

die grenzen der kunst

es fällt immer schwerer, die kunst vom design oder der werbung abzugrenzen. seitdem sich ambivalent erweiterte begriffe für ästhetische prozesse etabliert haben, liegen kaum noch verbindliche wertmassstäbe vor. jedes objekt, jede formale erfindung und jede tätigkeit kann zu einem renzensionswürdigen kunstwerk werden. trotzdem gelten nach wie vor regeln bzw. qualitätsmerkmale, so dass es nicht jedes machwerk schafft, sich in sammlungen von museen zu etablieren und noch seltener, eine nachhaltige anerkennung zu finden. denn es wird nach wie vor, wo ausstellungen konzipiert werden, qualität angestrebt, resp. zwischen einer guten und schlechten kunst unterschieden.

als avantgarde versuchte die bildende kunst lange zeit, mit überschreitungen ihre rolle in der gesellschaft zu bestimmen. sie wollte grenzenlos sein, sich permanent selbst überbieten und dabei neue wirkungsfelder erobern. als möglichkeitsraum für erkenntnis- und kommunikationsprozesse, als soziale vermittlungshilfe oder imaginäre brücke für gesellschaftliche visionen kamen ihr neue aufgaben zu. dafür wurden strategien und ausdrucksformen weiterentwickelt und sogar der werk- sowie subjektbegriff zur disposition gestellt. in letzter konsequenz verdeutlichte jene erweiterung jedoch, dass kunst nicht per se schrankenlos sein kann, insofern sie immer auf einen etablierenden kontext von sozialen prozessen angewiesen ist.

formale experimente haben künstler als selbstreferentielle überschläge lange zeit erfolgreich exerziert. eine solche erweiterung hat immer wieder überzeugt und umfassendere sichtweisen sowie operationsfelder geschaffen. inzwischen ist das selbstkonstitutive prinzip der kunst in ein Gegenteil umgeschlagen. für die produktion und wahrnehmung setzt sich eine immanente entgrenzung durch. es werden keine formalen innovationen mehr beansprucht, sondern die eigenen praktiken, die sozialen kriterien von ästhetischen prozessen thematisiert, die rolle eines künstlersubjekts und die stellung zum publikum differenziert betrachtet.

bereits im titel grosser ausstellungen kündigen sich rückbesinnungen auf prinzipien der moderne an. die subjektivität des künstler, das authentische empfinden wird wieder als etwas fundamentales herausgestellt und ebenso das handwerkli-

che vermögen. bereits in der romantik versuchte die kunst, ihre eigene freiheit zu reflektieren und behauptete eine subjektive bedeutung, die sie sich autonom mit eigenen regeln vorgab. daran hat sich wenig geändert und es wird heute umso deutlicher, dass jede selbstreferenz eine referenz auf das fremde benötigt, einen bezug auf unverfügbares herstellen muss. gelingt es nicht, sich derart zu bestimmen und über interne bezüge hinaus referenzen anzustreben, ufert im spiel mit zwängen, sublimierungen und trivialisierung jeder avantgardistische eigensinn aus.

das fremde ist der modernen kunst meist das vergangene gewesen, das nicht mehr zeitgemässe, dem eine weitere verbindlichkeit, die richtlinienkompetenz abgesprochen wurde. auf jene weise konnten sich avantgarden vom common sense distanzieren und ihre autonomie behaupten. das traditionelle verbindliche war lange eine referenz für abgrenzungen und der garant, der eine autonome profilierung garantierte. die entwicklung wurde somit zum mass einer künstlerischen freiheit, mit der sich bis zur postmoderne ein permanenter progress behaupten liess. seitdem der fortschritt als unhinterfragbares kriterium zur disposition steht, bleibt vielleicht nur noch der verweis auf das offen interpretatorische.

was einer interpretation bedarf, hebt sich ab von dem einfach gegebenen, dem nicht-künstliche, das keine kunst ist. jedes artefakt kann deshalb durch eine blosse intention zu einem kunstwerk erklärt oder von kuratoren in thematischen zusammenhängen a posteriori dafür aufgewertet werden. inhaltliche aspekte oder das formale des werkes spielen keine tragende rolle mehr und müssen nicht an sich überzeugen. somit wird es weiterhin ready made in ausstellungen geben, welche von vertrauten alltagsobjekten äusserlich nicht oder nur wenig unterscheidbar sind. die interpretierte absicht ist entscheidend, und sie kann in einer mehr oder weniger komplexen idee ausgedrückt oder lediglich behauptet werden.

ästhetische innovationen schaffen es nur in umbruchzeiten, sich mit einer eigenen kompetenz oder dem ideal eines interesselosen betrachters durchzusetzen. im normalfall sind sie an die kulturelle definitionsmacht von allgemeinen geschmacksurteilen gebunden. dennoch ist der begriff der kunst ein so starker, dass er immer eigenmächtig diskurse aus so unterschiedlichen bereichen wie der wissenschaft, der technik oder der religion aufsaugt und in eine imaginäre welt transferiert, um sie zu veredeln oder um daran zu scheitern. im ausdehnen, über-

schreiten und durchbrechen gängiger grenzen wäre allerdings die gesellschaftliche rolle der kunst zu einer vergeblichkeit verdammt, würde die wahrnehmung ihrer prozesse eine immergleich adäquate bleiben.

das problem der kunst bestand für den systemtheoretiker Luhmann in der unwahrscheinlichkeit ihres kommunikativen erfolges. als praxis beruhe sie auf kommunikation, verfüge aber über weniger anschlussmöglichkeiten als die medienmacht oder geld. die ursachen dafür liegen für ihn in der kontingenz ihres zustandekommens. um nicht selbstreferenziell sich zu erschöpfen, sind ästhetische werke auch auf das angewiesen, was sie nicht sind, was sie begrenzt und ihnen eine differenz garantiert. sie können bei einer durchgreifenden ästhetisierung der lebenswelt nicht wie in der Apropriateion art sich dauerhaft selbst thematisieren. geht der bezug zum realen geschehen zunehmend in einer mediengesellschaft verloren, sind kunstschaffende dazu verurteilt, tendenziell die grenze zwischen kunst und nicht-kunst aufrechtzuerhalten.