

Kunst kommt nicht von Komfort

Über Missverständnisse als „Marker“ der Kunstrezeption

© Michael Kröger 2018

„Designen macht Denken zum Genuss. Denn nichts schmeckt fader als ein Denken, das sich selbst genügt.“(Daniel Hornuff)¹

Wird sich Kunst auch zukünftig immer weiter selbst bespiegeln oder ist das (eigene) Denken zur Kunst auch in der Lage die eigene Selbstgefälligkeit zu unterwandern? In einer Zeit, in der das permanente Relativieren von moralisch inszenierten Wahrheiten immer mehr als Methode zur Erzeugung von Aufmerksamkeit instrumentalisiert wird, muss gerade auch das Medium Kunst neue Formen der Verunsicherung wagen, Stellung zu aktuellen Problemen der Re-Produktion und Neu-Inszenierung von Wissensbeständen beziehen. Wer alten Vorurteilen und neuen Missverständnissen näher auf den Grund geht, der klärt nicht nur sein Publikum auf sondern sät Selbstzweifel und wird seine „kognitive Libido“ (Peter Sloterdijk) hoffentlich produktiv schärfen können.

Lauern beim Umgang mit einem so fragilen Phänomen wie der Kunsterfahrung nicht immer schon Missverständnisse? Oder zugespitzter: Sind gerade Werke der Kunst nicht schon so etwas wie Form gewordene Versuche, Missverständnisse während des Betrachtens zu provozieren? Als genau solche sind Missverständnisse offenbar so etwas wie kreative Marker in der Rezeption eines neuen Problems. Sie führen zu Neubewertungen des Alten und Veränderungen im Neuen. Zu einem (produktiven) Missverstehen kommt es, wenn die alten Erwartungen, die wir beispielsweise mit unserem Bild von Kunst verbinden, durch neue Bewertungen, die aus der Unbestimmtheit und den Problemen einer Gegenwart resultieren, nicht angemessen in Beziehung zueinander gesetzt werden können. Etwa die Frage nach dem aktuellen Grad ihrer Instrumentalisierung: Mit welchem Begriff von Kunst wollen und können wir uns solidarisch erklären? Und umgekehrt: Wie viel Solidarität verträgt Kunst überhaupt? Fördert die Auseinandersetzung mit Kunst nicht immer auch ein produktives Missverstehen?

Steht, wie Wolfgang Ullrich kürzlich notierte², in absehbarer Zeit die Entstehung von „Nachkunst“ ins Haus, einer Kunstform, die eher auf sensible kritische Aktivierung von

ambivalenten Wahrnehmungserfahrungen denn auf die Produktion geschlossener, moralischer gereinigter Werke setzt? Das bewusste Reflektieren von Missverständnissen macht produktiv, aber auch viel Arbeit. Im Folgenden dazu einige – bekannte und unbekannte – Beispiele:

Kunst kommt nicht von Leichtigkeit. Diese rhetorisch erzeugte Vermutung ist natürlich falsch und soll gleich widerlegt werden: Zarte, kaum wahrnehmbare Spuren von ersten improvisierten Skizzen, Ideen, die ganz offenbar aus einer Atmosphäre eines müßig gehenden Nichts entstehen und nicht zuletzt Menschen, die ihre Talente gerade entdecken wollen: Wie vieles wäre heute *leichter*, würde man es einfach einmal tun, würden wir nur etwas *leichtsinniger* als bisher handeln. *Leichtigkeit*, die jüngere Schwester der Kreativität, bringt deutlich helleres Licht in die Gegenwart als alte Ideen oder gar schwerlastige Theorien. Ist *Leichtigkeit* nur eine modische Attitüde, die das Renommee eines/r Autor/in steigert oder steckt noch etwas mehr dahinter? Schon seit der Renaissance galt in der Kunst *Mühelosigkeit* (ital. : *Facilità*) als Kennzeichen für eine wenig angestregte Praxis³, eines lässigen Entstehenlassens von Kunst, die den Jüngeren heute vor allem als cool erscheint. Anders als die berühmte *öffentliche Hand* ist diejenige der KünstlerIn eine extrem leichtsinnige.

Bekanntlich will gerade auch mit leichter Hand Gemachtes hart erarbeitet werden. Leichtigkeit ist so gesehen ein umgekehrter Modus der Mühe, mit der wir gegenwärtig arbeiten. Ist nun Neues und gerade auch neue Kunst auch deswegen erfolgreich indem sie Atmosphären Leichtigkeit ausstrahlt? Was vermittelt eigentlich eine Kunst, die nach Aussen unangestrengt wirkt und jedes Gefühl von Anstrengung vergessen zu machen versucht? Eine *Kunst- und Kulturgeschichte der Leichtigkeit* zu schreiben wäre sicherlich ein lohnendes Unterfangen.

Kunst kommt nicht von Inklusion. Sondern von deren theoretischer Fokussierung (Übertreibung) und dadurch erzeugter Exklusion. Wenn die Fokussierung einer Darstellung einen Sachverhalt sehr verkürzt und möglichst prägnant hervorhebt, wird ihre Form exklusiv präsentiert gleichzeitig aber sehr viel andere Möglichkeiten jedoch ausgeschlossen. Ohne diese Ausschließung würde das jetzt Hervorgehobene aber gar nicht sichtbar geschweige denn erkennbar werden. Es würde aber auch gar nicht zu einer Aussage wie dieser gekommen sein. Mit anderen Worten: Kunst macht das aktive Sprechen *mit* Kunst, das

Auswählen und jeweils im Kontext neu Präsentierte zu einem außerordentlichen Ereignis, an dem man sich zuallererst selbst beteiligt und dann andere daran Anteil nehmen lässt. Kunst weiter zu denken macht in einem bestimmten Moment einer Historie am Ende selbst aktiv und schließt produktive Irrtümer, Paradoxien und Missverständnisse ein. Kunst verschweigt ihre Exklusivität und ihre Herrschaft, in dem sich deren AutorIn nicht selten durch das im Werk Verschwiegene zur Sprache bringt.⁴

Kunst kommt nicht von Kreativität, sondern von deren Veränderung. Was Kunst war – so hieß ein Buch, in dem Wolfgang Ullrich 2005 die Geschichte von elf historischen, damals und heute maßgeblichen Leitideen der Kunst-Moderne rekonstruierte⁵ und damit die Grundlage dafür legte, wie man nicht mehr *über* Kunst spricht, sondern wie man sie indirekt zum Sprechen bringt, indem man deren Erzählungen ernst nimmt, sie in Frage stellt, ihre Übertreibungen karikiert und sie – allgemein gesprochen - als Effekte zweiter Ordnung darstellt. Kunst macht also nicht unbedingt lustig - gerade auch dann wenn man den Ernst der Lage mit allen Mitteln, die einem zur Verfügung stehen, zu reflektieren versucht.

Kunst schadet im Allgemeinen wenig und nützt der Allgemeinheit. Wer sich als AutorIn im weitesten Sinne über kulturelle Bildung, über den Austausch mit fremden Kulturen und vergangener gegenwärtiger Kunst und sicher auch das eigene Talent definiert (und damit also auch umgekehrt weniger über schnelle Informationen und aktuell abrufbares Wissen), der genießt einen Standortvorteil. Bezeichnenderweise gehörten und gehören gerade KunsthistorikerInnen neben einigen anderen zu den scheinbar weltfremden Exoten unter den Geisteswissenschaftlern. Wahrscheinlich auch deshalb, weil die Schere zwischen dem Schaden und dem Nutzen, den sie mit ihrem Handeln anrichten, doch eher gering erscheint. Der Nutzen, den Kunst-Vermittlerinnen mit ihren jeweiligen Projekten realisieren, dient in den allermeisten Fällen der Bestimmung von Kunst als einem von allen nutzbaren für alle hergestellten spezifischen Wissen, einem Gemeingut, gewissermaßen eine zeitgenössisch nutzbare Allmende.

Kunst entsteht nicht aus einer privaten Erfahrung, sondern stellt etwas jetzt öffentlich Wahrgenommenes zur Diskussion. Das zunehmende Disparatwerden von ganz unterschiedlich möglichen Modi von „Kunsterfahrungen“ in der Gesellschaft, die Fremdbestimmung oder im Extremfall die bewusste Instrumentalisierung von Kunst als Medium gegenwärtiger Aufklärung oder (rechter) Propaganda gehört zu unserer heutigen

doppeldeutigen Gegenwart, in der alles Private politisch, also öffentlich und damit auch alles Öffentliche zu einer Frage eines im Verhältnis zu einer Lebensbiographie einzigartigen Umgangs geworden ist. Die erst im Nachhinein eines Ausstellungsbesuches bzw. eines Rückblicks auf eine in einer bestimmten Lebensphase möglich gewordenen Frage: *Welche Begegnung mit einem Werk hat meine Erfahrung von Kunst als Kunst verändert?* ist in dieser Form vor allem indirekt häufig thematisiert aber methodisch noch nicht hinreichend gewürdigt worden.⁶

Diese Gegenwart wird erst in dem historischen Moment möglich als es technische Medien wie etwa das Smartphone ihrerseits möglich machen, alles was man äußert in ein Verhältnis der Distanz zu sich selbst zu bringen. Abstand zu wahren, eine Distanz (und eine Art ewige Nähe) auszuhalten, etwas wie aus einer weiten historischen Ferne und damit anders als die Mehrheit zu beobachten: das war und ist immer schon ein Zeichen für die Ausübung von Macht und die Kraft eigener Gestaltung gewesen; gleichzeitig gehört hierzu aber auch, dass andere auch genau diese und keine anderen Beobachtungen zum Thema machen und sie unmittelbar gestalten zu können.

Kunst kommt nicht von Komfort. Manche Idee entstehen buchstäblich aus einem ungesicherten Nichts, einem spontanen Einfall und erzeugen so einen Mythos von Leichtigkeit. Vieles sieht heute in der Kunst so aus, als wäre sie ohne intensivere, existenziellen Mühe entstanden. So entsteht der Eindruck, als wäre die Mühelosigkeit, die *facilita*, wie sie von Kunstkritikern bereits in der Renaissance genannt wurde nannten längst auch zu einem zentralen Merkmal der Moderne geworden. Kunstwerke verbergen so ebenso viel von der in Kunst investierten Energie, wie sie sich sichtbar nach Aussen vermitteln. Und sicher verbergen diese oft auch die Mühe mit der sie entstanden sind; man sieht ihnen die Anstrengung ihrer Urheber nicht mehr an. Wohl aber kann man aus diesem Umstand – jedoch eher indirekt – auf die Zustände einer Gesellschaft schließen, die *alles* nach Leistungskriterien bewertet und auf Selbstoptimierung setzt. Kunst, die *nicht* nach langsam entstandener, nachdenklicher Reflexion, sondern umgekehrt nach exklusiver Eleganz, nach subtiler Lässigkeit und Fokussierung eigener Talente aussieht, ähnelt nicht selten jenem Medium, das wie kein anderes in die Komfortzonen unserer Gegenwart passt: Design. Kunst kommt jedoch nicht von Komfort, sondern vom Versuch, diesen als Herausforderung an die Sache selbst zu begreifen.

Kunst entsteht nicht *mit der* sondern *gegen ihre Zeit*. Einflussreiche und nachwirkende Kunst entsteht, indem diese *in* ihrer Zeit die Zukunft spätere Kunst prägen, beeinflussen und so womöglich verändern wird. Am Ende eines Werkes beginnt dessen Nachgeschichte – also die Zeit, in der sich ereignen wird, wie es sich als gegenwärtiges Projekt noch verändern wird, es ihren Eigensinn in der Zeit gegen ihre Geschichte durchsetzen wird. Der *Anteil der Zeit an der gegenwärtigen Anteilnahme eines Werk* gehört nach wie vor zu den großen Unbekannten des Kunstsystems. Kunst entsteht nicht, indem deren Erwartungen, so ungenau und missverständlich sie auch sind, bedient werden. Kunst bleibt Kunst – indem sie unseren Anteil an ihrer Bestimmung verändert.

¹ Daniel Hornuff, Denken designen. Zur Inszenierung der Theorie. München 2018, S. 49.

² Wolfgang Ullrich, Nachkunst. In: Kunstforum Bd. 254, S. 63-77.

³ Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Ffm 1977, S. 151.

⁴ Wolfgang Kemp, Die besitzanzeigende Malerei. Das Beispiel England. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der bildenden Künste. 17/2017. Göttingen 2018, S. 55.

⁵ Wolfgang Ullrich. Was war Kunst? Biographien eines Begriffs. Ffm 2005.

⁶ Wolfgang Kemps vielzitierte Text „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts.“ bildet dabei eine der wenigen Ausnahmen: In: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik; Berlin Hamburg 1992, S. 307-333. Interessanterweise hat auch Niklas Luhmann bereits in den sechziger Jahren dieses Problem eines Erfahrungsbruchs durch eine Werkbegegnung so formuliert: „*Man fühlt (sich) anders, man ist ein Anderer wenn man aus einer eindrucksvollen Ausstellung kommt oder vor einem schönen Bauwerk stehen bleibt.....*“. Niklas Luhmann, aus: Zettel 101,19e aus dem Zettelkasten I Niklas Luhmanns (© Universität Bielefeld), o. J. Vgl.: [http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/fullscreen/ZL1A7101/108/\(letzter](http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/fullscreen/ZL1A7101/108/(letzter) (letzter Aufruf: 8.7.2018)