

Michael Lingner

---

---

ZWISCHEN KUNST UND KULTUR  
›ANWENDUNG‹ ALS ÜBERFÜHRUNGSSTRATEGIE

In letzter Zeit gefällt es mir nicht mehr, in Vorträgen hauptsächlich auf das zurückzugreifen, was bereits publiziert ist und vielleicht besser, in jedem Fall aber schneller, auch gelesen werden könnte. Stattdessen versuche ich, jeweils das vorzutragen, was gerade im Mittelpunkt meines theoretischen Interesses steht, auch wenn es möglicherweise noch nicht zu Ende gedacht und genügend abgeklärt ist. Einen meiner momentanen Arbeitsschwerpunkte bildet die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Kunst und Kultur. Zu dieser Thematik werde ich einige Überlegungen skizzieren, die sich zwar als vorläufig erweisen mögen, aber vielleicht gerade wegen ihres hypothetischen und offenen Charakters zum Weiterdenken und Diskutieren besonders geeignet sind. In dieser Hoffnung möchte ich mich drei Fragekomplexen zuwenden, die für die Kunstpädagogik wie für jede künstlerische Lehre und Vermittlung zentral und folgenreich sind:

1. Wie lässt sich das Verhältnis von Kunst und Kultur näher bestimmen?
2. Wie lässt sich ein neuer Handlungsraum aus dem Spannungsverhältnis von Kunst und Kultur gewinnen?
3. Wie lässt sich Kunst in Kultur transformieren, um so wieder eine größere gesellschaftliche Geltung zu erlangen?

*Die Abnehmer*

*Einer nimmt uns das Denken ab  
Es genügt  
seine Schriften zu lesen*

*Einer nimmt uns das Fühlen ab  
Seine Gedichte  
Erhalten Preise  
Und werden häufig zitiert*

*Einer nimmt uns  
die großen Entscheidungen ab  
über Krieg und Frieden  
Wir wählen ihn immer wieder*

*Wir müssen nur  
Auf zehn bis zwölf Namen schwören  
Das ganze Leben  
Nehmen sie uns dann ab*

Erich Fried

Besonders diese letzte Frage hat nach dem 11. September 2001 eine neue Aktualität und wichtige Bedeutung bekommen. Darauf hat in aller Eindringlichkeit Mark Siemons in einem FAZ-Artikel vom 16.10.2001 mit dem Titel *»Jenseits des Bewusstseins. In Kampfzeiten: Steht der Kultur eine neue Politisierung bevor?«* hingewiesen. Er entlarvt dort die verbreitete Auffassung als Irrtum, dass gerade das ›wilde und gefährliche Denken‹ der Avantgardekunst und -kultur *»besser ... darauf vorbereitet (sei), mit dem von ihm selbst immer wieder beschworenen Einbruch der Gewalt und des Entsetzens fertig zu werden.«* Dabei geht Siemons davon aus, es funktionierte *»die Beschwörung der Gefahr und der Grenze, wie wir sie kennen, ... (allein) unter der Voraussetzung, dass sie nur im Kopf, in der Kultur selbst drohte, ... und dass die Wirklichkeit unbehelligt blieb. Die Ästhetik des Bösen, wie sie heute allgemein etabliert ist, setzt die Wirklichkeit wenn nicht des Guten, so doch einer allseits abgeschirmten Harmlosigkeit voraus. Die Verunsicherungsstrategien, von denen die gegenwärtige Kultur bis hin zur avancierten Werbung lebt, fußen auf Sicherheit. Denn die Kultur unserer Kulturgesellschaft meint bei allem, was sie sagt, immer nur die Kultur – sie kann gar nichts anderes meinen. ... Eben diese Illusion«,* so Siemons weiter, *»hat nun einen Riss bekommen. ... Eine ganze Reihe von ästhetischen Kategorien ist mit einem Mal schal geworden: Spannend, intensiv, interessant, schnell. Wo die Kunst auf allen diesen Feldern von der Realität geschlagen wird, verliert sie ihre Legitimation als Überwirklichkeit. Jeden Tag kann etwas Unvorhergesehenes passieren, während früher die nächste Ausstellung das Herausfordernde war«,* sagte dieser Tage eine Frau bei einer Diskussion über die Rolle der Kunst in den Berliner Kunstwerken.« Was auch immer die neue Lage für die Gesellschaft langfristig bedeuten mag, so wird, wie Siemons prognostiziert, *»die Entdeckung der Abhängigkeit von der Politik die Kultur auf eine ganz anderen Weise politisieren, als man sich das bisher vorstellen konnte.«* Diese in unserer Spaß- und Erlebnisgesellschaft längst überwunden geglaubte Problematik der ›Politisierung‹ gehört zu der Perspektive, in der ich das Verhältnis von Kunst und Kultur erörtern möchte.

Im Sinne einer ersten Annäherung an die obigen Fragen sei daran erinnert, dass Kunst und Kultur sich keineswegs einfach gleichsetzen lassen, sondern deutlich voneinander zu unterscheiden sind. Schon der erste Blick zeigt, dass Kultur gegenüber der Kunst das Grundlegendere ist, weil Kunst durch Kultur erst ermöglicht wird. So kann Kunst überhaupt nur fortbestehen, solange ein heute jedoch allenfalls noch rudimentär existierender kultureller Kontext der Produktion und Rezeption von Werken besteht: Die Gelegenheit zu einem bohémehaften Leben war einst für die Entstehung von Kunst ebenso entscheidend wie etwa gewisse bildungsbürgerliche Attitüden für ihre Wirkungsmöglichkeiten, so fragwürdig beides an sich auch sein mag. Für die Vorrangigkeit der Kultur spricht zudem die ebenso banale wie elementare Tatsache, dass viele Menschen ohne Kunst leben müssen und alle Menschen ohne Kunst leben können. Denn viele sterben möglicherweise, ohne je eigene Erfahrungen mit Werken der Kunst gemacht zu haben. Aber kein Mensch kann – wie immer er existiert – ohne Kultur oder zumindest ein Bewusstsein davon leben. Ja, selbst noch das Sterben wird nur durch Kultur überlebbbar – allemal für die Nachgebliebenen, aber vielleicht ja auch für die Dahingegangenen. In den unterschiedlichen, aber allerorts verbreiteten Vorstellungen vom ewigen Leben offenbart sich, dass eine der wesentlichen Wurzeln von Kultur im Umgang mit dem Tod liegt. Angesichts des Todes ist es Kultur, die das Weiterleben und allemal ein gutes Leben erst ermöglicht.

Gedankengänge wie diese legen es nahe, dass einer materialistisch beschränkten Betrachtungsweise entgegen Kultur keinesfalls mit dem gleichzusetzen ist, was in den spezialisierten Teilgebieten der verschiedenen Künste an Werken produziert wird. Die bloße Existenz ästhetischer Objekte verbürgt noch lange nicht Kultur, sondern symbolisiert oder simuliert diese möglicherweise nur. Kultur betrifft vielmehr das ›Wie‹ der Werkproduktion, -präsentation und -rezeption, weswegen sie stets mehr und anderes ist, als Werke der Kunst verkörpern können, auch wenn in ihnen zweifellos eine bestimmte Kultur ihren Ausdruck finden kann. So wurde

gerade die nach der Französischen Revolution sich entwickelnde moderne Kunst trotz aller Anfeindungen immer als ein unvergleichlicher Ausdruck der Möglichkeit von Autonomie und Freiheit des Menschen gesehen und als solche geschätzt oder gefürchtet. Zu Recht konnte etwa jahrzehntelang die freie Kunst des Westens gegen die sozialistische Staatskunst als Vorbild ins Feld geführt werden. Denn ihre Werke beruhten auf einer Kultur, in der die Autonomie ihrer Produktion und Rezeption als höchste Wertvorstellung angestrebt wurde. Insofern in der Kunst der klassischen Moderne und der Avantgarde am Ideal der Autonomie orientiert geschaffen und gelebt wurde, waren ihre Werke ein glaubwürdiger Ausweis dieser Wertvorstellung.

Aber hat diese Glaubwürdigkeit noch Bestand? Wie sieht es inzwischen mit der Geltung und der Praktizierung von Autonomie in der künstlerischen Produktion und ästhetischen Rezeption tatsächlich aus? Zwar scheinen ›Autonomie‹ und ›Eigenverantwortung‹ heute hoch im Kurs zu stehen, doch tatsächlich werden sie nur als neoliberale Kampfbegriffe zur Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen missbraucht: Nicht Selbstgesetzgebung, sondern grenzenlose Vertragsfreiheit ist damit gemeint und gewollt. Wenn es ernst wird und die Macht des Geldes ins Spiel kommt, ist es mit der Wertschätzung unabhängiger Meinungen oder gar autonomer Entscheidungen überall und auch im Kunstbetrieb schnell vorbei. Im Wesentlichen sind es zwei Tendenzen, die zu einer immer weitgehenderen Relativierung und Regression künstlerischer Autonomie und ihrer Kultur geführt haben:

Einerseits resultiert die Krise der Kunstautonomie aus einer kunstimmanenten Entwicklung, die sich seit dem Beginn der 80er Jahre unter dem Namen ›Post-moderne‹ durchgesetzt hat. Denn während noch die Avantgardekunst dadurch gekennzeichnet war, dass sie nach möglichst großer Eigenständigkeit und Unabhängigkeit selbst gegenüber ihrer eigenen Tradition strebte und jeweils die vorherige avantgardistische Position innovativ zu überwinden suchte, folgt die post-

moderne Kunst einem anderen Prinzip. Sie interpretiert das avantgardistische Streben nach Aufhebung der Tradition als geradezu zwanghafte Autonomisierung und versucht, sich davon zu befreien. Die Geschichte als Steinbruch betrachtend und das ›anything goes‹ zur Maxime erhebend, distanziert sich die postmoderne Kunst von der avantgardistischen Idee, sich auch autonom zur eigenen Tradition verhalten zu müssen. Doch auch wenn der Verstoß gegen das avantgardistische Autonomieprinzip mit Sympathie rechnen kann, weil es geradezu als Vollendung des Autonomie-Ideals erscheinen mag, sich auch diesem gegenüber (endlich) autonom zu verhalten, so wird doch dadurch unweigerlich die Autonomie der Kunst schlechthin relativiert und faktisch negiert.

Andererseits vollzieht sich ziemlich zeitgleich mit diesem primär nach der Eigenlogik der Kunst ablaufenden Prozess ihrer Entautonomisierung auch eine seit 1989 erheblich verschärfte und beschleunigte Veränderung der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen. Denn während es einst zu den Wesensmerkmalen der ausdifferenzierten bürgerlichen Demokratien gehörte, dass die ökonomischen, letztendlich allein auf die Maximierung der Kapitalerträge gerichteten Prinzipien überwiegend auf das Wirtschaftssystem beschränkt blieben, hat sich inzwischen die Praktizierung des kapitalistischen Konzepts von ökonomischer Effizienz durch zunehmende Deregulierung radikalisiert und auch in dem Sinne globalisiert, dass nun genauso alle übrigen gesellschaftlichen Teilbereiche davon dominiert werden. In den saturiertesten Zeiten, die Mitteleuropa je gesehen hat, wird unisono und unablässig es als unausweichlich beschworen, dass über unser ganzes Leben (z. B. Arbeit und Gesundheit) und unsere gesamte Kultur (z. B. Sport und Musik) primär nach Kriterien einer ausschließlich am kurzfristigen finanziellen Erfolg ausgerichteten Wirtschaftlichkeit entschieden wird, die sich indes nach dem Kriterium der Nachhaltigkeit selbst immer wieder als höchst unökonomisch erweist. Auch im Kunstsystem konnte sich die Ideologie von der Unfehlbarkeit des Marktes weitgehend durchsetzen. Aber statt der versproche-

nen größeren Selbständigkeit sieht etwa auch Walter Grasskamp die Kunst »*in eine populistische Abhängigkeit von ihrem zahlenden Publikum, in riskante Kompromisse mit Sponsoren, sowie in undurchsichtige Koalitionen mit Geldmaklern ...*« geraten. Dabei wird Kunst völlig auf ihre quantifizierbare Seite reduziert und letztlich nur noch danach beurteilt, ob sie einen messbaren Geld- oder Geltungsgewinn verspricht. Je mehr diese an sich proletenhafte Gesinnung der Modernisierer auch die ›Kultur‹ beherrscht, desto weniger zählen noch die der Kunst eigenen, nur qualitativ bestimm- und erfassbaren Normen und Werte.

Die auch von den staatlichen Kultusbürokratien willfährig mitvollzogene betriebswirtschaftliche Gleichschaltung des Kunstsystems führt zu einem andauernden beflissenen Bemühen, durch breite Akzeptanz sich die Gunst des Geldes und damit die eigene Existenz(-Berechtigung) zu sichern. Je weiter der Autonomieverlust faktisch fortschreitet, umso nachdrücklicher wird darauf beharrt, dass die Bedeutung und Geltung der Kunst sich ganz und gar im Symbolischen zu erschöpfen habe. Um als autonom zu gelten, soll Kunst sich darauf beschränken, allenfalls von, aber keinesfalls in der realen Welt zu handeln. Die Autonomie der Kunst wird bemerkenswerterweise nicht mehr daran gemessen, wie frei diese von gesellschaftlicher Beeinflussung, sondern wie gering deren gesellschaftliche Wirkung ist. Jede künstlerische Intervention, die über die unbestimmte Wirkung auf das subjektive Bewusstsein hinauszielt und direkt in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen versucht, gilt daher als Anmaßung der Kunst und unbillige Überschreitung ihrer vermeintlich natürlichen Grenzen. Werke werden nur so lange akzeptiert und vor allem honoriert, wie sie nicht über die bloße Darstellung von Autonomie hinauszuwagern und insofern kalkulierbar bleiben. Gefragt sind ausschließlich solche Kunststücke, die sich mit der unverbindlichen Symbolisierung von Autonomie begnügen und zu nichts anderem als einer gleichermaßen folgenlos bleibenden bewundernden oder eben verärgerten Betrachtung dieses Phänomens geschaffen sind. Nur künstlerisch überformt und wohldosiert wird

Autonomie zur Schau gestellt, damit für Repräsentationszwecke gleichwohl von emanzipatorischen Werten wie Liberalität, Modernität und Progressivität risikolos profitiert werden kann. Autonomie wird durch die Unterdrückung der ihr potentiell innewohnenden politischen Brisanz unter den rigiden Bedingungen unserer monomanen Wirtschaftsgesellschaft also gleichsam nur ornamental benutzt und Kunst als Freiheitsdekor produziert oder verwertet. Künstlerische Autonomie verkommt infolgedessen mehr und mehr zu einem äußerlichen Sujet, Thema oder Gestus und wird – der Nachfrage entsprechend – nur mehr simuliert. Indem Autonomie so einen rein fiktiven Charakter bekommt, verliert die Kunst ihre Bedeutung und Kraft als Ausdruck und Potential von Freiheit und Schöpferum.

Auch wenn die Autonomie der Kunst, der KünstlerInnen, der Werke und ihrer Rezipienten fast verloren zu sein scheint und nicht einmal mehr deren bloße Darstellung überzeugend gelingt, gibt es noch eine andere Alternative, als einfach die große Tradition autonomer Kunst und realer Selbstbestimmung aufzugeben. Denn wenn die Kunst von sich aus auf die einst überaus produktive, aber heute nur noch fingierte Selbstzweckhaftigkeit als vermeintlichen Inbegriff ihrer Autonomie verzichtete und sich selbst zum Mittel machte, könnte sie nicht länger ungeachtet ihrer eigenen Intentionen als solches beliebig ge-, ver- und missbraucht werden. Es ginge dann allerdings nicht mehr primär um die Autonomie der Kunst, der Künstler oder der Werke, sondern um die Verwirklichung von Autonomie durch Kunst. Entwickelt sich Kunst durch eine derartige ›Finalisierung‹ konsequent zu einem Medium der Selbstbestimmung, wird sich ihr Autonomieversprechen nicht mehr nur auf der Produktions- sondern auch auf der Rezeptionsseite einlösen lassen. Dies kommt der Auffassung entgegen, dass Selbstbestimmung nach Peter Sloterdijk in unserem medialen Zeitalter ganz neu als ›Intensivierung der Teilhabe‹ gedacht werden muss. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, erweist sich allerdings die in der Kunst bisher vorherrschende Rezeptionsform ästhetischer Kontemplation – und sei sie noch so elaboriert – als



völlig unzureichend. Sie ist vielmehr um die Dimension ästhetischen Handelns zu erweitern, was es erforderlich macht, dass die ehemals auf Anschauungsobjekte reduzierten Werke den Charakter von Werk-Zeugen bekommen oder als solche fungieren müssen.

Zu Gunsten einer sich primär als Bildwissenschaft verstehenden Kunstgeschichte wird freilich immer wieder die bloße Kunstbetrachtung als ›mentales‹ Handeln mit der Praxis des ›realen‹ ästhetischen Handelns einfach gleichgesetzt. Aber auch wenn die Kunstbetrachtung in ihrer höchsten Ausprägung als ästhetische Kontemplation zweifellos mit hoher geistiger Aktivität verbunden sein kann, unterscheidet sie sich von der ästhetischen Aktion in gravierender Weise. Denn während bei der Kontemplation alle möglichen angesichts eines Werkes sich bildenden Vorstellungen gedanklich nebeneinander bestehen können und ebenso gleichgültig wie unverbindlich sind, ist die Entscheidung für je eine aller möglichen Vorstellungen notwendig, wenn es wirklich zum Handeln kommen soll. Durch Kunst selbstbestimmt zu handeln, ist dann nicht mehr bestenfalls ein Privileg der KünstlerInnen und für alle anderen nichts als Fiktion, sondern wird generell faktisch verwirklicht und bedeutet einen direkten Eingriff in das Dasein gesellschaftlicher Realität. Auf die entscheidende Differenz zwischen bloßem Sehen und tatsächlichem Sein macht Schopenhauer aufmerksam, wenn er einem Optimisten, der ihn *»heißt Hineinsehen in die Welt, wie sie so schön sei im Sonnenschein, mit ihren Bergen, Tälern und so fort«*, mit der pessimistischen Frage begegnet: *»Ist denn die Welt ein Guckkasten? Zu sehen sind diese Dinge freilich schön, aber sie zu sein ist etwas ganz anderes.«*

Um deutlicher zu machen, was es heißen kann, in der Kunst kursierende Objekte nicht mehr als Werke, sondern als Werk-Zeuge zu rezipieren, zu vermitteln und gegebenenfalls auch gleich von vornherein als solche zu produzieren, sei ein Beispiel bemüht: Da von Kunstwerken gern erwartet wird, dass sie dazu verhelfen,

die Welt und sich selbst anders und differenzierter zu beobachten, um dementsprechend handeln zu können, sei der Vergleich mit einer Brille gezogen. Wer besser sehen und leben will, würde es allerdings kaum dabei belassen, die verschiedenen Modelle in der Auslage eines Brillengeschäftes nur anzuschauen, ganz abgesehen davon, dass dies aufgrund einer möglichen Sehschwäche gerade erschwert sein könnte. Vielmehr würde der an einer Brille Interessierte diese sicher daraufhin betrachten und auswählen, welche zu ihm und seinem Aussehen passt und welche seinem Sehvermögen förderlich ist. Vor allem aber wird es für ihn selbstverständlich sein, die Brille auch zu tragen und entsprechend ihrer Beschaffenheit zu verwenden. Es käme niemanden in den Sinn, dass ihm der Blick auf (statt durch) eine Brille bereits dazu verhilfe, besser sehen zu können.

Im Umgang mit Kunstobjekten ist diese Absurdität allerdings gang und gäbe, und es wird geglaubt, von deren möglichen Qualitäten schon bei der bloßen Betrachtung profitieren zu können. Dieser Glaube, der mit mannigfaltigen Vorstellungen über die wundersame Wirkkraft von Werken immer wieder rationalisiert wird, unterscheidet sich jedoch letztlich in nichts von der mittelalterlichen Mystik und ihrem Credo *»du wirst, was du siehst«*. Kunst oder andere komplexe Wertvorstellungen lassen sich niemals von Objekt zu Mensch lediglich durch Betrachtung übertragen, sondern müssen (v)erhandelt werden. Zwar ist den Kunstobjekten dann kein Eigenwert als ›Kulturträger‹ mehr zuzuschreiben; aber sie verlieren nicht, sondern gewinnen durch ihren medialen Charakter sogar eher an Bedeutung für den Prozess, in dem Kunst sich ereignen soll. Denn wie eine Brille muss jedes gute Werk-Zeug über bestimmte ästhetische, funktionale und pragmatische Qualitäten verfügen, aus deren Zusammenspiel mit dem Handelnden sich ein gelingender Gebrauch ergibt. Das Kriterium für die Beurteilung dieser Qualitäten ist nun nicht mehr irgendein ominöser Kunstwert, der spezifischen Eigenschaften von Objekten vermeintlich zukommt, sondern inwieweit und in welcher Weise Brauchbarkeit für das ästhetische Handeln vorliegt und dadurch die Überführung

in kulturelle Prozesse erreichbar ist. Am Anspruch von Werk-Zeugen gemessen, erweisen sich allerdings viele zeitgenössische ›Werke‹ gleichsam als Brillengestelle ohne Gläser, welche niemand trägt und die sich deswegen zu nichts anderem eignen, als bestenfalls in Kuriositätenkabinetten musealisiert zu werden.

Dass jedenfalls überhaupt gehandelt statt nur geschaut und phantasiert oder gedacht wird, davon ist es abhängig, ob unser Dasein durch Kunst selbstbestimmbar wird und dieser so eine kulturelle und eben auch politische Wirkung zukommt. Doch erst die Art und Weise, wie gehandelt wird, entscheidet darüber, ob die Selbstbestimmung und das Dasein eine besondere Qualität bekommen. Von den üblichen, auf den eigenen momentanen und vermeintlichen Vorteil ebenso fixierten wie beschränkten Vorstellungen so weit wie möglich abzusehen, gehört zu den wesentlichen Voraussetzungen, damit sich im Unterschied zum bloßen Agieren ein selbstbestimmtes und ästhetisch ebenso motiviertes wie qualifiziertes Handeln ausformen kann. Während Kunst, solange sie in Werken angeschaut wurde, ausschließlich in der Vereinzelung zu rezipieren war, geht mit der Ästhetisierung des Handelns zugleich eine Integration der künstlerischen Objekte in die Gemeinschaftlichkeit kultureller Prozesse einher. Es liegt auf der Hand, dass solcherart ästhetisches Handeln kein ›zweckrationales, instrumentales Handeln‹ im Habermasschen Sinne sein kann. Vielmehr sollte es eine auf die Beobachtung ihres eigenen Vollzuges gerichtete und auf die Komplexität der situativen Gegebenheiten eingehende eigendynamische und sich selbstorganisierende Aktivität sein, die zudem einen performativen Charakter aufweist, den schon Montaigne trefflich so charakterisiert hat: *»Ein Unternehmen (muss) schon etwas von der Eigenschaft der Sache bei sich führen, worauf es gerichtet ist; denn das ist ein wichtiger und wesentlicher Teil seiner Wirkung.«*

Gleichwohl reichen diese und andere aus der Tradition ästhetischer Theorie ableitbaren Merkmale des ästhetischen Handelns nicht recht aus, um es begrifflich

besser fassen, vor allem aber auch praktizieren zu können. Das Unbehagen an dem in der Kunstwelt gern gepflegten Vorurteil, jede Kunst, die der Rezeptionsform des Handelns bedarf, als ›angewandt‹ zu diskreditieren, hat mich zu einer genaueren Beschäftigung mit dem Begriff der ›Anwendung‹ geführt. Dabei bin ich einer überraschenden Wendung dieses in der Kunst eher negativ gefärbten Begriffs erstmals durch meinen Kollegen Karl-Josef Pazzini begegnet in einem unter dem Titel »*Als ob ich tot wäre*« von ihm herausgegebenen Interview mit Jacques Derrida. Bei weitergehenden Recherchen habe ich dann Präzisierungen dieses Begriffs vor allem in Derridas rechtsphilosophischen Überlegungen gefunden, die mich ermutigt haben, seinen Begriff der Anwendung aus dem Rechts- in den Kunstbereich und dort auf das ästhetische Handeln zu übertragen.

Diese Ausdehnung und Aufwertung des Anwendungsbegriffs resultiert aus der generellen Überzeugung, dass es einen reichen Fundus an wissenschaftlichen Erkenntnissen und künstlerischen Erfindungen gibt, die entweder überhaupt nicht, oder nur wirtschaftlich, sei es direkt oder eben indirekt für die eigene Positionierung im Kunst- und Wissenschaftsbetrieb zwar emsig genutzt werden, im Hinblick darauf aber, wie wir handeln, d. h. leben wollen, keine Rolle spielen. Anstatt nach dem Vorbild der Technik auch im Bereich der Künste andauernd nach vermeintlichen Innovationen zu gieren, wäre es endlich an der Zeit, die vorhandenen Schätze zu heben und sich ihrer im eigenen Leben fallweise und adäquat zu bedienen. Zumal die Hoffnung der Moderne, am ultimativen Werk oder der universalen Theorie könne die Welt durch das darin formulierte Gesetz eines großen Geistes genesen, nur noch wider besseres Wissen aufrechtzuerhalten ist. Der Versuch jedenfalls, Derridas Begriff der Anwendung durch Übertragung auf die Kunst anzuwenden, was zugleich weniger und mehr ist, als ihn zu interpretieren, soll es ermöglichen, in einer über das bisherige Verständnis hinausgehenden Weise, das ästhetische Handeln als Anwendung von Kunst zu begreifen. Denn erst durch Anwendung lässt sich das ästhetische Potential der Werke in kul-

turelle Prozesse überführen, so dass sich ihre gesellschaftliche Funktion und ihr je individueller Wert, d. h. Sinn verwirklichen können. Dabei verweist die kriminalistische Bedeutung von ›überführen‹ auf die durchaus demaskierende Wirkung, die damit verbunden sein kann. Erst in der Anwendung, wie immer diese auch verstanden und praktiziert wird, kommt nicht selten das wahre Gesicht der Werke zum Vorschein: Haben beispielsweise die abstrakten Designs auf den Vorhängen und Nierentischen der 50er Jahre nicht auch einen problematischen Aspekt der Werke von Kandinsky entlarvt in einer Zeit, wo dieser noch als sakrosant galt?

Ohne hier auf unzählige andere negative und nur überraschend wenige positive Beispiele eingehen zu können, drängt sich die Frage auf, ob und wie denn ausgerechnet durch die Anwendung von Kunst jene Kultivierungsleistung möglich sei, durch die Handeln ästhetisch werden soll. Denn gerade heute begegnet uns Anwendung fast ausschließlich als eine beschränkt auf die Verfolgung von finanziellen Einzelinteressen gerichtete Verwertung von Kunst. Dabei lässt sich in Folge der allgemeinen Ökonomisierung der Welt und der Erhebung der Betriebswirtschaftslehre zum neuen Katechismus eine immense Steigerung der Verwertungsinteressen sowie eine zunehmende Rigorosität, ja Brutalisierung der Verwertungsweisen beobachten. Diese extremen, als Instrumentalisierung eher noch verharmlosend beschriebenen durch und durch kommerzialisierten Formen der Verwertung führen zur Entwertung der Kunst und zu einer Entkulturalisierung, die sich gesamtgesellschaftlich verheerend auswirkt. Übrigens lässt sich in diesem Zusammenhang der Trend zum sogenannten Trash gerade in der Kunst als eine durchaus kritische Reaktion darauf interpretieren. Versucht nicht Trash dem entwertenden Verwertungszusammenhang zu entfliehen, indem von vorneherein der ›Müll‹ produziert wird, der sonst erst nach der marketinggerechten Zurichtung herauskommt? Und kann es nicht wie ein letzter, verzweifelter Autonomisierungsversuch erscheinen, die Entwertung, wenn sie schon unvermeidbar ist, lieber gleich als KünstlerIn selbst vorzunehmen?

Gerade weil wir es zunehmend mit destruktiven, degenerierten Anwendungsweisen zu tun haben, aber ohne eine sich als ästhetisches Handeln vollziehende Anwendung Kunst nicht in Kultur überführbar ist, kommt es um so mehr darauf an, einen anderen Begriff, vor allem aber eine andere Praxis von Anwendung zu entwickeln. Die Umrisse davon lassen sich in der folgenden Passage von Derrida das Buch ›Gesetzeskraft‹ ausmachen, wobei es darauf ankommen wird, entsprechende Analogien zur Kunst zu bilden. Derrida geht es in seinem Text um die Auseinandersetzung mit dem Unterschied zwischen Recht, wie es etwa in Gesetzesform existiert, und der Gerechtigkeit, wie sie als Ausdruck einer Rechtskultur auf dieser Basis verwirklicht ist. Würden die Rechtsprechungen, so Derrida, *»einfach in der Anwendung einer Regel, in der Entfaltung eines Programms, in der Durchführung einer Berechnung bestehen, wird man vielleicht sagen, dass sie gesetzmäßig sind und dem Recht entsprechen, dass sie, metaphorisch gesprochen, sich als gerecht erweisen; allerdings würde man zu Unrecht behaupten, es sei eine gerechte Entscheidung getroffen worden.«*

*»Um gerecht sein zu können, darf zum Beispiel die Entscheidung eines Richters nicht bloß einer Rechtsvorschrift oder einem allgemeinen Gesetz folgen, sie muss sie auch übernehmen, sie muss ihr zustimmen, sie muss ihren Wert bestätigen: Dies geschieht durch eine Deutung, die wieder eine Gründung oder Stiftung ist, so, als würde am Ende das Gesetz zuvor nicht existieren, als würde der Richter es in jedem Fall selbst erfinden. Jede Ausübung der Gerechtigkeit als Recht kann nur gerecht sein, wenn sie ein ›fresh judgement‹ ist. ... Dieses ›fresh judgement‹ kann mit einem bereits vorgegebenen Gesetz übereinstimmen, es muss und soll damit wahrhaft übereinstimmen; doch die Deutung, die wieder eine Gründung, die wieder eine Erfindung, die ein frei Entscheidendes ist und in der Verantwortung des Richters steht, ja über dessen Verantwortlichkeit entscheidet, erfordert, dass ihre ›Gerechtigkeit‹ nicht nur in der Übereinstimmung, in der erhaltenen und reproduzierenden Wirksamkeit des Urteils besteht. Kurz: damit eine*

*Entscheidung gerecht und verantwortlich sein kann, muss sie in dem Augenblick, da sie getroffen wird und der ihr eigener Augenblick ist (gibt es einen solchen Augenblick?), einer Regel unterstehen und ohne Regeln auskommen. Sie muss das Gesetz erhalten und es zugleich so weit zerstören oder aufheben, dass sie es in jedem Fall wieder erfinden und rechtfertigen muss; sie muss es zumindest in dem Maße wieder erfinden, indem sie erneut sein Prinzip frei bestätigen und bejahen muss. Jeder Fall ist anders, jede Entscheidung ist verschieden und bedarf einer vollkommenen einzigartigen Deutung, für die keine bestehende, eingetragene, codierte Regel vollkommen einstehen kann und darf. (...)*

*Wenn eine solche Regel ein ausreichender, ausreichend sicherer Garant für die Deutung ist, erweist sich der Richter als eine Rechenmaschine (was manchmal zutrifft) und kann nicht als gerecht, frei und verantwortungsbewusst gelten. Umgekehrt kann er auch dann nicht als gerecht, frei und verantwortungsbewusst gelten, wenn er sich auf kein Recht, auf keine Regel bezieht, oder wenn er keine Regel für vorgegeben hält, die über seine Deutung hinausgeht, und deshalb die Entscheidung suspendiert, beim Unentscheidbaren stehen bleibt oder bar aller Regeln und Prinzipien improvisiert« (S. 47/48).*

Es bedürfte sicher eines eigenen Vortrages, um die möglichen Analogien zur Kunst umfassend darzustellen, zu erläutern und ihre Berechtigung zu begründen. Allemal wäre es auch lohnend, historische Verbindungslinien zu ziehen und zu untersuchen, ob nicht die Idee der Anwendung durch den Schillerschen Spielbegriff zu bereichern wäre. Doch dies würde den Rahmen hier sprengen, die Bedeutung dieses Anwendungsbegriffs für die Kunst auch nur annähernd zu erfassen und zu konkretisieren. Über eine gewisse Interpretationshilfe hinaus, die ich bereits im Text durch Hervorhebung bestimmter Abschnitte zu geben versucht habe, will ich dennoch mit einigen wenigen kurzen und direkten Hinweisen die Motivation zur eigenen künstlerischen Anwendung des Derridaschen Anwendungsbegriffs zu wecken versuchen: So möchte ich im Sinne einer ersten

Annäherung vorschlagen, das Gesetz bzw. das in Gesetzesform existierende Recht, von dem Derrida spricht, durch die Ausdrücke Kunstwerk bzw. Kunstobjekt gedanklich zu ersetzen. Des weiteren wäre es ein Versuch wert, die in der Anwendung von Recht und Gesetz zu verwirklichende Gerechtigkeit mit einer spezifischen Wertvorstellung gleichzusetzen, die aus der Anwendung von Kunst gewonnen werden soll. Wäre nicht das, was bisher ästhetische Erfahrung heisst, eine solche der Gerechtigkeit analoge und der Kunst adäquate Wertvorstellung, vorausgesetzt ihre kulturelle Dimension wird mitgedacht? Wenn schließlich bei Derrida vom Richter die Rede ist, so ist nach der Logik meiner Überlegungen in der Kunst (im Sinne des romantischen Begriffs der Kunstkritik) zuerst an die Rolle des Rezipienten zu denken, dem ja die Überführung der künstlerischen Objekte in kulturelle Prozesse durch Anwendung obliegt. Allerdings eröffnen sich zusätzlich weitere und ganz andere Perspektiven, wenn darüber hinaus auch die KünstlerInnen bzw. ProduzentInnen mit dem Richter identifiziert werden, also bereits die Hervorbringung von Werk-Zeugen zum ästhetischen Handeln als Anwendungsprozess gesehen wird. Wie auch immer die Analogien gezogen werden mögen, in jedem Fall verdeutlicht der Derridasche Text, dass die Anwendung der Kunst es unbedingt erforderlich macht, eine Kunst der Anwendung auszubilden, um den Werk-Zeugen sowie dem eigenen Wohl gerecht werden zu können.

Um es bei diesem ersten abstrakten Hinweis nicht bewenden zu lassen, sei zur Konkretisierung ein auf Duchamp zurückgehender eher methodischer Vorschlag zur ›Anwendung‹ als Beispiel angefügt:



**HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE HAMBURG**  
 Prof. Michael Lingner

U.S.  
 Die Besetzung der Plätze

Lehrstuhl für Plastik, Relief, Leinwandmalerei (Hauptfach)

Professur:  
 040 47 33 - 11 93  
 Telefax:  
 040 47 33 - 11 92  
 Tele:  
 040 47 33 - 11 78


mailto:lingner@ask23.de

**ask23**

ask23.de

**SEITE 1: BILDUNGSZIELE**

**'EINEN HERRMANT ALS BÜGELBETT  
 BEHÜTZEN' - SÄHNTE MARCEL DUCHAMP  
 EIN 'READY-MADE, READY-MADE'**



Entscheidend hat Marcel Duchamp nach einem bestimmten  
 Prinzipiel gefundenen Alltagsgegenstände im Museum als Kunst  
 ausgestellt.  
 Dadurch hat er die Ausdehnung der Kunst und ihrer Werke  
 ebenso radikal verändert wie der Blick auf die Dinge des  
 alltäglichen Lebens.

WAS IST MÖGLICHKEITEN DER KUNST  
 WENN MAN NICHT AUCH DAS JENSEIT VERSTEHT,  
 WENN MAN UNABHÄNGIG DURCHDAS IM ALLTÄGLICHEN LEBEN  
 IST DAS WERK WENN MÖGLICH, ALS WERK BEZUGSLOS IN DEN  
 AN DER HAND ZU HÄNGEN ?

**HANDLUNGS-  
 VORSCHLAG**

**WIE LÄSST SICH KUNST ANWENDEN ?**

MAN BEDECKE DENN IN EINER RAUM  
 UND BETRACHTET DIE WEISSE RAUMFLÄCHE  
 OB LIND WIE SICH BEZUGSLOS IN EINER  
 FORM, INHALT, MOTIVE, MATERIALIEN  
 ODER IDEEN AUF DAS LEBEN ANWENDEN  
 LASSEN.  
 (WAS WIRD SICH SICH MIT DER KUNST IN LEBEN ANWENDEN,  
 WIE SOLL DAS SEIN ?)

**DIE MÖGLICHKEITEN DER ANWENDUNG  
 KUNSTEN:**

- BEZUGSLOS.
- ALLTÄGLICH VERWENDET.
- NEUTRAL, NICHT  
 ODER AN DER HAND  
 VERWENDET SOWIE  
 REALISIEREN  
 WERDEN.

WENN  
 \* "DAS READY-MADE BEZUGSLOS, LIND WIE SICH MIT  
 WENN MAN NICHT (WAS UND WIE, WIE, WIE) ALS  
 READY-MADE VERWENDET - DAS READY-MADE WIRD NICHT  
 WENN - (WAS VERWENDET SICH)  
 IN DER FÜR DIE KUNST, BEZUGSLOS ODER MARCEL DUCHAMP,  
 BEZUGSLOS WENN SICH 1960