of Clinical Forensic Medicine“ aus den Jahren 1994 bis 1999, inklusive den zugehörigen dokumentarischen Photographien (oftmals von Schnitt- oder Strangulierungswunden) sowie zahlreichen Illustrationen, Statistiken und Schaubildern. Mit keiner Zeile wird die verwirrende Interpolation des wissenschaftlich-forensischen Diskurses (die bebilderten Artikel tragen Titel wie „The epidemiology of violence in Denmark“, „Homicide followed by suicide: remorse or revenge?“ oder „Eight cases of Suicide by self-cutting or self-stabbing: consideration from medico-legal viewpoints of differentiation between suicide and homicide“) mit Hirsts Exponaten erklärt. Der Band unternimmt vielmehr alles, um die beiden Diskurse zu verschmelzen, indem die abgebildeten Exponate in die Artikel und das medizinisch-forensische Bildmaterial unter einer fortlaufenden Nummerierung, die nicht zwischen den Bildern differenziert, nahtlos eingefügt werden.³⁷ *Theories, Models, Methods* schreibt die Kunst literal in einen medizin-naturwissenschaftlichen Diskurs ein, der zugleich von einem lebensweltlichen Diskurs häuslicher Gewalt zeugt oder zu zeugen vorgibt. Auch hier liegt kein Kommentar vor, der das Werk erklärt, sodass man fehl geht, wenn man den dargebotenen Diskurs als Leseanweisung für das Werk wörtlich nimmt. Der Katalog ist selbst ein weiteres bzw. in Bezug auf die Ausstellung erweitertes Kunstobjekt, das einerseits Momente wiederholt, die in den Installationen angelegt sind, das die Exponate andererseits aber offensiv in das Korsett des forensischen Diskurses zwingt. Anders als in *Theories, Models, Methods* bleibt der (natur- und sozial-)wissenschaftliche Diskurs, den Hirst in seinen Werken zunehmend penetrant ins Spiel bringt, in *On the way to work* im Hintergrund. Gemeinsam ist beiden Büchern jedoch die Insistenz auf einem Realen, das der Kunst ein eindeutiges Referenzobjekt zuschreibt und suggeriert, dass die Kunst unmittelbar mit dem Leben zu tun hat. Hirsts Instrumentalisierung der Naturwissen-

schaft, Medizin oder Forensik ist daher kaum arbiträr, scheinen diese Disziplinen doch unmittelbar mit dem Realen in Kontakt zu stehen.³⁸

Der Realitätsbezug, der das Werk und dessen Ursprung in der Wirklichkeit verortet, lässt sich somit als vorrangiges Anliegen von Hirsts Schaffen identifizieren. Bereits der Hai verkörpert diese „Rückkehr des Realen“³⁹ symptomatisch, die Hal Forster allgemein in der Kunst der 90iger Jahre diagnostiziert. Ursula Frohne sieht in *The Physical Impossibility of Death* folglich ein exemplarisches Werk der 90iger Jahre, in denen sich die Kunst erneut dem Realen zuwendet; das Bild, so Frohne, gewinnt „als Beglaubigung und Verkörperung von Realität wieder an Bedeutung“.⁴⁰ Obwohl diese Ausrichtung bei Hirst evident und dominant ist, kann der Hai die Realität als Objekt bzw. in seiner „Realpräsenz“ aber gerade nicht einlösen. Das Werk verschärft das strukturelle Dilemma lediglich, indem das *Ready made* gegenüber Bildern eine gesteigerte Realität suggeriert, aber dabei umso nachhaltiger die Abwesenheit des Referenten (d.h. hier des lebendigen Tiers) sedimentiert, die der Kunst als Repräsentation strukturell inhärent ist.

Aber auch die Rede über die Kunst – selbst mit Hirsts Insistenz auf der Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik – kommt an dieser Stelle keinen Schritt weiter als die Kunst selbst, die wie diese in ihrer Verweisfunktion als Zeichen niemals den Platz des Referenten, der Wirklichkeit oder Praxis selbst einzunehmen vermag. Es ist dieses Dilemma, das gleichfalls den Interviewband prägt: Indem Hirst die Kindheit und familiäre Lebenswelt als Ursprungsort des Künstlers authentisch zu rekonstruieren vorgibt, schreibt er das Künstlersubjekt gerade in seinem lebensweltlichen Rückbezug in eine Legende ein, die sich als stehende, klischeehafte Trope der Kunstgeschichte entpuppt.

Do It: Anleitung zum Selbstmord

Dass Hirst sich vollkommen bewusst ist, dass die Sprache bzw. der Diskurs an diesem Punkt (theoretisch) nicht über die Kunst hinauskommt, demonstriert er am eindrücklichsten in einem Videoclip der *Do It*-Reihe im *museum in progress* in Wien 1995/1996.⁴¹ Das von Obrist kuratierte Projekt nimmt die Handlungsanweisungen als spezifische „Gattung“ zum Ausgangspunkt, die besonders in der Kunst der historischen und Neo-Avantgarden eine prominente Rolle spielt. In ein- bis drei-minütigen Videoclips präsentieren Künstler Anleitungen (die zwischen 1995 und 1996 im ORF öffentlich ausgestrahlt werden). Hirst liefert in seinem Beitrag eine Anleitung zum Selbstmord mit einer Handschusswaffe. Zu Beginn des eineinhalbminütigen Videos nimmt Hirst einen Revolver aus einer Schublade, um dann gegenüber unsicheren Methoden für den Akt des Selbstmords, die ihn scheitern lassen könnten, die sicherste zu erklären und zu de-

monstrieren. In seinem Rücken an der Wand hängt eines seiner Spotpaintings, das nicht nur als Selbstzitat zu lesen ist, sondern eben auch die Malerei konkret in Beziehung zur Performance setzt. Signifikant ist die Handlungsanleitung zunächst, weil sie das avantgardistische Postulat der Überführung der Kunst in Lebenspraxis paradigmatisch verhandelt. Die Anleitung zum Selbstmord im Feld der Kunst fordert offensiv jene Schwelle heraus, die die Kunst als Repräsentation von der Praxis als Handlung trennt. Dass die Handlungsanweisung als Kunstform hierbei diskursiv geprägt ist, ist besonders im vorliegenden Kontext des Sprechens *über* oder genauer: *in* der Kunst von Bedeutung. Die Handlungsanweisung vertraut keiner Wirkungsästhetik oder ästhetischen Erfahrung, sondern adressiert die „Betrachter“ mittels konkreter Anweisungen, die die Sprache meist mit einbezieht. Die Anleitung zum Selbstmord mag hierbei zynisch erscheinen, weil sich im Selbstmord die Überführung der Kunst ins Leben sowie von der Repräsentation in die Praxis zugleich erfüllt und auslöscht. Der Selbstmord stellt jedoch exemplarisch eine Handlung dar, die irreversibel ist und in diesem Sinn ein absoluter Garant für eine Kunst die praktisch werden will bzw. geworden ist. Im Selbstmord wechselt die Kunst von der Repräsentation zur Praxis: Kunsthandlung und Realhandlung fallen in eins und gewinnen dadurch eine absolute Evidenz. Die Aktionen, die die historischen Avantgarden in die Kunstpraxis einführen und die von den Nachkriegsavantgarden, insbesondere von den Wiener Aktionisten, radikal aufgegriffen werden, verschärfen genau dieses Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Kunst- und Realhandlung. Kaum zufällig nähern sich die Wiener Aktionisten mit ihren selbstschädigenden Aktionen dieser Grenze bis zum Selbstmord an – legendär ist Günter Brus' letzte Aktion 1970 in München, die das Dilemma dieses aktionistischen Einsatzes bereits im Titel *Zerreißprobe* trägt und gemeinhin als „fast an den Suizid heranreichende [] Aktion“⁴² gewertet wird.

Do It von Hirst lässt sich einerseits vor dem Hintergrund dieser avantgardistischen Radikalisierung der Aktion lesen, zugleich findet in der Anweisung als spezifische Form gegenüber der Aktion eine wesentliche Verschiebung statt: In der Aktion steht der Künstler dank seiner Selbstinszenierung – einschließlich seines Körpers, der in der Radikalisierung der Aktion selbst zum Material und Medium wird – im Zentrum. In der Anweisung tritt das Künstlersubjekt hingegen zurück. Das Gewicht liegt auf der formalen Struktur der Instruktion und somit auf der Formalität des Werks. Hirst illustriert die Handlungsanweisung lediglich mithilfe des Körpers, dabei setzt er jedoch auf die Sprache, die die Handlung nüchtern an die Betrachter delegiert. Hirst steigt hier aus der radikalen Praxis der Aktionen, in denen sich die Künstler selbst aufs Spiel

setzen, aus; zugleich führt er derart aber die Aporie vor, dass gerade auch die radikalisierten Aktionen – sofern sie die Kunst in die Wirklichkeit zu überführen suchen – letztlich nicht aus einem repräsentationslogischen Schema auszubrechen vermögen.⁴³ Aber nicht nur das: In ihrem radikalen Gestus annulliert die selbstdestruktive Aktion, die sich gegen den Körper des Künstlers wendet, letztlich jenes Medium, das die Bedingung bildet, um Kunst und Wirklichkeit in ein neues Verhältnis zu setzen bzw. um die Kunst in eine (alternative) Lebenspraxis zu überführen.

Kalkulierte Naivität

Betrachtet man Hirsts Rede über die Kunst mit seiner Insistenz auf der Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik, dann legt *Do It* nahe, dass Hirst sich über die kategorische, theoretische Differenz, die die Kunst vom Leben trennt, im Klaren ist. Insofern muss die unentwegte, scheinbar von keinem Problembewusstsein geprägte Rede von einer Kunst, die im bedeutsamen Austausch mit dem Leben steht und verändernd in dieses eingreift, irritieren. Hirsts Selbstaussagen lassen sich in dieser Situation deshalb besser als strategischer Einsatz verstehen: Hirst weiß, dass die wesentlichen ästhetischen Positionen, sei es in politischer oder formal-ästhetischer Hinsicht, bereits formuliert wurden und historisch und politisch gescheitert sind – mit dem Ende der Avantgarden sind sämtliche ästhetisch-politischen Utopien datiert, mit dem Minimalismus und der Konzeptkunst sind zudem die formalästhetischen Ansätze weitgehend ausgereizt. Gerade in dieser Situation interveniert Hirst aber mit seinem Diskurs über die Kunst, die um diese defensive Lage weiß, aber trotz allem an dem Topos, dass die Kunst in Beziehung mit der Lebenspraxis steht, festhält. Hirst kann hier weder alternative Positionen noch neue Versprechen liefern. Er propagiert aber auch keinen emphatischen existentialistischen Diskurs, der erneut das Selbst als Ursprung und Referenz der Kunst setzt, und damit hinter den theoretischen Diskurs zurückfällt. Gerade der Interviewband *On the way to work* legt vielmehr nahe, dass Hirst das autobiografische Selbstverständnis des Künstlers, der in der Lebenswelt verwurzelt ist, gezielt als „Lese- und Verstehensfigur“ ins Spiel bringt. Hirsts (auto-)biografisches Narrativ etabliert demnach keine „Authentizitäts- und Unmittelbarkeitsrhetoriken“, die auf einem „Innerlichkeitsdiskurs“⁴⁴ basieren. Die schwache, hypothetische Setzung des autobiografischen Subjekts bildet vielmehr die Bedingung einer Wirkungsästhetik, die wiederum die Voraussetzung für eine politische Dimension der Kunst und des Kunstdiskurses darstellt, sei dies lediglich im Sinn einer Minimaldefinition, dass die Kunst vom Leben handelt und dieses betrifft.⁴⁵ Inso-

fern folgt Hirst auch keiner postmodernen Ironie, die das Postulat einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis sowie jeglichen utopischen Anspruch vorab preisgegeben hat und sich damit immer auch selbst desavouiert. Seine Position ist ambivalenter. Nimmt man Hirsts Setzungen wörtlich, erweisen sie sich als naiv; sie entlarven sich als historisch datierte Positionen, als banale Sinnsetzungen oder leere Wendungen. Geht man jedoch davon aus, dass Hirst seine Insistenz auf einer Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik wohl wissend als rhetorische, konventionelle Zeichen setzt, dann lassen sich die Selbstaussagen nicht ohne Weiteres diskreditieren. Neuralgische Positionen und Topoi werden nochmals ins Spiel gebracht, die in ihrer kalkulierten Naivität allzu komplexe Theorien und Diskurse immer auch zu unterlaufen suchen, um diesseits theoretischer Aporien auf einer Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik der Kunst zu insistieren. In diesem Sinn erweist sich das Interview für Hirst als zeitgemäßes, wirksames Medium.

Endnoten

- Gorden Burn und Damien Hirst, *On the way to work*, London 2001, S. 135 (Fortan im Text zitiert).
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Gesammelte Schriften I*, Tübingen 1960/1990, S. 196.
- Julia Gelshorn, „der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung“, in: Verena Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. vom Nutzen & nachteil der zeitgenossenschaft*, Köln u.a. 2008, S. 193-211, S. 193f. Peter Schneemann macht dies für den amerikanischen Expressionismus der 40iger und 50iger Jahre geltend. Vgl. Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003, S. 3.
- Michel Diers spricht diesbezüglich vom Interview als „einer Institution, ja Instanz“ und „Mode“. Michel Diers, „Infinite Conversation“. Kunstgeschichte als Gespräch und Interview“, in: Julia Gelshorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern u.a. 2004, S. 107-125, S. 107. Eine frühe Version dieses Essays findet sich in: Hans-Ulrich Obrist, *Interviews. 1*, hrsg. v. Thomas Boutoux, Mailand 2003, S. 13-25.
- Vgl. Christoph Lichtin, *Das Interview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern u.a. 2004, S. 9.
- Vgl. Schneemann, *Von der Apologie*, der eben dies für den amerikanischen abstrakten Expressionismus leistet.
- Hans-Ulrich Obrist, *Interviews. 2*, hrsg. v. Thomas Boutoux, Milano 2003. Vgl. hier auch die von Kurator Gerald Matt herausgegebene zweibändige Interviewsammlung. Matt bezeichnet das Interview als „gleichwertige Auseinandersetzung zwischen Urheber und Distributor“; als solches stellt es eine „unverzichtbare“ künstlerische Informationsquelle“ dar. Gerald Matt (Hg.), *Interviews 1*. Kunstthale Wien u.a. 2007, S. 7.
- Gelshorn, „der Produzent als Autor“, S. 197.
- Vgl. Benjamin Buchloh, „Der Kritiker im Spätkapitalismus. Gespräch mit Benjamin Buchloh“, in: Isabelle Graw: *Silberblick. Texte zu Kunst und Politik*, Berlin 1999, S. 13-25, S. 13f.
- Lichtin, *Das Interview*, S. 73.
- Bice Curiger und Sigmar Polke, „Ein Bild ist an sich schon eine Gemeinheit“ – Interview mit Sigmar Polke“ [18.12.1984], in: *Parkett* 26/1990, S. 6-17, S. 15. Sigmar Polke ist zudem der Verfasser eines fiktiven Interviews, das diesem Credo wohl Rechnung trägt. Vgl. „Interview zwischen Anthony Thwaites und Gerhard Richter, von Sigmar Polke im Oktober 1964 verfasst“, in: Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, hrsg. v. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 20-23.
- Diesen Ansatz verfolgt Felix Thürlemann in seiner Analyse der Selbstaussagen Kandinskys. Vgl. Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret seiner Werke*, Bern 1988, S. 15. Thürlemann erstellt Analyse Kriterien für Text und Bild bzw. Kommentar und Werk als gesonderten Diskursformen, um anschließend das Verhältnis von Kandinskys theoretischen Schriften zu seiner Kunst bewerten zu können. Thürlemanns Analyse katalog hat als allgemeiner methodischer Ansatz jedoch keinen Eingang in die Kunstgeschichte gefunden.
- Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 84.
- Ein weiteres Beispiel ist der Katalog: Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, hrsg. v. Robert Violette, London 1997. Vgl. hierzu Peter Schneemann, der in Bezug auf diesen Katalog von einer „Verselbstständigung des Werkkatalogs zu einem Kunstobjekt“ spricht. Peter J. Schneemann, „Eigennutz – Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog“, in: Gelshorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten*, S. 205-221, S. 207.
- Paul de Man, „Autobiografie als Maskenspiel“, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 131-146, S. 134.
- Vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, S. 40: „Rhetorik ist die radikale Suspendierung der Logik und eröffnet schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrung.“
- David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München u.a. 1997, S. 7.
- Gorden Burn (1948-2009) war britischer Autor von Romanen und Non-Fiction; im *Guardian* schrieb er ab und zu über zeitgenössische Kunst.
- Vgl. Pat Hackett, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *The Andy Warhol Diaries*, London u.a. 1989, S. xii: „He [Andy Warhol, P.S.] wanted stars to just talk – their own words, unedited – and, wherever possible, to be interviewed by others stars.“
- Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, S. 7.
- Klaus Theleweit, *buch der könige. recording angels' mysteries. band 2y*, Basel 1994, S. 246.
- Katrin Keller, *Der Star und seine Nutzer*, Bielefeld 2008, S. 140ff.
- Harold Bloom, *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995, S. 87.
- Astrid Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005, S. 1.
- Vgl. Matthew Collings, *Blimley. From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Cambridge 1997, S. 11.
- Vgl. Gelett Burgess, „The Wild Men of Paris“, in: *The Architectural Record*, Nr. II VII, Mai 1910, S. 401-414.
- Vgl. hierzu allgemein Lichtin, *Das Interview*, S. 24ff.
- Clara T. MacChesney, „A Talk with Matisse, 1912“, in: Jack D. Flann (Hg.), *Matisse on Art*, Berkely u.a. 1994, S. 40-53, S. 53. Vgl. hierzu Lichtin, *Das Interview*, S. 69: „Dass die Künstler ein Leben führten wie alle anderen auch, ist eine traditionelle Behauptung.“
- Zit. nach Jack D. Flann, „Introduction“, in: ders., *Matisse on Art*, S. 9-29, S. 9.
- Einige dieser „Regeln“ lauten: Es muss ein gleichmäßiges Raster aus jeweils gleich großen, in unterschiedlicher Farbe gemalten Punkten entstehen; der Abstand zwischen den Punkten entspricht dem Durchmesser der Punkte; der Bildrand endet zwischen zwei Punkten, im Mittelpunkt der Punkte oder an deren Rand; der Bildgrund ist weiß; keine Farbe darf sich im selben Bild wiederholen, wobei die Farben beliebig gesetzt werden müssen etc.
- Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980, S. 29ff.
- Jeff Wall, „A Draft for ‚Dan Grahams Kammerspiel‘“, in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*, S. 47-88, S. 78f.
- Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld 2011, S. 308f.

34. Vgl. Konstanze Thümmel, „Shark Wanted“. *Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst*, Freiburg 1997.
35. <http://www.youtube.com/watch?v=sWQGa-EBxzk>, 1.6.2012.
36. Vgl. Damien Hirst, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings. Volume 1*, New York 2000.
37. Der Katalog bedürfte einer eigenen Analyse, angefangen mit dem Cover, das ein Schaubild darstellt, das mit dem Tod beginnt und verschiedene Stationen, Prozesse bzw. Rituale aufzeigt, die sich mit dem Eintritt des Todes ereignen. Im Anhang findet sich neben einem „Glossary of terms“, der über das medizinische Vokabular aufklärt, ein „Index“, der unter den einzelnen Buchstaben des Alphabets Namen und Begriffe auflistet und somit erneut die Ineinsetzung der unterschiedlichen Diskurse, insbesondere die Interpolation von Kunst und Naturwissenschaft, vornimmt.
38. Ein wissenschaftstheoretischer Diskurs würde hier freilich aufzeigen, dass auch das „Reale“ dieser Disziplinen in vielerlei Hinsicht konstruiert ist bzw. einem historischen Wandel unterliegt. Vgl. z.B. Lorraine Daston und Peter Louis Galison, *Objectivity*, New York 2007.
39. Vgl. Hal Forster, *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Mass. 2001.
40. Ursula Frohne, „Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst“, in: Hans Belting (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 402.
41. <http://www.mip.at/projects/do-it-tv-version>, 1.6.2012. Zu der Videoreihe ist zudem ein Buch erschienen: *KünstlerInnen. 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst*, hrsg. v. Kunsthaus Bregenz, Köln 1997.
42. Oliver Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*, München 2001, S. 35.
43. Insofern die Aktionen als zeitlich begrenzte Aktionen stattfinden, mögen sie eine spezifische, singuläre „Präsenzqualität“ (Oliver Jahrhaus) aufweisen, die sich dem repräsentationslogischen Schema entzieht. Insofern macht es sich der vorliegende Kommentar zu einfach. Trotz allem vermögen die Aktionen ihre Zeitlichkeit nicht zu überwinden und fallen, nach dem sie beendet sind, demnach stets in ein repräsentationslogisches Raster zurück. Vgl. hierzu Jahrhaus, *Die Aktion*, S. 28ff. und S. 55-58.
44. Rachel Mader, „Star der Oberfläche – Selbstinszenierung in der Gegenwart“, in: Gelsorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten*, S. 61-84, S. 76.
45. Vgl. in diesem Kontext Gerd Blum und Johan Frederik Hartle, die in Bezug auf Künstler wie Peter Halley, Wilhelm Sasnal, Gregor Schneider, Santiago Sierra etc. von einem „Modernisme noir“ sprechen. Der „Modernisme noir“ knüpft formal an das ästhetische Erbe des Modernismus an, befragt es aber zugleich kritisch nach seinen Versäumnissen bzw. Komplizenschaften mit der destruktiven Kehrseite der Moderne, u.a. vermittels „einer abgründigen, ‚unheimlichen‘ Wiederholung formalistischer, reduktiver und abstrakter Kunst, die Ansätze verdrängter Inhaltlichkeit erkennbar werden lässt. Damit gewinnt die abstrakte Form ihr uneingeständenes Weltverhältnis zurück.“ Gerd Blum und Johan Frederik Hartle, „‚Modernisme Noir‘. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst“, in: Christoph Bertsch und Silvia Höller (Hg.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Innsbruck 2010, S.225-233, S. 227. Blum und Hartle nennen Hirst nicht, es wäre aber durchaus zu überlegen, ob sich Hirst nicht auch in diesem Kontext verorten ließe, auch wenn seine Kunst nicht denselben politischen Anspruch hat wie die von Schneider oder Sierra.
- Benjamin Buchloh, „Der Kritiker im Spätkapitalismus. Gespräch mit Benjamin Buchloh“, in: Isabelle Graw: *Silberblick. Texte zu Kunst und Politik*, Berlin 1999, S. 13-25.
- Gelett Burgess, „The Wild Men of Paris“, in: *The Architectural Record*, Nr. II VII , Mai 1910, S. 401-414.
- Matthew Collings, *Blimley. From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Cambridge 1997.
- Bice Curiger und Sigmar Polke, „Ein Bild ist an sich schon eine Gemeinsamkeit‘ – Interview mit Sigmar Polke“ (18.12.1984), in: *Parkett* 26, 1990, S. 6-17.
- Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988.
- Paul de Man, „Autobiografie als Maskenspiel“, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 131-146.
- Michel Diers, „‚Infinite Conversation‘. Kunstgeschichte als Gespräch und Interview“, in: Julia Gelsorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern u.a. 2004, S. 107-125.
- Jack D. Flann, *Matisse on Art*, Berkely u.a. 1994.
- Hal Forster, *The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Mass. 2001.
- Ursula Frohne, „Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst“, in: Hans Belting (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401-426.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Gesammelte Schriften I*, Tübingen 1960/1990.
- Julia Gelsorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern u.a. 2004.
- Julia Gelsorn, „der Produzent als Autor. künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung“, in: Verena Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. vom Nutzen & nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u.a. 2008, S. 193-211.
- Pat Hackett, *The Andy Warhol Diaries*, London u.a. 1989.
- Damien Hirst, *Do-it*. www.mip.at/projects/do-it-tv-version, 1.6.2012.
- Damien Hirst, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, hrsg. v. Robert Violette, London 1997.
- Damien Hirst, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings. Volume 1*, New York 2000.
- Damien Hirst und Gordon Burn, *On the way to work*, London 2001.
- Oliver Jahrhaus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*, München 2001.
- Katrin Keller, *Der Star und seine Nutzer*, Bielefeld 2008.
- Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980.
- Christoph Lichtin, *Das Interview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern u.a. 2004.
- Clara T. MacChesney, „A Talk with Matisse, 1912“, in: Jack D. Flann (Hg.), *Matisse on Art*, Berkely u.a. 1994, S. 40-53.

Bibliographie

Harold Bloom, *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995.

Gerd Blum und Johan Frederik Hartle, „‚Modernisme Noir‘. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst“, in: Christoph Bertsch und Silvia Höller (Hg.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Innsbruck 2010, S. 225-233.

Rachel Mader, „Star der Oberfläche – Selbstinszenierung in der Gegenwart“, in: Gelshorn (Hg.), *Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten*, S. 61-84.

Gerald Matt (Hg.), *Interviews 1*. Kunsthalle Wien u.a. 2007.

Hans-Ulrich Obrist, *Interviews. 1 und 2*, hrsg. v. Thomas Boutoux, Milano 2003.

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.

Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003.

Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld 2011.

David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München u.a. 1997.

Klaus Theleweit, *buch der könige. recording angels' mysteries. band 2y*, Basel 1994.

Konstanze Thümmel, „Shark Wanted“. *Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst*, Freiburg 1997.

Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret seiner Werke*, Bern 1988.

Jeff Wall, „A Draft for ‚Dan Grahams Kammerspiel‘“, in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit*, S. 47-88.

Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996.

Zusammenfassung

Der folgende Beitrag argumentiert, dass Damien Hirst in seinem Interviewband *On the way to work* das Interview, das im 20. Jahrhundert im kunstgeschichtlichen Diskurs zu einem eigenständigen Genre avanciert, als spezifisches Medium nutzt. Hirst liefert in seinen Interviews weniger einen Kommentar zu seinem Werk, vielmehr stellt der Band ein erweitertes Kunstobjekt dar. Indem Hirst Stereotypen von Künstlerbiografien zitiert, weist er den biografischen Ursprung des künstlerischen Schaffens einerseits als „Lese- und Verstehensfigur“ (Paul de Man) in seiner Rhetorik aus. Andererseits insistiert er aber mit dem lebensweltlich verorteten Künstlersubjekt auf einer Welthaltigkeit und Wirkungsästhetik der Kunst. Insofern spricht der Beitrag von einer „kalkulierten Naivität“: In einer Situation, in der die immanenten und diskursiven Spielräume der Kunst formalästhetisch und politisch weitgehend ausgereizt sind, bringt Hirst das Künstlersubjekt erneut ins Spiel, um eingedenk theoretischer Aporien, wie die Beziehung zwischen Kunst und Lebenspraxis zu denken ist, trotz allem auf einer Welthaltigkeit der Kunst zu beharren.

This article argues that Damien Hirst uses the interview in *On the way to work* as a specific genre that gained prominence in the 20th century. The collection of interviews is not to be read as a commentary to Hirst's work, but it is an object of art in itself. In order to tell his becoming of an artist, Hirst cites stereotypes of the lives of artists, thereby showing that any biographical readings of art are a rhetorical device that rest on “figures of reading and understanding” (Paul de Man). Nonetheless, Hirst tries to situate the art and the artist within the lifeworld. Thus this article speaks of a „calculative naïveté“: Based on the premise that the immanent and discursive means of art have aesthetically and politically been exhausted, Hirst returns to the lifeworld of the artist, in order to insist on a vital relation between art and the world, despite of theoretical discourses that discredit such a position.

Autorin/Autor

Studium der Literaturwissenschaft und Kunst in Vancouver und Brighton; 2010 Promotion in Konstanz mit der Arbeit *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Imre Kertész*, Bielefeld 2011. 2012 erschien der Erzählband *Nach oben ist das Leben offen* bei Matthes & Seitz Berlin.

Titel

Philipp Schönthaler, Kalkulierte Naivität. Damien Hirsts Interviewband *On the way to work*, Gegenwart Nr. 3 / 2012 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.