

Karin M. Hofer

Strategien der Potentialität

Möglicher Grundtenor einer (plastischen) Kunst des 21. Jahrhunderts

Zukünftiges ist im Vergangenen immer schon in Keimen vorhanden. Welche dann aufgehen, bestimmt die Entwicklung unzähliger Mitfaktoren. Die Autorin sieht etwas, das sie Möglichkeitskunst nennen möchte, in Spuren bereits in der Vergangenheit, in der Gegenwart zunehmend und für die Zukunft als essentielle Neuerung einer Kunst des 21. Jahrhunderts. Geht es bei der Kunst um die Evozierung avancierter emotionaler Zuständlichkeiten, wurden dafür in der bildenden Kunst der Vergangenheit fast ausschließlich konkrete Artefakte angeboten: Seien es möglichst unveränderliche Tafelbilder oder Skulpturen, wobei im 20. Jahrhundert zu den drei Raumdimensionen die Zeit als Gestaltungsmodalität hinzugekommen ist: Bewegte Bilder, Kinetische Objekte, Prozesskunst sowie performative Formen, die Künstler und manchmal Partizipanten als Teile einer zeitbasierten „plastischen“ Handlung mit einschließt. Neben der *Verklärung des Gewöhnlichen*¹ war das Performative insbesondere dort, wo es sich dann als „Soziale Plastik“ verstand das, was das „Kunstwollen“ des 20. JH am radikalsten erweiterte. Heute, innerhalb eines immer emsigeren Kunstbetriebes, ist das alles vielfach publiziert und wird epigonal nachvollzogen. Der wendige neoliberale Mechanismus vermarktet die Provokationen von einst.

Die zutiefst philosophisch denkbare Grundlage von menschlicher Kultur könnte man in der ontologischen Dialektik zwischen Wirklich-Sein und Möglich-Sein sehen. Also in Akt und Potenz, eine Unterscheidung, die auf Aristoteles zurückgeht. Dem Aktuellen In-Erscheinung-Tretenden und Gemachten steht das weite Land des Potentiellen gegenüber. Doch in einer Welt immer noch engmaschiger und schnelllebigerer Aktualitäten wird ein Zugang immer weniger gesucht. Als Gegenbewegung sind schon vereinzelt in der Kunst Strategien zu erkennen, die man dem Begriff einer „Möglichkeitskunst“ zuordnen könnte: Gestaltung raumzeitlicher Kontexte, die Möglichkeiten entstehen

lassen, ohne eine bestimmte Realisation zu fordern, die ja das Möglichkeitsfeld sofort zusammenbrechen ließe. Und diese Strategien müssen schon sehr avanciert sein, um den dicht gewebten zweckrationalen Netzen zu entkommen.

1. Kunst durch die ontologische Brille betrachtet

Den Diskursen über Kunst mangelt es meist an Tiefgang, weil sie nur versuchen, vergangene oder auch gegenwärtige Entwicklungen nachträglich zu erklären, ohne generell über die fundamentalen Möglichkeiten von Artefakten nachzudenken. Nach dem Motto „Kunst ist was Künstler mach(t)en“ (bzw. der Kunstmarkt vertreibt & Sammler sammeln) als ultima ratio hinkt man immer hinter den Geschehnissen her...

Vom Anfang her gedacht: Adam & Eva waren aus weichem Lehm geformt, der nie gebrannt wurde und bis heute sind sie in dem, was sie zu Menschen macht und worauf sie sich was einbilden - ihre Großhirnrinde - plastisch geblieben. Plastisch, das heißt adaptiv sehr formbar, wie die Ergebnisse der Neurowissenschaften zunehmend beweisen². Was aber nicht Thema der klassischen Philosophie war: Platon sieht im aktuell Seienden einen schattenhaften Abglanz jener ewigen Ideen, die präfiguriert und leuchtend als Fundus unbeschränkter Potentialität darauf warten, das Leben von Philosophen zu erhellen. Künstler können, indem die sie Natur nachbilden, von diesen Ideen nur Trugbilder schaffen und sind daher Schwindler. Sein Schüler Aristoteles sieht das relativ: das in Erscheinung tretende entspringt einem Potential von Möglichkeiten, die er dem „Unbewegten Bewegter“ zuordnet. Dies prägte später, in der mittelalterlichen Scholastik, etwa das Gottesbild eines Thomas von Aquin. Die Künste zeigen daher nicht notwendigerweise Zerrbilder des Idealen, sondern sind, indem sie das Typische eher anstreben als das mimetisch genaue Nachbild, ein Ort, wo sich Ordnung und auch harmonische Proportionalität mitteilt und lehren lässt. So sinnge-

mäß Aristoteles in seiner Poetik. Was in der Folge das Harmonikale mittelalterlicher Baukunst bestimmt³.

Im Barock verstand man als gelungenes Kunstwerk nicht mehr eine Nachbildung möglicher himmlischer Harmonien und eines Neuen Jerusalems, sondern man erforschte darin zunehmend menschliche Empfindungen und das Emotionale als Basismaterial einer ästhetischen Seinsweise. Was sich gut in der sukzessiv zunehmenden Gebärdensprache und theatralischen Körperlichkeit dargestellter Figuren nacherleben lässt. Die Differenzierung des Emotionalen, das sich im Kunstwerk ausdrückt, ist dann auch das Thema von Baumgartens ästhetischer Theorie.

Von der dann auch Kant beeinflusst wurde. Doch: nach seiner „kopernikanischen Wende“ betrachtet er weder die Erscheinungen der Welt noch etwaige dahinterstehende Ideen als fixe Größen, sondern die daraus resultierenden geistigen Phänomene: Kritisch gesehen sind nur diese ihm zugänglich. Er betrachtet also nicht so sehr z.B. ein Kunstwerk, als die bei einem Betrachter ablaufenden mentalen Vorgänge. Die er zu klassifizieren sucht. So gibt es neben Quantität, Qualität und Relation die Kategorie Modalität in der zwischen möglich, wirklich und notwendig unterschieden wird. Das Mögliche aber bezeichnet er als „Offenheit im Sein“.

Friedrich Schiller war von Kants kritischer Sichtweise beeindruckt, machte sich aber über dessen apodiktischen Kanzleiton lustig. Für ihn ist das Spiel die wichtigste Voraussetzung für jede avancierte Kunst⁴. Diese Haltung erweitert das Feld der Möglichkeiten und ist mit einem Gefühl der Freiheit verbunden. Gerade diese spielerische Distanziertheit zu den (scheinbaren) Notwendigkeiten des praktischen Lebens macht die Kunst für Schopenhauer zu jenem einzigen Bereich der Selbstvergessenheit, wo der Wille – nach östlicher Philosophie Ursache allen Leids – schweigt. In der Folge bestimmt dann Nietzsche den emotional kathartischen Modus des Dionysischen als therapeutisch wichtigen Aspekt der Kunst, der immer in Gefahr ist, von apollinischer Strenge zu stark unterdrückt zu werden⁵. Ein dialektisch oszillierender Vorgang, wie man ihn in der Abfolge der Kunst-Ismen des 20. Jahrhunderts sehen kann.

Um 1900 war das Denken in Wien geprägt durch Ernst Mach, der Kants kritische Grundthese noch prä-

zisierte. Für ihn als Naturwissenschaftler waren die einzig beobachtbaren Entitäten alles Seienden die Empfindungen seines eigenen Bewusstseins, aus denen sich Gefühle, Gedanken, wissenschaftliche Modelle oder auch Kunstwerke zusammensetzen. Und so sieht er auch das „Ich“, nicht als feste Größe und den Begriff daher als obsolet. Davon beeindruckt schrieb Robert Musil zuerst eine Dissertation über Mach⁶ und dann den Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*: Ulrich, die Hauptperson der Geschichte (und ein Alter Ego des Autors), hat zahlreiche Fähigkeiten, ist Offizier, dann Mathematiker, und kann als durchaus tüchtig bezeichnet werden. Vom Leben aber mehr erwartend, hat er sich eine „Auszeit“ genommen, um philosophisch über sein Dasein zu reflektieren: Die ganze ihn umgebende Gesellschaft lebt gegängelt von einem pragmatischen, eindimensionalen Wirklichkeitssinn, der wenig Spielraum lässt und sich oft genug als Illusion herausstellt. Als Gegenentwurf setzt er dem einen „Möglichkeitssinn“ entgegen:

Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: hier könnte, sollte oder müsste geschehen; (...) So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles was ebenso gut sein könnte zu denken, und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. (...) Wenn man diese Möglichkeitsmenschen loben will, nennt man sie auch Idealisten, aber offenbar ist mit alledem nur ihre schwache Spielarte erfasst, welche die Wirklichkeit nicht begreifen kann oder ihr wehleidig ausweicht. (...) die wahren Möglichkeitsmenschen haben, wenigstens nach Ansicht ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen Flug, einen Bauwillen und bewussten Utopismus der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt⁷.

Als es möglich geworden war, im Kunstkontext banale Alltagsobjekte auszustellen, musste die Kunsttheorie (im Nachhinein) Erklärungen dazu finden⁸. Da Materialität, Form- oder Farbgebung und Symbolik implizit irrelevant bleiben, muss es der Kontext schaffen, diese Objekte zu Kunst zu machen. Wobei „Kontext“ im weitesten Sinne zu verstehen ist: angefangen vom „white cube“ eines Museums, einem Sockel, auf dem

etwas steht, den Abbildungen davon in einem Kunst-katalog, sowie publizierte (und akzeptierte) Aufsätze ausgewiesener Fachleute einer Kunstcommunity. Dazu gehören: Künstler, Kuratoren, Galeristen, Sammler, Kunsthistoriker (mit Verzögerung) sowie gewohnheitsmäßige Ausstellungsbesucher. Touristen, die sich zufällig in die Ausstellung verirrt haben, gehören nicht dazu. Und natürlich spielt sich dieser ganze Prozess als mentaler Diskurs im Zentralnervensystem der Beteiligten ab. Und die Ansprüche werden nicht mehr an die Kunstobjekte (falls es derer noch bedarf), sondern an ihre Rezipienten gestellt: Sie müssen nicht nur – wie Kant es forderte – ein interesselosen Wohlgefallen in sich entwickeln können, sondern der „homo aestheticus“ von heute muss zum interessierten, zugleich (als Paradoxon) distanzierten Betrachter der Dynamik seiner subtilen und differenzierten Gefühlsregungen geworden sein. Und dazu bedarf es der Bildung eines emotionalen Möglichkeitsraumes. Der Künstler übernimmt eine ähnliche Rolle, wie sie spätantike stoische und epikureische Philosophen (> M. Foucault, Technologien des Selbst) hatten: Er leitet den Rezipienten an, zuerst einmal die Seinsweise der Ataraxie, der Ruhe des Geistes zu erlernen und zweitens diese bei ekelhaften, schockierenden oder auch schönen und angenehmen Empfindungen beizubehalten. Viele Methoden dazu sind vorstellbar.

Andererseits scheint sich hier eine schmale Brücke zwischen Kunst und Alltag zu spannen, ist doch diese ästhetische Grundhaltung durchaus in der „normalen“ Lebenswelt praktizierbar⁹; wird aber dort, wo man eine spielerische Haltung als unreif befindet und höchstens Kindern zugesteht, nicht geschätzt werden. Denn die Valorisierungssysteme von Kunst und Alltag sind zu divergent¹⁰.

Kunst bezieht nun einmal ihre Werte (im Kopf sowohl der Eingeweihten wie der Laien) durch Distinktion und Differenzbildung gegenüber dem Bereich der pragmatisch orientierten Lebenswelt. Einer Lebenswelt, die aber zunehmend durch die Nutzung von Versatzstücken und Topoi vergangener Kunst-ismen „ästhetisiert“ wird. Was man im Konkurrenzkampf einer Ökonomie der Aufmerksamkeit¹¹ anästhesierend¹² oder als „inszenierte“ Bedeutungslosigkeiten¹³ finden kann. Andererseits ist das Trivialwerden von einst Hochkulturellem in der Arbeitshypothese eines kulturellen

Kreislaufes von der Autorin anhand zahlreicher Beispiele und Projekte beschrieben worden¹⁴.

1.1 Aktuale Kunst versus Kunst der Potentialität

Da, wie oben beschrieben, Kunst etwas ist, das man als komplexe, emotionale Komposition im Bewusstsein des Rezipienten verstehen kann, stellt sich die Frage, welche Arten einer solchen Komposition prinzipiell vorstellbar sind. Bisher ging es im Bereich des Bildnerischen sowie der damit verbundenen Theorie um die Rezeption aktuell präsenter Objekte bzw. Subjekte (die dann als Objekte wahrgenommen wurden) sei es statischer oder bewegter Art. Sei es in einer dreidimensional-körperlichen Präsenz, oder in Form medial vermittelter Bilder. Der polare Gegensatz dazu wäre eine Kunst der Potentialität: Die Schaffung eines Zustands oder einer Situation, die den Rezipienten auf sich selbst verweist: Er wird in einen Raum überwiegend **mentaler Potentialität** geleitet. Die radikalste denkbare Form wäre die einer Deprivation: indem Sinesindrücke soweit wie möglich ausgeschaltet werden (Dunkelheit, Stille, Neutralisierung der Haptik und Olfaktorik) erzeugt das Gehirn des Rezipienten (weil es ohne Inhalte nicht sein kann) seine eigenen Bilder und Töne, die so stark werden können, dass sie der Realität um nichts nachstehen¹⁵. Eine Methode, wie sie sowohl bei Folterungen und Dunkelhaft, wie auch zur Erlangung höherer Bewusstseinszustände im Rahmen klösterlicher Gemeinschaften fast aller Religionen angewandt wird. Aber auch etwa in Form von Schwebetanks, wo Menschen in körpertemperaturtem Salz-wasser hoher Dichte in dunkler Stille schweben und in das Reich ihrer eigenen Potentialitäten kommen. Wie man sieht, sind die Rahmenbedingungen eines solchen Procederes nicht unwichtig, ob es mit dem Mitbewusstsein einer Freiwilligkeit oder sogar elitären Exklusivität oder unter Zwang stattfindet.

Trends zu einer Askese der Wahrnehmung sind in Zeiten einer sinnentleerten Reizüberflutung sowohl in der pragmatischen Lebenswelt wie auch im Gewusel des Kunstbetriebs in Ansätzen spürbar. Sei es, dass sich Leute (auch ohne konfessionelle Bindung) zu Exerzitien in Klöster zurückziehen, sei es in der Kunst, wo vereinzelt bildnerisch Arbeitende erkennen, dass es wichtiger ist, statt neue überflüssiger Artefakte zu schaffen, Räume, bzw. Zeit-räume frei zu räumen und

nur noch den Rahmen und seine mentale Tönung zu gestalten.

Das heißt, die Strategie des Weglassens, die man seit der Steinzeit als Mittel der Konzentration und Typisierung im Bereich des Plastischen verwendet, auf die Spitze zu treiben. Wobei der Stoff von etwas leicht formbaren, plastischen, wie etwa Ton, die Urform der Potentialität darstellt. Der Torso einer Figur¹⁶ oder die Ruinen eines Gebäudes haben eine ähnlich wohlwend-anregende Wirkung: sie erweitern die Zahl der Freiheitsgrade, das Fehlende nach seinen Ansprüchen und Gestimmtheiten zu ergänzen bzw. in einem Akt der Großzügigkeit freizugeben, um damit selbst von einem Zustand enger Determiniertheit in die Himmelsbläue des Unbeschriebenen zu entkommen.

2. Das Ausgelassene als Möglichkeitsraum in der Kunst der Vergangenheit

Das „Ausgelassene“ will hier in doppelter Wortbedeutung verstanden werden. Zuerst als Bereich übermütiger Ausgelassenheit, als Zeitort des Dionysischen, wo vieles erlaubt und unter dem Aspekt der Narrheit viel Ungesagtes artikuliert werden kann. Und zweitens kann das Ausgelassene als das Weggelassene verstanden werden: Als Mittel der Konzentration auf das Wesentliche, als asketische apollinische Formstrenge, in der viel ungesagt und möglich bleibt, daher implizit mitschwingt und immer neue Interpretationen erlaubt, die im Fehlen „aufgehoben“ sind. So wie ja vieles oft in einem Begriff aufgehoben, also verwahrt ist. Sogar absolut etwas Polares wie im Wort „Ausgelassen“, das auf etwas Drüber und Drunter, aber Zusammengehöriges verweist: Wie etwa dem ausgelassenen Treiben des Faschings (Abb. 1) das Auslassen von Mahlzeiten während der Fastenzeit folgt.

Nur um das aus der chaotischen Vielheit der Erscheinungen zu destillieren, bedarf es einer hermeneutischen Haltung, die überall die Mehrfachcodierung von Erscheinungen (natürlich der eigenen Psyche) erkennt: eine Kunst die einmal in der mittelalterlichen Theologie von einem exklusiven Zirkel an den höheren Schulen vorbehalten war: um den „vierfachen Wort-sinn“ aus dem Bibeltext zu entnehmen und zu verstehen. Wie überhaupt das sich einfühlende Verstehen die Grundhaltung und Seinsweise des Hermeneutikers ist, also sehr nahe verwandt einem ästhetischen-



Abb. 1: Pieter Bruegel, *Streit zwischen Fasching und Fasten* (Ausschnitt) 1559, Kunsthistorisches Museum Wien.

Modus: Die Welt ist ein unendlich komplexes Muster aus dem der Rezipient (als Bildner) sich seine Bilder, Bedeutungen, Zusammenhänge, etc. herausholt bzw. hineinsieht. Also dort, wo ein anderer nur ein wirres Gefüge von Formen und Farben erkennen mag. Doch verschiedene Disziplinen bieten unterschiedliche Brillen an, die schon gewisse Muster hervorheben, in bestimmten Farben zeigen, anderes ausblenden. Trotzdem ist der Brillenseher dann noch berufen, sich seine jeweils originelle, individuelle Figur (siehe Gestalttheorie) aus dem bereits Gefilterten herauszuholen. Denn die hermeneutische Verfasstheit ist eine Heuristische. Also einer „Erfindungskunst“ nahe, die aus dem Gegebenen das Neue holt. Das dann in der Folge den strengeren formalen Kriterien einer Disziplin genügen muss: In den Wissenschaften etwa, den (zeitgemäßen) Regeln eines erklärenden Kausalnexus. In den Künsten den (zeitgemäßen) Usancen einer Formgebung, die aber immer um ein kleines Differenzial überschritten werden muss, damit eine Arbeit als avanciert verstanden wird. Ein Vorgang, der auch seine mentale Grundlage hat: ist die Arbeit zu redundant, langweilt es die Community, ist der Schritt ins Neue zu groß, wird er nicht rezipiert: zu unseriös, zu anstrengend und zeitaufwendig, sich da einzufühlen, zu frech sich gegen das Übliche stellend, etc.

Der Künstler des 21. Jahrhunderts wird vor allem ein Hermeneut sein müssen, der jahrelang die Kunst der Einfühlung übt und die Transformation des Herausgeholt in so offene, vieldeutige Formen schafft, so dass der Rezipient gefordert wird, dies nachvollziehen zu können¹⁷.

In nuce ist oben beschriebener Vorgang immer so abgelaufen, war aber nie bewusst und hatte noch nie die „offene Form“ so stark zum Ziel wie heute¹⁸, wo ein überbordendes Angebot an Gestaltungen, Bildern, und eine präpotent laute Populärkultur der Halbgebildeten die Eliten (wieder) zum Rückzug in Elfenbeintürme veranlasst. Geschützte Raum-Zeiten, wo die Potentialität für Seltenes und Neues auf alle Fälle aber Erhellendes wieder gepflegt wird. Ein Anspruch der Aufklärung der verfehlt wurde¹⁹, indem von der Rationalität nur noch das Rationelle übrig blieb, wo der Intellekt überwiegend im Dienst egoistischer Zwecke funktioniert. Etwa bei der Kulturindustrie, die clever und wissenschaftlich hochgerüstet darauf ausgerichtet ist, die Mechanismen der Psyche des Menschen zu nutzen, um damit Geld zu machen. Hollywood als Beispiel zeigt, wie clever Technologien, wie gekonnt Dramaturgien und Spannungsaufbau gestaltet werden können, um Filmbetrachter hineinzuziehen, gespannt zu halten und emotional zu affizieren. D.h. so auf ihren emotionalen Klavier zu spielen, dass sie selbst die Kontrolle darüber verlieren und erst am Filmende wieder aufwachen. Was als akzeptable kathartische Episode verstanden werden könnte, wenn nicht die subliminal mitgelieferte Ideologie meist so banal und pubertär wäre. Sodass der gebildete, selbstreflexive Betrachter, der sich da hat hineinziehen lassen, nach dem Aufwachen beginnt sich zu genießen

Gegenüber dem dramaturgischen Können und der Eindringlichkeit der Bilder der großen Filmindustrien wirken die Filme, Bilder und Gestaltungen der Avantgarden blass und erzeugen als Erstes eine gewisse Langeweile: und sollen das auch. Denn der ästhetische Zustand fängt mit der Distanz zu seinen Gefühlen an, die eben keine Affekte sind, gegen die man nichts tun kann. Man ist der Genießer seiner Gefühle, nicht das affizierte Opfer.

Deshalb ist das Setting des Bildnerischen ein primär Unterkühltes, in dem sich dann je nach Ausdruckswillen des Künstlers auch sehr – womit auch immer – Aufgeladenes sehen lässt.

2.1 Das Ausgelassene als auf den Kopf gestellte Welt

Norbert Elias vermutet, dass im Mittelalter mehr Menschen bei Messerstechereien im Wirtshaus umgekomen

seien, als bei Kriegshandlungen: der unzivilisierte Mensch war seinen Affekten so ausgeliefert, dass er, wurde er beleidigt, seine Wut nicht beherrschen konnte²⁰. Danach aber weinte er. Die Kirche war daher nur für eine kleine Elite ein Ort der Theologie (wo eine gewisse philosophische Freiheit herrschte), für die meisten war sie eine Institution der Disziplinierung. Eine notwendige Arbeit, um aus den Horden der Völkerwanderungszeit, die auf den Trümmern der Antike herumtrampelten, eine Kultur zu formen, die auch fähig war auf engeren Raum in Städten zusammenzuleben und sich zu differenzieren.

Die Internalisierung äußerer Zwänge ist dabei als plastischer Bildungsprozess zu verstehen, wo ein Über-Ich-System über das triebhafte, affektive System in uns wacht, um aus diesem Wechselspiel das ICH des Individuums als zwischen den Beiden oszillierendes Wesen entstehen zu lassen²¹...

Zivilisatorisch bedingter, länger andauernder Triebverzicht oder Aufschub erfordert, bzw. schafft sich Ventile. Der im Mittelalter streng gepflegte Ordo: die kirchlich-weltliche Ordnung etablierte – durch Einsicht in die „wahre Natur des Menschen“ einen Zeitraum für eine Verkehrte Welt: im Frühling, wenn nach den Avitaminosen des Winters durch die frischen Kräuter sich plötzlich Übermut, sexuelles Begehren und Lebensfreude wieder einstellte, war die Faschingszeit ein psychohygienisches Therapeutikum, das sich auf dionysisch-antike Fruchtbarkeitskulte zurückführen lässt: Ein von Kirche und Obrigkeit immer noch kontrollierte zeitweise Verrückung bzw. Verdrehung bestehender Verhältnisse mit dem Potential aller möglichen Ausschweifungen, Selbstverlust im Rausch, Drogen und Sex. Und das Ganze mithilfe eines Alter Egos²²: Einer Maske²³, bzw. Rolle, sodass, nach dem Aschermittwoch ausgenüchtert aufgewacht man, alles Geschehene, eben diesem Anderen in die Schuhe schieben konnte. Wie reglementiert das ablaufen kann, zeigt heute immer noch die Basler Fasnacht oder der Carneval in Rio.

Überaus interessant ist die Frage, wie dieses Dionysische in eine strukturierte Hochkultur Eingang finden konnte, die ganz auf die Darstellung des christlichen Heilgeschehens ausgerichtet war. Die zwar eine Aus(nahme)zeit zuließ, aber kaum interessiert war, etwas davon ins kulturelle Archiv zu übernehmen. Den-

noch gibt es die Vagantenliteratur und die Lieder der niederen Minne: Etwa die Frühlingslieder eines Neidhart von Reuenthal, die als Neidhartfresken in einem Wiener Bürgerhaus Ausdruck gefunden und überlebt haben. Oder das Sujet der Drollerien: kleine, teilweise winzige Zeichnungen von Fabelwesen, koboldhaften Ausgeburten der Hölle, kleinen Teufelchen, hineingesetzt in die Abschriften von religiösen Texten. Entstanden in den Köpfen gelangweilter Mönche in den Zentren der damaligen Kultur: Den Skriptorien der Klöster. Kleine Gedankenstreiche exakt dort gesetzt, wo sie gerade noch mit einem Schmunzeln akzeptiert, Jahrhunderte überdauert haben (Abb. 2).

Und bis heute eine kleine, ausgelassene Fläche kontrapunktisch in schweren Schriftsatz setzen - und zeigen, das auch in Zeiten strengster Sprachregelung und Zensur geistige Freiräume sich schaffen ließen, indem man augenzwinkernd mit den animalisch-dionysischen Teufelchen sympathisierte.

Bis dann in der Renaissance das heidnische Treiben der antiken Götterwelt und Mythenfiguren für die Gebildeten einen seltsam ambivalenten symbolischen Raum von akzeptierter Freizügigkeit darstellte, der die kirchliche Ikonographie konterkarierte. Was über das Barock bis heute Gemeinplätze anbietet auf denen sich die Gebildeten quasi nackt tummeln.

Die in den Museen tradierten Darstellungen von Ausgelassenheit sind gering an Zahl, weil sie für die Hochkultur scheinbar nicht bildwürdig waren und möglicherweise eine verpönte Erscheinung der Volkskultur. Nur in den Volksbüchern lebten daher die Gestalten eines Eulenspiegels oder der absurden Schildbürger oder erschien des Erasmus Lob der Torheit oder das Narrenschiff. Die Ausgelassenheit in Bruegels Genrebildern sind dagegen einerseits ironische Betrachtungen der Volkskultur, andererseits Ausdruck einer systematisch kalkulierten Metaphorik. Nur im Manierismus gab es einmal eine Strömung die groteske Tänze, etwa aus der Commedia dell' arte zum Thema machte.

Callot schuf einen großen Zyklus von Radierungen, deren wilde Absurdität sehenswert ist. Picassos Harlekin dagegen ist ein melancholischer...

Es bedurfte der Erschütterungen des Ersten Weltkrieges um die verzweifelte Ausgelassenheit der Dada-



Abb. 2.: Drolerie aus der Missale für A. Posch, ca. 1520, Neustift/Brixen.



Abb. 3: Kutte des Hl. Franziskus in Assisi.

Bewegung in Gang zu setzen. Mit der Absicht, den Kulturschutt und die bildungsbürgerliche Borniertheit durch anarchistische Clownerien ad absurdum zu führen und so Freiraum für einen „neuen Menschen“ zu schaffen. In den 1960er Jahren versuchte dann Fluxus, den Dada-Geist zu erneuern um im Zusammenwirken von Musik, Theater und Bildender Kunst die sinnliche Erlebnisfähigkeit des Publikums zu steigern. Was vom Wiener Aktionismus stärker in Richtung (dionysischer) Befreiung von unterbewussten und verdrängten Impulsen erweitert wurde.

2.2 Das Ausgelassene als Weggelassenes

Wenn in einer Kultur Überfluss zum Überdruß wird, entstehen asketische Tendenzen: nicht aus Lust- oder Triebfeindlichkeit, sondern im Gegenteil als Therapeutikum. Nach einer Zeit des Fastens wird Essen ein

höchst sinnliches Erlebnis. Das wusste man und praktizierte es in den antiken Lebensphilosophien. Armut und die Reduktion des Lebens auf das Notwendige wurde dann im Mittelalter das Anliegen der Bettelorden. Franziskus, verhätschelter Sohn aus reichem Hause (ähnlich Buddha) hatte in dieser (für ihn gewohnten Umgebung) Sinn und Sinnlichkeit verloren – suchte sie als Bettler. Sein fast ausschließlich aus Flickchen bestehender Mantel in Assisi hinter Glas ausgestellt (Abb. 3), ist wohl das Urbild, der erste große (Falten)Wurf einer Arte povera. Franziskus, dieser „po-verello“ prägte in der Folge durch seine heitere kindliche Armutshaltung auch einen architektonisch-plastischen Duktus, der in den Einsiedeleien, die er selbst bewohnte, vielleicht auch noch in den ersten Klöstern, spürbar ist: ihrer Kargheit und Bilderlosigkeit und einem „small is beautiful“.

Durch die Kunstbrille gesehen: in situ Arbeiten, die fast versteckt sich der Natur nicht entgegensetzen, sondern dialogisch auf sie antworten. Und stark auratisch aufgeladen sind durch die Fioretti: die Geschichtensammlung über diesen heiligen Narren: früher einmal in den Köpfen von Reich und Arm. Wenngleich den Armen die Armut zu predigen zynisch wirkt: sie kann nur von jenen geschätzt werden, die Ermüdung am Überfluss erlebt haben und die damit verbundene unsinnliche Langeweile.

Ohne ein schon vorher mitbekommenes Narrativ werden sich im Betrachter der Relikte des Franziskus kaum einfühlsame Empfindungs-Konstellationen einstellen. Man könnte fast ein Gesetz aufstellen: Je mehr bei einer Anordnung „ausgelassen“, weggelassen wurde, je reduzierter und destillierter es ist, umso stärker wirkt der Kontext (im weitesten Sinne): der umgebende Raum, die das Objekt umgebenden Geschichten, die Angesehenheit des Medienkanals, etc. Wir können jetzt getrost 7 Jahrhunderte überspringen in denen ständig mit dem Mittel des Auslassens, Weglassens und Aussparen gearbeitet wurde. Ist doch schon der Bilderrahmen bzw. die Grenze einer Plastik ein Mittel der Reduktion²⁴. So kommen wir zum Phänomen Duchamp. Er ist wohl der bestimmende Künstler des 20. Jahrhunderts. Sowohl was das Auslassen, wie auch dessen Auratisierung betrifft. Der mit wenigen und wenig aufwendigen Arbeiten große Räume der Potentialität öffnete. Duchamp, in einer Familie



Abb. 4: Marcel Duchamp.

malender Eltern und Geschwister aufgewachsen, wollte selbst nicht „dumm wie ein Maler“ (so eine französische Redewendung) sein und wurde 1913 für ein Jahr Bibliothekar, wo er Zugang zu Literatur über die damals aufregende neue Weltansicht der Physik, wie sie etwa von Mathematiker Poincaré beschrieben wurde, bekam. Dann fing er an, analytisch über jene Grundelemente nachzudenken, die einem Künstler überhaupt zur Verfügung stehen: drei Raum- und eine Zeit-Dimension, die es galt, mit Materie bzw. Energie zu strukturieren also zu formen, zu in-formieren. Nachdem er sich mit jeweils einem Bild durch die avanciertesten Ismen der Zeit hindurchgemalt hatte und er im selben Jahr bei der New Yorker Armory Show mit dem Akt die Treppe herabsteigend kurzzeitig berühmt geworden war, machte er bezüglich Auratisierung ein zentrales Experiment: das *Urinoir*. Doch dann begannen die Raum-Zeit-Modelle, die im Großen Glas alle vereinigt sind. Zuerst die von 3 Urmetern normieren gekrümmten Achsen seines relativistischen Raumes. Dann, als Zeitdimension die Schokoladenreibe, die zyklisch männliche Figuren antreibt: mit der Kraft des Eros, einer sich entkleidenden Braut. Ein Raum-Zeit-Modell von Welt und Gesellschaft, das bei aller impliziter ironischer Distanz doch im wissenschaftlichen Sinn als Modell verstanden werden kann (Abb. 4). Das aber ohne Auratisierung nicht in die Köpfe der Rezipienten gefunden hätte. Zur gestalteten(!) Auratisierung dient die *Grüne Schachtel* mit Faksimiles von 93 während der Arbeit entstandenen Notizzetteln, die als enigmatische

Bruchstücke wiederum eines Hermeneuten bedürfen, der modellhaft zu Denken versteht.

Es ist also ein begleitendes System aufgebaut, das ähnlich Fragmenten einer alten Handschrift nie einen vollständigen Text ergeben wird und so große Potentialität für Deutungen offenlässt. Wobei es 40 Jahre gedauert hat, während der Duchamp auch kaum beachtet, Schach gespielt, geschwiegen und gelächelt hatte, bis sich der ganze Modellapparat zuerst in den Seiten einiger Kunstaufsätze zu bewegen begann bis dann später überall das Duchamp-Karussell rotierte; Repliken der verschollenen/weggeworfenen Arbeiten hergestellt wurden und er der wichtigste Künstler des 20. Jahrhunderts wurde²⁵.

Man könnte sagen, daß fast alle Strategien, um bildnerisch Potentialität zu schaffen, von Duchamp didaktisch-modellhaft mit jeweils einem Beispiel vorgezeigt wurden wie in einem Lehrbuch und mit ärmlichen Mitteln. Wobei er ironisch lächelnd es seinen posthumen Schülern überließ, epigonal und Jahrzehnte später zu reussieren. Etwa in den Bereichen: Ready Made, Kinetische Kunst, Op Art, Verpackungskunst, Konzeptkunst, Performance, Prozesskunst, etc.

Man muss verstehen, dass die enorme Potentialität Duchamp-scher Kunst nicht in seinen Objekten liegt, sondern im geistig weithorizontigen Kontext, mit dem er sie umgibt, sodass sie gleichsam Reliquien einer intellektuell souveränen, philosophisch ironisch-distanzierten Haltung sind, die man fühlen kann. Deren mit Schweigen umgebene Enigmatik aber große Freiräume eigener Expansion offenhält. Beuys Kommentar: „Duchamps Schweigen wird überbewertet“ zeigt eine gewisse Eifersucht von jemanden, der in vielem auf Strategien des Älteren aufbaut. Wie zum Beispiel der einer enigmatischen Kontextgestaltung. Von ganz anderer Art sind dagegen die Einflüsse Rudolf Steiners auf Beuys; bei dem sich der Kunstbegriff zur sozialen Plastik erweiterte, etwa in Form seiner Freien Akademie und worüber er sagt:

Die ganze Problematik, die Funktion der Kunst in der Gesellschaft zu verstehen, besteht darin, dass wir unser Verständnis von uns selbst und der Menschheit verändern müssen – es ist nur das Problem zu verstehen, dass der Mensch zu allererst ein Wesen ist, das Nahrung für seine geistigen Bedürfnisse braucht und das, wenn er seine pri-

märe Natur kultivieren und ausbilden könnte, seine geistige Natur, er ganz andere Energien entwickeln könnte.²⁶

Diese Zeit hatte die Utopie und das *Prinzip Hoffnung*, dass durch die Ankurbelung der Kreativität mit dem Motto „Phantasie an die Macht“ und „Jeder Mensch ein Künstler“ über den Bereich des Ästhetischen die Ideale der Aufklärung doch noch in den Alltag einzuschleusen wären. Wobei Adorno/Horkheimer in ihrer Dialektik der Aufklärung doch schon früher gezeigt hatten, wie leicht sich Rationalität und Kreativität ökonomisch oder politisch umfunktionieren lässt...

3. Gegenwärtige Erscheinungsformen einer Kunst der Potentialität

Wenn man die Kunst als Therapeutikum²⁷ und den Rezipienten und sein Zentralnervensystem als plastisch ansieht, wie das in den vorangegangenen Kapiteln der Fall war, stellen sich weitere Fragen zur Potentialität. In der Homöopathie nimmt die heilende Wirkung einer Droge von der unverdünnten Urtinktur (die oft letal wirken kann) mit zunehmender Verdünnung, was man Potenzierung nennt zu: wenige Moleküle in der Lösung wirken angeblich stärker und spezifischer als eine konzentriertere Lösung dieser Moleküle. Man könnte sich das so vorstellen, dass die symbolische Wirkung, die das selbstorganisierende System der Heilung psychisch aktiviert hatte, nicht durch Nebenwirkungen beeinträchtigt wird. Die Placebo-Forschung ist zu ähnlichen Resultaten gelangt; in Doppelblindversuchen konnte gezeigt werden, dass Placebos oft besser wirken als Pharmakas²⁸. Diese Analogie zur Wirkung von Kunst mag naheliegen, weil sie auf denselben psychischen Mechanismen der Informationsverarbeitung beruhen. So können wir das in 2.1 hypothetisch aufgestellte Gesetz präzisieren:

Je geringer der materiell geformte Inhalt eines Kunstwerks und je größer der immateriell es umgebende Kontext und je stärker der damit verbundene und vom Rezipienten internalisierte Glaube an oberste Werte der Kunst ist, umso größer die Wirkung der Potentialität also die Erweiterung der Freiheitsgrade und Möglichkeiten des Rezipienten. Heute, wo etwa das Vertrauen in die Autorität der Institution und das Betriebssystem Kirche stark abgenommen hat, hat auch das an die Kunst abgenom-

men. Zu viele Institutionen müssen unter Quotendruck Programm machen, was der Entwicklung neuer Tendenzen sicher schadet. Vereinzelt gibt es Künstler, die sich fernhalten von allen, sich selbst epigonal wiederholenden Kontexten. Damit erst wird es möglich für sie und die Rezipienten ihrer Arbeit mentalen Freiraum und Potentialität zu evozieren.

Einige wenige künstlerische Positionen, die ich länger verfolgt habe und von denen ich annehme, dass hier Ansätze vorhanden sind, wie sie sich im 21. Jahrhundert entfalten könnten, sollen im Folgenden vorgestellt werden:

3.1 Synergie der Disziplinen – Udo Wid

Eine singuläre Position in der Ausweitung von Potentialität nimmt Udo Wid ein, der etwa im Katalog zu seiner Ausstellung *Synergie der Disziplinen* (Abb. 5) in der Wiener Secession 1999 eine grundlegende Philosophie dazu entwickelt²⁹. Wid, der Physik studiert und einige Zeit in der Biophysikforschung gearbeitet hatte, war dann Gast an der Akademie der Bildenden Künste gewesen, hatte sich in das Gebiet der Kulturphilosophie eingearbeitet und bei einer lebensreformerisch eingestellten Architektengruppe mitgearbeitet. Bis er im Rahmen eines Forschungsprojekts der Meteorologischen Zentralanstalt Österreichs, bei der elektromagnetische Impulse atmosphärischen Ursprungs untersucht wurden, fernab der Zivilisation eine Messstation errichtete und so „ausstieg“. Dort gewann er genug Distanz, um sich über die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Welt und ihre jeweils kulturell gewachsenen Betriebssysteme und deren Wahrheitstheorien klar zu werden: Wissenschaft ist dabei das System avanciertesten Denkens, wo etwas wahr ist, wenn ein Sachverhalt und dessen Beschreibung korrespondieren. In den Künsten als Form kultiviertester Emotionalität wird ein Artefakt als wahr bzw. ästhetisch gelungen betrachtet, wenn die dadurch hervorgerufenen – oft komplexen und divergenten – Empfindungen trotzdem als kohärent erlebt werden können. Philosophie und Religion sind als oberste Formen des Wollens und Sollens, also des Ethischen, nur Evidenz-Einsichten zugänglich und stehen oft diametral den Ansprüchen der pragmatischen Lebenswelten (Ökonomie, Politik, etc.) gegenüber, wo etwas wahr ist, wenn es sich als Handlungsweise bewährt.



Abb. 5: Udo Wid, Katalog zur Ausstellung *Synergie der Disziplinen*, Secession Wien 1999.

Die vier kulturellen Teilfelder basieren schwerpunktmäßig also auf den vier einander teilweise unterstützenden, teilweise rivalisierenden mentalen Seinsweisen des Denkens, Fühlens, Wollens und Tuns. Im Spannungsfeld dieser teilautonomen mentalen Bereiche entsteht die Bewusstheit des Menschen und sein Selbstverständnis, aber auch die Notwendigkeit die innerpersönlich auftretenden Polaritäten ständig aufs Neue balancierend zu überbrücken. Findet dies nicht statt, nimmt die innerpersonelle Spaltung zu, die Freiheitsgrade ab. Erst die Etablierung eines „Unabhängigen Beobachters“ als Quintessenz in sich selbst befördert die Freiheit und Potentialität einer Person, indem zwischen den divergierenden Teilaspekten synergetisch vermittelt wird.

Das *Unbehagen in unserer Kultur* und interpersonelle Konflikte sind nur ein Spiegelbild des innerpersonellen Geschehens, bzw. vice versa. Dass diese Frage existentiell ist, zeigt etwa der Klimawandel, Resultat einer Sichtweise, die Wissenschaft anwendet, ohne sich um

ethische Fragen zu kümmern. Oder eine Kulturindustrie, die unter dem Diktat der Ökonomie eine gedankenlose Spaßgesellschaft befördert hat. Hier Einsichten zu gewinnen, liegt in der Hand jedes Einzelnen. Andererseits bietet die Kunst noch die relativ größte Freiheit unter den kulturellen Feldern, sodass ihr in Zukunft eine Leitfunktion zukommen könnte, Strategien der Potentialität zu entwickeln, die zwischen den polar gegensätzlichen Sichtweisen vermitteln. Wobei aber verstanden werden muss, dass die Differenzen eine wichtige potentielle Energie darstellen, die bei der Lösung einer Spannungskonstellation, also eines Werkes, in kinetische Energie umgewandelt und wirksam wird. Ein Prozess, der als grundlegende Dynamik der Kultur überall sichtbar ist, aber bisher kaum verstanden wurde. Die vielen gut gemeinten interkulturellen Annäherungen zwischen Fachleuten unterschiedlicher Disziplinen mit verschiedenen Blickrichtungen und Fachsprachen³⁰ sowie gerade modische Wissenschafts-Kunst-Dialoge sind sich der oben beschriebenen Grundbedingungen nicht wirklich bewusst. Es bedarf des Einzelmenschen, der fähig ist, auf avancierte Form die unterschiedlichen Seins- und Sichtweisen der vier Disziplinen einzunehmen, die daraus entstehende Spannung auszuhalten und in einem Werk zu lösen. Wobei es für so einen Universalisten keine markierten Wege bzw. kulturell tradierten Methoden gibt. Sodass Arbeiten wie Leonardos Untersuchungen zum Strömungsverhalten von Wasser, Goethes Farbenlehre oder Humboldts Kosmos-Vorträge wiederum Jener bedürfen, die sie rezipieren und ihre Potentialität erfassen können.

Wids verbales Philosophieren ist Teil seiner bildnerischen Arbeit. Diese wiederum visualisiert modellhaft seine Philosophie. Das sieht dann konkret etwa so aus: Eingeladen bei der Ausstellung „Making Nature“ im Edsviken Museum Stockholm teilzunehmen, lebte er 40 Tage lang in einem „Elfenbeinernem Turm“, der gleichzeitig Labor, Atelier, Kontemplationsort und Wohnraum war. Dabei machte er in Fortführung seiner biophysikalischen Arbeit elektrophysiologische Untersuchungen an knospenden Apfelbäumen³¹. Wobei er die Messkurven mit Zeichnungen dafür relevanter botanischer Details sowie schriftliche Reflexionen zur Symbolik von Apfel und Baum in den Mythen der Kulturen mit einer Sammlung von Apfelkochrezepten er-

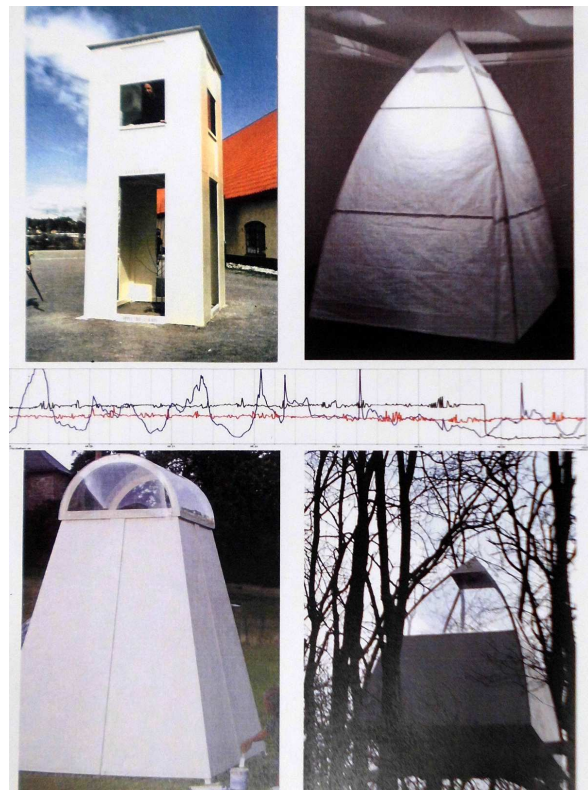


Abb. 6: Udo Wid, *Messstationen* (Elfenbeintürme) in Stockholm, Berlin, südl. u. nördl. u. Niederösterreich.

gänzte. Während nach den Himmelsrichtungen ausgerichtete Toröffnungen die vier grundlegenden Sichtweisen auf ein real wachsendes Apfelbäumchen exemplifizierten. Also eine mögliche Koinzidenz von wissenschaftlichem, ästhetischem, philosophischem und pragmatischem Blick beim Umrunden des Turms dem Besucher nahelegte. Um die Potentialität einer solchen Haltung gegenüber beliebigen Dingen und Sachverhalten im Sinne der oben beschriebenen Philosophie aufzuzeigen. Der Elfenbeinturm (Abb. 6), einst Symbol unantastbarer Erhabenheit, dann Synonym für Weltfremdheit, scheint heute – jenseits geschäftiger Betriebsamkeit - jener Ort zu sein, wo die fragmentierten Weltansichten zu neuem Universalismus wieder zusammenfinden können. Von Wid entstehen daher (oft versteckt gelegene) Observatorien in denen Messgeräte biologisch-meteorologische Prozesse digital aufzeichnen, die Orte der Kontemplation und Wohnstätten zeitweiligen Rückzugs sind. In denen er mehr sieht, als herkömmliche Kunstwerke.

3.2 Cittadellarte - Michelangelo Pistoletto

Mitte der 60er Jahre war Pistoletto einer der Mitbegründer der *arte povera* gewesen. Nachdem er zuvor Spiegelobjekte gemacht hatte, die den Betrachter zu einem Teil des Betrachteten werden ließen (und im Kunsthandel bis heute Abnehmer finden), kam eine Wendung: „Armes Material“ wurde verwendet, manchmal auch für Performances. So etwa eine Papiermaché-Kugel von etwa 1 m Durchmesser, die er als seine Weltkugel durch Städte rollte, war ihm auch ein Mittel sozialer Intervention³². Die zu persönlichen Begegnungen und tiefgehenden Gesprächen über Welt und Menschheit führen konnte. So wie in dieser Zeit eine „Soziale Relevanz“ von Kunst immer partiell mitklang und auch von der Theorie teilweise eingefordert wurde.

1994 publizierte Pistoletto sein Manifest *progetto arte: Projekt Kunst*. Für das neue Jahrhundert (bzw. Jahrtausend) gedacht. Darin reflektiert er die Befindlichkeit des Menschen zwischen beschleunigter technischer Entwicklung und gleichzeitiger Abnahme der Menschenwürde. Er sieht in der Kunst den „sensibelsten und ganzheitlichsten Ausdruck menschlichen Daseins“ und dass „für Künstler die Zeit gekommen ist, die Verantwortung zu übernehmen, Verbindungen zwischen allen menschlichen Aktivitäten zu knüpfen; von Ökonomie zu Politik, von Wissenschaft zu Religion, von Erziehung zur Handlungsweise. Mitten in der Welt und zwischen den Fäden, die das Gewebe der Gesellschaft bilden.“³³

Im Gegensatz zu Udo Wid, der die Erweiterung von Potentialität im eigenen Inneren beginnen lässt, (und betriebsame Betriebe dafür als ungeeignet ansieht) und dafür modellhafte und symbolische Orte der Ruhe errichtet, baut Pistoletto auf eine Wiederannäherung von „Kunst und Macht“, ohne dass die Kunst dabei in dienende Funktion käme. Sondern im Gegenteil: Der Künstler-Architekt soll ein Spender von Gedanken sein, die zu einer Transformation traditioneller Konzeptionen führt. Eine Haltung, die gerade in Italien, wo viele Renaissancebauten auf einen geglückten Dialog unterschiedlicher Eliten verweisen, nicht verwundert. 1998 haben diese Gedanken dann zur Gründung der *cittadellarte* geführt, einer Stadt der Kunst: ein aufgelassenes Wollfabriks-Gelände in Biella, einer kleinen Stadt im Piemont, dient mit Um- und Zubauten seither



Abb. 7: Michelangele Pistoletto, Diskussion zu *Cittadellarte* im Kunsthaus Graz, 2012.



Abb. 8: Michelangelo Pistoletto, Logo Terzo Paradiso.

als Ort der Interaktion und Potentialität. Kunst als hegemoniale Instanz „verbindet die unterschiedlichen Sektoren der Gesellschaft (Abb. 7) um Transformationen durch Ideen und kreative Projekte zu befördern“³⁴.

„Das Logo dafür, das *Dritte-Paradies-Symbol* (Abb. 8) ist eine Rekonfiguration des mathematischen Unendlich-Zeichens. Die gegenüberliegenden Kreise bezeichnen z.B. Natur und Kunstfertigkeit; der mittlere ist eine Konjunktion der beiden und repräsentiert den gebärenden Schoß der Wiedergeburt“³⁵. Dieses Zeichen findet sich etwa als Muster für Gartengestaltungen, verstreut über ganz Italien. Unter diesem Zeichen wird jährlich ein *rebirth-day* (am 22. Dezember) gefeiert. Außerdem gibt es Workshops, die gegenwärtige Kunstpraxis im sozialen Feld lehren (auch in Wochenkursen). Es finden Ausstellungen statt, die Handwerk und Design, nachhaltige Architektur und Städtebau,

Kommunikation und Spiritualität zum Inhalt haben. Globale Themen werden mit Lokalbezug zur Region Piemont, die eine der mitfinanzierenden Institutionen ist, reflektiert.

Das weitläufige Gelände wirkt nach Anschauung der Autorin wie ein Universitätscampus, der die Hoffnung erweckt, dass die hierher kommenden jungen Menschen Vorstellungen und den Glauben an offene Möglichkeiten in ihre Welt mitnehmen um sie dort weiter auszuformen. Und um in der Folge miteinander in Kontakt zu bleiben.

3.3 Aktionismus der Befreiung – Anna Jermolaewa

Das hauptsächliche Medium von Jermolaewa ist Video, mit dem sie scheinbar alltägliche Vorgänge auf eine Art abbildet, die Varianten des (Über)lebens sichtbar werden lassen. Und dabei eine eigene Bildsprache entwickelt hat. Als gebürtige Russin, die schon längere Zeit in Österreich lebt, reflektiert sie aber auch dokumentarisch mit einer gewissen Distanz performative Entwicklungen ihres Herkunftslandes, an denen sie früher selbst beteiligt war und die heute sich in Richtung eines politischen Aktivismus entwickeln. Den man in der (westlichen) Kunstcommunity interessiert beobachtet³⁶ (Abb. 9, 10), weil der Osten seit jeher eigene bildnerische Wege ging.

So war die russische Avantgarde vor dem 1. Weltkrieg das Epizentrum der Moderne, deren Utopie-gläubiger Impetus sehr schnell Mitteleuropa infizierte. Trotz sehr unterschiedlicher formaler Ausrichtungen mit einer verwirrenden Zahl von Künstler-Gruppierungen verband sie alle der Glaube, dass die neue Kunst mehr als die Verfertigung von Bildern und Skulpturen sein dürfe. Sondern den Weg zu einer neuen Form menschlicher Existenz weisen solle. Und bei manchen Künstlern in die Nähe des Begriffs der Potentialität, wie er hier verwendet wird, führte. So kann man Malewitsch' *Weisses Quadrat auf weissem Grund* als absolut offen gehaltene Möglichkeitsfläche sehen, als „... kein Gegenstand, keine Nacht, kein Licht, keine Dämmerung, nichts Großes, nichts Kleines, nichts Starkes ,nichts Schwaches.“ Wie er es in der Sprechweise einer Negativen Theologie sagt. Kandinsky dagegen ist etwas pädagogischer ausgerichtet und sieht vor allem in der extremen Spezialisierung etwas, das

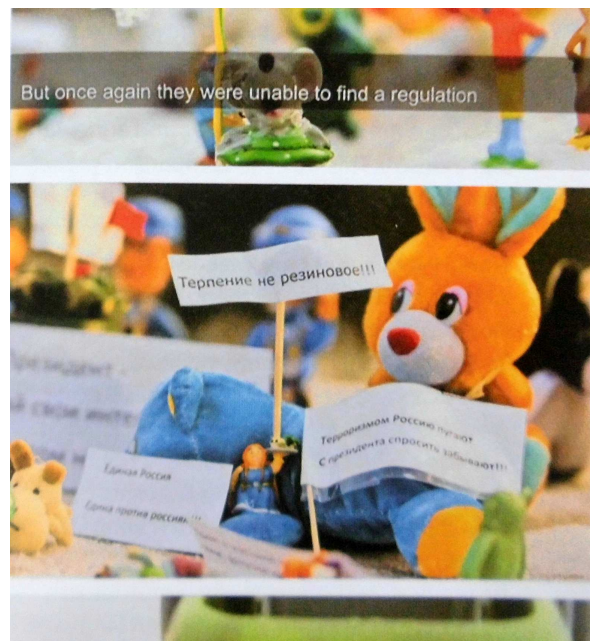


Abb. 9: Anna Jermolaewa, Videostills aus *Methods of social resistance*, DVD 2012.

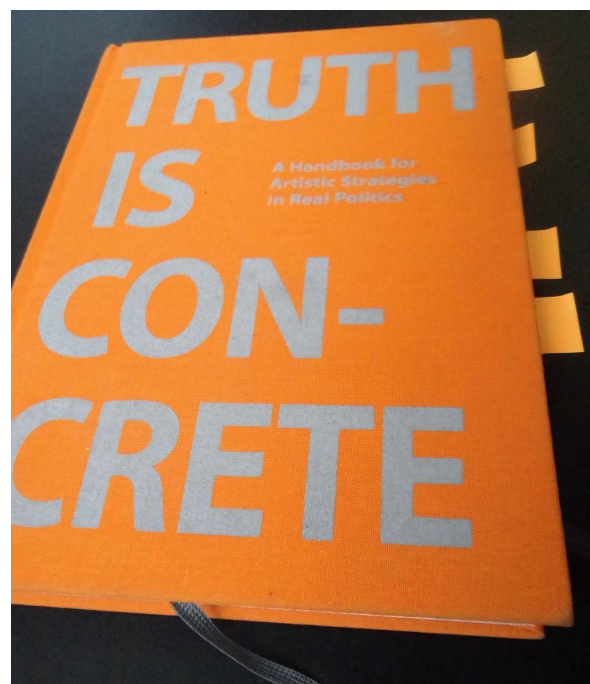


Abb. 10: *Handbook for Artistic Strategies in Real Politics: Truth is Concrete*, (mit Beitrag von Anna Jermolaewa); Graz 2014.

es zu bekämpfen gilt, „als dicke Mauer, die uns vom synthetischen Schaffen trennt: „wo die starr gewordene Atmosphäre des entweder - oder verlassen wird und in die biegsame, lebendige Atmosphäre des ‚und‘ übergeht.“ Als Vizepräsident der *Russischen Akade-*

mie der *Künstlerischen Wissenschaften* wollte er diese als ein „Laboratorium der Integration der Kunst und Wissenschaft“ sehen, wo Kunstwerke in ihren interdisziplinären Verbindungen, insbesondere mit psychologischen Wissenschaften untersucht werden³⁷. Diese transdisziplinäre Haltung vertrat er dann auch während seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus.

Die russische Oktoberrevolution hatte sich vorher in den Köpfen einer Intelligenzija abgespielt, die dann im noch jungen Kommunismus in agitatorischer Propagandamanier den „Neuen Menschen“ einem noch großflächig analphabetischen Volk schmackhaft machen wollte. Wobei der avantgardistische Duktus natürlich nur einen kleinen Kreis von Intellektuellen erreichen und dort wirken konnte. Auch heute ziehen (laut Statistik) eine Mehrheit der Russen eine traditionelle, zentralistisch überwachte Ordnung einer urban-intellektuell-demokratisch-kritischen Haltung vor.

Annas Jermoalewa hat in ihrer kunsthistorischen Diplomarbeit von 1997 diesen Entwicklungsbogen der großen Potentialität des Performativen darin dargestellt: 1913/14 (also Jahre vor Dada) gingen Wladimir Majakowskij, die Brüder Burljuk und viele andere als Gruppe „budetljene“ (russ.: es wird sein“) mit beschrifteten Gesichtern durch russische Städte und versuchten ihre futuristische Botschaft literarisch, bildnerisch und theatralisch-darstellerisch-didaktisch einem Publikum zu vermitteln. Larionov hat das dann so ausgedrückt: „nach der langen Abgeschiedenheit der Künstler haben wir laut nach dem Leben gerufen – und das Leben ist in die Kunst eingebrochen. Es ist Zeit, dass die Kunst in das Leben einbricht“³⁸.

Eine Maxime, die auch im Stalinismus gültig blieb, wo der Künstler sich aber nach dem Geschmack des Volkes richten sollte, um verständlich zu bleiben. Bis im Ostblock dann in den 1970ern sich eine Untergrundszene bildete, die sozusagen privat und unter sich, ohne allzu viel von westlichen Entwicklungen zu wissen, gleichsam eine unbemerkte Parallelwelt (auch was die Performancekunst betrifft) schuf: so führte die Gruppe Petersburg unter Michael Schemjakin 1971 Aktionen durch, die an den Wiener Aktionismus erinnern. Oder es gab Gruppen, die ihren Performances stark konzeptuelle Schemata zugrunde legten.

Heute haben sich gewisse performative Aktivitäten in Russland dem globalen Trend angeglichen: junge Ak-

tivisten protestieren hier gegen Putin und eine Oligarchie, die bemüht ist, die Medienfreiheit einzuschränken. Um der traditionell aggressiv, aber dumm reagierenden Polizei ein Schnippchen zu schlagen, ist man sehr einfallsreich. Es gibt zum Beispiel Demonstrationen kleiner Spielzeugfiguren mit Spruchbändern, vor denen man auf einem Video ratlos-verzweifelte Polizisten Protokolle schreiben sieht. Solche Demonstranten wegzusperren sehen die Dienstvorschriften nicht vor. Jermolaewa hat eine ganze Sammlung solcher Videos zusammengestellt, die zeigt, wie man mit solchen gewaltfrei-ironischen Aktionen die belustigte Aufmerksamkeit der Medien erhält und sich damit gewisse Freiheitsgrade schafft.

3.4 Diskussion der Beispiele

Die vorhergehenden Kapitel zeigten Beispiele gegenwärtiger Arbeiten, die auf fast diametral entgegengesetzte Weise das Schaffen von Möglichkeitsräumen intendieren. An dieser Stelle sollen die unterschiedlichen Ausgangspunkte und Arbeitsweisen verglichen werden:

Mit seinen elfenbeinfarbigem, abseits gelegenen Observatorien verweist Udo Wid auf eine Potentialität, die sich seiner Meinung nach entwickeln muss. Seine Anordnungen sind nur Modelle, die (möglicherweise und nicht angestrebt) Jene erreichen können, die auf ähnlichen Wegen schon unterwegs sind. Leute in aktivistischer Betriebsamkeit (aus welchen Gründen auch immer) hält er für ungeeignet, hält er nur am Rande einer Rezeption für fähig, weil sie ihr Möglichkeitsfeld im vorschnellen Tun und Urteilen aufgeben. So wie ein Quantenfeld, (Wid kommt aus der Physik) - das ja ein Möglichkeitsfeld ist - zusammenbricht wenn eine Messung versucht, es auf eine Eindeutigkeit zu reduzieren. Höchste Potentialität erlangt der Mensch, wenn er die Gegensätze in sich (und in der Gesellschaft) als jenes Spannungsfeld versteht, aus dem auch die Lösungen kommen.

Pistoletto dagegen sieht es an der Zeit, mithilfe der Kunst einen akademischen Freiraum zu schaffen, wo in Arbeitsgruppen sowohl Vorstellungen einer Zukunft als auch subjektiv wahrgenommene Ungereimtheiten des „Weltgeschehens“ verbalisiert werden, konkrete Probleme herausgearbeitet und (mithilfe verschiedener Strategien) Lösungsansätze gefunden werden sol-

len. *Cittadellarte* versteht sich auch als ein Zentrum für weltweit lokalisierte kulturell/aktivistische Gruppen, die miteinander vernetzt jeweils vor Ort agieren. Die Potentialität liegt hier im Denkmöglich-Werden von Vorstellungen, auf welchen Wegen ein besseres Leben erreicht werden kann.

Während Jermolaewa in ihrem Film *methods of social resistance* als Dokumentaristin und Chronistin der einfalls- und risikoreichen Protestformen gegen die repressiven Gesellschaftsstrukturen im Osten fungiert. Sie zeigt exemplarisch Möglichkeiten auf, humorvoll-subversive Strategien zu entwickeln, die in (mehr oder weniger verengten) Gesellschaftssystemen den ästhetischen Ausdruck von Widerspruch ermöglichen. Hier liegt die Potentialität – im Gegensatz zu Wids und Pistolettos systematischen Reflexions- und Vernetzungsräumen, im Aufspüren immer neuer subversiver Aktionsprovisorien. Wobei gerade im Osten unterschwellig performative Strategien und Aktivitäten der frühen russischen Avantgarden im Bereich populärer Protestkultur wieder erscheinen.

4. Mögliche Ausformungen einer zukünftigen Kunst der Potentialität.³⁹

Mit Zukunftsprognosen, Prophetie und Geschichtsphilosophie kommt man schnell in den Bereich des Absurden: Als self fulfilling prophecies beginnen solche Prognosen manchmal zu wirken und den Gang der Geschichte tatsächlich in eine bestimmte Richtung zu lenken. Erreichen aber oft nicht das gewünschte Ziel oder verkehren etwas ins Gegenteil, weil sie kaum fähig sind, die Wechselwirkung vieler Parameter vorzusehen, noch den Zeitfaktor berücksichtigen können. Hegels Geschichtsdiagnostik, die von Marx ins Materialistische gewendet, wirkmächtig geworden war, verfehlte gerade ihr zentrales Anliegen: den Menschen aus den durch die Arbeitsbedingungen geschaffenen Entfremdungen zu befreien. Karl Popper, der in seiner Offenen Gesellschaft vehement gegen solche prophetische Voraussagen polemisiert, erkennt nicht, dass er mit seiner Haltung selbst wieder zu einem Apologeten geworden ist: nämlich der unregulierten Marktwirtschaft, die auf andere Weise in Richtung einer Entfremdung des Individuums von seinen Möglichkeiten unterwegs ist.

Mit den Überlegungen zu einem zukünftigen Grundtenor der Kunst, der mit dem Begriff der Potentialität bestimmt wurde, kommt man zu ähnlichen Antinomen: Jede Voraussage verringert den Möglichkeitsraum künftiger Entwicklungen. Doch wie im Folgenden ausgeführt wird, ist die Grundlage von Potentialität immer das Paradoxe, werden die Randbedingungen immer durch einander scheinbar Unvereinbares und Gegensätzliches gebildet. Sodass das Resultat einer solchen Untersuchung, wo jede Aussage genauso wahr ist wie ihre Verneinung, im Vorhinein feststeht: es ist die Aporie, die logische Unentscheidbarkeit, deren Erkenntnis aber die Grundlage weiterführender Möglichkeiten ist.

Mit dem Wissen um das Absurde dieser Tätigkeit wird im Folgenden methodisch einwandfrei vorgegangen: Das Betriebssystem Kunst als institutionelle Basis von Sanktionierung und Tradierung stellt jenen materiellen Rahmen dar, der auch in Zukunft seinen Grundcharakter beibehalten wird, der wie gezeigt wird, sehr ähnlich dem der anderen Kulturbereiche ist. Fast Invariantes und Variables wird dabei gegenübergestellt. Dem folgt eine Analyse der ideellen Grundlagen und der in ihnen enthaltenen zukünftigen Möglichkeiten, das Feld der Potentialität inner- und interpersonell zu erweitern.

4.1 Analyse des Betriebssystems

Inwieweit das Betriebssystem Kunst über seine archivarische Funktion materielle Artefakte zu verwalten, es auch schafft, gleichsam geistige Kontexte mit zu tradieren, wird in Zukunft darüber entscheiden, ob sich ein mentales Klima erweiterter Rezeptivität entwickeln kann. Dabei muss schon klar sein, dass die verstärkte Zugänglichkeit zu digitalen Reproduktionen dabei eher kontraproduktiv wirkt. Denn Gewohntes wird rasch gewöhnlich.

4.1.1 Fast Invariantes

Bildnerisches, Gesang, Gesprochene Worte **dienten** einst dem Kult, der in sich immer eine Kosmologie, wie auch Mythen des Numinosen enthielt und über einen Ritus, der das Alltägliche durchdrang (magische) Teilhabe an der größten Mächtigkeit, der Potentialität des Transzendenten suchte. Alle Kunst, die wir etwa in einer Kirche in Form von Architektur, Musik,

plastischen Gestalten und Bildern erleben, sind verbunden mit einem riesigen Verweissystem, das von Anfang an polyvalent ist: die vier Evangelien erlauben unterschiedliche Sichtweisen auf das Heilsgeschehen, die wieder von einer Flut von Interpretationen, theologischen und philosophischen Überlegungen und Traditionen umgeben sind. Sodass auch jede der vielen Heiligenfiguren umhüllt ist von einer eigenen Legende, diese wieder eingebettet in einen kanonisierten Korpus, der seine Geschichte hat. Für Menschen, die diesen Hintergrund nicht kennen, ist das Sichtbare (wo es etwa um Folter und Leid geht) oft erschreckend. Für daran gewöhnte oder hochgradig Eingeweihte trotz verwirrender Vielfältigkeit und wechselnder Stilik ein auratisierter Ort mit zentralem Verweis auf Raum- und Zeitloses.

Nachdem in der Aufklärung sowohl die Wissenschaften als auch die Künste Wege gefunden hatten, sich aus der Unterordnung gegenüber der Kirche zu emanzipieren und auch dem Alltagskram den Rücken kehrten, bauten sie ihre eigenen kanonisierten Gebäude und Traditionen, Sprachspiele und Lebensformen auf und sprachen Verdienstvolle heilig. Gerät ein Laie etwa in ein Labor für Teilchenphysik oder in eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst, wird er, von den Details verwirrt, kaum verstehen, dass es auch hier als *summum bonum* um „Letzte Dinge“ geht. Die Wissenschaft ist auf der Suche nach den ewigen Invarianten der Natur, ihren Gesetzen. Mit oberstem Ziel einer Theory of Everything. Und die Kunst? Kreist um numinose Paradoxien wie der Zwecklosen Zweckmäßigkeit (>Kant) oder der Nahen Ferne (>Benjamin) etc. Rational gesehen antinomisches Geraune, wie es auch heilige Narren und Mystiker von sich geben.

(Moderne) Kunst kann also nur jemand tiefer verstehen, wenn er sich dem Geheimnis nähern will: als Novize ihre Geschichte studiert, sich mit philosophischen Deutungen des Phänomens beschäftigt, am Ritual der Vernissagen mit Ansprachen, Musik, Brötchen und Wein – und auch Kunstwerken teilnimmt. Bis er in diesen – Kritiker würden sagen – „Verblendungszusammenhang“ hineinwächst. Doch was wäre nicht Verblendungszusammenhang hienieden?

Selig- und Heiligsprechungen in allen Kulturbereichen erfolgen ähnlich: Eine Gruppe von Würdenträgern als Sprachrohr der Community findet einen Konsens, dass gewisse Leistungen eines Nobelpreises oder einer Ausstellung im Guggenheim-Museum würdig wären.

4.1.2 Variablen

Die Kunst hat, wie Kirche und Wissenschaften, unzählige Kongregationen entwickelt, was nach-modern gesehen ja gut ist. Mit den Augen der philosophischen Moderne hätte man sich aber immer etwas Einheitlicheres, den Idealen der Aufklärung verpflichtetes gewünscht. Doch die Kunst war meist dagegen: mit der Romantik beginnend. Die Utopie, Ästhetisches in die Lebenswelt einfließen zu lassen, ist allerdings geglückt – aber anders als erhofft: im harten Kampf um die Aufmerksamkeit von Konsumenten oder von Quoten in der Kulturindustrie haben die (digital) entfesselten Bilderfluten (seien sie bewegt oder unbewegt) die Möglichkeiten der Alphabetisierung weit hinter sich gelassen. Sie wirken schneller, auf einer tieferen Ebene und sind der Kritik viel schwerer zugänglich. Wobei auch jetzt wieder jedes Bild, wie oben beschrieben, von einem mehr oder minder großen Verweissystem umgeben ist, der sich umso schneller ändert, je populärer der Kontext ist. So kann ein und dasselbe Ding (wie wir etwa aus der Pop Art wissen) in unterschiedlichen Kontexten jeweils von anderen Verweissystemen umgeben sein. Zwischen diesen Systemen sich zu bewegen, ist eine neue, noch in Entwicklung befindliche Seinsweise, das Möglichkeitsfeld zu erweitern...

4.2 Mentale Grundlagen erweiterter Potentialität

Das Schreiben über Kunst kreist mit Begriffen, also Bezeichnungen von Gegenständen, um das Zuständliche, das ihm selbst nicht zugänglich ist. Syntax und Semantik haben ihre logischen Regeln, mit denen versucht wird, das a-logische Wesen emotionaler Zuständlichkeit einzuzäunen, um es betrachten zu können. Doch geflügelt entkommt es. Umsonst ist das Schreiben trotzdem nicht, indem es die Neugier auf Verborgenes weckt, das sich eventuell noch zeigen könnte.

4.2.1 Die Spitze von Allem

Ist doch das höchste Gut der Kunst das Paradoxe: Als Gleichzeitigkeit der Gegensätze – etwas Numinoses, das zu ständigen Transgressionen eines gegebenen Bezugsrahmens ins Neue dialektisch herausfordert. Also zu einer Erhebung, über das bereits Akzeptierte in dem die Paradoxie erscheint. Insofern geht es um die aktive Form des Erhabenen zu der der Rezipient aufgerufen ist. Das Aushalten von paradoxer Spannung und deren Lösungslust will dabei auf bestimmte Weise geübt sein: vom Künstler und Rezipienten. Jeder Lösungsakt erweitert den Möglichkeitsraum, die individuellen Freiheitsgrade. Kann das von etlichen (reifen) Rezipienten ähnlich nachvollzogen werden, erweitert es das Kunstfeld. Damit aber überhaupt Lösungen des Paradoxen erfolgen können, muss vorher ein offenes Feld, ein Raum von Potentialität ansatzweise geöffnet sein. Und das erfolgt durch eine Bewegungsrichtung, durch Beispiele, Aufzeigen der Randbedingungen, aber nicht durch das Besetzen dieses Raums. So besteht die Stärke eines Duchamp nicht in den Objekten, die er als Beispiele realisiert hat, sondern in denen, die er möglich gemacht und nicht realisiert hat. Duchamps Strategie zu Schaffung von Potentialität war es, Beispiele zu liefern, die einerseits über Jahrzehnte mit einem Fragezeichen versehen blieben und andererseits doch im kulturellen Gedächtnis nicht ganz vergessen waren. Das Paradoxe liegt dabei nicht nur in den Objekten selbst, sondern auch in den darum gestalteten Kontexten, deren Gestaltung er nie Kuratoren oder Kunsthändlern überlassen hat.

4.2.2 Die Kontexte des Kunstwerks

Wie bereits erörtert, ist das Kunstwerk von Kontexten umgeben: Werksbezeichnung, Ausstellungsraum, Beleuchtung, Katalog und Texte, Eröffnungsritual, das bisherige Werk des Künstlers und seine Wertung im Kunstfeld, die spezielle Tönung seines Imagos, Höhe der Werkpreise, Kunstpreise, etc. Also das kulturelle Kapital, das der Künstler angesammelt hat. Wobei der Rahmen der zeitgenössischen Kunst einen Teil hat, von der Kunstgeschichte schon bearbeitet zu werden, dem ein noch unbewertbarer Avantgarde-Bereich gegenübersteht. Ein Möglichkeitsraum, der dort am offensten bleibt, wo er noch nicht kommerziell verein-

nahmt ist. Gerade hier müssen die Rahmenbedingungen immer wieder hinterfragt und neu gestaltet werden. Schnell verfestigt sich eine einmal neu entwickelte Form zu einer konformen Kunstszene, wo doch jeder Künstler die Möglichkeit hätte, jeweils seinen individuellen Rahmen zu gestalten. Denn heute und verstärkt in Zukunft entwickelt ein Einzelwerk – innerpersonell – nur dann Potentialität, wenn es mit einem selbstgeschaffenen, vieldeutigen Verweissystem verbunden ist, das Komplementäres und Paradoxes bewusst einbezieht. Doch das ist nicht lehr- und lernbar. Denn das interessante Bildnerische erscheint (bei Künstler und Rezipient) nur vor dem mental-weiten Möglichkeits hintergrund selbst organisierter Bildung.

4.2.3 Die Basis von Allem

Eine grundlegende menschliche Verfasstheit ist das Paradoxe. Denken, Fühlen, Wollen und habituelles Tun erzeugen dauernd divergente Repräsentationen von Sachverhalten. Diese paradoxe Situation auszuhalten läuft aber selbst meist gewohnheitsmäßig unbewusst ab. Nur Zustände, wo das Divergente zu Bewusstsein kommt, erweitert es dieses und gibt bei Überwindung Sinn und Lebenskraft. Der Bereich, in dem sich das Ästhetische schwerpunktmäßig abspielt, sind die Gefühle. Diese evolutionär alte mentale Schicht kann im limbischen System des Zwischenhirns lokalisiert werden, das wiederum mit der Großhirnrinde und dem Hirnstamm verknüpft ist. Sodass denken, fühlen, wollen und tun nicht nur durch divergente, sondern auch durch kohärente Aspekte verknüpft sind. Seit Fechner (1876) gibt es eine Kunstpsychologie⁴⁰, die heute oft mit EEG und Bildgebenden Verfahren Rezeptionsprozesse quantitativ von außen betrachtet. Dem steht eine introspektiv arbeitende Philosophie und Psychologie gegenüber. Bei der der ästhetische Akt manchmal so gesehen wird, dass ein Ich seine Gefühle mit gewisser Distanz wahrnimmt. Was Paradoxien impliziert: Etwa gerührt zu sein, seinen Tränen zuzusehen, und zu wissen, dass man im Theater sitzt. Anscheinend aber gibt es schon Menschen, die es schaffen, dass dieser innere Zuseher seine eigenen Gefühle lenkt. Wie dies das bekannte Neurologenehepaar Damasio bei der Pianistin Maria Joao Pires signifikant nachweisen konnte⁴¹.

Die Potentialität dieses grundlegend paradoxen mentalen Spiels ist also erst am Anfang, reflektiert zu werden. Es könnte etwa mittels Biofeedback geübt werden - ohne dass festgelegte Inhalte damit transportiert würden⁴². Es ist die Vorgabe eines Rahmens, dessen Form und Inhalt aber offen bleiben. Die Rolle von Künstler und Rezipient fallen zusammen, und man könnte den Vorgang als induzierte Autopoiese verstehen.

So gesehen scheint vieles noch möglich zu sein...

Endnoten

1. Siehe Danto, Verklärung d. Gewöhnlichen.
2. Annähernd Status Quo; Aufsatz der Max Plank Gesellschaft zur Plastizität neuronaler Strukturen; derzeit scheint die Frage nach neuronaler Plastizität und Formbarkeit auch in Kunst- und Medientheorie virulent zu werden.
3. Umberto Eco, Die Kunst des Mittelalters.
4. Friedrich Schiller, Betrachtungen zum Spiel in der Kultur.
5. Nachzulesen bei Nietzsche, Geburt der Tragödie.
6. Musil dissertierte 1908 über Mach...
7. Musil, Mann ohne Eigenschaften, S 16.
8. Siehe Danto, etwa S 47.
9. Kierkegaard, Entweder – Oder.
10. Groys sieht die Hervorbringung des Neuen als Folge eines „innovativen Tausches“, wo bestimmt Dinge des profanen Raums valorisiert werden und ins kulturelle Archiv gelangen. Bestimmte Werte der Kultur dagegen werden abgewertet und gelangen in den profanen Raum. Dem gegenüber sieht meine Hypothese eines „kulturellen Kreislaufes“ kaum einen Werteverlust einer innovativen Arbeit im kulturellen Gedächtnis, was aber absinkt ist der epigonal verwendete Duktus bzw. das Sujet, sodass es schließlich so trivial wird, dass es als neutrales Material sich gut zum Schaffen von Neuem eignet.
11. Siehe Georg Franck, Ökonomie d. Aufmerksamkeit.
12. Welsh prägte den Begriff Anästhetisierung.
13. Siehe Bubner, Ästhetische Erfahrung.
14. Hofer, Ästhetik des Täglichen, Heftreihe, die sich seit 1996 in Einzeldarstellungen mit kulturellen Kreisläufen (von Innovation zum Epigonalen und weiter zum Trivialen als eventueller Fundus des neu Innovativen) auseinandersetzt.
15. Wird entwickelt 1982 in Feedback eine Sinnesdämpfgarnitur: „Feedback-Kunst initiiert den Rezipierenden in Wechselwirkungskreisläufe in denen dieser auch zugleich der Finder bzw. Erfinder der wahrgenommenen Erregungsmuster wird.“
16. Siehe dazu: Sloterdijk, Leben Ändern.
17. In Gadamer Auseinandersetzung mit Kunstrezeption steht der Rezipient und sein Vorwissen bzw. seine Prägungen, im Mittelpunkt.
18. Siehe Eco, Offenes Kunstwerk; Er sieht das offene Kunstwerk (nach langer semiotischer Vorarbeit) in einer Fußnote der S 179 eher in der dem Künstler interessanten Problemstellung als in deren Lösung.
19. Siehe Adorno/Horkheimer.
20. Elias zeichnet den jahrhundertelangen Prozess der Entwicklung einer Zivilisation nach.
21. Freud, der Wiener Klassiker des ICH im Spannungsfeld zwischen ES, und ÜBER-ICH.
22. Hofer, Alter Ego: Die Autorin hat sich mit „Alter Ego“-Inszenierungen von KünstlerInnen in ihren Bildern beschäftigt und stellte den zeitlichen Wandel dieses Sujets anhand von fotografischen Tableaus (die ausgestellt wurden) dar. http://www.maerz.at/fileadmin/user_upload/MAERZ_Dateien/Bildende_Kunst/2014/Auflage-text ALTER_Ego_Metamorphosenkor09042014x.pdf (letzter Zugriff 30. 12. 2014).
23. Gombrich fragt in *Maske und Gesicht* nach dem Gleichbleibenden in unterschiedlichen Gesichtsausdrücken einer Person.
24. Siehe Simmel, der Bilderrahmen, ein ästhetischer Versuch (von 1902); beschäftigt sich mit der Autonomie des Kunstwerks, seiner inneren Geschlossenheit, die durch den Bilderrahmen betont, vom Raum bzw. vom Betrachter distanziert wird, was erst ein ästhetisches Sehen ermöglicht.
25. In Zusammenarbeit mit Duchamp entstand 1959 Robert Leblès Buch, *sur Marcel Duchamp*, das auf Deutsch aber erst 1972 erschienen...
26. Siehe Grüterich, Kunstforum 13, S 131 ff.
27. Nietzsche, Menschliches.
28. Siehe Spiegel Spezialheft zum Thema Placebos.
29. Wid, Synergie der Disziplinen, siehe http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/wid15.htm (letzter Zugriff 30. 12. 2014).
30. Siehe Kocka; Interdisziplinarität.
31. Wid, Apple trees and Culture, S 39.
32. Pistoletto, Performance globus 1968, Film: *Good morning Michelangelo*.
33. Pistoletto, *Progetto Arte* Manifest.
34. *Progetto Arte* Manifest zu finden auf: www.cittadellarte.com.
35. Vision: the Third Paradise Symbol by Michelangelo Pistoletto is a reconfiguration of the mathematical infinity sign, The two opposite cycles signify nature and artifice; the middle one is the conjunction of the two and represents the generative womb of re-

- birth. erläuterndes Video: zu *Terzo Paradiso*: <http://www.cittadellarte.it/attivita.php?att=6> (letzter Zugriff 30. 12. 2014).
36. Siehe Kunstforum Urban Performance I.
37. Siehe: Flach, S 52.
38. Siehe Jermolaewa, S 19; Sie war bereits in Leningrad (1987) selbst an Performances beteiligt (siehe S 78), später in Wien setzte sie ihre künstlerische Laufbahn mit Videoarbeiten und Rauminstallationen, aber auch performativen Arbeiten fort.
39. Dieses Kapitel entstand aufgrund mehrerer anregender Gespräche mit Udo Wid.
40. Siehe dazu: Fechner.
41. Damasio, S 66.
42. Wid, FEEDBACK! Hüttendruck.

Bibliographie

Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1996
 Jürgen Becker/Wolf Vostell, *Happenings*, Reinbeck bei Hamburg, 1965

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977

Franco Bernardi Bifo, *Das neuoplastische Dilemma*, in *Kognitives Kapital* (SpringerIn) 4/2014

Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt / Main 1999
 Nicolas Bourriard, *Radikant*, Berlin 2009

Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, 1989

Cittadellarte - Fondazione Pistoletto, *Geographies of Change*, Biella 2014

Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, *Arte al Centro, XVII edizione*, Biella 2014

Antonio R. Damasio, *Ich fühle, also bin ich*, München 2000

Arthur Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1996

Hans Peter Dreitzel, *Emotionales Gewahrsein*, München 1998

Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1995

Umberto Eco, *Das Offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 2012

Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Stuttgart 2002

Gustav T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig o.J.

Sabine Flach, *Reisen in den Mikroraum, Kunst und Wissenschaft der Avantgarde*, in: Petra Gördüren, Dirk Lukow (HG), *Dopplereffekt, Bilder in Kunst und Wissenschaft*, Kiel

Michel Foucault, *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main 1993

Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 2009

Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main 1992

Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 2012

Ernst H. Gombrich, *Maske und Gesicht*, in: Gombrich/Hochberg/Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, S 10ff, Frankfurt am Main 1977

Boris Groys, *Über das Neue*, München, 1992

Boris Groys, *Unter Verdacht*, München 2000

Marlies Grüterich, *Performance, Musik – Demonstration*, in *Kunstforum* Bd. 13. 1975

Dietmar Höning, Robert Musil, *Ein Mann ohne Eigenschaften?* Vortrag bei der Humboldt-Gesellschaft am 14. April 2002

Karin M. Hofer, *Ästhetik des Täglichen*, Wien 1996-2014 ff

E. Husserl, *Phänomenologie der Lebenswelt*, Stuttgart 1986

Johan Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 2006

Hans Robert Jauss, *Ästhetischer Wert und Kunstcharakter am Beispiel der Literatur*, in: Bernd Anton/Annegrit Brunkhorst-Hasenclever, *Das Schöne und die Kunst*, Hannover 1982, S 79

Anna Jermolaewa, *Methods of Social Resistance*, DVD, 56 min, Wien 2014

Anna Jermolaewa, *Die russische Performance-Kunst in den 70er und 80er Jahren in Kontext der russischen und internationalen Kunst*, Wien 1997 (Dipl.-Arbeit)

Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, Bd. 4:Kritik der Urtheilskraft, Köln 1995

Soren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München 1988

Dieter Koeplin, *Museumskunst und „Soziale Plastik“ – Joseph Beuys*, in: Monika Wagner (HG) *Moderne Kunst 2*, Reinbeck bei Hamburg, 1992

Jürgen Kocka, (HG), *Interdisziplinarität. Praxis, Herausforderung, Ideologie*, Frankfurt am Main, 1987

Detlef B. Linke, *Kunst und Gehirn*, Reinbeck bei Hamburg, 2001

Edward Lucie-Smith/Sam Hunter/Adolf M. Vogt, *Kunst der Gegenwart*, Propyläen Kunstgeschichte Supplementband, Frankfurt am Main 1985

Max Plank Gesellschaft, *Kognitions- und Neurowissenschaften, Neuronale Plastizität*, Forschungsperspektiven 2010+, S 90 ff

Elizabeth McGlynn, (HG) *Kunst und soziale Plastik*, Wien 2007

Janis Mink, *Marcel Duchamp*, Köln 2013

Robert Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, (Diss.) Berlin 1908

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, 1990

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Köln 1994
 Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Köln 1994

ICA Sofia (HG) *Anna Jermolaewa*, Sofia 2011

Erwin Panofsky, In defense of the ivory tower, in: *The centennial review of Arts and Science*, Vol. 1, Nr. 2, 1957

Michelangelo Pistoletto, *The Progetto Arte Manifesto*, Biella 1994

Michelangelo Pistoletto, *The Third Paradise*, Biella 2003-2012

Jaques Ranciere, *Ist Kunst widerständig?* Berlin 2008

Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, 2000

Dietmar Rübel, *Plastizität*, München 2012

Paul Schimmel/Peter Noever, *Out of actions*, (Katalog MAK), Wien 1889

Martin Schuster, *Wodurch Bilder wirken – Psychologie der Kunst*, Köln 2002

Heinrich Schütz (HG), *Urban Performance I*, Kunstforum 223, Ruppichterth 2013

Bernhard Schwenk/Bettina Martine Wolter, *Die große Utopie, Die Russische Avantgarde*, Frankfurt am Main 1992

Georg Simmel, *Über den Bilderrahmen, ein ästhetischer Versuch*, in Gesamtausgabe Bd. 7, Frankfurt am Main 1997

Der Spiegel Spezialausgabe, *Gesund und Glücklich – Placebos*, Hamburg 6/2007

Steirischer Herbst/Florian Matzlacher, *Truth is Concrete*, Berlin 2014

Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, Frankfurt am Main 2012

Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp und seine Zeit*, 1966

Sabine B. Vogel (HG), *Grenzenlose Skulptur*, Kunstforum 229, Ruppichteroth 2014

Wolfgang Welsh, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1993

Udo Wid, *Apple Tree and Culture(s): Living in the opened Ivory Tower*, in Buchhardt/Schröck, *Making Nature*, Kopenhagen 2001

Udo Wid, *FEED BACK !, Deduktionen zu einer Feedback-Kunst*, 1982, Hüttendruck

Udo Wid, *Synergie der Disziplinen*, (Katalog der Secession), Wien 1999

www.Cittadellarte.com

Abbildungen

Abb. 1 Kunsthistorisches Museum Wien

Abb. 2 Hubert Waldner, Brixen

Abb. 3: Archivo Fotografico, Sacro Convento, Assisi

Abb. 4, 6, 10 Karin M. Hofer

Abb. 5 Udo Wid/Secession Wien/Wolfgang Thaler

Abb. 7, 8. Cittadellarte:

Abb. 9 Jermolaewa

Zusammenfassung

Zukünftiges ist im Vergangenen immer schon in Keimen vorhanden. Welche davon aufgehen, wird von vielen Variablen bestimmt. Die Autorin sieht etwas, das sie „Möglichkeitenkunst“ oder „Kunst der Potentialität“ nennen möchte, in Spuren bereits in der Vergangenheit, in der Gegenwart zunehmend und für die Zukunft als essentielle Neuerung. Wobei „plastisch“ hier nicht die Materialität des Artefakts bezeichnen soll, sondern die beim Rezipienten - eines Kunstwerks und dessen Kontexts - ablaufenden mental-plastischen Vorgänge. Die durch eine Kunst der Potentialität zu Möglichkeitsräumen geführt werden, die zwar noch gestaltete Rahmen-Bedingungen, deren Inhalt aber viele Freiheitsgrade schafft.

Seit dem Beginn des „nervösen Zeitalters“ um 1900 haben audiovisuelle Sinnesreize global zugenommen und das Innenleben kommt durch ständige Reiz-Reaktions-Episoden kaum in den Modus einer Möglichkeitsform. Ontologisch gesehen (>Aristoteles) steht

eine Seinsform der Potentialität (also von Möglichkeiten) einer der Aktualität gegenüber. Je mehr Möglichkeiten jemand entwickelt umso avancierter wird er – wenn er das überhaupt will – handeln. Kunst und Lebenswelt verschränken sich hier...

Die zwei komplementären Wege, den mentalen Möglichkeitsraum der Kunst zu erweitern, bestimmt Nietzsche als Dionysisch und Apollinisch: rauschhafte Vielfalt und/oder reduktionistische Askese. Seinsweisen, die seit Urzeiten einander zyklisch ablösen, oder aber paradox gleichzeitig Kunst und Kultur strukturieren: Während der Wiener Aktionismus laut begann, performative Möglichkeitsräume zu erobern, erzeugte das lächelnde Schweigen des schachspielenden Altmeisters Duchamp einen Sog in Richtung Rezeption seines mit nur ein paar Beispielen aufgespannten Potentialitäts-Kosmos.

Heute beginnt man schon vereinzelt in der kleinen, aber betriebsamen Kunstcommunity zu verstehen, dass es nicht darum gehen kann, noch mehr Gegenstände in Kunsträume zu stellen, sondern Kunst primär als psychischen Vorgang zu erkennen, der Möglichkeits-Zustände evoziert. Gegenwärtige Beispiele, die vorgestellt werden, zeigen bei aller Gegensätzlichkeit von Thematik, bildnerischen Techniken und Strategien Ansätze eines solchen Grundtenors, der versucht wird, ins Zukünftige zu extrapolieren. Wobei das Paradoxe ein zentraler Begriff wird...

Autorin

Karin M. Hofer, Kunsttheoretikerin, Kuratorin, Herausgeberin der Reihe „Ästhetik des Täglichen“ (seit 1996); Arbeitsschwerpunkt sind die Wechselwirkungen zwischen Ästhetik <> Kunst <> und Lebenswelt, wobei zyklische Prozesse, also „kulturelle Kreisläufe“ besonders fokussiert werden: Vorgänge bei denen etwa Innovatives erst zu Epigonalem und danach zu Trivialelem absinkt um hier Material für Neues zu werden.

Titel

Karin M. Hofer, *Strategien der Potentialität*. Möglicher Grundtenor einer (plastischen) Kunst des 21. Jahrhunderts, in: *kunsttexte.de*, Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2014 (19 Seiten), www.kunsttexte.de.