

die grenzen der kunst

es fällt inzwischen schwer, die kunst vom design oder der werbung abzugrenzen. seit sich ambivalent erweiterte begriffe für ästhetische prozesse etabliert haben, liegen keine scharfen kategorien mehr vor. jedes objekt, jede formale erfindung und jede tätigkeit kann zu einem rezensionswürdigen werk werden. trotzdem gelten nach wie vor regeln bzw. qualitätsmerkmale und tatsächlich schafft es nicht jedes machwerk, sich in sammlungen von museen zu etablieren und ganz selten auch, eine nachhaltige anerkennung zu finden. noch immer ist von qualität, einer guten und schlechten kunst die rede, wo ausstellungen konzipiert werden.

lange zeit versuchte die bildende kunst, 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, solange sie auf einen etablierenden kontext von sozialen prozessen angewiesen ist.

formale auseinandersetzungen als selbstreferentielle überschläge scheinen mittlerweile auch ausgereizt zu sein. bei den avantgarden wurde eine überschreitung zu anderen bereichen der gesellschaft lange erfolgreich angestrebt. eine solche erweiterung hat eine geraume zeit funktioniert und neue sichtweisen und operationfelder geschaffen. inzwischen ist das selbstkonstitutive prinzip in ein Gegenteil umgeschlagen. für die produktion und wahrnehmung von kunst 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 künstlers wird wieder als etwas funda-

mentales herausgestellt, ebenso das handwerkliche vermögen und eine authentische inspiration. bereits in der romantik versuchte die kunst, ihre eigene freiheit zu reflektieren und behauptete eine bedeutung, die sie sich autonom mit eigenen regeln vorgab. daran hat sich wenig geändert. doch es wird heute umso deutlicher, dass jede selbstreferenz eine referenz auf das fremde benötigt, einen be- zug auf unverfügbares herstellen muss. gelingt es nicht, sich derart zu bestim- men und über interne bezüge hinaus referenzen anzustreben, franst im spiel mit zwängen, sublimierungen und trivialisierung der eigensinn schnell aus.

das fremde ist der modernen kunst meist das vergangene gewesen, das nicht mehr zeitgemässe, dem eine weitere verbindlichkeit, die richtlinienkompetenz ab- gesprochen wurde. auf jene weise konnten sich avantgarden vom common sen- se abgrenzen und recht erfolgreich ihre autonomie behaupten. das traditonelle verbindliche war stets eine referenz für weiterentwicklungen und der garant, der eine autonome profilierung garantierte. die zeit wurde somit zum mass einer künstlerischen freiheit, mit der sich bis zur postmoderne ein permanenter pro- gress behaupten liess. seitdem der fortschritt als unhinterfragbares kriterium zur disposition steht, bleibt vielleicht nur noch der verweis auf das offen interpretato- rische.

was einer interpretation bedarf, hebt sich ab von dem einfach gegebenen, dem nicht-künstliche, das keine kunst ist. jedes artefakt kann deshalb durch eine blos- se intention zu einem kunstwerk erklärt oder von kuratoren in thematischen zu- sammehängen a posteriori dafür aufgewertet werden. inhaltliche aspekte oder das formale des werkes spielen keine tragende rolle mehr und müssen nicht an sich überzeugen. somit kann es weiterhin ready made's in ausstellungen geben, welche von vertrauten alltagsobjekten äusserlich nicht oder nur wenig unter- scheidbar 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 eige- nen kompetenz oder dem ideal eines interesselosen betrachters durchzusetzen. im normalfall sind sie an die kulturelle definitionsmacht von allgemeinen ge- schmacksurteilen 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, überschreiten 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 tatsächlich auf das angewiesen, was sie nicht sind, was sie begrenzt und ihnen eine differenz garantiert. sie können nicht wie in der Aproprateion art sich dauerhaft selbst thematisieren. da der bezug zum realen geschehen zunehmend in einer mediengesellschaft verloren geht, sind sie dazu verurteilt, bei einer durchgreifenden ästhetisierung der lebenswelt tendenziell die grenze zwischen kunst und nicht-kunst aufrechtzuerhalten.