

Wie viel Ordnung braucht die Kunst?
Über das Verhältnis von Kunst, Autonomie und Regelhaftigkeit.

Diplomarbeit

eingereicht bei Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Universität für angewandte Kunst Wien

Antonia Zippermayr
Wien, Jänner 2013

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen verfasst zu haben.

Antonia Zippermayr

Ich danke:

Franz Schuh für sein Ohr.

*Eva Kernbauer für die Betreuung der wissenschaftlichen Diplomarbeit.
Ihre fachlichen Anregungen und auch ihr Optimismus waren sehr wertvoll.*

*Barbara Putz-Plecko, die mich im Laufe meiner Studienzzeit
in meinen künstlerischen Projekten und Vorhaben fördernd unterstützt hat.*

*Und allen, die mir während meiner Studienzzeit
mental und emotional zur Seite gestanden haben.*

„Ja. Letztlich hängt das [der Urknall] mit dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik zusammen. Er sagt aus, dass die Unordnung jedes abgeschlossenen Systems im Lauf der Zeit ansteigt. Auch die Welt als Ganzes hat folglich eine Neigung von der Ordnung weg, hin zur Unordnung. Wenn wir aber heute noch solch erstaunliche Ordnung beobachten, dann muss die Welt früher noch viel, viel geordneter gewesen sein. Beim Urknall selbst muss folglich eine kaum vorstellbare Ordnung geherrscht haben, sonst könnten wir hier, 14 Milliarden Jahre später, nicht in diesem Raum zusammensitzen.“¹

Brian Greene in einem Interview mit Johann Grolle, 2004

¹ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32205256.html> (aufgerufen am 16.04.2011).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Der Wandel der Kunstautonomie in der Postmoderne	12
2. 1. Herausbildung des US-amerikanischen Kunst-Massenmarktes	14
2. 2. Der Abstrakte Expressionismus als erste radikal autonome, amerikanische Kunst	16
2. 3. Fazit: Pluralisierung der Kunstkonsekration	19
3. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Niklas Luhmann	21
3. 1. Luhmanns Theorie des Kunstsystems	21
3. 2. Die Kunstautonomie der <i>Codes</i> bei Luhmann	23
3. 3. Schlingensiefs Künstlerautonomie nach Luhmann	27
3. 4. Luhmanns Kunstautonomie in Schlingensiefs <i>FREAKSTARS 3000</i>	28
3. 5. Fazit: Die Unzuverlässigkeit gesellschaftlicher <i>Codes</i>	32
4. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Pierre Bourdieu	34
4. 1. Bourdieus Feldtheorie	34
4. 2. Bourdieus Kunstfeldtheorie	38
4. 3. Kunstautonomie in Bourdieus Kunstfeldtheorie	42
4. 4. Schlingensiefs Künstlerintention nach Bourdieu	45
4. 5. Bourdieus Kunstfeld in Schlingensiefs Aktion <i>Bitte liebt Österreich</i> ..	49
4. 6. Fazit: Die erweiterte Produktion	55
5. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Helmut Draxler	58
5. 1. Die Frage nach der Substanz	60
5. 2. Die Erfassung des <i>Substanziellen</i>	61
5. 3. Draxlers Begriff der Substanz in Schlingensiefs Arbeiten	67

5. 4.	Schlingensiefs <i>Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir</i>	68
5. 5.	Fazit: Die Vergesellschaftung der Privatheit	71
6.	Resümee: Das künstlerische Systemmodell: <i>Duolismus</i>	75
7.	Literaturverzeichnis	85
8.	Abbildungsverzeichnis	87

1. Einleitung

„Was ist eigentlich los in unserem Job und in unserem Leben? Greift die große Unverbindlichkeitskultur um sich? Will sich im Zeitalter von i-Phones & Co niemand mehr festlegen, weil alles ganz leicht neu terminiert werden kann? Weil sich mit Facebook und Twitter die virtuelle Welt nach Belieben neu inszenieren lässt, sich aber niemand mehr auf ein verbindliches Miteinander committen will? Weil uns unser Leben im Internet viel spannender erscheint als das Dasein im Hier und Jetzt, in dem Regeln zu beachten und Pflichten zu erfüllen sind?“²

Fragt die Wirtschaftsjournalistin Judith-Maria Gillies am 13. 09. 2011 im Magazin *Hochschulanzeiger* der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Da die Wirtschaftsjournalistin Judith-Maria Gillies nicht so Recht weiß, was in dieser scheinbaren Unverbindlichkeitskultur nun los sei, führt sie ihr Aufkommen zunächst auf die Bedingungen unserer modernen Arbeitswelt zurück, in der offenbar alte Werte wie etwa Verlässlichkeit, Anstand und Höflichkeit, verlorengegangen sind. Keineswegs, entgegnen ihr sodann die Meinungen von Konzernen und Kreativwirtschaft und vertreten damit eine entgegen gesetzte Auffassung: Keine Arbeitswelt könne funktionieren, wenn diese nicht an alten Werten festhalten würde – vielmehr müssten heute „die alten Tugenden durch Fähigkeiten wie Flexibilität und Kreativität erweitert werden“³. Um heute also an der Gesellschaft teilnehmen zu können, müsste jedes Individuum in der Lage sein, sein Wesen kreativ und selbstbestimmt zu aktualisieren. Andererseits, so die beiden Philosophen Christoph Menke und Juliane Rebentisch, sei dieses Subjekt-Konzept nun in eine Krise geraten, da eine kreative und flexible Selbstverwirklichung unter der Herrschaftsform des Kapitalismus, einen Widerspruch darstelle.⁴

Nun speist sich diese Form eines Subjekt-Konzepts, „das einmal qualitativen

² <http://hochschulanzeiger.faz.net/magazin/ehrbarer-kaufmann-reloaded-werte-wieder-in-mode-11166974.html> (aufgerufen am 03.01.2012).

³ <http://hochschulanzeiger.faz.net/magazin/ehrbarer-kaufmann-reloaded-werte-wieder-in-mode-11166974.html> (aufgerufen am 07.01.2012).

⁴ vgl. Menke, Christoph [Hrsg.]: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2012.

Freiheitsgewinn versprach“⁵, besonders aus Erfahrungen und Figuren des Ästhetischen: Man denke nur an Joseph Beuys Wunsch in den 1970er Jahren, dass „jeder Mensch ein Plastiker“ sein solle.⁶ Daher eröffnet dieses Phänomen auch für den Kunstdiskurs heute nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftspolitische Herausforderung hinsichtlich der Herausbildung neuer Regelstrukturen. Da diese neuen Regelstrukturen nun aber weder den alten Werten verpflichtet sein dürften noch neue Tugenden erzwingen sollten, geht mit ihnen auch der Bedarf nach einem aktualisierten Autonomieverständnis der Kunst und ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang einher: Was also ist heute Kunst, wenn nicht (nur) Ware – also nicht nur ökonomisches Kapital?

Diese Frage, so stellt der Kunsthistoriker Helmut Draxler heraus, ist nun eine „gefährlich“ produktive⁷: Einerseits tendiert sie dazu, einen Glauben an Kunst zu reproduzieren, welcher andererseits wiederum gar nicht beantwortet werden will bzw. kann⁸. Zudem hängt einem solchen Glauben an Kunst das Stigma des Elitären an: Wer es sich heute leisten könne, Kunst ihrer selbst willen zu produzieren und zu rezipieren, der scheine ökonomisch abgesichert zu sein – und wer wiederum eine solche ökonomische Sicherheit genieße, der verfüge dem Verständnis des Soziologen Pierre Bourdieus⁹ zufolge, zwar über symbolische Macht – gleichsam aber auch über ein geringes soziales Kapital. Doch ist ein geringes soziales Kapital auch gleichzusetzen mit einer geringen sozialen Investition? Immerhin, so der Kunstkritiker Diedrich Diederichsen, argumentiert eine auf Pierre Bourdieu beruhende Kunstkritik damit, „dass die ästhetische Einstellung, mithin die Fähigkeit, sich mit einer Sache jenseits einer alltäglichen Funktion zu beschäftigen, ein Kennzeichen der herrschenden Klasse sei.“¹⁰ Andererseits sieht Diederichsen darin noch keinen Qualitätsverlust der Kunst, sondern fragt wie Draxler vielmehr nach dem Verhältnis von Kunst zwischen politischen und traditionellen Wertkriterien.

Die Frage „Welchen Wert hat Kunst?“ scheint demnach nicht nur eine fundamentale Frage hinsichtlich ihres Autonomieanspruchs zu sein, sondern gleichzeitig ein Autonomie-

⁵ Menke, 2012, S. 7.

⁶ vgl. Reckwitz in: Menke, 2012, S. 106.

⁷ vgl. Draxler, Helmut: Gefährliche Substanzen. Berlin: b_books, 2007.

⁸ „Wir wollen gar nicht wissen, was Kunst wirklich ist, sondern uns nur der Frage nach ihrer Substanz vergewissern.“ Draxler, 2007, S. 40.

⁹ vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

¹⁰ Diederichsen, 2008, S. 215.

verständnis zu generieren, dessen Verortung sowohl innerhalb als auch außerhalb gesellschaftspolitischer (also sozialer) Verhältnisse zu finden sei – ein Paradox: Einerseits autonom gegenüber der Gesellschaft, produziert dieses Autonomieverständnis eine Nachfrage innerhalb der Gesellschaft, der sie *eigentlich* gar nicht entgegengekommen kann.

Es zeigt sich bereits hier, dass ich den symbolischen Wert von Kunst mit ihrem Autonomieverständnis in Zusammenhang bringe – wenn nicht sogar gleichsetze. So ist für mich Autonomie zunächst dort zu finden, wo es um die Problematisierung von „Freiheit innerhalb eines Systems“ geht, denn ihr Phänomen wurde mir im Laufe meines Studiums immer besonders dann bewusst, sobald es z.B. um die Durchführung und Vermittlung einer künstlerischen Arbeit ging: So sehr meine Arbeiten strukturiert auftraten, so sehr bestanden sie auch *aus* und *auf* Unordnung bzw. auf einer Vernetzung theoretischer und persönlicher Theorien. Z.B.: das Innen und Außen eines kybernetischen Pilzes; Interpretationsgrafiken zu Peter Sloterdijks Philosophie; *Times New Roman*: Ein mehrmals gesticktes Zitat meines Vaters für einen endlosen Familienstammbaum; Abstrakte Augenbraun-Faden-Zupfobjekte; Möglichkeits-Grafiken zur Verabschiedung des Badeanzugs meiner Mutter; Mir verschriebene, homöopathische Globuli vom meinem Vater in mehreren Goldrahmen archiviert; usw. Bedeutend für mich war dabei jedenfalls immer das Zirkuläre zwischen Selbst- und Fremdreferenz, das ich als einen Austausch ideeller Werte empfand: Bestimmen die Ordnungen den Wert oder bestimmt die „ideale“ Idee die Ordnungen? Will man das wissen? Besonders wichtig war mir dabei zu vermitteln, dass wir nur über Ordnungsprinzipien autonome Arbeiten schaffen können, deren Bedeutung wiederum der Infragestellung von Ordnungsprinzipien entspringt. Das übergeordnete Thema meiner Diplomarbeit ist daher *Wie viel Ordnung braucht die Kunst? Über das Verhältnis von Kunst, Autonomie und Regelhaftigkeit*. Wie könnte die Zirkulation verschiedener ideeller Werte und ihre scheinbar autonome Verweisstruktur auf spezifische Ordnungen, beschrieben werden? Wenn Kunst nicht nur als Form sondern auch als symbolischer Wert aufzufassen ist, wie viel Ordnung braucht sie dann? Kann dies mittels einer Verhandlung des Autonomiebegriffs beantwortet werden?

„Kein Wunder“, schreibt hierzu der Philosoph Christian Demand, „daß [sic!] die Autonomie des Systems Kunst in der westlichen Welt unserer Tage als natürlicher Endpunkt einer Entwicklung angesehen wird, deren Unausweichlichkeit zu bezweifeln womöglich nur Ahnungslosigkeit, deren Alternativlosigkeit in Frage zu stellen aber ganz sicher manifeste Böswilligkeit verrät.“¹¹ Er spricht damit die Problematik an, dass zeitgenössische Kunstpraxen nicht auf ein Autonomieverständnis zurückgreifen können, das sich im Sinne der Idee der Moderne behauptet – das sich also frei gegenüber allen Regelungen bestimmt und damit zugleich jeglicher Kritik enthoben erklärt und dennoch in realen, also gesellschaftspolitischen Räumen interagiert. Da also der/die Künstler/in „im Konfliktfall überzeugende Gründe dafür angeben können [muß] [sic!], weshalb und innerhalb welcher Grenzen“¹² er/sie sich auf Kunstautonomie berufe, appelliert auch Demand zu einer Neuverhandlung des Autonomieverständnisses in der Kunst und ihrem Gesellschaftsbezug.

In dieser Hinsicht hat der Soziologe und Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann (geb. 1927 / gest. 1998) die Postmoderne nun als die letzte Stufe konzeptioneller Autonomie begriffen, nach der es keinen weiteren Schritt einer substanziellen Autonomisierung mehr gäbe. Da Luhmann hierbei von einer paradoxen Offenheit durch Geschlossenheit ausgeht, scheint mir sein Ansatz zwar spannend und fruchtbar zu sein – seine Unterscheidung zwischen Individuum und Umwelt sagt dem Paradox von Selbst- und Fremdreferenz allerdings ein Ende zu, das angesichts unseres derzeitigen Selbstverwirklichungszeitalters im Namen des Kapitalismus’, aber wieder aufzutreten scheint. Nun könne aber, laut dem Soziologen Pierre Bourdieu (geb. 1930 / gest. 2002), auch nicht um eine Kunst-Wahrheit gekämpft werden, die im Namen des Anspruchs auf Universalität, auf absolute Gültigkeit, agiert. Dies würde ihm nach die eigentliche Relativität bloßer Standpunkte nur negieren¹³ – doch welche Aussichten erwartet die Kunst dann, wenn alles relativ geregelt zu sein scheint? Der Kunsthistoriker und –kritiker Helmut Draxler (geb. 1956) schlägt in diesem Sinne vor, die jeweilige Qualität der unterschiedlichen Standpunkte darin zu sehen, „nicht reduktionistisch ihre potenziellen Gegensätzlichkeiten in einem einmaligen wahrheitsgenerierenden Akt ineinander aufzulösen, sondern sie immer wieder

¹¹ Demand, 2010, S. 185 ff.

¹² Demand, 2010, S. 187.

¹³ Bourdieu, 1999, S. 466 ff.

spannungsvoll und durchaus widersprüchlich aufeinander zu beziehen¹⁴. Damit entwickelt er meiner Meinung nach nicht nur Luhmanns und Bourdieus Denkansätze weiter, sondern verspricht mir auch am ehesten eine Antwort auf meine Frage liefern zu können, wie viel Ordnung Kunst brauche, wenn sie als autonome Verweisstruktur aufgefasst wird. Die Intention der Frage nach einem aktuellen Autonomieverständnis, ist nun nicht weit entfernt von der Auffassung des deutschen Aktionskünstlers und Autors Christoph Schlingensief, dass wir nämlich vom Konsens vernichtet werden würden¹⁵. In diesem Sinne scheinen mir nun also auch Schlingensiefs Arbeiten, die sich durch eine „Reflexion nationaler Selbst-Imaginationen und transnationaler politischer Geschehen, durch die Grenzverwischung der Rahmen von Kunst und anderen Wirklichkeiten“¹⁶ auszeichnen, hierbei potentielle Antworten auf meine Frage zu versprechen. Daher möchte ich in meiner Diplomarbeit nun nicht nur über die Heranführung der Theorien der drei erwähnten Denker und anhand von Beispielen des Künstlers Christoph Schlingensief, an den aktuellen Diskurs zur Kunstautonomie heranführen, sondern dabei gleichsam ein eigenes Autonomieverständnis vorstellen, das Kunst als (ideellen) Weg und nicht als Ziel zur Debatte stellt.

Nun lässt sich der Begriff Autonomie speziell von dem lateinischen Begriff „autonomia = Selbstbestimmung, Selbstgesetzgebung, Eigengesetzlichkeit“¹⁷ ableiten und ist eher als ein Terminus technicus zu verstehen, als ein ästhetischer Grundbegriff. Darüber hinaus „umschreibt Autonomie alle Formen der Verselbständigung, Selbstsetzung und Unabhängigkeit künstlerischer Phänomene und weist einen breiten Konnotationsbereich mit einer Fülle begrifflicher Äquivalente oder Teiläquivalente auf (Vollkommenheit, Reinheit, Absolutheit, Freiheit, Selbstzweck, Nutzlosigkeit, *L'art pour l'art* usw.)“¹⁸

Dennoch hat sich das historische Autonomieverständnis der Kunst nicht einfach stets reproduziert, sondern sich immer, der jeweiligen Zeit entsprechend, situationsabhängig geäußert. So avancierte der Autonomiebegriff sogar erst mit Beginn der Aufklärung im 18. Jahrhundert zu einem weitläufigen Begriff und kam dabei besonders deshalb in Umlauf, um im Sinne des Kantschen Vernunftverständnisses verstärkt gegen Alleingültigkeits-

¹⁴ Draxler, 2007, S. 165.

¹⁵ <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv003> (aufgerufen am 03.01.2012).

¹⁶ Deutsch-Schreiner & Pewny in: Janke, 2011, S. 246.

¹⁷ Barck, 2000, S. 431.

¹⁸ Barck, 2000, S. 434.

ansprüche der Religion vorzugehen. Mit der Berufung auf Vernunft und der Hinwendung zu den Naturwissenschaften, sollte sich das Individuum nun fortan von Vorurteilen befreien und zu einer souveränen Handlung finden. Doch während der Künstler damals im Kantschen Kunstverständnis noch „seinerseits >naturhaft< sein [musste d.V.], d.h. in sich die Disposition haben [sollte d.V.], etwas zu schaffen, was zwar zweckmäßig, aber kein Regelfolgen ist“¹⁹ wurde von ihm im späteren 19. Jahrhundert eine zunehmende Reflexion über den Umgang mit dem spezifisch bildnerischen Mitteln gefordert. Dabei sollte er sich frei machen von dem unflexiblen Regelkanon der Akademien, „der angeblich auf die Inszenierung verlogenen Scheins oder auch auf die platte Verdoppelung der Wirklichkeit fixiert war.“²⁰ Dem Postulat der Autonomisierung folgte somit das Programm der Idealisierung, da sich der Künstler nun um eine Rückkehr zu den Ursprüngen des menschlichen Wahrnehmens bemühen sollte. So war das Kunstverständnis im 19. Jahrhundert „weithin davon geprägt, dem gewöhnlichen Wahrnehmen das Mißtrauen [sic!] auszusprechen und danach zu forschen, ob es nicht >eigentlich< ganz anders verfaßt [sic!] sein müßte [sic!], um wahr zu sein.“²¹

Diesen Wahrheitsanspruch der Kunst führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich Marcel Duchamp mit seinen Ready made *ad absurdum*, indem er aus dem Leben kommende Gebrauchsgegenstände in den Kontext der Kunst brachte:

So erfuhr die Kunst „eine eklatante Erschütterung, als eines ihrer konstitutiven Prinzipien gleichsam ‚von innen her‘ untergraben wurde: Das von Marcel Duchamp 1917 auf die Rückseite gelegte Pissoirbecken (‚Fountain‘ betitelt) darf als historische Geburtsstunde einer tendenziell möglichen Annullierung der als kompositorisches Gestaltungsprinzip verstandenen Materialanordnung [...] angesehen werden.“²²

Duchamps Ready made stellen den Wahrheitsanspruch der Kunst somit nicht nur einem gesellschaftspolitischen Kontext kritisch unter, sondern sie führten auch zu neuen Ausführungsfragen von Kunst. Mit diesem kritischen Gestus schien sich der Künstler autonom gegenüber den herkömmlichen Regelstrukturen der damaligen Kunstsphäre zu machen: Einerseits, da er institutionskritisch Regelstrukturen offenlegte – andererseits, da

¹⁹ Ullrich, 2005, S. 21.

²⁰ Demand, 2010, S. 183.

²¹ Ullrich, 2005, S. 145.

²² Sorg, 2005, S. 28

er diese gleichsam zu einer neuen Fragestellung hinführte: Es stand nun ein gänzlich anderes Realitätsverhältnis von Kunst zur Debatte, das sowohl „die Abbildbarkeit der neuen Verhältnisse und die eigene Gegenständlichkeit als auch was den gesellschaftlichen Ort von Kunst betrifft zwischen der industriellen Produktion auf der einen Seite und den, neuen Dimensionen von Öffentlichkeit und Massenkultur hervorbringenden Reproduktionstechniken auf der anderen“²³ betraf. Aus dem Wahrheitsanspruch in der Kunst wurde somit die Frage „Ist das noch Kunst?“, wobei sie sich diesmal explizit über die Grenzen der Kunstsphäre hinaus und hinein in gesellschaftspolitische Bereiche erstreckte.

Dieser Frage ging sodann auch der Künstler Joseph Beuys Mitte des 20. Jahrhunderts nach, indem er das neue Autonomieverständnis von Kunst mit einem erweiterten Kunstbegriff²⁴ erklärte – und „wer den Kunstbegriff erweitert, vollbringt mehr als die meisten Künstler, denn er bestätigt mit dem, was er macht, nicht nur eine herrschende Vorstellung von Kunst, sondern verändert die Rahmenbedingungen, unter denen diese stattfindet.“²⁵

Die Reflexion über die Grenzen eines Begriffs – ursprünglich Aufgabe der Philosophie – wurde nun also zur Kunst „erklärt“ und schließlich von den Avantgardisten zu einem neuen Autonomisierungs-Programm gemacht. Dementsprechend und mit Roland Barthes, entwickelte sich das Begriffsverständnis der Autonomie im 20. Jahrhundert schließlich zu einem Prozess „reflexiver Bewußtwerdung [sic!] der Kunst/Literatur und ihrer Emanzipation von institutionellen Vorgaben.“²⁶

Heute hingegen ist der Begriff Autonomie in „historischer und moderner Perspektive [...] zunächst zu unterscheiden zwischen 1) einem systemtheoretischen, institutionellen und 2) einem künstlerisch-poetologischen [die Lehre der Dichtkunst betreffend d.V.] Autonomiebegriff.“²⁷ Was nun den ersten Fall, also den *systemtheoretischen* Autonomiebegriff betrifft, so steht hierbei besonders die Gegenüberstellung von

²³ Draxler, 2007, S. 73.

²⁴ vgl.: Bleyl, Matthias [Hrsg.]: Joseph Beuys - der erweiterte Kunstbegriff. Darmstadt: Verl. d. Georg-Büchner-Buchh., 1989.

²⁵ Ullrich, 2005, S. 209.

²⁶ Barck, 2000, S. 432.

²⁷ Barck, 2000, S. 434.

Freiheit/Unabhängigkeit künstlerischer Aussagen versus den Formen ideologischer Vorgaben (Staat, Gesellschaft, Kirche, Partei, Mission usw.) im Vordergrund.²⁸ Eine solche, also *systemtheoretisch-institutionell* verstandene Autonomie, bezieht sich somit besonders auf die Befreiung der Kunst/des Künstlers von nicht-kunstspezifischen Zwecken. Sie richtet ihr Hauptaugenmerk damit auf eine generelle Ausdifferenzierung in Teilsysteme, unter denen Kunst eben ein Teilsystem ist. Wobei die „Kehrseite dieses ideologischen Emanzipationsprozesses [...] freilich die wachsende Abhängigkeit des Künstlers vom Markt [ist], der in paradoxer Weise Autonomie zugleich ermöglicht und bedroht.“²⁹

In diesem Sinne legt der *systemtheoretisch-institutionelle* Autonomiebegriff sein Gewicht nun „auf den soziologischen Status der ‚Institution Kunst‘ [...] und [begreift] den Literatur- und Kunstbetrieb als historisch gewachsenes und relativ autonomes ‚symbolisches System‘ oder künstlerisches ‚Feld‘ [...]. Die systemtheoretische Begründung dieser institutionellen Autonomie, die aus der wachsenden Ausgrenzung der Teilsysteme gesellschaftlichen Handelns resultiert und insofern auch nicht kunstspezifisch ist, hat Niklas Luhmann geliefert.“³⁰ Um also die Regeln der Kunst offenzulegen, ging Luhmann der Frage nach, „wie eigentlich eine Differenz, eine Grenze, erzeugt und reproduziert wird, hinter der sich dann ungewöhnliche Dinge ereignen können oder Komplexität aufgebaut werden kann.“³¹

Luhmanns zentraler Begriff war dabei der des *Systems* – im Besonderen der des *Sozialen Systems* – und darüber hinaus war es sein Leitgedanke, dass eine Gesellschaftstheorie „in der Lage sein müsste, alle gesellschaftlichen Sachverhalte zu behandeln“³². In diesem Sinne kam Luhmann auf eine komplex ausgeführte Systemanalyse, die sowohl auf soziologischen als auch auf historischen Bezügen beruht. Indem er nun also den Versuch angestellt hat, die Autonomie der Kunst über klare Regeln zu erklären, zählt er zugleich zu einer Vielzahl an anderen, wissenschaftlichen und künstlerischen Denkern und

²⁸ vgl. Barck, 2000, S. 434.

²⁹ Barck, 2000, S. 434.

³⁰ Barck, 2000, S. 434 ff.

³¹ Luhmann, 1993, S. 73.

³² Luhmann, 1993, S. 10 Bzw. siehe weiterführende Literatur: Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern: Benteli-Verl., 1994.

Denkrichtungen – deren Versuche, Kunst zu erklären, dabei immer wieder an die problematische Frage nach der Schnittlinie von Kunst und Wissenschaft andocken.

So hat z.B. auch Pierre Bourdieu 1992 eine ausführliche Analyse über *Die Regeln der Kunst* dargelegt, die „eine Alternative jenseits des Gegensatzes von System- und Handlungstheorie“³³ darstellen soll. Im Gegensatz zu Luhmanns Theorie, die als eine rein theoretische und ausdifferenzierte Systemtheorie auftritt, sind Bourdieus Forschungen hingegen anschlussfähiger und bleiben vielmehr der Soziologie mit ihrer empirischen Forschungsmethode verpflichtet: So sind sie immer empirisch und theoretisch zugleich.

Bourdieu's soziologisches Kunstverständnis steht nun in einem Gegensatz zu dem *künstlerisch-poetologischen* Autonomiebegriff, der wiederum nicht nur „die zunehmende Autonomisierung der Kunst gegenüber poetologischen Vorgaben“ bzw. gegenüber dichtkünstlerischen Lehren darstellt, sondern „auch die wachsende Emanzipation von ihrer ursprünglichen Abbildungsfunktion.“³⁴ So kann der *künstlerisch-poetologische* Autonomiebegriff neben der totalen Abgrenzung nach außen hin, als ein innersystemischer Abgrenzungsprozess verstanden werden, wo eine radikale Autonomisierung gegenüber jeglicher Zweckgebundenheit stattfinden soll. Diese „gipfelt schließlich in der gegenstandslosen Selbstreferentialität von Kunst/Literatur in der Moderne. [...] Die ‚Verselbstständigung der Kunstwerke‘ erscheint – mit Theodor W. Adorno – als Überholung der Dingwelt und als epiphanieähnliche ‚artifizielle Objektivation‘ in ‚der vollendeten Zweckferne eines durch und durch Ephemerer‘.“³⁵

Um nun „dieser spezifisch modernen Dialektik von radikalierter Autonomie und deren Gegenbewegungen in der versuchten Wiederannäherung von Kunst und Leben gerecht zu werden, hat Peter Bürger vorgeschlagen, zwischen Moderne (Beharren auf der Reinheit des Ästhetischen) und Avantgarde (Ziel der Veränderung der Lebenspraxis durch Kunst) zu unterscheiden.“³⁶

³³ Zahner, 2005, S. 57.

³⁴ Barck, 2000, S. 435.

³⁵ Barck, 2000, S. 434.

³⁶ Barck, 2000, S. 434.

Daran anschließend und im Laufe der Postmoderne, hat sich schließlich eine Auffassung herausgebildet, die „im Hinblick auf die Funktionsbestimmung der Kunst und deren Verhältnis zur Tradition eine Tendenz zur Problematisierung des Autonomiekonzepts [zeigt]. Mit Peter Koslowski: 'Wenn jedes Individuum sich selbst die Gesetze seiner kulturellen Identität gibt, kommt keine gemeinsame kulturelle Identität zustande. Wenn ich absolut autonom bin, bin ich nicht einmal mehr mit mir selbst identisch [...]. Selbstbestimmung ist nur in der Vermittlung von Gewordensein, Außenwelterfahrung und Selbstgestaltung möglich.'³⁷

Helmut Draxler greift nun eben diese Problematik auf und versucht darzustellen, dass die rigide Polarität zwischen z.B. Autonomie und Avantgarde, Kunst und Kulturindustrie, Ideologie und Geschichtlichkeit, etc. heute ein grundlegendes Merkmal des Kritischen bzw. der antiidealistischen Tradition geworden ist. Ihm nach ließe sich die Frage nach der Autonomie der Kunst nun nicht „einfach als ein falsches Bewusstsein oder >Deutungsmuster< etwa von Kunst, Kultur, Geschichte, Vernunft oder Nation begreifen“, sondern ihr Autonomieverständnis ist so gesehen „selbst Teil der Logik, in der sich das Substanzielle als ein >wahrhaft Anderes< artikuliert.“³⁸

Die Frage danach, wie viel Ordnung ein aktuelles Kunstautonomieverständnis brauche, ist in diesen Zusammenhang nun wieder deshalb interessant, da Draxler ausdrücklich nach einer Klärung der Werte bei der Verhandlung von Kunstautonomie verlangt. So wären die „ideologischen Momente [...] gewissermaßen die Voraussetzung dafür, sie auch im Widerstreit dazu einsetzen und emanzipatorische Potentiale entwickeln zu können.“³⁹

Christoph Schlingensiefel schien diese Thematik jedenfalls auch zu beschäftigen. So plädierte der Künstler für ein Autonomieverständnis, das sich immer wieder neu inszenieren lasse: Indem er das Chaos als eine eigentlich inszenierte Ordnungsform darstellte, wurde Kunst bei ihm zum Regulator der Verhältnisse. Somit scheint Schlingensiefels Autonomieverständnis auf einem ähnlichen wie jenem Draxlers zu beruhen, d.h. auf einem Widerstreit ideologischer Momente.

³⁷ Barck, 2000, S. 435.

³⁸ Draxler, 2007, S. 153.

³⁹ Draxler, 2007, S. 165.

Geht man nun also von der Unterscheidung zwischen einem *institutionellen* Autonomiebegriff und *innersystemisch-poetologischen* Positionen aus, so erscheint es mir heute notwendig zu sein, den Autonomiebegriff unter dem Aspekt einer aktuellen „Unverbindlichkeitskultur“ neu zu verhandeln. Meiner Auffassung nach kann weder Schlingensiefs Kunstpraxis noch das Paradox, Selbstverwirklichung unter der Herrschaftsform des Kapitalismus’ zu erreichen, heute im Sinne eines systemtheoretischen Verständnisses oder im Sinne eines Abgrenzungsverständnisses von jeglicher Zweckgebundenheit, her gedacht werden.

Der Frage, wie sich ein autonomes Kunstverständnis heute also denken lassen könnte, möchte ich in dieser Diplomarbeit nun mit der begleitenden Auffassung nachgehen, dass "wirkliche Freiheit [...] nicht Freiheit von Gesetzen sondern Freiheit in Gesetzen [ist]"⁴⁰. Nach der vorerst theoretischen Analyse der drei erwähnten Denker und einer Auswahl an Schlingensiefs Arbeiten, möchte ich daher gegen Ende dieser Arbeit nicht nur eine zusammenfassende Ableitung liefern, sondern mir sodann auch ein gewisses Maß an Autonomie innerhalb eines Regelsystems zusprechen. Daher werde ich zum Schluss auf ein eigenes, künstlerisches Systemmodell namens *Duolismus* zu sprechen kommen, das wiederum auf meinen praktischen und theoretischen Erfahrungen aus meiner Studienzeit bzw. auf den Erkenntnissen in dieser Diplomarbeit beruht.

Um vorerst aber einen Überblick über die Entwicklung des Kunstautonomieverständnisses zu bekommen, werde ich zunächst auf die historische Genese des Konzepts *Kunst* im 20. Jahrhundert bzw. auf den Transformationsprozess der Kunstdefinition der Moderne und Postmoderne eingehen. Da dieser Transformationsprozess deutlich mit der Herausbildung des amerikanischen Kunst-Massenmarkts und der Etablierung der Pop Art Mitte des 20. Jahrhunderts einhergeht, werde ich mich besonders dieser Entwicklung widmen.

⁴⁰ Khurana, 2011, S. 7.

2. Der Wandel der Kunstautonomie in der Postmoderne

Da die geschichtliche Entwicklung von den gesellschaftlichen als auch künstlerischen Erwartungen an die Kunst und ihrem Autonomieverständnis, für meine Untersuchung eines zeitgenössischen Kunstautonomieverständnisses von entscheidender Bedeutung ist, möchte ich in diesem Kapitel nun auf die wechselhaften Verhandlungen im Prozess der Kunstdefinition des 20. Jahrhunderts – konkret dem Paradigmenwandel von der Moderne hin zur Postmoderne – zu sprechen kommen. Dieser Paradigmenwandel in der Postmoderne, kann nun vor allem auf den US-amerikanischen Künstler Andy Warhol zurückgeführt werden – weshalb ich mich nun speziell auf die US-amerikanische Entwicklung der Bewertung von Kunst konzentrieren werde.

In Bezug auf Pierre Bourdieus Kunstfeldtheorie⁴¹ lässt sich nun im allgemeinen sagen, dass die historische Veränderung des Konzepts *Kunst* nicht darauf zurückzuführen ist, dass sich etwa der künstlerische Prozess stets extern von allen gesellschaftlich-politischen Verhältnissen gewandelt hätte, sondern, dass die sozial-historischen Voraussetzungen viel eher immer schon ausschlaggebend für die Vorstellung einer autonomen Kunst waren. Die Analyse des historischen Wandlungsprozesses der Definition von *Kunst* bzw. *Nicht-Kunst*, muss demnach auch an die Auffassung des Kunstsoziologen J.H. Barnett angeschlossen werden, dass nämlich der Zuschreibungsprozess von *Kunst* bzw. *Nicht-Kunst* als ein Ergebnis sozialer Prozesse zu verstehen ist:

Das heißt, dass „der symbolische und mithin auch der materielle Wert eines Kunstwerks nicht vorrangig durch den Künstler, sondern durch die dazu legitimierten gesellschaftlichen Akteure geschaffen [wird d.V.]: durch Kritiker, Kunsthistoriker, Galeristen, Händler, Konservatoren, Mäzene, Sammler, Ausstellungsmacher, Kunstjurys, Ministerien, Museumsdirektoren, Akademieleitungen, Kunsthochschulen“⁴², wobei „die Gesamtheit dieser Akteure und Institutionen – der so genannten *Art-Maker* [...] – einer Kunstszene [...] die Zuschreibung des Prädikats *Kunst* zu einem Objekt vor[nimmt] [...]. Im Rahmen dieses Zuschreibungsprozesses wird ein sozial konstruiertes Regelwerk an einem Objekt angewendet und so *Kunst* bzw. *Nicht-Kunst* definiert.“⁴³

Speziell das Konzept der Autonomie der Kunst, war somit immer schon von

⁴¹ Siehe Kapitel 4. 2. dieser Diplomarbeit.

⁴² Zahner, 2005, S. 15.

⁴³ Münch in: Zahner, 2005, S. 16.

gesellschaftlichen Bedingungen abhängig: Auch die spätere Überwindung des autonomen Kunstverständnisses der Moderne durch die Postmoderne, muss somit auf neue, institutionelle Regelstrukturen zurückgeführt werden. Um diesen Transformationsprozess der Kunstdefinition von der Moderne hin zur Postmoderne nun transparent machen zu können, stellt sich zunächst die Frage, wie die Regelwerke der Moderne organisiert waren. So wurde Ende des 19. Jahrhunderts, der Zugang des Künstlers zum Markt noch strikt von bestimmten Instanzen reguliert:

„Der Kunsthandel gewährleistete den regelmäßigen Verkauf von Gemälden, die Kunstkritik stellte die Beurteilung von Kunstwerken sicher und das Museum präsentierte die Arbeiten der bürgerlichen Öffentlichkeit.“⁴⁴

Diese Regelung stellte dabei zunächst „die institutionelle Grundlage der Ausdifferenzierung der Kunst als autonomer Sphäre dar – d.h. erst mit der Ausbildung des Kunsthandels, der Kunstkritik und des Ausstellungswesens waren die gesellschaftlichen Voraussetzungen geschaffen, die eine Konstituierung der Kunst als autonome gestatteten.“⁴⁵ Mit der Abgrenzung gegenüber eben diesen traditionellen, akademisch-geprägten Regelungen, kam es im Feld der bildenden Kunst somit erst zu einer Neuverhandlung des Begriffs der Freiheit. Doch nicht nur die Plädoyers gegen die akademischen Inszenierungen des schönen Scheins, bestimmten ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Legitimationsdebatten um die moderne Kunst – auch die Position des Laien als Kunstkritiker, dessen Urteil noch an Richtlinien wie dem „erzählerisch Anekdotischen, an sinnlichem Genuß [sic!] und an treuer Naturnachahmung“⁴⁶ festzumachen war, kam unter Kritik:

„Im dem durch seine innere Struktur auf klare Abgrenzungen angewiesenen Autonomiediskurs spielte die polemische Kunstfigur des banausischen Laien eine wichtige Rolle, gab sie doch den geistigen und moralischen Kräften, gegen die die emanzipatorischen Bestrebungen sich richteten, ein Gesicht.“⁴⁷

In diesem Sinne wurde in der Moderne die wichtige Aufgabe, eine gesellschaftliche Definition von Kunst zu finden, also im Rahmen von Kennern, d.h. von Galerien,

⁴⁴ Zahner, 2005. S. 36.

⁴⁵ Zahner, 2005. S. 37.

⁴⁶ Demand, 2010, S. 183.

⁴⁷ Demand, 2010, S. 184.

Kunstkritik und Museum durchgeführt. Die Entwicklungen, die nicht nur von der europäischen Avantgardisten Anfang des 20. Jahrhunderts eingeleitet wurden sondern Mitte des 20. Jahrhunderts auch mit den immer komplexer werdenden institutionellen Gefüge einhergingen, leiteten sodann eine Auflehnung gegen die Methoden und Begriffe der Moderne ein und führten in die Postmoderne über, in der schließlich für eine Vielfalt an gleichberechtigt nebeneinander bestehenden Perspektiven eingetreten wurde. Hierbei wurden auch die Vorstellungen einer autonomen Kunst, wie sie die Moderne hervorgebracht hatte, neu verhandelt:

Denn nun hatte sich „das gesamte Feld um zahlenmäßig dominierende vertriebsorientierte Galerien, spekulative Sammler, eine breiter rezipierende Mittelklasse, Massenmedien und rezipientenorientierte Massenausstellungen erweitert. Die Konsequenz ist die Pluralisierung der Kunst, die nach der Durchsetzung der Pop Art im weiteren Verlauf als Postmoderne die homogene Moderne abgelöst hat.“⁴⁸

Wie sich dieser Paradigmenwandel nun vorstellen lässt, soll im folgenden Abschnitt anhand der Herausbildung eines US-amerikanischen Kunst-Massenmarktes gezeigt werden.

2. 1. Herausbildung des US-amerikanischen Kunst-Massenmarktes

Um den Wandel des New Yorker Kunstfeldes in der Postmoderne nachvollziehbar zu machen, muss zunächst die Entwicklung des Kunst-Massenmarktes in Amerika herausgearbeitet werden. Hierfür eignet sich zunächst ein Blick auf jenes Regelwerk, das in New York Ende der 1940er Jahre über Kunst und Nicht-Kunst entschied und dessen Verfasstheit aus einem Vergleich zwischen der Entwicklung des europäischen und amerikanischen Kunstfeldes zu erschließen ist: So bemühte sich damals speziell in Amerika „die neue Oberschicht [...] zunehmend darum, eine normative, hohe Kultur [...] heimisch werden zu lassen.“⁴⁹ Das Interesse dieser neuen Oberschicht, die hierbei von den Industriellen repräsentiert wurde, richtete sich dabei speziell danach, ihrer gehobenen sozialen Stellung noch einen kulturellen Ausdruck zu verleihen.⁵⁰

⁴⁸ Zahner, 2005. S. 10.

⁴⁹ Zahner, 2005. S. 95.

⁵⁰ vgl. Zahner, 2005. S. 95.

Demgegenüber war die Situation der Künstler/innen damals eher beschränkt: Neben ihrem Bemühen um Eigenständigkeit gegenüber der europäischen Hochkultur, hatten viele amerikanische Künstler/innen um 1930 noch verstärkt mit der eingetretenen Wirtschaftskrise und der damit einhergehenden Arbeitslosigkeit zu kämpfen. Diesem schwierigen Umstand begegneten die Künstler/innen sodann mit einem, von der Regierung finanziell unterstützten Arbeitsbeschaffungsprojekt, das ihnen die Produktion etlicher Kunstwerke für öffentliche Einrichtungen sicherstellen konnte. Der Erfolg dieses Projektes führte letztlich nicht nur zu einem Zahlenanwuchs an tätigen US-amerikanischen Künstler/innen, sondern brachte ihnen aufgrund der staatlichen Unterstützung auch einen besseren sozialen Stellenwert ein. Zudem bildete sich dabei eine eigene Künstler/innenbewegung heraus, „die sich über ihre Ideen und Werke austauschte und es sich zur Aufgabe machte, die amerikanische Öffentlichkeit durch Ausstellungen, Publikationen und Vorträge an abstrakte Kunst heranzuführen.“⁵¹

Durch den Eintritt Amerikas in den 2. Weltkrieg im Jahre 1941, kam es schließlich zu einem starken wirtschaftlichen Aufschwung und damit einhergehend zu einer gesteigerten Investition vieler Amerikaner/innen in Kunst. Der daraufhin anwachsenden Nachfrage an bereits etablierter Kunst, kam die Regierung sodann mit einer jährlich stattfindenden, kunstmasseähnlichen Veranstaltung nach, bei der das Hauptaugenmerk speziell auf amerikanische Kunst gelegt wurde. Dieser Amerika-Schwerpunkt sollte dabei nicht nur den Nationalstolz fördern, sondern besonders die Wahrnehmung Europas als uneingeschränktes Zentrum der Kunstwelt verändern.

Was schließlich folgte, war der Eintritt der Mittelschicht in die Kunstwelt, da sich diese zum ersten Mal Kunst leisten konnte. Diese Entwicklung setzte nicht nur eine massenhafte Nachfrage an Kunst in Gang, sondern brachte Zahner zufolge auch eine neue Instanzbildung der Kunstkonsekration mit sich:

„Eine Ausdifferenzierung des Kunstmarktes in Richtung eines Massenmarktes hatte stattgefunden.“⁵² In den USA war „nun ein hinreichend großes Kunstpublikum entstanden,

⁵¹ Zahner, 2005, S. 98.

⁵² Zahner, 2005, S. 101.

so dass eine pluralistische Kunstszene entstehen konnte."⁵³

Gleichsam stellten diese neuen Parameter der Kunstkonsekration einige Künstler/innen vor die Herausforderung, neben den Auftragsarbeiten für die neue breite Öffentlichkeit, zu einer eigenständigen, autonomen Position zu finden.

Inmitten der wirtschaftlichen und politischen Veränderungen des Westens, kam es nun zu der Herausbildung des 'Abstrakten Expressionismus', der als erste amerikanische Avantgardebewegung eine radikal autonome Kunst in den USA vertrat. Im folgenden Abschnitt soll daher nicht nur an seine Herausbildung sondern besonders auch an seinen Durchbruch und schließlich an seine Integration in den Kunstmarkt, herangeführt werden.

2. 2. Der Abstrakte Expressionismus als erste radikal autonome, amerikanische Kunst

Nach 1940 bildete sich nun, parallel zu der neuen Formation eines Kunst-Massenmarktes, „eine radikal modernistische Avantgarde heraus, die die Grundlage für New Yorks neue Stellung als Weltkunstzentrum darstellte.“⁵⁴ Die Entwicklung dieser Avantgarde lässt sich wiederum darauf zurückführen, dass sich infolge des Nationalsozialismus' mehr und mehr wichtige Vertreter/innen der führenden französischen Avantgarde im Exil in New York befanden. So entstand, unter ihrem Einfluss, zum ersten Mal eine eigenständige amerikanische Avantgardebewegung: der Abstrakte Expressionismus. Doch im Unterschied zu ihren europäischen Kolleg/innen, begriffen sich die Abstrakten Expressionisten nicht als Bewegung sondern als ein Zusammenschluss der individuellen Freiheit:

„Die neue Kunstrichtung positionierte sich als radikal autonome Kunst und differenzierte sich so als eine weitere Sphäre innerhalb des New Yorker Kunstfeldes neben jener der bürgerlichen Kunst der etablierten Oberschicht und der massenwirksamen Kunst der breiten Mittelschicht aus.“⁵⁵

⁵³ Zahner, 2005, S. 100.

⁵⁴ Zahner, 2005, S. 101.

⁵⁵ Zahner, 2005, S. 104.

Wie im europäischen Modernismus stellte Kunst für sie den Ausdruck des Individuellen schlechthin dar, wobei der Abstrakte Expressionismus noch weiter ging und Kunst als Ausdrucksträger individueller Emotionalität deklarierte. Alles Massenhafte und Unkultivierte war ihnen verhasst:

„Darüber hinaus setzte man sich auch intensiv mit dem Existenzialismus und hier besonders mit Sören Kierkegaard [...] auseinander. Kierkegaards Schilderungen des Zerbrochenseins und der Sinnlosigkeit der Welt deckten sich mit den Entfremdungserfahrungen der Vertreter des Abstrakten Expressionismus.“⁵⁶

Während die bürgerliche Kunst als eine überkommene bzw. die massenwirksame Kunst als eine erwartungskonforme Kunst von den Abstrakten Expressionisten aufgefasst wurde, interessierten sich diese „nicht mehr für die sichtbare Welt, ihr Hauptaugenmerk lag in der Ergründung ihres Inneren und der Darstellung ihrer Empfindungen der Welt. [...] Die Abstrakten Expressionisten fassten den Künstler somit nicht als Genie im Sinne der Renaissance, sondern als Teil der Natur, als Zeuge im natürlichen Entstehungsprozess [auf d.V.].“⁵⁷ Die Grenze zwischen Kunst und Leben sollte dabei aufgehoben werden bzw. sollte zu den natürlichen Instinkten zurückgefunden werden, indem der/die Betrachter/in in die Emotionalität des Bildes miteinbezogen wurde. In dieser Hinsicht ignorierten die Künstler/innen des Abstrakten Expressionismus die Erwartungen des breiten Publikums und strebten vielmehr danach, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu transformieren:

"Vernunft und Ordnung, als Produkte des Bewusstseins, wurden vollständig zurückgewiesen, um so die Vorstellungskraft all ihrer Fesseln zu berauben."⁵⁸

Dass der Abstrakte Expressionismus schließlich zu Reputation in den avantgardistisch orientierten Kreisen der Kunstwelt fand, ist letztlich dem künstlerorientierten Einsatz von Peggy Guggenheim zu verdanken. Mit ihrer Unterstützung wurden die Werke nicht nur inhaltlich sondern auch formal in der Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt. In diesem Zusammenhang trat schließlich auch ein neuer Sammlertypus hervor, der mit seiner Fördertätigkeit wiederum spezifische ökonomische oder soziale, also kunstexterne, Ziele

⁵⁶ Büttner in: Zahner, 2005, S. 105.

⁵⁷ Zahner, 2005, S. 106.

⁵⁸ Zahner, 2005, S. 107.

verband.⁵⁹

Neben den Galerien für etablierte Kunst und den Kunstmessen mit ihren quasi-massenproduzierten Kunstwerken, bildete sich in den 1940er Jahren somit erstmals ein Subfeld in der New Yorker Kunstszene, das sich ganz einem autonomen Kunstverständnis versprach. Dieses zog dabei „als Publikum die intellektuelle Fraktion der Gesellschaft und die aufstiegsorientierte liberale obere Mittelschicht an.“⁶⁰ Im Sinne Bourdieus Kunstfeldanalyse, kam es hierbei zu einer „Akkumulation symbolischen Kapitals innerhalb des produktionsorientierten Feldes der reinen Kunst“⁶¹, wobei die kommerziellen Ziele eher als Nebenziel angesehen wurden bzw. von einem anderen Galerietypus, nämlich dem absatzorientierten, übernommen wurden.

Während also kulturelle, produktionsorientierte Institutionen das kulturell-ästhetische, *symbolische Kapital* in den Vordergrund stellten, interessierten sich ökonomische Institutionen weniger für kunstspezifische Gesichtspunkte als für avantgardistische und vor allem vermarktbarere Künstler/innen:

„Die ausgewählten Künstler wurden von ihm [vom absatzorientierten Galeristen d.V.] anschließend den Regeln des Kunstmarktes entsprechend mit Hilfe von Imagetransfers, Katalogtexten, Ausstellungsankündigungen etc. professionell vermarktet.“⁶²

Daneben wurde die Durchsetzung der neuen Kunst im Kunstmarkt auf intellektuell-theoretischer Ebene durch eine Kunstkritik unterstützt, die ein radikal autonomes Kunstverständnis vertrat. Sobald nun also avantgardistische, intellektuelle Kunst von einem angesehenen Kunstkritiker unterstützt wurde, kam es nicht nur zu einer Prestige-Übertragung des Kunstkritikers auf das Kunstwerk, sondern auch zu einer verbreiteten, symbolischen Anerkennung und damit zum Verkauf des Kunstwerks. Inmitten dieses Entwicklungsprozesses, begann der/die Sammler/in den/die Künstler/in nun nicht mehr nur auf ökonomischer, sondern auch auf symbolischer Ebene zu unterstützen. In diesem Sinne kam es einerseits zu einer Integration des radikal autonomen Abstrakten Expressionismus

⁵⁹ vgl. Zahner, 2005, S. 116.

⁶⁰ Zahner, 2005, S. 117.

⁶¹ Zahner, 2005, S. 117.

⁶² Zahner, 2005, S. 118 f.

in den Kunstdiskurs bzw. wurde der Kunstdiskurs andererseits, durch den Abstrakten Expressionismus mit dem Feld der intellektuellen Kunst erweitert. Es waren somit wieder neue, zentrale Institutionen für die Durchsetzung einer eigenen Avantgarde in Amerika geschaffen – bzw. einer, wie Zahner es formuliert, künstlerischen eingeschränkten Produktion – die gleichsam die neuen, grundlegenden Regeln für die Herausbildung autonomer Kunst schufen.

Es handelt sich dabei um jene Zeit, in welcher der Künstler Andy Warhol (geb. 1928 / gest. 1987) nach New York kam und mit seinen künstlerischen Beiträgen schließlich zu einer Überwindung des Autonomiebegriffs beitrug. Wie er dies geschafft hat, soll im Folgenden erläutert werden.

2. 3. Fazit: Pluralisierung der Kunstkonsekraton

Zu Beginn der Karriere des Werbegrafikers Andy Warhol, konnte dieser noch nicht darauf hoffen, von den intellektuellen, auf den Abstrakten Expressionismus spezialisierten und produktionsorientierten, Galerien ausgestellt zu werden. Seine Wahrnehmung des banalen, alltäglichen Lebens als Kunst, musste daher andere Wege als jene des Abstrakten Expressionismus finden: So war die Voraussetzung für die Berichterstattung der Massenmedien über Warhol, „dass die Warholschen Arbeiten deren Auswahlkriterien entgegenkamen: [...] Die Werke Warhols kamen durch ihre Nutzung alltagsweltlich bekannter Objekte und ihre klare Konturiertheit und Farbgestaltung dieser Anforderung besonders gut entgegen.“⁶³ Entscheidend dabei war, dass Warhol im Vergleich zum Abstrakten Expressionismus nicht nur eine völlig konträre, künstlerische Position vertrat, sondern auch über einen völlig entgegengesetzten Ausgangspunkt – nämlich dem Feld der Massenmedien – zu Reputation in der Kunstwelt gelang:

„Hatten die Massenmedien bei der Durchsetzung des Abstrakten Expressionismus die Rolle innegehabt, durch die Ablehnung der Kunstrichtung deren letztendliche Durchsetzung als Avantgarde-Kunst voranzutreiben, so nahmen sie im Anerkennungsprozess der Warholschen Pop Art eine ganz andere Funktion wahr: Sie generierten jene Aufmerksamkeit, welche Voraussetzung dafür war, dass die Warholsche

⁶³ Zahner, 2005, S. 238 f.

Kunst überhaupt Zugang zum kunstfeldinternen Konsekrationsprozess fand.“⁶⁴

Dass Warhols Arbeiten diesen Zugang zum kunstfeldinternen Konsekrationsprozess und damit zu symbolischer Anerkennung fanden, ist hierbei einerseits dem Galeristen Sidney Janis und seiner vertriebsorientierten Grundhaltung zu verdanken – andererseits geht dieser Schritt auch auf den bekannten Kunstkritiker Lawrence Alloway zurück, der die Position vertrat, „dass es der Pop Art gelänge, die in der Moderne bestehende gesellschaftliche Isolation der Kunst aufzuheben, indem sie die Werte und Inhalte der amerikanischen Konsumkultur in ihre Welt integrierte.“⁶⁵ Diese kapitalorientierte Integration der Kunst in die Gesellschaft, sollte dabei aber nicht folgenlos bleiben. So kam es mit Warhol nicht nur zu einer neuen Form des Durchbruchs von Kunst, sondern auch zu einer regen Diskussion über die Funktion von Kunst bzw. ihr Selbstverständnis: So attackierte z.B. Peter Selz, ein Mitarbeiter des MOMA, „die Pop Art als Anti-Kunst, die weiter nichts sei als eine grelle, bejahende Reproduktion der Banalität der Welt. [...] Im Rahmen dieser Auseinandersetzung wurde deutlich, dass die Pop Art zum dominierenden Thema des kunstfeldinternen Diskurses avanciert war.“⁶⁶

Inmitten dieses Transformationsprozesses bzw. der Veränderung und Entgrenzung der Machtverhältnisse im Feld der Kunst, kam es schließlich zu einer grundlegenden Veränderung der Regeln der Kunstkonsekration.

Zahner schlussfolgert nun daraus, dass „die Zuweisung des Prädikats *Kunst* zu einem Objekt seit Mitte des 20. Jahrhunderts [daher d.V.] immer weniger auf verbindliche, ästhetische Kriterien zurückgreifen kann und mit dieser Entwicklung ein institutioneller Transformationsprozess einhergeht, in dessen Rahmen Kunsthandel, Kunstkritik und Museum – als zentrale Kunstdefinitioninstanzen der Moderne – durch ein stärker ausdifferenziertes institutionelles Gefüge ersetzt wurden“⁶⁷.

Somit entstand nun ein „breites Feld der 'erweiterten' Produktion zwischen dem Feld der autonomen Kunst und dem Feld der kommerziellen Kunst“ was „eine Veränderung der Machtverhältnisse im Feld der Kunst [impliziert], die wiederum für eine Veränderung der

⁶⁴ Zahner, 2005, S. 233.

⁶⁵ Zahner, 2005, S. 235.

⁶⁶ Zahner, 2005, S. 235.

⁶⁷ Zahner, 2005, S. 17.

Regelnd der Kunstkonsekration sorgt.“⁶⁸

3. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Niklas Luhmann

Wie in der Einleitung dargestellt wurde, findet sich eine der wichtigsten Theorien zur Problematik der Kunstautonomie heute in Niklas Luhmanns (geb. 1927 / gest. 1998) Systemtheorie der Kunst. Hierbei hat Luhmann versucht, das System der Kunst mittels der Produktion von *Codes* zu beschreiben. Seine Theorie, die Markus Koller auch als eine *gelehrte Poesie* beschreibt, möchte ich in diesem Kapitel nun näher vorstellen.

3. 1. Luhmanns Theorie des Kunstsystems

Einer der zentralen Begriffe in Luhmanns Hauptwerk stellt der Begriff *System* dar. Ein System ist für Luhmann dabei etwas, „was einen Unterschied macht. Und zwar selber einen Unterschied reproduziert, selber eine Grenze zieht zu dem, was nicht dazugehört.“⁶⁹ Diese Differenz ist dabei ausschlaggebend für Luhmanns Systemtheorie und wird verstanden als eine Differenz zwischen System und Umwelt. Bezogen auf die Theorie der Kunst, geht Luhmann nun in seinem systemtheoretischen Erklärungsmodell zunächst von einer Unterscheidung von Medium und Form aus. Unter einem Medium versteht er dabei eher lose und aufnahmefähige Verflechtungen, die sich aufgrund ihres Entwicklungsprozesses schließlich zu festen Formen kristallisieren. Diesen Entwicklungsprozess hin zu einer schlüssigen Form, bringt Luhmann dabei besonders mit einem Ausdifferenzierungsprozess in Zusammenhang. *Dass* es in einem Kunstsystem überhaupt zu einem solchen Ausdifferenzierungsprozess gekommen ist, führt Luhmann wiederum auf die Einrichtung des Gesprächs über Kunst⁷⁰ bzw. Kunstformen, zurück:

„Man muss jetzt Kunstwerke von [...] Gebrauchsgegenständen, Schmuckstücken und Sakralobjekten unterscheiden; und später, wenn industrielle Produktion Konkurrenz macht, auch noch von «kunstgewerblichen» Objekten aller Art.“⁷¹

⁶⁸ Zahner, 2005, S. 10.

⁶⁹ Luhmann, 1993, S. 73.

⁷⁰ vgl. Luhmann, 1993, S. 27.

⁷¹ Luhmann, 1993, S. 27.

Um nun zu einer Klärung des Kunstsystems zu gelangen, stellt Luhmann daher die *Form* der Kunst zur Debatte. Seine Untersuchung der Form der Kunst bzw. jener des Kunstsystems, führt ihn schließlich zu einer Beschreibung des Funktionssystems der Kunst: So sei das Funktionssystem der Kunst laut Luhmann ein gesellschaftlich ausdifferenziertes System. Kunst stelle daher ein Teilsystem inmitten anderer Teilsysteme dar, das sich durch seine interne Ausdifferenzierung etabliert. Luhmanns Theorie der Kunst bespricht also vorwiegend „die Ausdifferenzierung eines Systems der Kunst im System der Gesellschaft.“⁷² In diesem Sinne lautet seine These, „dass die *Ausdifferenzierung eines Kunstsystems eine Einschränkung der sozialen (gesellschaftlichen) Bedingungen für Kunstschaffen und Kunstgenuss* erfordert, also auch einen Ausschliessungseffekt hat.“⁷³ Sein Argumentationsstrang folgt dabei stets einer systemtheoretischen Begrifflichkeit, die er für sein Erklärungsmodell zwar ergiebig und sinnvoll ausbaut – die letztlich aber auch deterministische Züge mit sich bringt. So meint er z.B. mit der Bezeichnung *Soziales System* ein System, „das sich durch eigene kommunikative Operationen selbst etabliert. Es handelt sich demnach um ein selbstreferentielles System [...]. Solche Systeme werden auch als operativ geschlossene und in diesem Sinne als autonome Systeme bezeichnet.“⁷⁴ Von einer klaren Referenz der Kunst oder anderer Teilsysteme nach außen hin, kann mit Luhmann daher nicht die Rede sein:

„Es geht niemals darum, dass die Kunst die Gesellschaft verlässt, um sich ausserhalb [sic!] der Gesellschaft zu realisieren. Sie ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft, ist und bleibt immer selbst Kommunikation.“⁷⁵

Luhmann stellt sich das Kunstsystem demnach als ein Teilsystem neben anderen vor. Nun aber stellt sich die Frage, wo bzw. wie sie, gedacht als ein Teilsystem, zu ihrem Anfang kommt? Für Luhmann beginnt die Kunst zunächst mit einem Zufall⁷⁶ – mit irgendeiner Unterscheidung – und schränkt diese Beliebigkeit sodann durch den eigenen Ausdifferenzierungsprozess ein. Dies führt sie als ein Selbstbeobachter durch: „Sich selbst

⁷² Luhmann, 1993, S. 11.

⁷³ Luhmann, 1993, S. 12.

⁷⁴ Luhmann, 1993, S. 8.

⁷⁵ Luhmann, 1993, S. 8.

⁷⁶ Koller, 2007, S. 14.

programmieren zu müssen, aus dem Nichts eine Ordnung aufzubauen, deren Entstehen nachvollzogen werden kann, wäre dann das Wesen der Kunst.“⁷⁷ Damit meint Luhmann, dass Kunst zwar erst dem Zufall entspringt, sich dann aber zunehmend rentiert oder revidiert: „Mit zunehmender Komplexität eines Werkes nimmt der Möglichkeitsspielraum des noch Passenden ab. Über die Beliebigkeit des Anfangens verdichtet sich ein sich selbst organisierendes Ordnungsgefüge, das aus einer Folge von codeorientierten Formentscheidungen besteht.“⁷⁸ Dieses selbsterzeugte Ordnungsgefüge bezeichnet Luhmann des Weiteren auch als selbstgesetzte Ordnungszwänge, an die sich das Kunstsystem sodann zu halten hat. Aus diesem Grund darf Autonomie im Sinne Luhmanns auch „nicht als Willkür, als Beliebigkeit, als Reich des Zufalls oder der Freiheit missverstanden werden.“⁷⁹ Im luhmannschen Autonomieverständnis wird vielmehr alles, was die Kunst *betrifft*, von Kunst erst überprüft und auf den eigenen Zustand hin angepasst oder ausgeschlossen. Jegliche Form von Teilsystem funktioniert nach Luhmann somit auf selbe Weise, ist selbstreferentiell und ist, damit einhergehend, autonom. Dabei geht die Universalität der Teilsysteme, also der Funktionszuständigkeit, wiederum „mit der *Spezifität* der Systeme, ihrer Funktionen, ihrer Codes, ihrer Programme zusammen. Das eine ist durch das andere bedingt.“⁸⁰

3. 2. Die Kunstautonomie der *Codes* bei Luhmann

Im vorangegangenen Abschnitt wurde gezeigt, wie sich Luhmann das Kunstsystem als ein Teilsystem neben anderen vorstellt, das im Prozess seiner Ausdifferenzierung Strukturen bildet. Diese Strukturen, die sich dabei bilden und festigen, bezeichnet Luhmann des Weiteren als *Code*. Das heißt, wenn systemimmanente Regelstrukturen fortlaufend produziert und reproduziert werden – sich also bewähren – kommt es zu einer *operativen Schließung*. Mit dieser *operativen Schließung* kann Kunst als *Code* erst begriffen werden. Kunst sei somit erst dann als autonom zu verstehen, wenn sie ihre eigenen Regeln erstellt und diese auf ihre eigene Tauglichkeit hin überprüft, um sodann zu einem schlüssigen *Code* zu werden. Diese *Codes* müssen für Luhmann dabei so „abstrakt formuliert sein, dass

⁷⁷ Koller, 2007, S. 14.

⁷⁸ Koller, 2007, S. 14.

⁷⁹ Luhmann, 1993, S. 8.

⁸⁰ Luhmann, 1993, S. 22.

„sie jede Operation des entsprechenden Systems informieren können“⁸¹. Somit ist ein *Code* bei Luhmann „nicht etwas von Außen an ein System herangetragen“⁸² sondern etwas, das aus dem System von innen heraus entsteht. Daraus folgt, dass erst ein geschlossener Bereich für Kunst, das Entstehen von Kunstwerken wahrscheinlich macht. Die Kunst hat somit keinen direkten Einfluss darauf, ob ihr *Code* nach außen hin passt oder nicht passt – lediglich nach innen hin muss er stimmig sein. In diesem Sinne spricht Luhmann von der *Selbstprogrammierung der Kunst* bzw. ihrer Autonomie. Die *Codes* an sich werden laut Luhmann erst später von einem *Programm* beobachtet und bewertet:

„Im Bezug auf die Verteilung seiner beiden Werte ist der Code gänzlich indifferent, er bestimmt nicht, was passt oder was als schön angesehen wird. Diese Aufgabe wird von Programmen übernommen.“⁸³

Ein *Code* besteht laut Luhmann also aus einem selbstgeschaffenen Regelsystem, das sich inmitten des Prozesses seiner Selbsterschaffung bewährt oder daran scheitert. Darüber hinaus macht Luhmann den *Code* von mehreren Faktoren abhängig, die in ihrem Gesamtwirken den *Code* erst wirklich auszeichnen. Er kommt dabei z.B. auf die Voraussetzung zu sprechen, dass ein System erst aufgrund eines positiven und negativen Codewerts, zur Ausdifferenzierung veranlasst wird:

„Jede Form hat eine andere Seite, ist also nichts anderes als die Markierung einer Grenze, die es erlaubt, etwas im Unterschied zu anderem zu distinguieren und es dadurch als Ausgangspunkt für weitere Beobachtungen hervorzuheben.“⁸⁴

Diese Ausdifferenzierung in Positiv-/Negativwert, erklärt Luhmann daher als notwendig für das System der Kunst: Denn erst mittels dieser Ausdifferenzierung, lässt sich ein Kunstwerk von außen als schön oder hässlich bestimmen. Unter „schön“ versteht Luhmann wiederum die Sinnhaftigkeit eines Kunstwerks: Der Sinn eines Kunstwerks könne dabei erst mittels Ablehnungsbegriffe, welche „das in den Sinn der Kunst einschliessen [sic!], was ausgeschlossen sein soll“⁸⁵, entfaltet werden. Diese paradoxe Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz, deren gemeinsamer Nenner laut Luhmann

⁸¹ Luhmann in: ebd. S. 33.

⁸² Koller, 2007, S. 33.

⁸³ Koller, 2007, S. 42.

⁸⁴ Luhmann, 1993, S. 33.

⁸⁵ Luhmann, 1993, S. 33.

die Referenz ist,⁸⁶ treffe zum Beispiel zu, wenn die Kunst „die Natur nach[ahmt] und [...] sich auf diese Weise auf das [bezieht], was sie *nicht* ist.“⁸⁷ Aus diesem Grund und aus jenem, dass die Referenz das Verschiedene von Selbstreferenz und Fremdreferenz gleichermaßen vereine, erklärt Luhmann die Referenz zur Paradoxie – zu einer Einheit des Gegensätzlichen.

Die Aufgabe der Unterscheidung in schöne/hässliche Kunst, spricht Luhmann nun also einem *Programm* zu, das die selbstprogrammierten Regeln des *Codes* überprüft und bewertet. Dies geschehe, damit „der Beobachter [des *Codes* d.V.] [...] nicht die Kontrolle über das Zusammenspiel der Formen“⁸⁸ verliere: „Die Darstellung darf nicht unglaublich werden. Sie muss, solange es in irgendeinem Sinne um «Imitation» geht, sich auf Feststehendes oder Feststellbares beziehen können.“⁸⁹ Daher bringe die Semantik von schön und hässlich „nichts anderes zum Ausdruck als ein zusammenfassendes Urteil über stimmig/unstimmig.“⁹⁰ Erst durch die Ausdifferenzierung kann das Kunstwerk also als passend/unpassend wahrgenommen werden. Hierbei fasst Luhmann das Verhältnis von Ausdifferenzierung und *Code* als zirkulär auf: „Ohne Code keine Ausdifferenzierung, und ohne Ausdifferenzierung keinen Code“⁹¹, wobei er das treffende Beispiel anführt:

„Der Thermostat regelt die Temperatur des Raums. Immer wenn der Raum zu kalt wird, lässt der Thermostat die Heizung anspringen. [...]: die Temperatur kontrolliert den Thermostat, immer wenn sie kälter wird, muss er! Das ist also ein Zirkel [...].“⁹²

Es sei an dieser Stelle allerdings angemerkt, dass Luhmann der Gefahr entgegenläuft die Qualität von Kunst zu generalisieren, wenn diese einzig mittels eines, wenn auch variablen, Programms bestimmt werden kann. So stellt Markus Koller fest, dass sobald man „diese Code-Brille an [hat], die Welt aus passenden und unpassenden Formfestlegungen [besteht].“⁹³

⁸⁶ vgl. Luhmann, 1993, S. 37.

⁸⁷ Luhmann, 1993, S. 37.

⁸⁸ Koller, 2007, S. 43.

⁸⁹ Luhmann, 1993, S. 36.

⁹⁰ Luhmann in: Koller, 2007, S. 41.

⁹¹ Koller, 2007, S. 36.

⁹² Luhmann, 1993, S. 78.

⁹³ Luhmann, 1993, S. S. 38.

Zusammenfassend beschreibt Luhmann die Kunstautonomie des Kunstsystems also als *Code*: Als ein geschlossenes Teilsystem, dessen Wesen ihre *Offenheit durch Geschlossenheit* ist. So sei das Kunstsystem zu verstehen als „ein selbstreferentielles, sich selbst organisierendes, seine eigenen Gesetzmäßigkeiten aufstellendes Gebilde. [...] Kunst orientiert sich fortan an Kunst“⁹⁴ durch Kommunikation bzw. selbstreferentielle Informationsverarbeitung. Da das Kunstsystem selbst bestimme, was als Kunstkommunikation gilt und was nicht, ist Kunst in der Reproduktion von Kunst auf Kunst angewiesen. Hierin sieht Luhmann die Immanenz der heutigen Kunstautonomie:

„Es gibt keine Zitierbeziehung, es gibt eine positive oder negative Einstellung zur Vorgängerkunst, es gibt ein Selbstgespräch innerhalb der Kunst, und Autonomie ist eben genau dies, dass man sie ohne Referenz auf andere Kunstwerke gar nicht als Kunst sehen würde.“⁹⁵

Unter diesem Verständnis von Autonomie, ließe sich Kunst also ausschließlich an kunstimmanenten Kriterien messen, wobei ein „nochmaliges Überbieten dieser Entwicklung zur Freiheit [...] nicht in Sicht [ist].“⁹⁶ Luhmann spricht hier von der Kontextuierung der Kunst in der Kunst: Das heißt, Kunst würde nur durch eine interne Vernetzung des Kunstsystems mittels Kunstkommunikation entstehen – also nur, „wenn sich Operationen des Kunstsystems an Operationen des Kunstsystems reihen.“⁹⁷ Indem er die Bestimmung von Kunst und Nicht-Kunst einem systemexternen Bereich zuspricht, spricht er der Kunst gleichzeitig ihre Autonomie zu. Diese existiere aber laut Markus Koller nicht im luftleeren Raum, sondern inmitten der Gesellschaft:

„Kunst hat ‚ein ambivalentes Verhältnis zur Realität‘, denn einerseits steht das Kunstwerk als fiktionales Gebilde außerhalb der Realität, andererseits ist es sehr wohl ein reales Gebilde, das gehört, gesehen oder gewogen werden kann.“⁹⁸

Das heißt, dass Luhmann seine Kunsttheorie auch auf die Polarität von Realität und Fiktion stützt. Das ambivalente Verhältnis der Kunst zeige sich dabei hierin, dass Kunst eben *durch* ihre Außergewöhnlichkeit, die Gewöhnlichkeit des Alltags zum Vorschein treten lässt. Sie markiert die Differenz. Zum besseren Verständnis führt Markus Koller hier

⁹⁴ Koller, 2007, S. 89.

⁹⁵ Luhmann in: Koller, 2007, S. 90.

⁹⁶ Luhmann, 1993, S. 25.

⁹⁷ Koller, 2007, S. 90.

⁹⁸ Koller, 2007, S. 90.

das einleuchtende Beispiel an, dass der/die Leser/in durch Kunst z.B. dazu verleitet wäre zu sagen: „*Aber so schlimm ist doch die Welt gar nicht wie in diesem Film, oder Leider ist mein Leben nicht so aufregend wie in diesem Buch* usw.“⁹⁹ In diesem Sinne würde die Kunst die Realität erst ans Licht bringen. Luhmann bezweckt damit zwar die Kunst von der Funktion der Wirklichkeitsabbildung zu befreien, andererseits spricht er ihr dabei aber auch eine Art Erkenntnis- bzw. Bekenntnisfunktion zu.

3. 3. Schlingensiefs Künstlerautonomie nach Luhmann

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich versucht Luhmanns Auffassung der Kunstautonomie darzulegen, die er als eine kunstimmanente – also als eine im eigenen Feld operierende – begreift. Um seine Auffassung von Kunstautonomie mit einem praktischen Beispiel in Zusammenhang zu bringen und zu überprüfen, möchte ich nun auf den Autor und Aktionskünstlers Christoph Schlingensief (geb. 1960 / gest. 2010) zu sprechen kommen. Dieser scheint mir für eine Gegenüberstellung bzw. Zusammenführung mit Luhmanns Kunsttheorie geeignet zu sein, da er besonders mit der Verwischung der Grenzen von Realität und Fiktion bzw. von Kunst und Nicht-Kunst experimentierte und mit seinen Aktionen darum bemüht war, inmitten festgefahrener und vor allem politischer Ordnungssysteme, neue Möglichkeiten aufzumachen.

In Schlingensiefs Aktionen stellt seine Auffassung von Realität und Fiktion nun eines der maßgebenden Richtungen dar: So verstand er die Realität als eine konstruierte, das heißt als eine fikionalisierte bzw. als eine Art systematisiertes Theater, das wiederum nur mittels der Kunst bzw. die Fiktion aufzuwühlen bzw. zu verhandeln sei:

„Ich will das Leben überzeugen, dass es zum großen Teil inszeniert ist, und das Theater, dass es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt.“¹⁰⁰

Indem er das Theater in die Realität bzw. die Realität in das Theater umsetze, versuchte er also konventionalisierte Wahrnehmungen zu unterlaufen. Doch „anders als das Happening, das den Gegensatz Spieler und Zuschauer auflöste und alle zu Mitspielern machte, und

⁹⁹ Koller, 2007, S. 91.

¹⁰⁰ Schlingensief in: Janke, 2011, S. 236.

anders als die Wiener Aktionisten, die das Publikum entweder ausschlossen [...] oder zu Mitwirkenden machten, [...] setzte er ideologie- und medienkritisch an: Er entwickelte eine Poetik der Störung, der Unordnung, der Verwirrung, der Überforderung, der Peinlichkeit und der Inkorrektheit, um auf diese Weise dem Publikum bewusst zu machen, wie die heutige Welt von Medien, Politik und Religion durchinszeniert ist und wie die eigene Rolle darin ist.“¹⁰¹

Sein Werkkomplex setzte also immer an einer Poetik der Störung bzw. medienkritischen Aktionen an, die sich vor allem durch ein komplexes Konzept an Rollenverteilung, -tausch und -übernahme; Selbstermächtigungen, -bestätigungen und -demontagen; Improvisationen, Provokationen, Spiel und Ernst und noch so einiges mehr, auszeichneten. Jedenfalls „[gleichen sich] die Systeme [bei Schlingensief d.V.] [...] an: High, Low, Outsider oder Insider Art, alles ist willkommen. Erst diese Entropie jeder sozialen und kulturellen Distinktion erzeugt das eigentliche Chaos, jene Momente echter Nicht-Dramaturgie, auf die es Schlingensief ankommt.“¹⁰²

Diese Poetik der Störung kann in Luhmannscher Hinsicht zwar als eine systematisierte und damit kunstimmanente Operation gelesen werden – durch ihre Bezugnahme auf gesellschaftspolitische Diskrepanzen bzw. Bemächtigung an medialen, eher kunstfernen Formaten, vernetzt sie sich aber dermaßen mit anderen Teilsystemen und deren Operationen, sodass ihre Immanenz zu verschwinden scheint. Dies soll nun im folgenden Abschnitt anhand des Beispiels *FREAKSTARS 3000* gezeigt werden.

3. 4. Luhmanns Kunstautonomie in Schlingensiefs *FREAKSTARS 3000*

Nachdem bereits die luhmannsche Auffassung von Kunstautonomie besprochen wurde, stellt sich die Frage, welche Funktion die Kunst bzw. Kunstautonomie eigentlich übernimmt: Dient sie rein ihrem Selbstzweck oder doch einer Umstrukturierung gesellschaftspolitischer bzw. moralischer Haltungen? Dies möchte ich im nächsten Abschnitt mit dem bereits vorgestellten Künstler Christoph Schlingensief und seinem

¹⁰¹ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 242.

¹⁰² <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv002> (aufgerufen am 10.07.2012).

Projekt *FREAKSTARS 3000* in Frage stellen.

2002 drehte Christoph Schlingensiefel in Westberlin die sechsteilige Fernsehreihe *FREAKSTARS 3000*, die im Sommer des selben Jahres erstmals auf dem Popmusiksender Viva Plus ausgestrahlt wurde und später als Film in die Kinos kam. Der Drehort war hierbei das Behindertenwohnheim Tiele-Winkler-Haus, in dem Schlingensiefel sieben Tage lang mit Behinderten "*Deutschland sucht den Superstar*" spielte – jene Casting-Show, die kurz nach *FREAKSTARS 3000* erstmals auf RTL auf Sendung ging. Das Konzept von *FREAKSTARS 3000* bestand dabei aus einem „Freak“-Casting, bei dem alle Bewohner/innen des Behindertenwohnheims ihre Lieblingslieder vorsingen konnten, um in die nächste „Runde“ zu kommen bzw. in die sechsköpfige Pop-Band *Mutter sucht Schrauben*, auf die zum Finale der Sendung der erste Auftritt auf der Berliner Volksbühne wartete. Was *FREAKSTARS 3000* aber von den bekannten Casting-Shows unterschied, war z.B. ein weniger rigider Ausschlussmechanismus, wie er z.B. vom Jury-Mitglied in *Deutschland sucht den Superstar* Dieter Bohlen, betrieben wurde: „Niemand wird hier auf dem Weg zum Nachwuchsentertainer gemäßregelt, niemandem wird eine Karriere versprochen, niemand interessiert sich überhaupt dafür, was passiert, wenn der erste Auftritt vor Publikum ansteht.“¹⁰³

Es zeigt sich schon hier, dass der Ausschlussmechanismus, den Luhmann für das Kunstsystem als notwendig erachtet, bei Schlingensiefel indifferent wird. Demnach bedient sich Schlingensiefel in seinen Aktionen zwar vorgefertigten *Codes* – durch ihre Verhandlungen führt er aber gleichsam eine Kontextverschiebung herbei, deren Widersprüchlichkeit nicht mehr rein mittels einer Einheit von Fremd- und Selbstreferenz zu erklären ist, sondern durch eine wechselseitige Verhandlung der Werte spezifischer *Codes*. Folglich waren in *FREAKSTARS 3000* Störfaktoren wie „Abweichungen von den Vorgaben, Dazwischenreden oder das Erfinden von eigenen ‚Übungen‘“¹⁰⁴ der Teilnehmer/innen, sogar willkommen. Neben dem Ablauf des „Freak“-Castings, bei dem nicht nur die Bewohner/innen des Behindertenwohnheims sondern auch Schauspieler/innen aus der Schlingensiefel-Truppe teilnahmen, wurden zudem noch Ausschnitte diverser inszenierter Diskussionen, Berichte und Homeshopping-Imitationen,

¹⁰³ <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=tv002> (aufgerufen am 10.07.2012).

¹⁰⁴ Fritz, 2012, S. 240.

eingespielt. Mit der Zugabe einer Geiselnahme und dem Kollaps eines Teilnehmers, erreichte die Sendung schließlich einen ihrer absurdesten Höhepunkte. Rudi Zander „erklärt im Einzelinterview Sinn und Zweck dieses Videoprojekts: „Durch die Verbreitung des Filmes über das Fernsehen’ [...], beschäftige sich ‚ein breiteres Publikum mit der Problematik der Nicht-Behinderten’, wodurch ‚auch Anregungen für ähnliche oder andere gelagerte Objekte vermittelt werden’.“¹⁰⁵



Abb. 1: Christoph Schlingensief, *FREAKSTARS 3000*, Viva Plus, 2002.

Kennzeichnend für *FREAKSTARS 3000* ist zudem auch die überfordernde Schnelligkeit der Bilder und Einstellungen, „die er der Dramaturgie des Zappens, wie man sich schnell mit der Fernbedienung durch TV-Kanäle bewegt“¹⁰⁶ entnommen hat und die bei der/dem BetrachterIn den Eindruck eines scheinbaren Chaos’ hinterlässt. „Und genau das wollte Schlingensief: ‚Vielleicht sieht man klarer, wenn sich die Dinge verwischen; wenn sie aufhören, das zu sein, was sie zu sein scheinen. Vielleicht muss man mit den Dingen und den Bildern, die wir uns von ihnen machen, nur so lange spielen, bis sie sich verraten.“¹⁰⁷

¹⁰⁵ Gilles, 2009, S. 66.

¹⁰⁶ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 244.

¹⁰⁷ Schlingensief in: Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 243.

Hinsichtlich der Frage nach der Funktion der Kunstautonomie, ist bei Schlingensiefs Aktionen besonders auch das Verwischen seiner Bezüge aus dem politischen und ästhetischen (Fernseh-)Alltag der Gegenwart mit verschiedenen Stilikata der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts interessant: Denn einerseits erfüllte er „die zentrale Forderung der Avantgarden nach Verschmelzung bzw. Überführung von Kunst in Leben“¹⁰⁸ – andererseits entwickelte er avantgardistische Ideen nicht linear weiter, sondern brachte mit seinen Assoziationen „Unordnung und Chaos in die Begrifflichkeiten der bereits zum Bildungsgut avancierten [...] Avantgarden“¹⁰⁹. Besonders aber ging „sein Spiel mit dem Spannungsfeld von Wirklichkeit und Fiktion [...] weit über die herkömmliche Sein-Schein-Problematik hinaus, die das Theater immer wieder problematisiert. Aus dem Authentizitätsparadox, dass das ‚Echte‘ inszeniert ist und das Fiktionale oft echter wirkt, zog er seine stärksten Wirkungen“¹¹⁰, wobei „seine Zuschauer/innen [...] nie sicher sein [konnten], ob sie einer realen oder inszenierten Handlung ausgesetzt waren, denn Schlingensief agierte einerseits in realen Situationen im gesellschaftlichen Raum, holte andererseits die Realität auf die Theaterbühne.“¹¹¹

Dementsprechend angelegt, dekonstruiert und erzeugt *FREAKSTARS 3000* bekannte Fassaden aus dem Fernsehen und Tabuthemen aus dem Alltag: Wenn z.B. der Heimbewohner Achim von Paczensky seinem penetranten Moderator (in diesem Fall Schlingensief selbst) im Grunde gleichgültig „gesteht“, dass er zusammen mit Kolleg/innen für den Arbeitersamariterbund täglich 63.000 Hühnern den Kopf abhacken muss, so stellt sich dabei die Frage, wer hier nun behindert ist: Der Arbeitersamariterbund, der/die RezipientIn, Achim von Paczensky, das Fernsehformat und/oder der Moderator? Um mit *FREAKSTARS 3000* jedenfalls „den gegenwärtigen Geisteszustand des deutschen Fernsehens [zu zeigen], [besetzt] Christoph Schlingensief die Positionen nicht-behinderter Moderatoren und Studiogäste einschlägiger Fernsehformate durch Behinderte [und Schauspieler/innen d.V.] und entlarvt damit den medialen Sendungswillen als Farce.“¹¹²

Schlingensief arbeitete also vorwiegend mit der Methode, in ein und derselben Aufführung

¹⁰⁸ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 236.

¹⁰⁹ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 241.

¹¹⁰ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 242.

¹¹¹ Deutsch-Schreiner, Evelyn; Pewny, Katharina in: Janke, 2011, S. 242.

¹¹² Gilles, 2009, S. 67.

unterschiedliche Rahmen zu setzen und miteinander kollidieren zu lassen. Die Funktion seiner Autonomie-beanspruchenden Aktionen kann daher als eine Gesamtkritik an Konventionen im Gefüge von Konventionen, begriffen werden. Mit der Analyse Luhmanns erschafft Schlingensief dabei zwar ebenso einen *Code*, der gänzlich indifferent ist, allerdings gibt es bei Schlingensief nie eine eindeutige Ablehnung bestimmter Kunstwerke, Genres oder Epochen. Vielmehr erhebt Schlingensief eben jenen Anspruch auf Umstrukturierung, die Luhmann der Kunst nicht zuerkennt¹¹³. Während Luhmann Kunstautonomie also nur um den Preis operativer Geschlossenheit¹¹⁴ anerkennt (oder als „Versuch, jede mögliche Nichtkunst in die Kunst wiedereintreten zu lassen“¹¹⁵) führt Schlingensief das Vorstellungsproblem der Autonomie aller denkbaren Teilsysteme vor, indem er unterschiedlichste Konventionen *gleichberechtigt* in Frage stellt. Demzufolge hätte somit jedes Teilsystem eine potentielle Einflussmacht bzw. Autonomie – es käme nur auf die Bewusstmachung der Regelstrukturen und deren Verhandlung – also deren Umstrukturierung – an.

3. 5. Fazit: Unzuverlässigkeit gesellschaftlicher *Codes*

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Luhmann bei dem Versuch, Kunst bzw. Kunstautonomie wissenschaftlich zu erfassen, zwar zu einer konsequenten Ausdifferenzierung gelangt ist – aber der Autonomie damit auch das Ende ihrer Umstrukturierungsmöglichkeit zugeschrieben hat:

„Die postmoderne Kunst ist (...) als die letzte Stufe konzeptioneller Autonomie zu begreifen, nach der es keinen weiteren Schritt einer substanziellen Autonomisierung mehr gibt. Wenn nämlich die Kunst einmal autonom gegenüber ihrer ursprünglichen Idee der Autonomie geworden ist, dann macht jede darüber hinausgehende Autonomisierung [...] keinen Sinn mehr. [...] So gesehen ist das Ende des Prozesses der Autonomisierung der Kunst um der Erhaltung ihrer Autonomie willen notwendig.“¹¹⁶

In Luhmannscher Hinsicht lässt sich die Kunstautonomie von Schlingensiefs Aktionen dort

¹¹³ „Autonomie des Kunstsystems bedeutet auch, dass das Kunstsystem keinen direkten Einfluss auf andere Funktionssysteme und auch nicht auf die Gesellschaft als ganze nehmen kann.“ Koller, 2007, S. 93

¹¹⁴ „Ein System, das Umweltkontakt nur durch Selbstkontakt herstellen kann, nennt Luhmann *operativ geschlossen*.“ Koller, 2007, S. 32.

¹¹⁵ Luhmann in: Koller, 2007, S. 92.

¹¹⁶ Luhmann in: Koller, 2007, S. 95.

verorten, wo Luhmann die radikale Konsequenz der gesellschaftlichen Autonomie festmacht: In der Einführung der Negation des Systems in das System¹¹⁷ – also in der selbstbezüglichen Beanspruchung von *Codes* und ihrer Negation durch den Künstler. Andererseits verweist der Künstler mit seiner Darbietung einer Kollision der Teilsysteme eher auf die Unzuverlässigkeit bestehender, gesellschaftlicher *Codes*. Dies gelingt ihm wohl, da in Luhmanns Systemtheorie nicht klar ist, aufgrund welcher Kriterien Differenzen über einen strittigen Grenzverlauf aufzulösen sein könnten. Mit Schlingensiefel wäre diese Unzuverlässigkeit wiederum auf eine unreflektierte, also kognitive und gleichsam kritiklose Reproduktion gesellschaftlicher *Codes* von der Gesellschaft, zurückzuführen. Der Determinismus dieser lässt sich mit Schlingensiefel nun also deshalb brechen, wenn gesellschaftliche *Codes* als eine offene Vereinbarung bzw. eine lose Verflechtung verstanden werden, um so auch die Grenzen der *Codes* zu verwischen. In diesem Sinne müsste Schlingensiefels Autonomisierung der Kunst weniger als eine immanente Produktion eines *Codes* verstanden werden, sondern eher als eine Vorführung der gesellschaftlichen Funktion von Autonomie. So wird dieses in Schlingensiefels Arbeit vielmehr als eine fortlaufende, immerwährende Verhandlung und Umstrukturierung von ideellen Werten dargestellt: Hier tritt sie als ein loses Geflecht zwischen Dispositionen auf, das sich mittels der Reflektion zwar kurzzeitig festigt – gleichzeitig aber auch in Frage stellt. Luhmann bemängelt zwar, dass Werte „so formuliert [sind], dass die Gesellschaft ständig mit Beziehung auf sie Defekte bemerkt und ausserdem [sic!] so, dass sie keine Regeln für Wertkonflikte enthalten, so dass sie im laufenden Entscheidungsbetrieb ständig ihre eigene Zurückstellung erzwingen“¹¹⁸ – doch hält er damit an einer Semantik der Werte fest, die keine Anschlussfähigkeit bietet.

Inwieweit diese Auffassung von Kunstautonomie als Verhandlung ideeller Werte, nun mit Bourdieus Herausarbeitung der Kriterien sozialer und damit symbolischer Herrschaft, nahekommt, soll daher im nächsten Kapitel abgehandelt werden.

¹¹⁷ Luhmann, 1993, S. 25.

¹¹⁸ Luhmann, 1993, S. 46 f.

4. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Pierre Bourdieu

„Die Wege der Autonomie sind wie die Wege der Herrschaft kompliziert, wenn nicht undurchdringlich.“

Pierre Bourdieu

Bourdieu (geb. 1930 / gest. 2002) ist einer der bedeutendsten Soziologen des 20. Jahrhunderts und sorgte mit seiner Arbeit *Die Regeln der Kunst* besonders in der Kunst- und Kulturtheorie für reichlich Aufmerksamkeit. Während sein soziologisches Interesse hauptsächlich der Herausarbeitung der Kriterien sozialer Herrschaft gilt, insbesondere der *symbolischen Herrschaft*, bezeichnet er hinsichtlich des Regelsystems der Kunst ferner jene Formen von Herrschaft als *symbolische Herrschaft*, „welche über Kultur, über die Sichtweisen der Welt, über die Selbstverständlichkeiten unseres Denkens und damit über jene gesellschaftlichen Institutionen vermittelt sind, die Kultur produzieren: unter ihnen auch der Kultur- und Kunstbetrieb.“¹¹⁹

Für das Verständnis Bourdieus Kunstfeldtheorie, muss nun zunächst auf Bourdieus soziologische Feldtheorie eingegangen werden, da seine *Regeln der Kunst* auf dieser aufbauen. Daher werde ich zuerst die zentralen Begriffe Bourdieus soziologischer Erkenntnisse vorstellen, um im Anschluss daran schließlich seinen Entwurf eines Regelsystems der Kunst besprechen zu können.

4. 1. Bourdieus Feldtheorie

Indem Bourdieu die „Gesellschaft nicht als metaphysische Kraft, sondern als praktische Konstruktion aufeinander bezogener sozialer Akteure“¹²⁰ denkt, ist er stets darum bemüht, Klassen oder Gruppen einer Gesellschaft nach gemeinsamen Sinnhintergründen zu konstruieren. Den Klassenkampf einer Gesellschaft verstehen er dabei weniger als einen ökonomischen, als einen primären Kampf um das Privileg von Definitionsmacht: „Der gesellschaftliche Machtkampf ist [...] bei Bourdieu ein genuin symbolischer, der die Durchsetzung einer bestimmten Sichtweise der sozialen Welt zum Ziel hat.“¹²¹ Bourdieus

¹¹⁹ Schwarz in: Zahner, 2005, S. 56.

¹²⁰ Zahner, 2005, S. 58.

¹²¹ Zahner, 2005, S. 60.

Vorgehensweise, die Intention bestimmter Akteure herauszufiltern um aufgrund ihrer Interaktion die Ursache für die Kunstkonsekraton¹²² ans Licht zu bringen, bezieht sich somit auch auffallend stark auf psychologische Motivationen. So vergleicht er z.B. das soziale Feld – das er des Weiteren auch als ein Feld potentieller Kräfte bzw. als ein Macht-Feld der Auseinandersetzungen, umschreibt – mit einem ernsthaften Spiel, wo:

„jeder mit jedem zusammenhängt und zugleich von jedem getrennt ist, anhand eines Ensembles von Ähnlichkeiten und Unterschieden, die mehr oder minder systematisch verteilt sind“¹²³.

In diesem ernsthaften Spiel ginge es dabei primär um eine wechselseitige Aneignung von bzw. Investition in materielle, kulturelle, soziale und symbolische Besitztümer. An diesem Spiel teilzunehmen, hieße dabei gleichsam ins Leben zu treten: „das bedeutet, daß [sic!] man akzeptiert, an einem der gesellschaftlich anerkannten sozialen Spiele teilzunehmen und [...] jene Initialbesetzung zu vollziehen, die bei jeder Teilnahme an einem ernsthaften Spiel vorausgesetzt ist.“¹²⁴ So hätten alle Handlungen, Haltungen bzw. Verhaltensweisen in der sozialen Welt einen symbolischen Effekt, mit dem gleichsam eine Unterwerfung an die Ordnung des Spiels akzeptiert wird. Diese symbolischen Effekte differenziert Bourdieu schließlich mit dem Begriff der *Position* bzw. *Disposition*, wobei er unter *Disposition* „die persönlichen Merkmale des Akteurs [beschreibt], die seine Identität ausmachen. Dispositionen beziehen sich auf Seelenzustände, die auch Körperzustände sind, auf persönliche Attitüden und Gesten, auf Stimmungen und Vorlieben, die es erlauben, die Persönlichkeit des Akteurs zu identifizieren.“¹²⁵

In diesem Sinne kommt Bourdieu schließlich auf seinen Entwurf einer eigenen Dialektik bzw. einer Wechselbeziehung in der sozialen Welt zu sprechen, wo Dispositionen einerseits das System der Unterschiede generieren und andererseits, als eine generative Struktur, gleichsam ein Produkt der gesellschaftlichen Struktur darstellen. Dieses Produkt fasst Bourdieu wiederum als ein relatives Produkt bzw. unter dem Begriff des Habitus zusammen. Mit ihm möchte er nicht nur die Position bzw. die Disposition eines Akteurs

¹²² Worunter eine neue Form der gesellschaftlichen Zuschreibung von ästhetischer Außergewöhnlichkeit in der Kunst zu verstehen ist.

¹²³ Bourdieu, 1999, S. 30.

¹²⁴ Bourdieu, 1999, S. 34.

¹²⁵ Papilloud, 2003, S. 31.

besprechen, sondern auch begründen, wie sich unterschiedliche Akteure aufeinander beziehen – wie sie also etwas gemeinsam herstellen können bzw. wie Gesellschaft entsteht. So begreift Bourdieu mit dem Habitus, wie Akteure im Verlauf ihres Lebens eine bestimmte Organisation von Dispositionen entwickeln, während dieser Prozess zugleich zu einer Personalisierung der Dispositionen führen würde:

„Die Dispositionen, und damit die geerbten Werte und Normen, werden so stark inkorporiert, dass sie im Laufe der Zeit von der Persönlichkeit der Akteure nicht mehr zu unterscheiden sind. [...] Der Habitus wird damit als Vermittlungsinstanz aufgefasst [...]: wie jeder Akteur seinen Unterschied von den anderen erkennen und anerkennen lässt, und wie er deren Unterschied erkennt und anerkennt.“¹²⁶

Da Menschen also in symbolisch strukturierten Gruppen bzw. Feldern aufwachsen, würden sie durch die Nachahmung von Handlungen automatisch Schemata übernehmen, die sie von anderen Feldern unterscheidet bzw. mit anderen verbindet. Alle Lebensäußerungen: Essen, Kleidung, Wohnung, Sport, Liebe, Religion – alles ist abhängig von der sozialen Zugehörigkeit. Soziale Felder können daher ohne Habitus nicht funktionieren bzw. käme der Habitus ohne ein soziales Feld nicht zustande: Habitus und Feld bedingen sich somit wechselseitig.

Nach der Vorstellung Bourdieus nehmen Akteure nun also eine Position in einem bestimmten Feld bzw. Raum ein, die wiederum auf die jeweilige einverlebte Dispositionsstruktur des Akteurs bzw. auf das soziale Feld, zurückzuführen ist. Der Habitus resultiert demnach zugleich aus der Erfahrung eines Individuums wie auch aus dem jeweiligen sozialen Feld, in dem er sich bewegt: er ist ein „Produkt der Geschichte eines Individuums“¹²⁷. Analysiert man nun diese abstrakte Konstruktion von Habitus, Disposition bzw. Feld, zeichnet sich für Bourdieu erst eine bestimmte, logische Organisation heraus, deren Merkmal wiederum die Determiniertheit der spezifischen Position eines Akteurs darstellt. Da die Position eines Akteurs also nicht nur Resultat des sozialen Feldes ist sondern gleichsam auch einen Einfluss auf seine eigene Dispositionsstruktur ausübt (indem der Akteur in ein soziales Feld investiert und daraus gleichzeitig seine Identität schöpft), sei der Habitus auch als „ein *relationales Prinzip* [zu

¹²⁶ Papilloud, 2003, S. 42.

¹²⁷ Zahner, 2005, S. 67.

verstehen d.V.], das die Akteure und Gruppen mit bestimmten gesellschaftlichen Gegenständen und anderen Akteuren in Beziehung setzt“ bzw. auch als ein „*generatives Prinzip*, da die Akteure durch die Beziehungen zu anderen oder zu sozialen Produkten ihre Welt kreieren.“¹²⁸ Eine Person könne nach Bourdieu somit nicht mehrere Rollen zugleich haben, sondern nur einen einzigen Habitus entwickeln, „in dem sich alle subjektiven Erfahrungen dieser Person mit der Welt abbilden.“¹²⁹

Der Habitus stellt nun also eine aktive Auseinandersetzung mit der Welt dar, indem sich der Akteur immer auf einen bestimmten Handlungskontext bezieht. Durch die Dialektik von Habitus, Disposition und Feld, ist das tatsächliche Handeln eines Akteurs daher nicht als seine Rolle zu sehen, sondern seine Rolle meint im Bourdieuschen Sinn vielmehr „die Erwartungen, die die Akteure an das Handeln der anderen haben. [...] Diese Erwartungen gründen sich letzten Endes auf ein den Akteuren gemeinsames kulturelles System im Sinne gemeinsamer Werte und Normen.“¹³⁰ Das tatsächliche Handeln wiederum, stellt daher keinen bewussten Entscheidungsakt des Akteurs dar, sondern lässt sich vielmehr auf übergeordnete gesellschaftliche Werte und Normen zurückführen, die wiederum von Regeln, Erwartungen, Rollen und rationalen Kalkülen durchformt sind:

„Nach Bourdieus Überzeugung findet die Konstruktion von Ordnung [...] in der sozialen Praxis statt. Die Regelmäßigkeit der Gesellschaft entsteht im praktischen Handeln, sie basiert auf einer quasi-körperlichen Weltsicht: Handlungen stellen nach dieser Konzeption nicht das Resultat bewusster Entscheidungen dar, sondern sind das Produkt vorreflexiver Orientierungen.“¹³¹

Zusammenfassend werden also Akteure oder Gruppen von Akteuren, von Bourdieu anhand ihrer relativen Stellung innerhalb des sozialen Raums definiert – wobei der jeweilige Lebensstil von unterschiedlichen Klassen verstärkt als *symbolisches Merkmal* zu lesen wäre, während sich die *soziale Position* hingegen auf eine ökonomische, kulturelle und soziale Bedingungs-lage bezieht:

„Bourdieu fasst die gesamte Artikulation seiner soziologischen Erkenntnistheorie in der

¹²⁸ Zahner, 2005, S. 67.

¹²⁹ Zahner, 2005, S. 69.

¹³⁰ Zahner, 2005, S. 68.

¹³¹ Zahner, 2005, S. 69.

folgenden Formel zusammen:

$$[H \times K] + F = \text{Praxis}$$

In dieser Formel steht H für Habitus, K für Kapital(ien) und F für Feld(er) [...]. Die Begriffe ‚Habitus‘ und ‚Kapital‘ bezeichnen bei Bourdieu die wechselseitige Dynamik von Individualität und Gesellschaft [...] – also: wie Gesellschaft aus den Beziehungen der sozialen Akteure konstruiert wird, aber auch umgekehrt, wie die Akteure von der Gesellschaft konstruiert werden.¹³²

Es geht Bourdieu also vorwiegend darum, die Relation von objektiven Strukturen (Soziale Position/ Kapital) und symbolischen Strukturen (Lebensstil/ Werte/ Präferenzen) herauszuarbeiten; diese wiederum in Wechselbeziehung zueinander bzw. in einem bestimmten Feld oder einer Klasse zu sehen und schließlich die eigentliche Praxis damit zu begründen. Die verschiedenen Formen sozialer Felder bzw. die verschiedenen Klassen, erhalten ihre soziale Bedeutung wiederum erst dadurch, indem sie „soziale Unterschiede, die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen gesellschaftlichen Gruppe oder Klasse anzeigen.“¹³³

4. 2. Bourdieus Kunstfeldtheorie

Die eben vorgestellte Feldkonzeption führt Bourdieu nun konsequenterweise für seine Kunstfeldtheorie weiter, um damit sowohl die immanente Logik kultureller Produkte als auch ihre historischen Bedingungen bzw. sozialen Funktionen, in einen Zusammenhang zu bringen.

Bourdies Herausarbeitung der *Regeln der Kunst*, basiert daher zunächst auf einer Kritik an unzähligen Kritikern, Schriftstellern oder Philosophen, die breitwillig die Erfahrung des Kunstwerks als eine unsagbare verkünden und sich, damit einhergehend, der wissenschaftlichen Definition rationaler Erkenntnisse entziehen würden. In seiner Analyse geht er somit zuerst der Herkunft dieses Bedürfnisses nach, die Unreduzierbarkeit des Kunstwerks bzw. seine Transzendenz geltend machen zu wollen¹³⁴.

¹³² Papilloud, 2003, S. 29 ff.

¹³³ Zahner, 2005, S. 70.

¹³⁴ Vgl. Bourdieu, 1999, S. 11.

"Warum also dieser *Widerstand gegen die Analyse*, wenn nicht deshalb, weil sie den 'Schöpfern' und denjenigen, die sich mit ihnen anhand einer 'schöpferischen' Lektüre zu identifizieren trachten, die vielleicht letzte Kränkung zufügt [...]"¹³⁵

Bourdieu's Versuch, die Regeln der Kunst freizulegen und deren Logik ans Licht zu bringen, ist also stets von dem Bestreben begleitet, die Illusion von der Allmacht des schöpferischen Genies aufzulösen, die er gleichsam als eine symbolische Macht interpretiert. So verspricht sich Bourdieu über eine Herausarbeitung der "Wissenschaft der Werke" vielmehr darstellen zu können, dass der Gegenstand der Werke nicht nur eine materielle Produktion eines Werkes als solches ist, sondern im Besonderen die Produktion seines Wertes. In dem Phänomen, sich bei der Betrachtung von Kunstwerken also auf "die Autorität der Erfahrung des Unsagbaren, die gewiß [sic!] der Liebeserfahrung wesensverwandt ist, zu berufen"¹³⁶, vermutet er daher vielmehr die "Furcht, die Wissenschaft könnte, wenn sie die Liebe zur Kunst unter ihr Skalpell legt, dabei die Lust abtöten, und daß [sic!] sie zwar in der Lage sein mag, etwas verstehbar, aber auch unfähig, etwas fühlbar zu machen."¹³⁷

In diesem Sinne führt Bourdieu das Bedürfnis nach dem Unsagbaren in der Kunst auf ein gesellschaftliches Bedürfnis zurück und kommt so zu einer Untersuchung der gesellschaftlichen Verhaltensweisen in Bezug auf die Definition von Kunst und Nicht-Kunst. Hierbei arbeitet er heraus, dass sich der Daseinsgrund eines Kunstwerks – im Gegensatz zu einer allgemein verbreiteten Vorstellung, es wäre als ästhetisches Vergnügen hinzunehmen – vielmehr erklären ließe, wenn es als ein intentionales Zeichen wahrgenommen werden würde. Dieses intentionale Zeichen steht Bourdieu zufolge wiederum in Wechselbeziehung zu der Struktur eines sozialen Raums, der das intentionale Zeichen gleichsam hervorbringe. Somit könne ein sozialer Raum erst über symbolische Positionen konstruiert werden und umgekehrt, das intentionale Zeichen erst über die Struktur eines sozialen Raums zustande kommen:

„Phylogenetisch [stammesgeschichtlich d.V.] gesehen ist der reine Blick [...] an und für sich selbst, als Gestalt und nicht als Funktion, nicht trennbar von dem Auftauchen von Produzenten, die eine rein künstlerische Intention motiviert, welche ihrerseits mit der

¹³⁵ Bourdieu, 1999, S. 11 ff.

¹³⁶ Bourdieu, 1999, S. 12.

¹³⁷ Bourdieu, 1999, S. 13.

Herausbildung eines autonomen künstlerischen Feldes untrennbar verbunden ist“.¹³⁸

Welche Intention auch immer: Bourdieu zufolge sei die Intention jedenfalls stets Gegenstand gesellschaftlicher Konventionen, die bei der Definition wiederum mitwirken. Daher ist es Bourdieu nun besonders wichtig, „den falschen Gegensatz zwischen Kollektivität und Individualität aufzuheben, wie er den Erklärungsmustern – Genie versus Zeitgeist – zugrunde liegt.“¹³⁹ Im Gegensatz zu Kants Auffassung, dass der Kunstgeschmack mit einem interesselosen Wohlgefallen¹⁴⁰ zu begründen sei, arbeitet Bourdieu also eine Alternative heraus, indem er das Geschmacksverständnis als eine soziale Kategorie versteht, „die in engem Zusammenhang mit einem gruppen- bzw. klassenspezifischen Habitus zu sehen ist und als ein Instrument im Kampf um gesellschaftliche Definitionsmacht gedeutet wird“¹⁴¹.

In diesem Sinne fasst Bourdieu die Leidenschaft für Kunst nicht als etwas Angeborenes auf, sondern sieht in ihr vielmehr ein Produkt kultureller Lernprozesse bzw. ein Merkmal des sozialen Status’ und seinen Geschmackspräferenzen. Die Wesensanalyse, Kunst sei zweck- und funktionslos, wird von Bourdieu daher als eigentliche Verteidigung einer Definitionsmacht gedeutet, die wiederum von herrschenden intellektuellen Fraktionen betrieben wird:

„Wenn jene Wesensanalysen im wesentlichen übereinstimmen, so deswegen, weil sie stillschweigend oder [...] auch ausdrücklich von der subjektiven Erfahrung des Kunstwerks durch seinen Urheber ausgehen, das heißt von der Erfahrung des gebildeten Mitglieds einer bestimmten Gesellschaft, ohne jedoch die Geschichtlichkeit dieser Erfahrung und des Gegenstands zu bedenken, auf den sie sich bezieht.“¹⁴²

Schon hier zeigt sich, worauf Bourdieu schließlich hinausarbeitet: So unterstütze Kunst seiner Auffassung nach vorwiegend die „Anerkennung und Legitimierung der sozialen Klassenverhältnisse, indem sie die objektiven Kräfte- und Machtverhältnisse in dem Sinne reproduziert, dass ‚ästhetische Begnadung‘ als selbstverständlich gegebene Ordnung der

¹³⁸ Bourdieu, 1999, S. 453 ff.

¹³⁹ Bohn in: Zahner, 2005, S. 74 f.

¹⁴⁰ „Kant hält es [...] für einen Vorzug der Natur und eine Voraussetzung von Kunst, daß [sic!] man, obwohl alles zweckmäßig wirkt, dennoch keine bestimmte Absicht darin erkennen kann.“ Ullrich, 2006, S. 20 f.

¹⁴¹ Zahner, 2005, S. 75.

¹⁴² Bourdieu, 1999, S. 450.

sozialen Welt erlebt und anerkannt wird.¹⁴³ Bourdieu sieht Kunst daher primär als ein Mittel der Distinktion: Indem ihre Bedeutungserzeugung gleichzeitig symbolisches Kapital hervorbringe bzw. reproduziere – da ihre Produktion bzw. ihr Produzent unlösbar an ein bestimmtes Produktionsfeld gebunden ist – ließe sich „die Produktion des Kunstwerks, seines Wertes, aber auch seines Sinnes immer weniger auf die Arbeit des Künstlers selbst beschränken [...]: sie bezieht alle Produzenten [...], kurz alle, die mit Kunst zu tun haben [ein].“¹⁴⁴

Diese Dynamik, in der nicht nur der/die Künstler/in sondern ebenso Kritiker/in, Sammler/in, Betrachter/in usw. zur Wahrnehmung und Bewertung eines Kunstwerks beitragen, würde also von einem automatischen Ein- bzw. Ausschlussmechanismus angetrieben werden, den die Disposition der *symbolischen Herrschaft* bestimme. Daraus folgt, dass die Rezeption eines Kunstwerks wiederum grundsätzlich von dem jeweiligen Bildungsstand des Betrachters abhängig wäre. Diese Bildungsvoraussetzung würde von der Wesensanalyse hingegen verschwiegen werden.¹⁴⁵ Vielmehr hänge das Verständnis von Kunst aber von der Schulbildung ab, die sich wiederum aus der sozialen Herkunft ergibt. Somit wären die zahlreichen Kategorien, mit deren Hilfe die Kunsthistoriker ihren Gegenstand zu denken versuchen, Bourdieus Verständnis zufolge meist Kampfbegriffe, die ursprünglich zwar als Beleidigung oder Verurteilung gemeint sind – sich nach und nach aber zu technischen Kategorisierungen entwickelt hätten.¹⁴⁶ Die Wesensanalyse erfasse somit lediglich das Ergebnis der Analyse, lasse dabei aber die historische Genese des Künstlers bzw. jene seines Produktionsfeldes außer Acht, die ihn gleichsam hervorbringt. Dieser Effekt begünstige wiederum eine Akkumulation des symbolischen Kapitals, da kulturelles Kapital zwischen den sozialen Klassen unterschiedlich verteilt ist: „Kunstkonsum als Manifestation von habituellen Geschmackspräferenzen eignet sich somit zur Legitimation sozialer Unterschiede“¹⁴⁷.

¹⁴³ Zahner, 2005, S. 76.

¹⁴⁴ Bourdieu, 1999, S. 463 ff.

¹⁴⁵ „Die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Produktion [...] und Reproduktion [...] der in der künstlerischen Wahrnehmung mobilisierten Einstellungen und Klassifikationsschemata werden von der Wesensanalyse vergessen“. Bourdieu, 1999, S. 453.

¹⁴⁶ vgl. Bourdieu, 1999, S. 466.

¹⁴⁷ Fröhlich in: Zahner, 2005, S. 77.

4. 3. Kunstautonomie in Bourdieus Kunstfeldtheorie

Im vorangegangenen Abschnitt wurde nun ausführlich erläutert, dass der „Wandel in der Kunst [...] laut Bourdieu im Kampf um das Monopol der Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien ein[tritt].“¹⁴⁸ Dieses Monopol sei dabei stets an ein *symbolisches Kapital* gekoppelt, das sich sowohl durch Gewinn an Prestige als auch durch materiellen Gewinn, zeigt. Nun aber stellt sich die Frage, wie Bourdieu die Autonomie eines kulturellen Feldes konkret darstellt bzw. wie er ihren Zusammenhang mit einem Regelsystem herauszeichnet.

Im Sinne einer soziologischen Erläuterung der Autonomie der Kunstfelder, geht es Bourdieu allgemein „darum, das schrittweise Aufkommen des Ensembles gesellschaftlicher Mechanismen zu beschreiben, die den Künstler als Produzenten jenes Fetischs, den das Kunstwerk darstellt, möglich machen; das heißt die Konstitution des Kunst-Feldes [...] als Stätte, an der der Glaube an den Wert der Kunst und an die Macht der dem Künstler zukommenden Schöpfung von Werten sich unaufhörlich produziert und reproduziert.“¹⁴⁹

Bourdieu zufolge würde sich die Arbeit eines Malers daher nicht großartig von der eines Anstreichers unterscheiden, solange sie in Oberflächeneinheiten oder in Arbeitszeit berechnet werde – dem entgegen wirkt dafür die Ausarbeitung einer spezifisch künstlerischen Sprache: „zunächst eine Art und Weise, den Künstler zu benennen, von ihm zu sprechen und von der spezifischen Entlohnung seiner Arbeit, vermittels deren sich eine autonome Definition des spezifisch künstlerischen Wertes ergibt, die auf keinen streng ökonomischen Maßstab reduzierbar ist.“¹⁵⁰

Seine Untersuchungen richten sich hingegen stets an ökonomische Bedingungen: So würde das kulturelle und vor allem symbolische Kapital, immer mittels der Bewertung eines Kunstwerks einhergehen. Daher geht Bourdieu hinsichtlich der Kulturproduktion und der darin stattfindenden Autonomisierung, zunächst von einer entgegengesetzten Logik eines

¹⁴⁸ Zahner, 2005, S. 81.

¹⁴⁹ Bourdieu, 1999, S. 458.

¹⁵⁰ Bourdieu, 1999, S. 459.

kulturellen Feldes aus: In diesem stecke nun auf der einen Seite die *antiökonomische reine Kunst* ihr Kunstfeld damit ab, das Kommerzielle abzulehnen und mehr für sich selbst als für eine breite Nachfrage zu produzieren – während der andere Pol des kulturellen Feldes die Massenproduktion und ihre *ökonomische Logik* darstelle, die wiederum vorrangig auf den sofortigen und temporären Erfolg setze und sich der bereits vorhandenen Nachfrage ihrer Kundschaft anpasse.¹⁵¹ Zur adäquaten Rezeption der *reinen Kunst* bzw. der avantgardistischen Kunst, müsse sich das Publikum daher erst noch das notwendige kulturelle Kapital erwerben – während sich die ökonomische Kunst bzw. kommerziellen Produkte, vom Bildungsstand ihrer Rezipient/innen nahezu unabhängig mache, indem es auf das gesellschaftsweit geteilte Wissen zurückgreift.¹⁵² Dennoch würde sowohl die reine Kunst als auch die kommerzielle, unaufhörlich von der Beschaffenheit der Geschichte – also von der Struktur des kulturellen Feldes – abhängig sein. So sei Bourdieu zufolge z.B. auch keiner „stärker an die eigene Tradition des Feldes gebunden, als der Avantgardist, der, will er nicht als naiv gelten, sich noch in seiner Absicht, sie [die Tradition d.V.] über den Haufen zu werfen, unweigerlich gegenüber allen früheren Umsturzversuchen zu verorten hat“¹⁵³.

Vereinfacht gesagt, hat der Autonomisierungsprozess eines Künstlers Bourdieu zufolge also immer mit seinem Streben nach Ruhm und Anerkennung zu tun, während die Autonomisierung eines Geschäftsmannes mit der Gewinnung materieller Werte einherginge. Damit ist Autonomie unlösbar an die Autonomie des Produzenten, d.h. des Produktionsfeldes, in dem er sich befindet, gebunden. Autonomisierung lässt sich mit Bourdieu daher als Gewinn an symbolischer Macht des Akteurs innerhalb seines Feldes definieren bzw. mit dem Maße, wie er sich seiner sozialen Stellung im Feld bewusst ist. Diese kann dabei nur strategisch gewonnen werden, also aufgrund der Kenntnis der strukturellen Bedingungen, „die dabei allerdings nicht durch die pure Konfrontation mit puren Möglichkeiten definiert [sind], sondern [...] von der Position der Akteure innerhalb der Struktur des Feldes ab[hängen]“.¹⁵⁴ Erst die Kenntnis der Struktur könne somit den wahrhaften Prozesses einer Umstrukturierung herbeiführen und damit gleichsam die

¹⁵¹ Bourdieu, 1999, S. 228-229.

¹⁵² Vgl. Zahner, 2005, S. 81.

¹⁵³ Bourdieu, 1999, S. 471.

¹⁵⁴ Bourdieu, 1999, S. 329.

Bedingungen zum Verstehen dieser neuen Strukturen einschließen. Dieser Prozess wäre dabei „Produkt des Kampfes zwischen denen, denen [...] an der bestehenden symbolischen Ordnung gelegen ist, und denen, die zum [...] Bruch, zur Kritik an bestehenden Formen, zum Sturz der geltenden Vorbilder und zur Rückkehr zu ursprünglicher Reinheit tendieren.“¹⁵⁵ Darüber hinaus liege hierbei das „Instrument des Bruchs [...] in der Idee des Feldes, das wiederum die reale Möglichkeit bietet, einen Standpunkt gegenüber konstituierten Standpunkten zu gewinnen.“¹⁵⁶

Kommt es nun zu einer Veränderung der Strukturen eines Feldes, so zieht diese gleichsam eine Verlagerung des Systems der symbolischen Distinktion zwischen den Gruppen nach sich. In diesem Sinne würde sich das Feld nun vergrößern: So würde z.B. der zahlenmäßige Zuwachs an Literaturproduzenten eine Ausweitung des Marktes der potentiellen Leser zur Folge haben. Diese wiederum würden die Produktion von Presseerzeugnissen und Romanen fördern und damit Arbeitsplätze im Feld der Literatur schaffen.¹⁵⁷ Das heißt, dass eine gelungene Revolution im Bereich der Bildenden Kunst „aus dem Zusammentreffen zweier relativ unabhängiger Prozesse, die sich innerhalb und außerhalb des Feldes ereignen[, ergibt]. Die entscheidendsten Veränderungen gehen [somit d.V.] mit der Inklusion neuer Konsumentengruppen im Feld einher“¹⁵⁸, die den Erfolg der neu etablierten Produzenten gleichsam sichern.

¹⁵⁵ Bourdieu, 1999, S. 329.

¹⁵⁶ Bourdieu, 1999, S. 330 f.

¹⁵⁷ vgl. Bourdieu, 1999, S. 207.

¹⁵⁸ Zahner, 2005, S. 83.

4. 4. Schlingensiefs Künstlerintention nach Bourdieu

Da Bourdieu seine Kunsttheorie nicht auf einer reinen Analyse von Kunstwerken, sondern auf Basis der Relation aller zusammenwirkenden Kräfte in einem bestimmten sozialen Feld aufbaut, werde ich mich in diesem Abschnitt nun besonders der künstlerischen Intention des Künstlers Christoph Schlingensief widermen, die bei Bourdieu ja eine wichtige Voraussetzung zur Analyse der Bewertung von Kunst innerhalb eines Feldes, darstellt. Hierfür werde ich jenes Interview heranziehen, das Schlingensief am 01. April 2001 in der Sendung *Sternstunde Philosophie* des Schweizer Fernsehsenders SF, gegeben hat. Ich verspreche mir dabei Antworten des Aktionskünstlers Schlingensief auf die Bedingungen des Bourdieuschen Kunstfeldes zu erhalten und gleichzeitig eine Klärung darüber, ob und wie die permanente Infragestellung eines Ordnungsprinzips von Schlingensief mit dem Ordnungsgefüge Bourdieus zusammenzudenken ist.

Um nun Schlingensief mit den Augen Bourdieus untersuchen zu können, muss vorab das intentionale Zeichen herausgestellt werden, das seinen Arbeiten und Selbstinszenierungen zugrunde liegt. So kehrt das „Unsagbare“, das Bourdieu auf den Mangel wissenschaftlicher Genauigkeit zurückführt, bei Schlingensief zunächst mit dem Begriff der Assoziation wieder bzw. in seiner Erläuterung des Vorfalls, als er seinem Vater zusammengeschnittene Filmausschnitte vorführte:

„dann sagt mein Vater: ‚Was soll das?‘ [...] Was hat ne Gabel zu tun mit Kinderhänden? Was hat n’ Punkmusiker mit Militär zu tun?’ Und dann sage ich zu ihm: ‚Papa, das ist meine Assoziation gewesen.‘[sic!]“¹⁵⁹

Schlingensief geht hierbei davon aus, dass Oberbegriffe wie z.B. Assoziation lediglich dazu dienen würden, ein Ordnungsprinzip zu simulieren, da wir mit diesem Durcheinander ansonsten nicht klar kämen.¹⁶⁰ Unter der Annahme also, dass Ordnung zwar notwendig – als starre Struktur aber nicht nur langweilend sondern lähmend ist, führt Schlingensief seine Intention auf eine permanente Infragestellung von Ordnungsprinzipien zurück, ohne diese dabei vollständig umstürzen zu wollen. Viel eher präsentiere er sich als ein „Infragesteller“ – also als einer, der nicht behauptet zu wissen was richtig und was falsch

¹⁵⁹ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 06:10 – 06:29 min.

¹⁶⁰ vgl. Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 06:56 min.

sei – und dies unter der Bedingung der Selbstüberforderung, um damit wiederum einen Zwiespalt zu produzieren.¹⁶¹ Diesen Zwiespalt umschreibt er, in Anlehnung an den Begriff ‚Zynismus‘, mit dem Begriff ‚Kühnismus‘ – der für ihn ebenso als eine reine Stütze zur Beschreibung seiner Intention erhalten müsse:

„Dieser Zwiespalt ist für mich so zu sehen: Es gibt Situationen, da sagt jemand: ‚Das meint er ja nicht ernst.‘ [...] Man hat ein Problem und denkt, dieser Mann ist nicht glaubhaft. Jetzt gibt’s aber bei den Aktionen immer so [...] eine kleine Hintertür. Wenn man die auf lässt, dann ist es so, dass jemand sagt ‚Das ist nicht glaubhaft‘ und im selben Moment sagen muss ‚Na Gott sei Dank ist es auch nicht ernst‘, weil wenn es ernst wäre, wäre es eine Totalkatastrophe.[sic!]“¹⁶²

In der Vermeidung einer klaren Positionierung, verwischt Schlingensief somit grundsätzlich die Unterschiede von Spiel und Ernst: Ist er der Regisseur? Der Schauspieler? Oder gar der Spielverderber? Als kleinbürgerlich erzogener Sohn eines Apothekers, behauptet er jedenfalls auch konservative Züge zu haben (er liebe Weihnachten, Familie, Hausschuhe etc.) und daher die Ängste des Kleinbürgers zu kennen. Diese Ängste stellen für ihn aber keine Barrieren dar, sondern vielmehr ein Potential, das Menschen verbindet und das als Produktivkraft zu nutzen sei. Eine starre Ordnung würde, solange sie nicht infragegestellt werde, hingegen den Verstand ausschalten. Unter diesem Aspekt kommt Schlingensief mitunter auf die Behauptung zu sprechen, dass jegliches System ohnehin gierig nach Unordnung wäre. So hätte er z.B. einen Film, den er in Afrika gedreht hat, in einer ganz bestimmten Schnittordnung fertig gestellt und in der Annahme, der Film wäre präsentationsbereit, auf eine Leinwand projiziert. Bei der Vorführung fing der Film jedoch zu hüpfen an, weshalb Schlingensief den Fehler ausbessern wollte – es letztlich aber nicht tat:

„Ich wollte es schön machen. Es sollte ein wunderschöner Film sein, in einer wunderschönen Ordnung, der endlich beweist: Christoph Schlingensief ist ein ordentlicher Mensch; er kann einen ordentlichen Film machen; die Kinder werden ihn lieben dafür – die Erwachsenen werden ihn lieben dafür und es ist auch noch ein Welthit – mein großer Durchbruch auf dem internationalen Markt ist da.“¹⁶³

Daraus folgert er nun, dass das Chaos nicht etwas künstlich Herbeigeführtes, sondern als

¹⁶¹ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 08:24 min.

¹⁶² Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 09:35 – 10:08 min.

¹⁶³ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 24:22 – 24:39 min.

Produktivkraft etwas permanent Gegebenes ist. Die Fähigkeit, dies zu akzeptieren bzw. damit spielerisch umgehen zu können, vermisst er dabei in der Gesellschaft. Zudem käme auch der Schmerz als Produktivkraft in der Marktwirtschaft nicht vor:

„Sobald wir ein Gruppenbild machen, muss der, der leidet, aus dem Bild – weg! Und jetzt sagen diese beiden aus Österreich z.B.: Der Schmerz ist ja auch eine Produktivkraft – er ist ein emotionaler Mehrwert und dieser emotionale Mehrwert muss ins Bild! Die Marktwirtschaft, wenn sie richtig funktionieren will, muss diesen Mehrwert einbeziehen in ihr System und das – alle diese Sachen – auf die käme man nicht, wenn man sagt: ‚Ja so ist es halt!‘.“¹⁶⁴

Gegen dieses „Ja so ist es halt“ arbeitet Schlingensiefel somit stets mit dem Mittel der Vieldeutigkeit bzw. mit der Irritation von Ordnungsprinzipien. So führt er auch seine Interviewpartner, Barbara Bleisch und Jürg Schubiger, während des Interviews gelegentlich in verlegene Situationen, indem er ihre Fragen z.B. mit Gegenfragen bzw. Aufforderungen zur Handlung konfrontiert oder die Sendung kommentiert mit:

„Also ich hasse pädagogisches Fernsehen. Eigentlich ist das, was wir hier machen, ja hochgradig pädagogisch. [...] Ich hasse diese Sendung – aber ich bin gerne hier.“¹⁶⁵

In dieser Überbetonung des Formats bzw. der gegebenen Strukturen, geht es Schlingensiefel somit grundsätzlich um eine Bewusstmachung der Rahmenbedingungen bzw. der vorherrschenden Strukturen und, darüber hinaus, um die Vorführung der Labilität dieser Strukturen. In diesem Sinne meint er auch, dass man Chaos jeden Tag neu erforschen könne: „Das Schöne daran ist, dass man zu keinem Ergebnis kommt.“¹⁶⁶ Diese Öffnung der Strukturen vergleicht er sodann mit einer Ingangsetzung der Ordnung, wie sie in den Wissenschaften betrieben wird:

„Das was ich gerade als Beispiel gesagt habe, ist ja ordentlich dargestellt [...], dem konnte man folgen. Aber es gibt da drin unglaubliche Kräfte [...], da sind verschiedene Elemente von verschiedenen Systemen die jetzt hier in einem Versuchsaufbau zusammen kommen und wo jedes Ding auf seine Ordnung besteht und in dem Moment, wo es auf andere Ordnungen trifft, anfängt vielleicht in Bewegung zu kommen – und da kommt es nicht mal darauf an, ob der Herr Schlingensiefel da ein Provokateur ist oder was auch immer – sondern eigentlich ist es ein wissenschaftliches Bestreben – und das ist ne Offenheit und das hab

¹⁶⁴ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 47:20 – 47:47 min.

¹⁶⁵ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 05:25 – 05:35 min.

¹⁶⁶ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 43:54 min.

ich dargestellt.[sic!]“¹⁶⁷

Die theatralischen Aspekte, die ebenso ein fixer Bestandteil Schlingensiefs Aktionen sind, verortet er daher auch in der Realität: So wäre es gerade den theatralischen Aspekten zu verdanken, dass es in der Realität zu keinem totalen Chaos käme, wo sich ein/e Jede/r wie ein/e Irre/r aufführen würde¹⁶⁸. Mit der daraus resultierenden Frage, weshalb es in der Kunst bzw. in der Realität dann immer wieder zu Distinktionen – also Festschreibungen bzw. Hierarchien – käme, geht Schlingensief daher dem Versuch nach, verschiedene Standpunkte miteinander zu konfrontieren bzw. unterschiedliche Positionen – sowohl privilegierte als auch unterprivilegierte – miteinander quer zu vernetzen. In dieser Hinsicht schließt sich Schlingensief auch avantgardistischen Methoden an: Gerade wenn er sagt, dass diejenigen, die früher Pop-Theater gemacht haben, es aus selben Gründen getan hätten wie jene, die früher klassisches Theater betrieben:

„Sie haben genauso gelitten für das Ding. Die haben genauso daran gezweifelt, was sie machen. Die haben genauso Ängste gehabt vor der Uraufführung usw.“¹⁶⁹

Andererseits ist ihm „diese ganze moderne Avantgarde von heute [2010 d.V.] [...] eigentlich ausgesprochen suspekt. diese kleinen experimentellen Inselchen, um auch mal ein kleines Gefühl anders ausdrücken zu dürfen? [sic!]“¹⁷⁰

Sinn und Zweck seiner Herangehensweise, verortet Schlingensief jedenfalls in der Widerspiegelung von Ängsten – nicht aber in einer Bewusstmachung der Realität:

„Also diese ständige Verwirrung, die wir da so haben. Wer ist in der Lage, sich selber den Marschbefehl zu erteilen? Da ist kein Politiker in der Lage, auch kein Künstler, vielleicht der noch am ersten. Nur leider lässt der Künstler sich noch schneller kaufen als ein Politiker. Ein Politiker muss leider damit rechnen, dass ihm schon wieder nach einem halben Jahr irgendeiner offenbart, dass er falsch abgerechnet hat, oder dass er eitel ist oder sonst einen mist. Ein Künstler hat erstmal Freiheit und deshalb fängt er auch ganz schnell an sich zu wiederholen und auf seinen Erfolg zu bestehen.[sic!]“¹⁷¹

¹⁶⁷ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 43:08 – 43:53 min.

¹⁶⁸ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 30:34 min.

¹⁶⁹ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 39:31 – 39:38 min.

¹⁷⁰ <http://schlingenblog.posterous.com/?page=2> (aufgerufen am 29.12.2012).

¹⁷¹ <http://schlingenblog.posterous.com/> (aufgerufen am 29.12.2012).

4. 5. Bourdieus Kunstfeld in Schlingensiefs Aktion *Bitte liebt Österreich*

Das kann wirklich nur böse gemeint sein. auch die behauptung die werke würden nur ausschließlich aus sich selber bestehen. was ist denn das für eine abenteuerliche kunstbetrachtung ? [sic!]
Christoph Schlingensief

In der Bourdieuschen Analyse Schlingensiefs Intention bzw. Habitus, kann zunächst davon ausgegangen werden, dass der Künstler, wenn er spricht, von sich selbst spricht. In diesem Sinne sagt es bereits viel über Schlingensief und seine Intention aus, wenn er meint, dass das Chaos als Produktivkraft permanent gegeben wäre; oder, wenn er selbst darauf hinarbeite „in Ordnung“ zu kommen – gleichsam aber diesen Zustand fürchtet, da er ihn nur in Verlegenheit brächte. Aussagen wie diese, weisen somit stark auf seine entschlossene Unentschlossenheit hin, die er sich und seinen Arbeiten ja gleichsam zum Prinzip erklärt. Was nun Schlingensiefs Position in einem sozialen Feld betrifft, so ist sein Habitus deutlich uneindeutig zu verstehen oder, in Bourdieuscher Hinsicht, als eine indifferente, widersprüchliche Gestik zu lesen. Dies beruht mitunter auf seiner Selbstbeschreibung als Verdächtigender von sich selbst und anderen:

„Ich habe, wie Boris Groys sagt, einen hochgradigen Verdacht. Ich verdächtige auch Sie [die Moderatorin Barbara Bleisch d.V.], dass Sie mich nicht das fragen, was sie mich eigentlich fragen wollen. Ich verdächtige auch diese Sendung. Ich verdächtige überhaupt zukünftige Sendungen dieser Sendung.“¹⁷²

Nun stammt Schlingensief aus einem wie er selbst sagt, kleinbürgerlichen Elternhaus. Als Sohn eines Apothekers und einer Kinderkrankenschwester bzw. als Ministrant in jungen Jahren, war es ihm später möglich, am Heinrich-Heine-Gymnasium in Oberhausen zu maturieren und ab 1981 in München dem Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte nachzugehen – allerdings ohne Abschluss. Ab 1986 folgte sodann sein Eintritt in die Fernsehbranche, in der er als Regisseur um 1990 mit provozierenden Spielfilmen schließlich größere Bekanntheit erlangte.¹⁷³

Mit Bourdieu ließe sich aus Schlingensiefs Biografie nun schließen, dass sich dieser vom sozialen Feld der Mittelklasse in die Oberschicht hinaufgearbeitet hat – wobei sich seine

¹⁷² Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 04:14 – 04:22 min.

¹⁷³ vgl. <http://www.schlingensief.com/schlingensief.php> (aufgerufen am 29.12.2012).

dortige Position nun weder als eine des Intellektuellen noch als eine des Industriellen festmachen lässt. Bourdieus Theorie zufolge, würde sich die Oberschicht ja stets von dem Populären, also der breiten Masse, abgrenzen, um als Oberschicht überhaupt bestehen zu können: Entweder mit hohem kulturellen, geringerem ökonomischen und kaum sozialen Kapital oder umgekehrt, mit hohem ökonomischen, geringerem kulturellen und kaum sozialen Kapital. Schlingensiefel aber verweigert diese klare Positionierung nicht nur – er lehnt sie als Festschreibung sogar entschieden ab. So deutet er einerseits auf sein geringes ökonomisches Kapital hin:

„mit meinen 40 Jahren habe ich auf dem Konto minus 15.000 DM. Jetzt ist da ja im Vergleich zu anderen 40-Jährigen [...] etwas schief gelaufen – sagen meine Eltern zum Beispiel“¹⁷⁴

Andererseits spricht er sich mit der Betonung, pädagogisches Fernsehen zu hassen, auch gegen all zu viel Intellektualismus aus.

Während Bourdieu nun von der Voraussetzung spricht, Unterschiede generieren zu müssen um sich selbst überhaupt positionieren zu können bzw. um am *ernsthaften Spiel des Lebens* teilnehmen zu können – also, um in einem bestimmten Feld schlichtweg anschlussfähig zu sein, verfolgt Schlingensiefel nun die moralische Funktion von Begriffen: Ihm nach würden diese nur dazu dienen, in einem Durcheinander den Überblick zu behalten – wobei damit aber nicht gesagt sei, dass Schlingensiefel gegen Unterschiede sei: Vielmehr spricht er sich gegen die Determinierung von Begriffen aus, ohne der eine Unterscheidung erst zu einer Produktivkraft werden könne:

„Ich glaube es gibt einfach Momente im Leben, wo man wirklich so etwas Falsches machen muss im System – also in der Ordnung einen totalen Fehler produzieren muss, fast zwanghaft – damit man endlich ein Bild [...] als Bild für seine eigene Angst sieht. Das ist zwar nicht das wahre Bild der Angst aber es ist ein Stellvertreter, der da angereist kommt und dann kann ich rennen.“¹⁷⁵

In Schlingensiefels Arbeiten sowie Aussagen, geht daher ganz klar hervor, dass er Unterscheidungen allein für den Zweck betont, um ihren Machtkampf sichtbar werden zu

¹⁷⁴ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 14:16 – 14:29 min.

¹⁷⁵ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 51:17 – 51:40 min.

lassen. Wie Bourdieu stellt also auch Schlingensief den Umstand heraus, dass soziale Klassen in ihrer Unterscheidung zueinander Machtkämpfe austragen – darüber hinaus ist er aber stets darum bemüht, sie miteinander zu vernetzen bzw. sie dabei gleichsam in einen moralischen Zwiespalt zu führen, um keine endgültige Antwort liefern zu müssen:

„Ich bin eigentlich auch süchtig danach, dass ich Situationen erleben darf, in denen sich Dinge auftun die ich selber in keinsten Form mehr planen kann. [sic!]“¹⁷⁶

In diesem Sinne stellt Schlingensief mit seinen Aktionen also Verbindungen zwischen den Feldern her und lässt sie gleichsam verwischen. Dies wird umso deutlicher, als er während des Interviews z.B. auf sein Kunst- und Filmprojekt *Ausländer raus!* aus dem Jahr 2000, zu sprechen kommt. Für dieses übernahm Schlingensief wesentliche Elemente der international erfolgreichen Fernseh-Show „Big Brother“, um einerseits Kritik an dieser Form des Entertainments zu üben und andererseits, um auf die stark verbreitete Fremdenfeindlichkeit in westlichen Kulturen hinzuweisen. Hierbei errichtete er von 11.06. bis 17.06.2000, im ersten Wiener Gemeindebezirk am Herbert-von-Karajanplatz und direkt neben der Oper bzw. der Kärntner Strasse, eine Container-Stadt bestehend aus fünf Containern. In diesen fanden zwölf Asylant/innen unterschiedlicher Herkunft für eine Woche eine Zwischenstätte – wobei es der österreichischen Bevölkerung (und durch das Internet der ganzen Welt) in dieser Woche nun nicht nur ermöglicht wurde, durch sechs Kameras „aus sicherer Distanz“ eine permanente Einsicht auf deren Existenzen zu haben, sondern, sie durfte dabei gleichsam auch an einem öffentlichen Prozess der Abschiebung teilnehmen: So mussten täglich zwei der Asylant/innen die Container-Stadt verlassen bzw. „ihrer vorbestimmten Wege gehen“¹⁷⁷. Der/die Letzte sollte hingegen mit 35.000 Schilling Startkapital und einer/einem Inländer/in, der/die sich zur Hochzeit bereitstelle, in Österreich bleiben dürfen. Die ganze Aktion wurde dabei begleitet von dem Slogan: „*Tötet Europa! Bitte liebt Österreich!*“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 31:48 – 31:59 min.

¹⁷⁷ <http://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/> (aufgerufen am 29.12.2012).

¹⁷⁸ vgl. <http://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/> (aufgerufen am 29.12.2012).

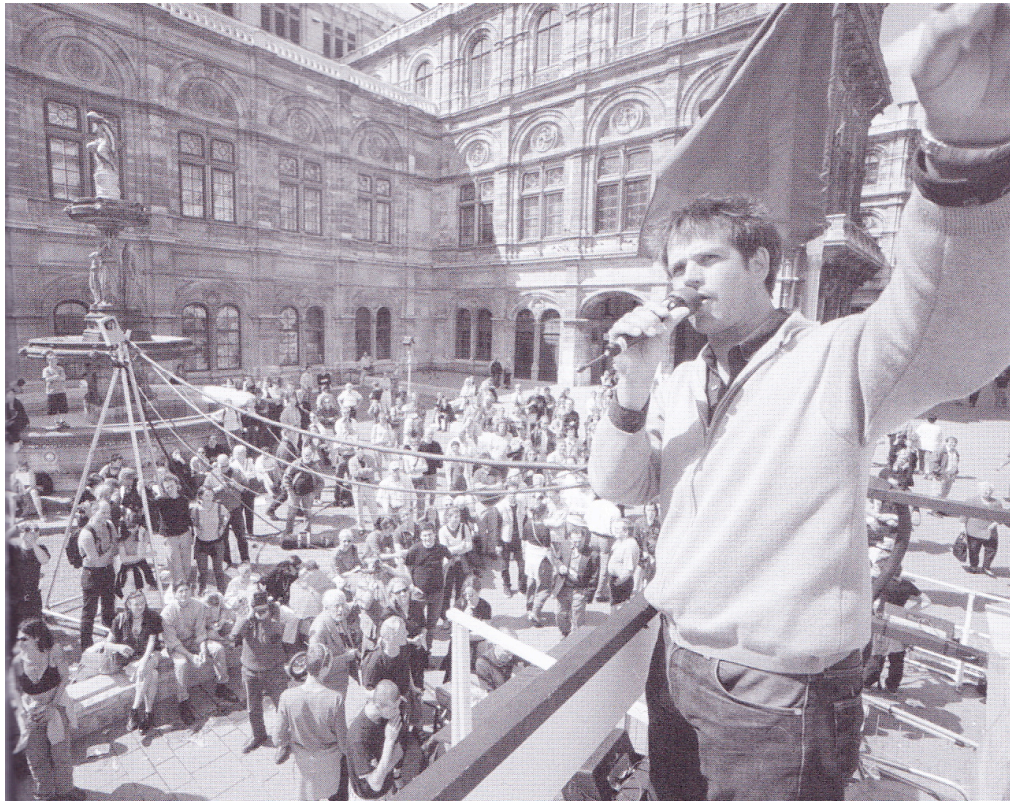


Abb. 2: Christoph Schlingensiefel, *Bitte liebt Österreich*, Wien, 2000.

In Ähnlichkeit zu Bourdieu, schildert Schlingensiefel in dem Interview nun das Gefüge, das sich inmitten dieser Aktion herausgestellt und bewegt habe, auch wenn es auf den ersten Blick wie ein totales Chaos erschien:

„Wenn man drauf geschaut hat für 10 Minuten, war’s ein chaotischer Zustand: Schlagende Verbindungen kamen, schrien herum; es gab Bierflaschen und Colaflaschen, die auf dem Kopf landeten; es gab 3000, 4000 Demonstranten, die kamen, um das Ding zu stürmen; also wenn Sie so drauf gekuckt haben, von Außen, haben Sie gedacht: ‚Mein Gott, was für ein Chaos! Was ist da für ein Durcheinander?‘ – wenn Sie es aber genau angeschaut haben, war das eigentlich ein System, an dem alle auch – halt in ihrer Funktion – daran teilgenommen haben. Also das Theater z.B. auf die Realität beziehen, war ja auch Bestandteil der Partei, die wir immer hatten: *Chance 2000*. Wir haben in der Realität theatrale Aspekte gefunden. Theatrale Aspekte, die einem vor dem Chaos bewarten – also die eine Rolle zudachten, die man auch gerne angenommen hat, oder eine Rolle, die man sich selber genommen hat, damit man in dem Chaos irgendwie ne Funktion hat. Und das ist ein Prinzip, das man eben ständig untersuchen sollte: Soziale Krisenexperimente.“¹⁷⁹

¹⁷⁹ Schlingensiefel in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 26:29 – 27:28 min.

Dieses soziale Krisenexperiment, zeigt nun Ähnlichkeiten mit Bourdieus Analyse der Lektüre *Die Erziehung des Herzens* von Gustave Flaubert auf¹⁸⁰ – wobei sich hier, hinsichtlich Schlingensiefs Habitus als ein entschlossen Unentschlossener, zudem besonders starke Parallelen zu Flauberts Protagonisten Frédéric ergeben: So kommt Bourdieu im Laufe seiner Untersuchungen von *Die Erziehung des Herzens* darauf zu sprechen, dass sich Frédéric, „ins Zentrum eines Kraftfeldes versetzt, dessen Struktur aus dem Gegensatz zwischen dem Pol der ökonomischen oder politischen Macht auf der einen, dem Pol des intellektuellen oder künstlerischen Prestiges auf der anderen Seite gewinnt [...], somit in einer Zone der gesellschaftlichen Schwerelosigkeit [befindet], in der die potentiell auseinanderstrebenden Kräfte sich auf Zeit gegenseitig aufheben und ausgleichen.“¹⁸¹

Sowohl Frédéric als auch Schlingensiefs Verdacht der *Ernsthaften*, welche stets bereit wären die Stellung, der sie versprochen sind, einzuhalten, hätte Bourdieu zufolge somit ihre Kehrseite in der Unentschlossenheit und Unsicherheit, welche eine Welt hervorruft, der jedes klare Ziel, jeder sichere Bezugspunkt, fehle:

„Als Bürger auf Abruf und Intellektueller auf Zeit, gezwungen, provisorisch die Posen des Intellektuellen sich zu eigen zu machen oder zu mimen, ist er durch diese doppelte widersprüchliche Bestimmung zur Unbestimmtheit und Unentschlossenheit förmlich prädisponiert“¹⁸².

Hierbei weist Bourdieu aber darauf hin, dass zwischen den beiden Polen eine absolute Unvereinbarkeit bestehen würde. Die Struktur der spezifischen Darstellung bzw. Äußerung, würde ihm zufolge daher eine Fiktion organisieren und eine Wirklichkeitsillusion schaffen, die sich letztlich hinter der Realität ihres „Schöpfers“ verstecke. Somit wären Schlingensiefs Arbeiten bzw. Aussagen auf ein Paradoxon zurückzuführen, dass sich aus dem moralischen Zwiespalt seiner Weltanschauung bzw. seiner indifferenten Haltung gegenüber der Welt und ihrem Machtkampf, ergibt:

„aber gerade, wenn man innerlich verkrampft, weil einem der ‚angeblich gerechte Kampf‘

¹⁸⁰ Bourdieu erläutert hierbei die Kräfte des Feldes einer Gruppe von Individuen wie ein *ernsthaftes Spiel des Lebens*

¹⁸¹ Bourdieu, 1999, S. 34.

¹⁸² Bourdieu, 1999, S. 34.

plötzlich unangenehm und verlogen, überholt und doch noch fähenswert erscheint, dann wird man entweder schizophoren oder man stellt sich dieser auseinandersetzung mit den mitteln des mediums, die eigentlich immer auch mittel des missbrauchs sind. [sic!]“¹⁸³

Dementsprechend schwankend, liest sich nun auch Schlingensiefs Einstellung zum finanziellen bzw. symbolischen Erfolg: So denke er einerseits „ganz und gar nicht an vermarktung , sondern eher an einen ewigen makel, der mir die kraft reduziert, aber den blick schärft.[sic!]“¹⁸⁴, andererseits plädiert er für einen emotionalen Mehrwert in der Marktwirtschaft – setzt sich also für die Aufwertung symbolischer Werte im Marktsystem ein, um dort Produktivkräfte zu wecken.¹⁸⁵

Bourdieu hat nun aber nicht nur die Bedingungen sozialer Herrschaft untersucht, sondern auch die Ursachen für Umwandlungsprozesse in den Feldern herausgearbeitet. So stellte er im Laufe seiner Untersuchungen fest, dass es gerade unter den Intellektuellen – also jenen Leuten, die sich in der Oberschicht befinden – Leute wie Jean Paul Sartre gab, die die, nach Bourdieu entscheidenden, sozialen Ursachen für radikale Umwandlungsprozesse missverstanden hatten, indem sie sich selbst im sozialen Feld missverstanden. Diese Intellektuellen hielten sich selbst für vollständig frei – so wie Sartre, der den Mythos vom freien Widersacher jedweder Macht nutzte, um sie im Kampf gegen die Macht als soziale Waffe einzusetzen. Doch auch dieser Widersacher hätte, laut Bourdieu, seine Stellung im sozialen Gefüge: Wichtig ist, dass er sich über diese Stellung bewusst wäre, um autonom zu handeln und, um sich nicht zu entfremden.

Auf Schlingensief würde die Rolle des Widersachers nur zutreffen, würde er sich als ein Verfechter der Freiheit behaupten. Vielmehr ist sich Schlingensief aber (der Notwendigkeit von) Ordnungssystemen bewusst, um Elemente von Anziehungs- und Abstoßungskräften überhaupt nutzen zu können. Dies wäre auch im Sinne Bourdieus, würde sich Schlingensief nicht immer wieder in andere soziale Gefüge positionieren. Was ihm dabei gelingt, ist auf jeden Fall eine Verhandlung von symbolischen Kapital, da dieses bei Schlingensief in unterschiedlichsten sozialen Feldern sowohl auftaucht als auch verschwindet. Gleichsam schafft er es dabei, eine Herauszeichnung der unterschiedlichen

¹⁸³ <http://schlingenblog.posterous.com/?page=2> (aufgerufen am 29.12.2012).

¹⁸⁴ <http://schlingenblog.posterous.com/?page=2> (aufgerufen am 29.12.2012).

¹⁸⁵ vgl. Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 47:20 – 47:47 min.

Gefüge in einem kollektiven Gefüge zu produzieren, ohne in ihnen jedoch je vollkommen frei zu sein. Letztlich müssten Schlingensiefs Aktionen, mit Bourdieu, konsequenterweise auf ein gesellschaftliches bzw. bildungstechnisches Problem zurückgeführt werden, weshalb sich die Frage stellt, ob Schlingensief nicht nur die Ordnung gesellschaftspolitischer Strukturen irritiert, sondern damit gleichsam auch eine Kritik an Theorien wie jener Bourdieus äußert. Schließlich produziert auch dieses einen Glauben an ein System, das sich durch die eigene Beweisführung reproduziert – Im Zweifelsfall hatte Schlingensief jedenfalls Humor parat:

„Ich sehe was, was du nicht siehst, diese Ebene, davon leben Millionen, davon lebt Christentum, davon lebt unser Gottesverständnis, unser Todesverständnis, nicht, dass wir natürlich deshalb da sterben können, weil wir werden dann ja schon von anderen gesehen, von Leuten die früher gestorben sind oder von Göttern oder sonst was.“¹⁸⁶

4. 6. Fazit: Die erweiterte Produktion

Das wesentliche Merkmal, das sowohl in Schlingensiefs Aktionen zum Vorschein kommt als auch mit Bourdieus Kunstfeldtheorie einhergeht, ist nun das soziale Zusammentreffen unterschiedlicher Akteure im Kontext der bildenden Kunst. Während dieses „spätestens seit der Tradition der französischen Salons im 18. oder den Atelierfesten im 19. Jahrhundert, sowie in den Ansätzen der kollektiven Produktion der Avantgarden und Neo-Avantgarden bereits als Begleiterscheinung ein wesentlicher Teil der künstlerischen Produktion [war], so wird dieses im ausgehenden 20. Jahrhundert als eigentliches Ziel und Werk der Kunst nun dezidiert und bewusst erzeugt.“¹⁸⁷

Einer der Theoretiker dieses ästhetischen Paradigmas ist heute der französische Kunstkritiker und Kurator Nicolas Bourriaud, welcher 1998 in seinem einflussreichen Essay *Esthétique relationnelle* „die Erzeugung sozialer Relationen im Kunstraum als *das* Paradigma einer postmodernen politischen Kunst proklamiert.“¹⁸⁸: „[Relational aesthetics] involve methods of social exchanges, interactivity with the viewer within the aesthetic experience being offered to him/her, and the various communication processes, in their

¹⁸⁶ http://schlingenblog.posterous.com/?fb_xd_fragment=&page=7 (aufgerufen am 29.12.2012).

¹⁸⁷ Fritz, 2012, S. 32.

¹⁸⁸ Fritz, 2012, S. 32.

tangible dimension as tools serving to link individuals and human groups together.¹⁸⁹ In diesem Sinne sollten also mikropolitische Modelle gemeinschaftlichen Zusammenlebens und Handelns in der realen Welt erzeugt werden: „[...] the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real [...].“¹⁹⁰

Bourriauds Ansatz führte sodann zu der Frage, wie weit sich das Feld der bildenden Kunst nun hinaus in andere Felder – Bourriaud zufolge „reale“ Felder – begeben sollte bzw. darf, wenn sie einerseits nicht als eine rein technische Reproduktion von avantgardistischen Bestrebungen auftreten, und andererseits noch in einem Kunstkontext wahrgenommen werden will. Nun denkt z.B. der deutsche Kulturwissenschaftler und Kritiker Diederichsen, Kunst nicht als eine soziale oder ästhetische Realität, sondern als einen Begriff, der immer ein Verhältnis von Innen und Außen bearbeitet.¹⁹¹ Daher nimmt er mit Bourriaud oder Bourdieu das Erscheinungsphänomen der bildenden Kunst, nämlich ein Kennzeichen der herrschenden Klasse und daher ungerecht in der Verteilung zu sein, zwar zur Kenntnis – er setzt dieses Phänomen aber nicht gleich mit der Qualitätsbestimmung von Kunst. Vielmehr fragt er, wie all die Relationen schließlich zu einer künstlerischen Arbeit werden können. Hierbei thematisiert er besonders die Gefahr, aus avantgardistischen Bestrebungen eine Technik werden zu lassen. So würde eine Vereinigung von Kunst und Leben immer nach besonderer Aufmerksamkeit, nach Ekstase und Intensität des gesamten Lebens verlangen¹⁹² während die Einführung von außerkünstlerischer Wirklichkeit in einen Innenraum, „der von gesellschaftlichen Vereinbarungen getragen ist, die diese Objekte und Verfahren normalerweise ablehnen und ausschließen“¹⁹³ ein Produktionsverfahren darstelle, das, statt wie früher produktionstechnische Problemstellungen¹⁹⁴ nun eine Überwindung sozialer Unmöglichkeit darstelle. Während Bourriaud also darauf besteht, seine relationale Ästhetik

¹⁸⁹ Bourriaud 2002, S. 43.

¹⁹⁰ Bourriaud 2002, S. 13.

¹⁹¹ vgl. Diederichsen, 2008, S. 213.

¹⁹² vgl. Diederichsen, 2008, S. 218.

¹⁹³ Diederichsen, 2008, S. 224.

¹⁹⁴ Diederichsen erinnert an dieser Stelle an den Begriff der Aura von Walter Benjamin (1892/1940) und Benjamins Theorie, dass jene Echtheit bzw. Aura, die dem Original zuzuschreiben ist und die zur Feststellung von Kunstqualität dient, durch die technische Reproduzierbarkeit bzw. durch die quantitative Vermassung von Kunst, abhandengekommen ist: „was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Benjamin, 1989, S. 15.

als ein materialistisches Produktionsprinzip aufzufassen, gibt Diederichsen zu bedenken, dass das Spiel der Kunst nicht mehr funktioniert, „wenn der Ideen- und Werteschein abschmilzt und sie in Materialwerte schrumpft.“¹⁹⁵

Diese Problematik, die sich durch ihren expliziten Gesellschaftsbezug besonders als eine politische Problematik im Bereich der Kunst darstellt, wurde nun auch von dem deutschen Kunsthistoriker Helmut Draxler aufgegriffen und untersucht. Auch er geht dabei mit Pierre Bourdieu von einem Zusammenspiel verschiedener Instanzen aus – kritisiert diesen Prozess aber als einen stetigen Versuch der Überschreitung bzw. der Expansion der Felder. Diese „Überschreitungsmanie“ würde Draxler zufolge nun einem, wie Diederichsen sagen würde, Werteschein generieren und nacheifern, den der Diskurs selbst nicht mehr zu fassen imstande ist¹⁹⁶. Daher meint er, dass zur Klärung dieses immateriellen Wertescheins, den Draxler als einen *substanziellen* Anspruch bezeichnet, vielmehr die Untersuchung der Grenzen der Felder denn eine weitere Überschreitung der Diskurse, beitragen würde. Ob dieser Ansatz für die Kunstproduktion förderlich sein kann, soll nun im folgenden Abschnitt untersucht werden.

¹⁹⁵ Diederichsen, 2008, S. 222.

¹⁹⁶ „Diskurse und Institutionen artikulieren nämlich die substanziellen Ideale des Authentischen, des Hohen oder gar Absoluten und des Universellen, ohne diese letztlich fassen und fixieren zu können.“ Draxler, 2007, S. 24.

5. Kunstautonomie im Ordnungsgefüge von Helmut Draxler

*...und die Kritik am Alten im Namen eines Neuen
entpuppt sich leicht als dieses Alte, neu gefasst.*
Helmut Draxler

Helmut Draxler setzt sich in seinen Texten größtenteils mit Künstler/innen oder Projekten im Grenzbereich von Politik und Kunst auseinander, die seit Mitte der 1980er Jahre um eine Neudefinition ästhetischer wie politischer Kultur ringen. Sein Buch *Gefährliche Substanzen* setzt dabei grundsätzlich an einer Kritik der antiidealistischen Theorie¹⁹⁷ an, wie sie für avantgardistische Kunstpraxen zunächst bezeichnend waren. Da Draxler in neoavantgardistischen Arbeiten und ihrem Versuch einer Neudefinierung von Kunst, nun aber keine grundsätzliche Fehlentwicklung sondern viel eher ein Versäumnis der Nutzung ihrer Potentiale vermutet, stellt er die Frage, „inwieweit die Tradition einer antiidealistischen Kunsttheorie oder Ästhetik diese künstlerischen Ansätze [der Neudefinition d.V.] zu erfassen bzw. zur Einschätzung ihrer ästhetischen und politischen Potentiale beizutragen nach wie vor in der Lage ist.“¹⁹⁸ Hierbei scheint für Draxler ein grundlegendes Merkmal des Kritischen bzw. der antiidealistischen Tradition, die rigide Polarität zwischen z.B. Autonomie und Avantgarde, Kunst und Kulturindustrie, Ideologie und Geschichtlichkeit, etc. geworden zu sein. Ihm zufolge würden aber die Spannungen, die sich zwischen diesen Polaritäten ausdrücken, heute eben jene Chancen künstlerischer Praxis aufzeigen, die aus der antiidealistischen Tradition heraus kaum thematisierbar wären: Das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis ließe sich also im Rahmen der antiidealistischen Tradition gar nicht aufeinander beziehen.¹⁹⁹

Eine der zentralen Forderungen Draxlers stellt nun seine Behauptung dar, dass die Bestimmung von Kunst bzw. die Erwartungen an *die* Kunst, stets in Zusammenhang mit den Verhältnisformen spezifischer, historisch-dynamischer Faktoren/Instanzen (z.B. Politik, Wissenschaft, Philosophie, Gesellschaft, etc.) gebracht werden muss. In diesem Sinne schreibt er z.B. der empathischen Identifikation von Kunst und Kritik kein Ende zu –

¹⁹⁷ Hierbei steht „besonders die Gegenüberstellung von Freiheit/Unabhängigkeit künstlerischer Aussagen versus den Formen ideologischer Vorgaben (Staat, Gesellschaft, Kirche, Partei, Mission usw.) im Vordergrund.“ Barck, 2000, S. 434.

¹⁹⁸ Draxler, 2007, S. 8.

¹⁹⁹ vgl. Draxler, 2007, S. 9.

doch steht er ihrem Zusammenhang auch nicht kritiklos gegenüber: So scheint ihm Kunst „sogar zunehmend aus dem Widerspruch heraus zu leben, dass ihre kritische Beanspruchung nicht zwingend in einem Gegensatz dazu steht, eine der exemplarischen Funktionsweisen der neuen kulturalisierten Ökonomien geworden zu sein. Darin liegt freilich auch die Chance, die Analyse von Kunst mehr im Sinn einer gesellschaftspolitischen Symptomatik zu betreiben, ohne doch einen grundsätzlich sympathisierenden Zugang aufzugeben.“²⁰⁰

Draxler beabsichtigt mit seiner Darstellung nun also weniger eine Untersuchung der „Theorie einer feststehenden diskursiven Praxis wie der Kunstkritik“²⁰¹, sondern analysiert mit ihr vielmehr das Verhältnis jener wechselseitigen Beziehungen, wie sie für die Moderne bestimmend geworden sind. Diese wechselseitigen Beziehungen versucht er somit nicht aus der Perspektive eines Standpunktes mit Bezugnahme auf andere Standpunkte zu beobachten, sondern vielmehr als ein Gefüge an spezifischen, historisch-gewachsenen Rhetoriken darzustellen, deren Dynamik sich stets aufgrund eines Spannungsverhältnisses zwischen dem Singulären und dem Pluralen ergibt.

Aufgrund seiner These, „dass in der ritualhaften Wiederholung und Vermarktung der Frage [Was ist Kunst? d.V.] ein Erkenntnisinteresse artikuliert wird, das gar nicht besteht“²⁰², kommt er schließlich auf die Logik einer *substanziellen* Aufladung der Kunst zu sprechen, deren Definitionsversuch vergleichbar wäre mit einer Jagd nach einem blinden Fleck. Dennoch ist ihm ein Streit um unterschiedliche Vorstellungen von Kunst sehr wichtig – dieser sollte aber in dem Bewusstsein geführt werden, dass damit auch stets eine Substanzfrage einhergeht.²⁰³ In diesem Sinne hofft er nun zu einer Neuverhandlung der Chancen und Widersprüchlichkeiten antiidealistischer Theorie und Praxis zu kommen.

²⁰⁰ Draxler, 2007, S. 10.

²⁰¹ Draxler, 2007, S. 11.

²⁰² Draxler, 2007, S. 40.

²⁰³ vgl. Draxler, 2007, S. 44.

5. 1. Die Frage nach der *Substanz*

Kunstwerke würden für Draxler zunächst immer „von imaginären Horizonten und Spielräumen des Möglichen ab[hängen], das heißt von den gesellschaftlichen Bedingungen und Auseinandersetzungen darüber, was wir überhaupt unter Kunst verstehen wollen oder können“²⁰⁴. Bereits hier wird ersichtlich, dass Draxler von zwei, im allgemeinen Verständnis gegensätzlichen Aspekten spricht: Einerseits wären da imaginäre Horizonte – andererseits gibt es gesellschaftliche Bedingungen, welche wiederum die imaginären Horizonte prägen. In seinen Untersuchungen hat er dabei herausgestellt, dass sowohl das erste (verstanden als autonomes Ideal) als auch das zweite (verstanden als avantgardistisches Ideal), heute jeweils die Tendenz einer Entgrenzung aufzeigen würde, während ihr Gemeinsames bzw. Verbindendes, außer Acht gekommen wäre. Aus diesem Grund schlägt er die wichtige Frage vor, ob sich die beiden Formen von Entgrenzung, „die Entgrenzung aus den konventionellen Kunstsparten, wie sie die Avantgarden bis in die 1970er Jahre hinein gedacht hatten, und die Entgrenzung der Strukturen der Kunstfelder im Bezugsrahmen von Globalisierung, nicht sehr viel direkter miteinander in Verbindung bringen lassen“²⁰⁵.

Um hier nun eine Verbindung herstellen zu können, geht Draxler zunächst ihrem gemeinsamen Nenner nach und kommt dabei auf die *substanzielle* Aufladung des Allgemeinbegriffs *Kunst* seit dem 18. Jahrhundert zu sprechen. Diese *substanzielle* Aufladung bzw. die *substanzielle* Qualität eines Kunstwerks, hätte sich dabei mit Kant, erstmals von „den herkömmlichen, relativen, an Fertigkeiten und an den Sinnen orientierten Kunstvorstellungen“²⁰⁶ – also dem rein handwerklichen Kunstbegriff – im 18. Jahrhundert unterschieden:

„Das Substanzielle als ein nicht wirklich Fassbares, jede begriffliche Definition Übersteigendes, »Numinoses« oder »Hereinbrechendes« scheint tatsächlich zur spezifischen Qualität jenes Allgemeinbegriffs von Kunst geworden zu sein, wie er im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden ist.“²⁰⁷

²⁰⁴ Draxler, 2007. S. 18.

²⁰⁵ Draxler, 2007. S. 19.

²⁰⁶ Draxler, 2007. S. 20.

²⁰⁷ Draxler, 2007, S. 37.

Der Anspruch der Kunst richtete sich damals somit in Richtung eines kreativen und imaginativen Ausdrucks, der sich von bloß reproduktiven und handwerklichen oder kunstgewerblichen Formaten kategorisch abhob. Diese Abgrenzung einer autonomen Selbstbestimmtheit der Kunst nach außen hin, versteht Draxler nun allerdings als etwas Symptomatisches, das mit dem Verhältnis der historischen Entwicklung der Wissenschaften im 18. Jahrhundert einhergehen würde: So hätte damals der Ausschluss des *Substanzbegriffs* in den Naturwissenschaften, gleichsam seine Auferstehung in den Humanwissenschaften und den Künsten mit sich gebracht.²⁰⁸

Daraus schließt Draxler nun, dass selbst bzw. beispielsweise funktionale Kunst immer auch Kritik an autonomer Kunst sei bzw., dass das Äußere als Differenz immer im Inneren angekommen wäre: So ziele der Funktionsmodus der Kunst zwar darauf ab, die Substanzbehauptung der Kunst aufzuheben, „in den meisten Fällen erfüllt er sie allerdings erst recht, indem er sie ins Äußere und Andere, Zukünftige oder Gestrige verlagert.“²⁰⁹ Eine *substanzielle* Aufladung – in welchem Diskurs bzw. Kontext oder welcher Disziplin auch immer – kann demnach nicht vermieden werden.

Dies belegt Draxler unter anderem mit dem Beispiel, dass auch im frühen 20. Jahrhundert Walter Benjamins (geb. 1892/ gest. 1940) Begriff der Aura²¹⁰ „in ihrem Entstehen gewissermaßen als verschwindende empfunden [wurde], als kaum mehr zu fassende und ohnehin zu überwindende. Darin zeigt sich Funktionsästhetik wieder als Geschichtsphilosophie: als Überwindung eines Substanzbegriffs, den sie selbst erst heraufbeschworen hat.“²¹¹ Das heißt, dass selbst jene Kunst, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, die sich als Avantgarde versteht, „durchaus von ihrer autonomen, innerlich-substantiellen Selbstbestimmung abrücken [könne d.V.], wenn sie sich gleichzeitig geschichtsphilosophisch auflädt.“²¹² Aus diesem Grund wäre nun aus einer Erkenntnisfrage (z.B. Unter welchen komplexen Vorgängen kommt es zum Phänomen einer Verbrennung?) in der Kunst eine Substanzfrage (z.B. Was ist Feuer?) geworden, für

²⁰⁸ vgl. Draxler, 2007, S. 37.

²⁰⁹ Draxler, 2007, S. 47.

²¹⁰ Den Begriff der Aura von natürlichen Gegenständen definiert Walter Benjamin bekanntlich „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Benjamin, 1989, S. 17.

²¹¹ Draxler, 2007, S. 46 ff.

²¹² Draxler, 2007, S. 44.

die es entscheidend ist, dass sie nicht beantwortet werden kann: „Darin liegt gewissermaßen ihre >Logik<“²¹³: Denn weder die Humanwissenschaften noch die Künste, sind in der Lage eine Antwort auf dieses theologische Bedürfnis zu liefern – weshalb sie schließlich Diskursformate geschaffen hätten, die noch heute eine Substanzfrage wach halten: Was ist Kunst?²¹⁴ Diese Substanzfrage ziele dabei stets darauf ab, „eine neue Totalität herauszustellen, denn gerade für das >Totale< sind eben die geisteswissenschaftliche Kultur und >die< Kunst zuständig.“²¹⁵

Nachdem sich Kunst in den 1960er Jahren schließlich “derart radikal aus ihren tradierten Formen und Erscheinungsweisen 'entgrenzt' [hat d.V.], [schien] [...] Unverständlichkeit ihr Schicksal, aber auch ihre letzte Chance zu sein.”²¹⁶ Dieser Umstand hat sich sodann seit den 1980er Jahren wieder ins Gegenteil verkehrt: „die Menschen strömen in Massen in die Museen, um vielfach genau das zu sehen, was vor kurzem noch so unverständlich, so gnadenlos un-selbstverständlich erschienen war“²¹⁷. Einerseits begründet Draxler diese Entwicklung mit einem gesellschaftlichen Bedürfnis nach der *Substanz* der Kunst – andererseits erklärt er dieses Phänomen gleichsam damit, dass die funktionale Trennung der Bereiche Produktion und Kritik, öffentlicher Darbietung und Markt, heute infolge einer Art *Globalisierung der lokalen Ereignisstrukturen* verschwommen sei: Diese Ereignisstrukturen würden heute “den nationalstaatlichen Rahmen als imaginären Bezugshorizont kultureller Produktionen ersetzen”²¹⁸, weswegen auch die boomenden, internationalen Kunstmessen und Festivals, heute konsequenterweise auf internationale Strukturen angewiesen wären.

Nun hält Draxler diese Ausweitung der Grenzen der Kunstsphäre besonders deshalb für problematisch, da sie die Frage nach der *Substanz* – also nach dem, was diese Ausweitung „eigentlich“ vorantreibt – immer weiter ins Unklare führe. Zudem würde die *kulturalisierte Ökonomie*, wo „Politik, Wirtschaft und Kultur auf neue Art Synthesen eingehen“ ihm zufolge nicht nur eine neue Dynamik in Gang setzen – sondern auch „die alten Gegensätze

²¹³ Draxler, 2007, S. 40.

²¹⁴ vgl. Draxler, 2007, S. 41.

²¹⁵ Draxler, 2007, S. 41.

²¹⁶ Draxler, 2007, S. 15.

²¹⁷ Draxler, 2007, S. 16.

²¹⁸ Draxler, 2007, S. 16.

zwischen Avantgarde und Massenkultur oder zwischen Kunst und Kulturindustrie“²¹⁹ würden vor ihnen verblassen. Andererseits könne diese kulturalisierte Ökonomie nun ohneweiters als eine Art Versöhnung der Kunst mit ihrem Publikum interpretiert werden – wenngleich das nicht heißen soll, dass nun ausschließlich konservative, also massentaugliche Formate eine breite Aufmerksamkeit genießen: Was heute verstärkt auf Resonanz stößt, das wären nun sozialkritische und dokumentarische Ansätze: „Auffallend ist also eher die Gleichzeitigkeit von konservativen und progressiven Ansätzen. Ihre vielfältigen und durchaus widersprüchlichen Überschneidungen zwischen Strukturen, Formaten, Inhalten und Positionen könnten sogar leicht zu der irrigen Annahme führen, dass derartige Unterscheidungen keine Rolle mehr spielen würden.“²²⁰

Diese Entwicklungen erachtet Draxler nun zwar als eine wichtige Chance der künstlerischen Verhandlung von progressiven und konservativen Tendenzen – mit der zudem eine einseitige Argumentationsrhetorik vermieden werden könne – doch andererseits begreift er auch diese Methodik nicht als eine autonome, da sie stets ihre jeweiligen Standpunkte (seien sie nun politisch, progressiv, etc.) markieren würden, anstatt das *Substanzielle* kritisch zu bearbeiten. So würden die Kriterien für das *Substanzielle* der Kunst, heute verstärkt von Institutionen und Diskursen mit ihren Ein- und Ausschlussmechanismen, verhandelt werden. Und gerade weil diese dabei eine *substanzielle* Ordnung der ästhetischen Felder generieren würden, müsse heute besonders auf deren „grenzsetzenden Aktivitäten, die erst diese Bereiche als Felder im Sinne Pierre Bourdieus erscheinen lassen“²²¹ geachtet werden. Wie dies laut Draxler geschehen soll, möchte ich im nächsten Abschnitt untersuchen.

5. 2. Die Erfassung des *Substanziellen*

Hinsichtlich der Erfassung des *Substanziellen* vertritt Draxler zunächst die Ansicht, dass die *substanziellen* Werte spezifische Realitätseffekte erzeugen würden. Dies hätte eine Ausweitung der Grenzen zufolge und würde zudem eine Dynamik in Gang setzen, die das *Substanzielle* stets auf neue Ziele verschiebt:

²¹⁹ Draxler, 2007. S. 17.

²²⁰ Draxler, 2007. S. 17.

²²¹ Draxler, 2007, S. 25.

„Systematische Spaltungen und Verschiebungen scheinen mir daher die eigentliche Realität des Substanziellen auszumachen, wie es sich innerhalb der modernen Kunstfelder zeigt.“²²²

Die Produktion von widersprüchlichen Bestimmungen würde also das *Substanzielle* als Ordnungsprinzip unterschiedlicher ideologischer Formationen etablieren. Dies zu negieren bzw. abzulehnen, würde dabei erst recht wieder zu der Enthüllung des *Substanziellen* beitragen:

„Indem ein Ende [das der Kunst d.V.] behauptet wird, wird es gleichzeitig aufgeschoben, und die Behauptung schreibt sich in die Serie ähnlicher Behauptungen ein, die immer wieder bestritten werden und so die Produktivität der substanziellen Ordnung begründen.“²²³

Aus diesem Grund schlägt er vor, nicht eine Entgrenzung in der Kunst bzw. in den sie mitbestimmenden Instanzen, zu suchen bzw. anzustreben, sondern viel eher das Interesse darauf zu lenken, wie Grenzen geschaffen werden: „Grenzen sind ja nicht gegeben, sondern werden permanent gesetzt, verhandelt und damit produktiv gemacht.“²²⁴ Die Wechselwirkung der Thesen, Diskussionen, Positionen etc. ließe sich nun aber nicht systemtheoretisch auflösen, sondern seien nur situationsbedingt zu erfassen:

„Die Definition und Festlegung von Grenzen oder Regeln und ihre Überschreitung sind deshalb nicht als Prozess einer historischen Ablöse [...] zu begreifen, sondern als polare Entfaltung einer Ordnung, die jedoch schlicht als >offene<, pluralistische oder auch als rein systematisch ausdifferenzierte zu begreifen meiner Meinung nach nicht ausreicht. Es handelt sich eher um komplexe ideologische Formationen, die die Gebrauchsweisen der modernen Substanzbegriffe wie Kunst, Kultur, Geschichte, Kritik, Vernunft oder Nation regulieren und damit kritische und ästhetische Potentiale gleichzeitig generieren und einschränken.“²²⁵

Das *Substanzielle* verleihe den Feldern also erst eine logische Struktur, deren Ordnung wiederum von der spezifischen Unklarheit profitieren bzw. welche Unklarheit ständig hervorbringen würde. Daher würde die konsequente Ausdifferenzierung, die in unterschiedlichen Feldern aufgrund unterschiedlicher Ideologien zustande käme,

²²² Draxler, 2007. S. 20.

²²³ Draxler, 2007. S. 23.

²²⁴ Draxler, 2007. S. 23.

²²⁵ Draxler, 2007. S. 24 ff.

gleichsam nur Grenzen reproduzieren bzw. ausdehnen:

„Expansion und Überschreitung scheinen also Teil derselben Dynamik zu sein, das Substanzielle immer wieder anzustreben, es aber letztlich nicht erreichen zu können.“²²⁶

Diesem Phänomen arbeitet Draxler nun mit der Behauptung entgegen, dass sich Gegensätze kaum noch eindeutig feststellen ließen und es vielmehr die Polaritäten wären, die durch situationsbedingte Gegensätze das *Substanzielle* erzeugen würden. So stelle das *Substanzielle* prinzipiell die Produktion widersprüchlicher Bestimmungen dar, deren Struktur und Ordnungsprinzip wiederum das *Substanzielle* hervortreten lassen. Das würde heißen, dass alle Diskurse über Kunst – seien sie nun von Erkenntnissen oder Widerlegungen – das *Substanzielle* durch ihre situationsbedingte Widersprüchlichkeit stets auf neue Ziele verschieben würden: Deshalb müsse gerade deren Grenzsetzung, statt deren Entgrenzung, zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden.

Nun könne man aber die Wechselbeziehungen laut Draxler nicht systemtheoretisch darlegen, sondern man könne sie immer nur situationsbedingt erfassen. Indem konstitutive Gegensätze wie z.B. Inhalt und Struktur, stets von einer Dynamik des *Substanziellen* vorangetrieben werden, müsse somit auch von der *Substanz* ausgegangen werden. Diese wiederum würde den Feldern erst ihre logische Struktur verleihen. Dabei würde z.B. die Ausweitung der Strukturen, die Draxle²²⁷ heute auf eine globale zurückführt, die Logik der Überschreitung und, damit einhergehend, ihre Unklarheit sichtbar machen. Denn gerade diese Unklarheit täuscht wiederum „darüber hinweg, wie diese Bereiche, Werte und Milieus ihre spezifischen Grenzziehungen vornehmen und damit die Logik der substanziellen Ordnung der Kunst generieren und reproduzieren.“²²⁸

Um nun dem *Substanziellen* auf den Grund zu gehen, müsste mit Draxler also erst einmal davon ausgegangen werden, dass verschiedene Werthorizonte (also z.B. ästhetische, kulturelle, soziale, politische Werte) immer ihre Existenzberechtigung haben. Wenn sich diese nun aufeinander beziehen, so stets ideologisch. Erst im zweiten Schritt solle dabei herausgestellt werden, wie sich die Werte aufeinander beziehen bzw. wie sich ihr

²²⁶ Draxler, 2007. S. 24.

²²⁷ Draxler, 2007, S. 165.

²²⁸ Draxler, 2007, S. 25.

ideologischer Bezug aufeinander, herauszeichnen lässt:

„In den jeweiligen Positionen drücken sich die gesellschaftlichen Antagonismen als konstituierende Kräfte sowohl des Ästhetischen als auch des Politischen aus. Der Relativismus der Werte definiert gewissermaßen die irreduzible Notwendigkeit der Auseinandersetzung um unterschiedliche Wertformen und –inhalte. Gerade weil diese nicht absolut sind, sind sie aufeinander angewiesen.“

Da dieses Unterfangen nun aber auch kritisch ist, sollte ebenso die Form dieses kritischen Umgangs hinterfragt werden – denn die Kritik an sich, wäre ohnehin Bestandteil der Kunst:

„Die Kritik liefert hier nicht einfach Kriterien und Maßstäbe zur Beurteilung der >Praxis<, sondern sie vollendet erst das Kunstwerk und wird dabei selbst praktisch und substantiell.“²²⁹

Daher treffe das *substanzielle* Prestige der neuen Kunst, wie Draxler herausstellt, „bereits als Überschreitung ihrer selbst ins Kritische zu Tage. [...] Denn auch wenn das Werk auf Abschluss zielt, so kann gerade die substantiell aufgeladene Kritik niemals abgeschlossen sein, ihr Impuls schießt systematisch über die angepeilte Erfüllung hinaus.“²³⁰

In diesem Sinne könne also auch die Kritik nicht gegen eine *Substantialisierung* helfen – schon deshalb nicht, da sie vielfältig in deren Ordnung verstrickt ist. Es ist nun also verständlich, weshalb Draxler keine Versöhnung von Kunst und Kritik fordert sondern darauf besteht, stets das Verhältnis zwischen diesen beiden „gefährlichen Substanzen“²³¹ stärker zu historisieren und zu differenzieren. So würde z.B. eine Kunstfeld bezogene Formulierung wie etwa „Kunst und Kritik“ bzw. „Kunst und ...“ im allgemeinen, den hinzugefügten Bereich immer auf die Basis eines *substantiell* aufgeladenen Kunstverständnisses beziehen. Besser wäre es nun, den *substantiellen* Kunstanspruch als materiale und mediale Voraussetzung künstlerischer Praxis zu verstehen.²³²

²²⁹ Draxler, 2007, S. 28.

²³⁰ Draxler, 2007, S. 28.

²³¹ vgl. Draxler, 2007, S. 28.

²³² vgl. Draxler, 2007, S. 77.

5. 3. Draxlers Begriff der *Substanz* in Schlingensiefs Arbeiten

Schlingensiefs Arbeiten stellen in diesem Zusammenhang nun die Herausforderung dar, sie im Sinne ihrer *substanziellen* Aufladung hinsichtlich der Schlagwörter Kritik, Überreizung, Grenzüberschreitung, Gesamtkunstwerk, etc. nicht nur kritisch zu untersuchen, sondern dabei gleichsam die Verstrickung ihres Kritikerspruchs in die strukturelle (Un-)ordnung seiner Arbeiten mit einzubeziehen. So könnten Schlingensiefs Arbeiten zunächst als eine Begünstigung der *gefährlichen Substanzen* Kunst und Kritik, aufgefasst werden: Immerhin betrieb Schlingensief ganz bewusst eine permanente Grenzüberschreitung und – verwischung verschiedenster Genres mit Betonung der Kritik auf künstlerischer Ebene. Andererseits widmete sich der Künstler dabei gleichsam dem Phänomen der historisch-gewachsenen Bedeutungsaufladung künstlerischer Ausdrucksmittel verschiedener Disziplinen: also sowohl den Ausdrucksmittel in den Kunstgattungen, als auch jenen, die im gesellschaftlichen Alltag ihren Einsatz finden. Daher ist zu klären, ob der Impuls seiner Arbeiten nun über die angepeilte Erfüllung, nämlich der Überforderung, zwar „hinausschießen“ – durch ihre bewusste und betonte Inklusion des *substanziellen* Anspruchs aber gleichsam einen anderen Ausgang nehmen, als rein den von verschiedenen Gattungen? Adressiert Schlingensief nun also den Realitätseffekt gesellschaftspolitischer Ordnungen oder zeigen seine Arbeiten vielmehr Wahrheitseffekte, die eigentlich distanziert verhandelt werden sollen? Um dieser Frage nachgehen zu können muss nun ein Beispiel herangezogen werden, die nicht nur den *substanziellen* Anspruch der Kunst, sondern auch die Erwartungen an Kunst, infragestellt. Hierfür scheint mir Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* besonders geeignet zu sein: Dieses Theaterprojekt von 2008 verhandelt sowohl den Bezug des Religiösen hinsichtlich der Produktion und Transformation von Gefühlen in der Kunst bzw. der Gesellschaft und Politik (als künstlerischen Anspruch) – was sich wiederum besonders gut mit den etlichen Pressekommentaren (als Erwartung) bestätigen lässt.

5. 4. Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

*Wir haben hier in Duisburg auf der Bühne einen Gottesdienst,
das ist ja der größte Fluxus überhaupt.
Christoph Schlingensief*

Kirche, Angst, das Fremde: Diese *substanziell* aufgeladenen Themen haben für Christoph Schlingensief seit Anfang des Jahres 2008 aufgrund seiner Krebserkrankung eine extreme Bedeutung bekommen. Zwar war die Frage nach dem Tod, wie er selbst sagt, schon immer auch Thema seiner Stücke²³³, doch nie zuvor war der Umgang mit der Angst vor dem Tod dermaßen Bestandteil seiner Arbeit. „Das eigentlich Radikale dieses Jahrgangs liegt im radikal Privaten“, schreibt der Journalist Rüdiger Scharper anlässlich der Uraufführung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* in *Die Zeit* online – wobei er Schlingensief als einen der herausragenden Theaterarbeiten dieser Zeit erwähnt.

Ein „Fluxus-Oratorium“²³⁴ nannte Schlingensief sein Stück, das am 21. September 2008 im Rahmen der Ruhrtriennale in einer alten Gebläsehalle in Duisburg-Nord seine Uraufführung hatte. Die Halle wurde mit Kirchengestühl möbliert, während vorne links eine Monstranz aufgestellt wurde, die ein Röntgenbild Schlingensiefs hohler Brust enthielt: Nachdem ihm die Diagnose Lungenkrebs gestellt wurde, wurde ihm der linke Lungenflügel entfernt. Der daraus folgende Schrecken, der Schmerz und die Angst vor dem Tod, wurden von Schlingensief nun zur Thematik des Stücks bestimmt: „Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt“, zitiert er den Künstler Joseph Beuys.

Die Frage nach dem Fremden im Ich entscheidet hierbei nun wesentlich das „Spiel“ ums (Über)Leben: „alle Ichs könnte man sagen. [...] Das Fremde ist die Krankheit, das fremde Eigenleben der Zellen, zu dem man sich in Beziehung setzen muss, weil diese ‚in mir‘ sind, sich verändern, bewegen, wie auch immer.“²³⁵ In diesem Sinne baut auch *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* auf einer szenischen Anordnung der Übergänge von

²³³ vgl. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html> (aufgerufen am 03.01.2012).

²³⁴ „oratorium“ bedeutet „von orale kommend, einmal das ‚Bethaus‘, den Raum des Gebetes, und ferner ‚ein episch-dramatisches, vornehmlich musikalisches Werk für Soli, Chor und Orchester‘.“ Meister in: Janke, 2011, S. 100.

²³⁵ Meister in: Janke, 2011, S. 96.

Leben und Kunst auf, die als „eine den Regeln der Fluxus-Kunst entsprechende Vergegenwärtigung des Zeitflusses, der eigenen und der objektiven Zeit“²³⁶ zu lesen ist.

Der Schmerz, den Schlingensiefel seit jeher als Produktivkraft verstand, hängt hier nun umso enger mit der eigenen Krankheitserfahrung des Autors zusammen. So handelt das Stück weiters davon, wie Krankheit ein Leben beendet und zwar das eines Kindes, und ein neues beginnen lässt, nämlich das, eines Erwachsenen:

„Schlingensiefel zeigt, woher er kommt und was ihn geformt hat. Szenen, Musiken, Gesichter, Gefährten aus früheren Inszenierungen marschieren auf, Filme der Fluxus-Kunstbewegung sind zu sehen, und der Hasenkadaver aus seinem Bayreuther Parsifal (2004) wird vor unseren Augen noch einmal von Maden und Kleinstlebewesen so rabiat überfallen, dass das Tier unter seinem kalten Fell zu zittern und zu tanzen scheint.“²³⁷

Zudem lässt Schlingensiefel immer wieder Bilder seiner eigenen Kindheit auf die Leinwände seiner „Kirche“ projizieren: Ein Doppel-8-Film aus dem Familienbesitz zeigt ein behütetes, von seinen Eltern geleitetes Kind in den Dünen der Nordsee. Im Lauf der Aufführung zieht noch ein Gospelchor ein, Behinderte und Kinder stürmen an den Altar und rückwärts wieder hinaus.

Es ist „Theater als Prozess und Installation der Einübung in die Kunst des Vergehens, des Sterbens“, schreibt Monika Meister; „Theater als hochkomplexes Zusammenspiel von Menschen und Ideen, von Körper und Zeit“, berichtet Rüdiger Scharper. Darüber hinaus stellt die Intention des Künstlers, die Autonomie des Ichs, eine Herausforderung für sein Publikum bereit: So geht Schlingensiefel aufs Ganze indem er Jesus am Kreuze sagen lässt: „Ich bin autonom“ und erzeugt damit gleichsam ein, ins Extrem gesetztes, Paradox „der vollkommen körperlichen Zwangslage und des autonomen Ichs.“²³⁸ Ein Spannungsverhältnis also nicht nur zwischen seinem Körper und Willen sondern auch zwischen seinem Körper und Publikum. Doch provokativ allein ist diese Geste noch lange nicht, denn die „Jesus-Figur [...] bestimmt in der abendländischen Geschichte seit 2000 Jahren die Konstitution des Schmerzes. [...] Schlingensiefel setzt Jesus in Bezug zum Theatralen, zur Schmerzdarstellung schlechthin und schreibt sich selbst in diese

²³⁶ Meister in: Janke, 2011, S. 96.

²³⁷ <http://www.zeit.de/2008/40/Ruhrtriennale> (aufgerufen am 03.01.2012).

²³⁸ Meister in: Janke, 20011, S. 97.

Geschichte ein, allerdings mit deutlich ambivalentem, ironischem Gestus.²³⁹:

„Aber es ist sehr menschlich, wenn er am Kreuz klagt. Vielleicht hat er aber nicht gerufen: ‚Meint Gott, warum hast du mich verlassen?‘, sondern: ‚Ich bin autonom!‘“²⁴⁰

Diese Herausforderung für das Publikum, wie Schlingensief sich des Vokabulars der Liturgie und der Bibel bemächtigt, wird nun zu einem Ausdrucks- und Reflexionsmaterial des Erlösungsmotivs. So spricht Schlingensief vom Weg in die Freiheit, der „nur bedeuten [kann], dass man sich auf eigene Gesetze einlasst, die man natürlich nicht selber macht, sondern die einem, in diesem Falle jetzt besonders, von andern vorgeschrieben werden.“²⁴¹

Doch nicht nur damit macht er den Kontext des gesellschaftlich Religiösen offensichtlich: Am Ende der Aufführung bricht er noch ein Brot und feiert das Abendmahl, während er seine Erkrankung als „unglaubliche Beleidigung“ für einen bloß 47-Jährigen bezeichnet. Zudem dienen seine Krankenhausprotokolle als Grundlage der Liturgie:

„Im Krankenhaus sprach ich abends im Dunkeln stundenlang in ein Diktiergerät hinein. Das sind jetzt 450 Seiten, das sind die Texte, mit denen wir arbeiten. Ein immer wiederkehrender Gedanke: Was ist jetzt mit Gott? Wie bekomme ich Kontakt? Wieso komme ich mir schlecht vor und fühle mich schuldig?“²⁴²

Die Katharsis, übersetzt mit der Reinigung der Gefühle von Furcht und Mitleid, Jammer und Schauern²⁴³, findet bei Schlingensief nun im Theater nicht nur sichtlich statt, sondern sie wird zum gemeinsamen Erlebnis aller Anwesenden²⁴⁴: „Vielleicht ist der Begriff der Infektion, der Ansteckung, treffend für die Theaterarbeit Schlingensiefs. [...] Gift und Gegengift, das Theater als bewusst gesetzter Prozess der Heilung steht hier zur Diskussion.“²⁴⁵ Dabei verschaffe, laut Dirk Pilz, „gerade das unerhört Distanzlose dieser Inszenierung [...] ihr die Freiheit, ohne Vorbehalte in die Assoziationstiefen der leidenden Seele hinabzusteigen.“²⁴⁶ Schlingensief meint dazu schlicht, dass wir „in dieser ganzen

²³⁹ Meister in: Janke, 2011, S. 96.

²⁴⁰ Schlingensief in: Janke, 2011, S. 97.

²⁴¹ Schlingensief in: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Programmheft, 2008

²⁴² <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html> (aufgerufen am 03.01.2012).

²⁴³ vgl. Meister in: Janke, 2011, S. 101.

²⁴⁴ „die Rede ist von einem erweiterten Wir-Begriff Schlingensiefs“ Meister in: Janke, 2011, S. 102.

²⁴⁵ Meister in: Janke, 2011, S. 102.

²⁴⁶ <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/die-messe-des-unheiligen-christoph-1.887725> (aufgerufen am 03.01.2012).

simulierten Weltansicht von Kunst, Theater und Oper [...] alle schön beschützte Wesen [sind], weil wir simulieren können. Und der Schauspieler spielt seine Rolle als Leidensbeauftragter.“²⁴⁷

Dies nimmt auch der Journalist Peter Kümmel wahr, indem er zwar meint, dass es „einen bei aller Rührung wütend machen [kann], wie wichtig Schlingensief sich nimmt: völlig unmäßig, dass er sich eine Oscar-Zeremonie für den stärksten Lebenswillen ausrichtet“, er sogleich aber anfügt, dass man „im Lauf des Abends [...] seine Aktion immer weniger als den Akt eines wahnwitzigen Narzissten [begreift], der in unseren Blicken baden will. Man kommt dahin, Schlingensiefs Aktion auch als Akt der Großzügigkeit zu begreifen: Ein Mann vergesellschaftet seine Angst; er stellt sie uns wie einen Überschuss an Wärme zur Verfügung.“²⁴⁸

So hätte Schlingensief immer die eigene Haut zu Markte getragen und seine Biografie bewirtschaftet, „ein Midas der Kunst, dem alles »Werk« und nichts »privat« ist. Und wieso soll man das Dringendste verschweigen? Warum soll ausgerechnet er Privatsache sein, der Tod?“, fragt sich schließlich Peter Kümmel.

5. 5. Fazit: Die Vergesellschaftung der Privatheit

*Eine Argumentation, die nicht allein die bereits Missionierten bekehren möchte, muss plausibel machen können, weshalb die Freiheit der Kunst eigentlich über den Werten rangiert, für die sich beispielsweise der orthodoxe Klerus einsetzt.*²⁴⁹

Christian Demand

Mit der Schilderung des Theaterprojekts *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und den der Presse entnommenen Kommentaren und Reflexionen, wurde vor allem eine zentrale Thematik ersichtlich: Die Problematisierung verschiedener, politischer Figuren²⁵⁰

²⁴⁷ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html> (aufgerufen am 03.01.2012).

²⁴⁸ <http://www.zeit.de/2008/40/Ruhrtriennale> (aufgerufen am 03.01.2012).

²⁴⁹ vgl. Demand, 2010, S. 187.

²⁵⁰ Politisch verstehe ich hierbei insofern als eine institutionell zu verortende, also öffentliche Lebensform, während ich den Begriff der Figur mit der Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway als tropisch verstehe: „das heißt, sie können nicht buchstäblich oder selbst-identisch sein. Figuren müssen zumindest eine Art von

(in diesem Fall: der Künstler, der Kranke, der Messias), ihre Vergesellschaftung und zudem die Ausstellung bzw. Bewertung von Privatheit in der Öffentlichkeit. Nun geht Schlingensiefel aber nicht einfach nur von einer Widerspiegelung moralischer Diskrepanzen aus, sondern er stellt die Kulturalisierung der Privatheit mittels einer dringenden Geste aus, die im Publikum wiederum Distanz erzeugt und somit Erfahrung generiert.

In diesem Sinne hat bereits Pierre-Joseph Proudhon im 19. Jahrhundert sich die Frage gestellt, welche Stellung der Kunst in der modernen Gesellschaft zukommt bzw. was ihre private und was ihre öffentliche Bestimmung ist.²⁵¹ Hierbei kam er zu dem Schluss, dass die Kunst „nur dann ein Recht auf öffentliche Aufmerksamkeit und Förderung [habe], wenn sie das ‚menschliche Leben‘ wahrhaft und in all seiner Vielfalt darstelle“ weswegen es im Namen des sittlichen Fortschritts darum gehe, „die Kunst mit dem Gerechten und dem Nützlichen zu versöhnen“, damit sie [...] wieder ein ‚integraler und konstituierender Teil unserer Existenz‘ werde.“²⁵² Diese Auffassung stellt dabei die schmerzliche Entfernung von Idealen (ein ethisches Kriterium) über rein ästhetische, selbstgenügsame Zwecke.

Nun erreicht Schlingensiefel zwar eine Darstellung der „Vielfalt des menschlichen Lebens“, indem er dem derzeitigen, mit Übermaß an alternativen Wahrnehmungen begabten Zeitalter, mit einer Zusammenschaltung an Bildern, Zitaten, Emotionen, etc. antwortet, doch wirft er damit gleichsam die Frage auf, ob *die* Wahrheit überhaupt ein sinnvolles Kriterium darstellen würde: So plädiert er nicht für eine ganz bestimmte Gerechtigkeit oder verkündet etwa einen (neuen) Mythos, sondern er präsentiert vielmehr den Mythos – den Kult – als eine historisch-verankerte Notwendigkeit von Gesellschaft und eine von Gesellschaftskritik, indem er die Wirklichkeit des Alltags infrage stellt. Somit führt er auch jenen Zwiespalt, dass nämlich Kunst einerseits einer Nachfrage nach dem *Substanziellen*, dem „Totalen“, entgegenkommen solle und sich dabei andererseits den gesellschaftlichen Werten gegenüber loyal verhalten müsse, über die Konkurrierung verschiedener Realitätseffekte herbei, die moralischen Fragen entspringen:

Verschiebung aufweisen, die Identifikationen und Gewissheiten stört. Figurationen sind performative Bilder, die bewohnt werden können.“ Dakić, 2009, S. 14.

²⁵¹ vgl. Demand, 2010, S. 188.

²⁵² Demand, 20120, S. 188 f.

„Ich habe immer an das Gute gedacht. Die Totale war für mich immer das Beste. Ich habe immer die Totale versucht, für jeden Schauspieler. Ich hab immer versucht, das Close-up wegzulassen, ich hab immer das Gute, die Totale gesucht. Ich habe es gut gemeint. Ich habe das Gute gesucht und ich habe es nicht böse gemeint.“²⁵³

In diesem Sinne bindet er den *substanziellen* Mehrwert nicht nur von kunsthistorischen sondern auch von gesellschaftspolitischen Diskursen, in seine Arbeitspraxis mit ein, wodurch die *Substanzfrage* gleichsam erscheint und verschwindet: als eine Lehr- bzw. Leerstelle der Vieldeutigkeit von Bildern, Texten und Emotionen. Zudem zeigt Schlingensief damit, inwieweit unser Kunstverständnis noch immer nach verschiedenen, kategorialen Einordnungen verlangt und wie hilflos dieses Kunstverständnis wird, sobald diese Kategorien ihre eigenen Grenzen und damit an *Substanz* verlieren.

Somit geht er also von einem performativen Prozess der Zirkulationen des Schmerzes aus, „der in den Figuren, in den Texten, in den sich überlagernden Filmprojektionen, den Reden, dem Murmel und dem Singen“²⁵⁴ kreist und stellt dabei gleichsam klar, dass in den theatralen Effekten – Realitätseffekten – zwar *Substanz*, aber kein Seelenfrieden zu finden ist. Damit bestätigt er Draxlers Ansicht, dass sich der „substanzielle Kunstanspruch [...] nicht mehr aus der Bewältigung eines entwicklungslogisch artikulierbaren Problems innerhalb einer bestimmten, disziplinär verstandenen Geschichte“ ergibt, sondern vielmehr „schon in der Entscheidung für ein bestimmtes Mittel, Medium oder eine besondere Methode präsent [ist].“²⁵⁵ Darüber hinaus entwickelt Schlingensiefs Methode nun keine versöhnenden Perspektiven (sei es mit Gott, mit dem Alltag oder mit künstlerischen Mitteln, Gattungen, Medien oder Methoden, etc.), sondern er führt vielmehr ein Spannungsverhältnis zwischen Erwartungshaltungen und Glaubensfragen herbei – womit er die *Praxis als Medium* infrage stellt. In diesem Sinne kann auf Demands oben zitierten Hinweis, dass sich die Freiheit der Kunst gegenüber den Werten des orthodoxen Klerus erst argumentativ behaupten müsse, mit Schlingensiefs Aussage geantwortet werden, dass wir vom Konsens vernichtet werden würden²⁵⁶. Diese Aussage trifft freilich das *Substanzielle* nicht nur auf eine empfindliche Stelle – die Relativierung des Konsens lässt

²⁵³ Schlingensief in: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Programmheft, 2008.

²⁵⁴ Meister in: Janke, 20011, S. 103.

²⁵⁵ Draxler, 2007, S. 75.

²⁵⁶ <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv003> (aufgerufen am 03.01.2012).

das *Substanzielle* dabei gleichsam erscheinen und verschwinden und somit auch den Konsens von Autonomie und Regelmäßigkeit:

„Der Draht ist irgendwie weg. Ich habe keinen Kontakt. Ich weiß aber nicht, warum. Ich weiß nicht, ob die von oben nicht wollen oder von unten... ob einfach die Verbindung weg ist... Hallo... Ist hier vielleicht irgendwo eine Schwester? Ich glaube, es geht mir nicht gut... Ist hier jemand?“²⁵⁷

Statt also auf einer strikten Autonomie seiner Handlungen zu bestehen, bemächtigt sich Schlingensiefel vielmehr jenen politischen Figuren, die im Alltag vermeintlich noch Autonomie besitzen: das Genie (Künstler/in); der Ausgegrenzte des Alltags (der/die Kranke) oder jener Figur, die im Alltag für Regulierung sorgen soll (Gott). Indem er sich dabei nun keiner „Partei“ wirklich zugehörig fühlt oder für sich selbst einen dritten Ort beansprucht, sondern alle Figuren erfüllt und gleichsam ablehnt, führt er letztlich die Funktion von Autonomie vor Augen: Als ideologisches Regulierungsinstrument kann sie nur dazu dienen, feste Strukturen zu öffnen und zu verhandeln, nicht aber aus diesen auszubrechen. Somit legt er keine Wahrheit offen, sondern er stellt seine Autonomie und die seines Publikums, repräsentationskritisch infrage, um sogleich auch die Logik kultureller, idealistischer Produktionsweisen bzw. die Logik der *Substanzfrage* zu adressieren.

Somit könne Schlingensiefels Beuys-Zitat: „Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt“ mit jenem Zitat übersetzt werden, das der Philosophie-, Sozial- und Literaturwissenschaftler Carl Hegemann einer Toiletteninschrift entnahm: „Wer sich nicht bewegt, spürt seine Ketten nicht [...] ... aber auch nicht sich selbst.“²⁵⁸

²⁵⁷ Schlingensiefel in: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Programmheft, 2008.

²⁵⁸ Hegemann in: Menke, 2012, S. 83.

6. Resümee: Das künstlerische Systemmodell: Duolismus

Freies Denken endet in Partituren!

Christoph Schlingensief

Im Laufe meiner Diplomarbeit habe ich versucht darzustellen, wie sich das Kunstautonomieverständnis einerseits von der Moderne hin zur Postmoderne über die komplexe Herausbildung verschiedener institutioneller Gefüge gewandelt hat und wie es nun andererseits seit der Postmoderne, mit Niklas Luhmanns Herausarbeitung des autonomen Kunstsystems, Bourdieus Regeln der Kunst und Helmut Draxlers Substanzfrage, zu neuen Auffassungen gefunden hat. In diesem Kapitel möchte ich nun versuchen, die gewonnenen Erkenntnisse zu rekonstruieren und letztlich einen eigenen Vorschlag für ein Autonomieverständnis vorstellen.

Zunächst baut Luhmanns Verständnis von Kunstautonomie auf einem immanenten Kunstbegriff auf, der wiederum auf seine Systemtheorie und seine prinzipielle Unterscheidung von Individuum und Umwelt zurückzuführen ist:

„Das System erzeugt sich selber, es definiert sich selber – es macht den Unterschied zur Umwelt. Ohne das System gäbe es keine Um-Welt. [...] Aber dass etwas Umwelt ist, ist es nur, weil das System eine Grenze zieht.“²⁵⁹

Auf dieser Theorie beruht nun also nicht nur das Paradox der Kunst, das sich ihm nach durch ihre gleichzeitige Geschlossenheit und Offenheit auszeichne, sondern auch Luhmanns allgemeines Verständnis von Gesellschaftsformen: Hierbei ersetzte er den von Karl Marx geprägten Begriff der *Klasse* durch den Begriff *Differenzierungsformen*²⁶⁰, um damit eine größere strukturierte Komplexität für die Soziologie zu schaffen und dabei gleichsam ein Gesellschaftssystem zu formulieren, das den Umgang mit Paradoxie autonom bewältigen könne. So hätte früher, als die soziale Struktur den Familien und Individuen noch ihre Plätze zuwies und diese in soziale Schichten gegliedert waren, noch die Religion Strukturen begrenzt und gestützt. Diese Welt setzte „einen (und nur einen) Beobachter“ voraus, „der zur Erkenntnis einfach durch die Betrachtung der Sache selbst

²⁵⁹ Luhmann, 1993, S. 75.

²⁶⁰ vgl. Luhmann, 2001, S. 288.

gelangte.²⁶¹ Dies änderte sich um 1800 sodann fundamental, als die Gesellschaft ihren dominanten Differenzierungsmodus änderte und auf den Primat funktionaler Differenzierung umstellte:

„Durch diese Veränderung wurden die Funktionsbereiche unabhängig von sozialer Stratifikation und organisierten nun ihre eigenen Begrenzungen [...]. Die Gesellschaft konnte Gleichheit und Freiheit für alle proklamieren, da ihre Funktionssysteme den umgekehrten Zustand generierten. Moral vermochte nun nicht länger Protest zu absorbieren, sondern wurde ein Instrument der unausgesetzten Selbstirritation der Gesellschaft.“²⁶²

Aus der Gottesfrage wurde somit eine Religionsfrage. Für die Wahrnehmung der daraus folgenden Konsequenz, nämlich die Selbstbeobachtung der Gesellschaft, wäre die Moderne nach Luhmann jedoch noch unfähig gewesen. Auch wenn es nun während des 19. Jahrhunderts zu vielen neuen Unterscheidungen kam (Staat und Gesellschaft, Individuum und Kollektiv, Gemeinschaft und Gesellschaft) hätte es die Gesellschaft damals noch nicht geschafft, diese Einheit von Gegensätzen – diese Paradoxien – zu erfassen. Erst die Postmoderne erkannte dieses Paradox-Phänomen, indem sie die alten Begriffe des 19. Jahrhunderts wieder aufgriff (Entzweiung, Differenz, Mangel an Einheit) und in der Philosophie die Dekonstruktion einleitete.

Der Problematik der Dekonstruktion, die nach Luhmann zur Selbsterlegung führe, will er nun mit seiner Theorie der selbstbeobachtenden Systeme, entgegenwirken: „Beobachten heißt, Unterscheidung verwenden, um so eine Seite und nicht die andere zu markieren.“²⁶³ Zudem heißt beobachten auch, beobachtet zu werden und zwar von jenem System, das wir selbst beobachten. Indem wir als Beobachter der Welt also nur das identifizieren können, was wir beobachtet haben und nichts darüber hinaus²⁶⁴, fehlt in Luhmanns Theorie somit eine Norm, nach der wir uns alle richten, und damit einhergehend, eine Gottes- bzw. Religionsfrage.

²⁶¹ Luhmann, 2001, S. 289.

²⁶² Luhmann, 2001, S. 289.

²⁶³ Luhmann, 2001, S. 291.

²⁶⁴ „Es ist nur Selbst-Referenz möglich, um Bewusstsein zu haben.“ Luhmann, 1993, S. 84.

In diesem Sinne könne das Kunstsystem immer nur als eine Einheit der Differenzierung wahrgenommen werden: Indem es beobachtet, unterscheidet es und unterscheidet es sich von anderen. Es markiert mit der Differenzierung somit seine Autonomie als Teilsystem neben anderen, autonomen Teilsystemen. Daher würde Kunst nach Luhmann gar nicht mehr so sehr von den Dingen selbst abhängen oder von den Qualitäten, sondern von der Art, wie Dinge beobachtet werden.²⁶⁵ Diese Art generiere nun im sozialen System ebenso wie in der Kunst, gesellschaftliche *Codes*. Die Offenheit der *Codes* resultiert wiederum aus ihrer Beobachtungsbegabung bzw. ihrer Selbstreferenz: Ein Kunstsystem ließe sich somit von außen nur reizen, wobei es diese Reize dabei sofort in eine eigene Sprache umwandle.²⁶⁶

Die Problematik an Luhmanns Kunsttheorie ist nun jene, dass sie zwar an die Postmoderne anschließt, ihrer Entwicklung aber durch die eigene Determiniertheit gleichsam auch ein Ende zuspricht. So würde sich ab nun jegliches Kunstautonomieverständnis über den Luhmannschen Ausdifferenzierungsprozess generieren und wäre daher unfähig, eine andere Möglichkeitsform von Autonomie hervorzubringen. Immerhin ist die heutige Situation „offensichtlich durch die paradoxe Tatsache geprägt, daß [sic!] der bislang maximalen Autonomie des Teilsystems Kunst gerade nicht ein autonomes Selbstverständnis von Kunst entspricht.“²⁶⁷ Eben dieses Phänomen stellt auch das paradoxe Verhältnis von Autonomie und Regelmäßigkeit vor ein altes Problem: So sind Teilsysteme, um autonom zu sein, stets von anderen Teilsystemen abhängig – weswegen ihre Grenzen eigentlich durchlässig sein müssten. Zudem ist nicht klar, aufgrund welcher Kriterien Differenzen über einen strittigen Grenzverlauf aufzulösen sein könnten.

Dieses Phänomen habe ich sodann näher über die Darstellung der Arbeit *FREAKSTARS 3000* geschildert, in der eine Kollision von Teilsystemen aufgrund der Unzuverlässigkeit bestehender, gesellschaftlicher *Codes* ermöglicht wurde. Da Autonomie in Schlingensiefs Arbeit als eine fortlaufende, immerwährende Verhandlung und Umstrukturierung von ideellen Werten verstanden werden kann, hieße dies gleichsam, dass Kunst nicht nur immanent, sondern immer auch verweisend und damit gesellschaftsbezüglich ist. Die

²⁶⁵ Vgl. Luhmann, 1993, S. 79.

²⁶⁶ vgl. Luhmann, 1993, S. 85.

²⁶⁷ Barck, 2000, S. 435.

Grenzverwischung in Schlingensiefs Arbeit zeigt somit vielmehr auf, dass die Grenzen von Funktionskreisen schwer zu verorten sind bzw. dass gesellschaftliche *Codes* somit eigentlich, nur als eine lose Verflechtung von Werten verstanden werden können.

Mit Pierre Bourdieu hat sich nun gezeigt, dass die Regeln bzw. sozialen Ordnungen der Gesellschaft, mit dem praktischen Handeln entstehen. Während Luhmann also von einem Unterschied zwischen Individuum und Gesellschaft ausgeht, bespricht Bourdieu nun die Vergesellschaftung des Individuums aufgrund seiner sozialen Herkunft, seiner Bildung und seiner persönlichen Neigung. Oder, wenn Luhmann von einer Unterscheidung zwischen Medium und Form ausgeht, so bespricht Bourdieu die Relation von Medium und Form. Was Luhmann dabei versucht hat zu vermeiden, nämlich die Einbindung einer metaphysischen Kraft, kommt bei Bourdieu nun mit dem Begriff der *symbolischen* Herrschaftsform ins Spiel. Zwar weigert sich Bourdieu dementiert gegen die Annahme, dass die Erfahrung des Kunstwerks eine unsagbare sei – dennoch kommt er in seiner Untersuchung nicht um die Feststellung herum, dass der Wert eines Kunstwerkes nicht (nur) aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit festzustellen wäre, sondern aufgrund seines *symbolischen* Wertes bestimmt werden würde und dabei gleichsam Macht verspricht. Zwar formuliert Bourdieu darüber hinaus noch die Erkenntnis, dass die Bewertung eines Kunstwerks und damit die Generierung seines symbolischen Werts, nicht nur von der/dem Künstler/in sondern immer auch davon bestimmt werde, wie sich zur jeweiligen Zeit die jeweilige gesellschaftliche Situation, ihre Machtverhältnisse und ihre Beziehungen untereinander, verhalte – seinen Ausarbeitungen fehlt dabei aber auch der Ausweg eines alternativen Autonomieverständnisses zu jenem, das rein auf dem Verdienst des Prestiges beruht – z.B. die Überlegung, wie Produktion *vor* jeglicher Institutionalisierung oder Formalisierung zum Stil oder Konvention“, vonstatten geht bzw. gehen könnte. Vielmehr lautet seine These, dass „das Instrument des Bruchs [...] in der Idee des Feldes [liegt], das wiederum die reale Möglichkeit bietet, einen Standpunkt gegenüber konstituierten Standpunkten zu gewinnen.“²⁶⁸ Andererseits zeigt sich heute, dass der Kapitalismus, „wenn er seine eigenen Grundlagen nicht gefährden will, Verhaltensweisen [braucht], die seiner Logik widersprechen.“²⁶⁹

²⁶⁸ Bourdieu, 1999, S. 330 f.

²⁶⁹ Hegemann in: Menke, 2012, S. 84.

In dieser Hinsicht habe ich versucht aufzuzeigen, weshalb der Künstler Christoph Schlingensiefel daher die moralische Funktion von Begriffen hinterfragt bzw. die Determiniertheit einer Position eines Menschen in einem sozialen Feld bzw. nicht an die durchgängige Determiniertheit der Menschen durch die Verhältnisse glaubt – denn dann wären „sie letztlich nichts anderes [...] als physikalische Gegenstände, die sich nicht aus ihrer vorgegebenen Bahn lösen können.“²⁷⁰ Mit seiner Aktion *Bitte liebt Österreich* hat Schlingensiefel schließlich gezeigt, dass wenn z.B. Realität und Fiktion zusammengedacht werden, beide auf Kausalität angewiesen sind und dabei immer eine gemeinsame Ordnung generieren. Demzufolge wäre der Begriff Chaos nur ein Überbegriff für eine Ordnung, die wir nicht kennen oder die uns paradox erscheint.

Dieses Paradox, nämlich die Unklarheit hinsichtlich der Grenzen der Verhältnisse, habe ich zuletzt mit Helmut Draxler untersucht. So hinterfragt Draxler vielmehr die Möglichkeit einer Erkenntnis und geht davon aus, dass sich bestimmte Strukturen über eine spezifische Dialektik von Widersprüchen generieren würden. In dieser Hinsicht knüpft er meiner Meinung nach nicht nur an Bourdieus Herangehensweise an, sondern öffnet auch Luhmanns Systemtheorie. So bringt Draxler den Begriff der Erkenntnis recht schnell auf den Begriff der *Substanz*, die den Feldern erst eine logische Struktur verleihen würde. Das heißt laut ihm würden Ordnungen mit einer komplexen ideologischen Formation entstehen – also aufgrund von unterschiedlichen Werten verschiedener Codes – und gleichsam Ideale regulieren und einschränken. Diese Ideale bzw. Werte, würden gemeinsam wiederum eine *substanzielle* und damit unklare Ordnung fördern. Von dem Aspekt, dass diese spezifische Ordnung dabei von der Unklarheit der *Substanz* profitieren würde, leitet er nun den Grund ab, weshalb sich die Grenzen der Felder, angesichts der Globalisierung, mehr und mehr ausdehnen können, während die *Substanz* weitgehend im Verborgenen bleibt:

„Diskurse und Institutionen artikulieren nämlich die substanziellen ideale des Authentischen, des Hohen oder gar Absoluten und des Universellen, ohne diese letztlich fassen und fixieren zu können.“²⁷¹

Aus diesem Grund wären ihre Zielvorstellungen immer schon auf Überschreitung angelegt, während sich in der Ausweitung der Struktur wiederum die Logik der Überschreitung

²⁷⁰ Hegemann in: Menke, 2012, S. 81.

²⁷¹ Draxler, 2007, S. 24.

zeige – bzw. das „Auffallende an der zeitgenössischen Kunstproduktion [...] eher die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Positionen [sind] als die kategorialen Unterschiede.“²⁷²

In dieser Beziehung habe ich schließlich die *substanziell*-aufgeladenen Begriffe in Christoph Schlingensiefs Arbeit *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zusammen mit Kommentaren aus Presseartikeln besprochen. Hier hat sich gezeigt, wie Schlingensief über quasi-autonome bzw. *substanziell* aufgeladene politische Figuren, nämlich Künstler/in, Kranke, Gott, die Vergesellschaftung und zudem die Ausstellung bzw. Bewertung von Privatheit in der Öffentlichkeit thematisiert. Speziell ihre Bedeutungsaufladung als quasi-autonome Figuren, führte Schlingensief dabei wieder über die moralische Hinterfragung *ad absurdum*: War es doch er, der an einer Krebserkrankung gelitten hat und in der theatralischen Verkörperung Jesu, diese Ungerechtigkeit anprangerte. Mit seiner kühnen Durchbrechung „des die Kulturgeschichte prägenden, hoch poetischen Satzes der Sterbestunde Jesu“²⁷³, als dieser am Kreuz hing und rief „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ und seiner Re-Interpretierung dieses Satzes in „Ich bin autonom!“, stellte Schlingensief schließlich die Funktion von Autonomie als notwendigen Regulator der Verhältnisse dar.

Hiermit und mit der Aussage, dass wir vom Konsens vernichtet werden würden²⁷⁴, traf er das *Substanzielle* also nicht nur auf eine empfindliche Stelle – die Relativierung des Konsens und allen Endgültigen, ließ das *Substanzielle* in Schlingensiefs Arbeiten somit gleichsam erscheinen und verschwinden: So, wie den Konsens von Autonomie und Regelmäßigkeit.

Die Idee der Autonomie artikuliert nun also auch „die Einsicht, dass man Freiheit und Gesetz nicht durch ihre Entgegensetzung bestimmen kann, sondern durcheinander erläutern muss.“²⁷⁵ Im Rahmen dieser Diplomarbeit habe ich herausgestellt, dass das Verständnis von Autonomie heute besonders als ein ideeller Begriff angesehen werden

²⁷² Draxler, 2007, S. 75.

²⁷³ Meister in: Janke, 2011, S. 97.

²⁷⁴ <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tv003> (aufgerufen am 03.01.2012).

²⁷⁵ Khurana, 2011, S. 7.

kann, der sich über ein Spannungsverhältnis zwischen Dispositionen reguliert. In diesem Sinne bin ich zu dem Entwurf eines künstlerischen Systemmodells namens *Duolismus* gelangt, mit dem ich eine neue Möglichkeitsform von Anordnungen darstellen will. Hier behauptet Kunst ihre Autonomie durch ihre Verhandlung ideeller Werte.

Mit dem Begriff *Duolismus* möchte ich daher das Verhältnis zwischen zwei Feldern besprechen. Ich habe mich für die Konstruktion des Begriffes *Duolismus* entschieden, da der Begriff Dualismus in der philosophischen Begriffslehre als „Bezeichnung für religiöse und erkenntnistheoretisch-metaphysische Lehren, die davon ausgehen, daß [sic!] die Welt im Ganzen bzw. Teile von ihr nur durch Rückgang auf zwei (meist gegensätzliche) Prinzipien erklärt werden können (z.B. Gut/Böse, Geist/Materie, Seele/Leib)“²⁷⁶ beschrieben wird – ich aber den Prozess zwischen zwei Feldern besprechen möchte, wo jedes Feld für sich ausdifferenziert. Auch der Begriff Polarität bespricht diesen Prozess nicht direkt: Nicht nur, da er ein „Verhältnis der Gegensätzlichkeit zw. zwei voneinander abhängigen, sich gegenseitig bedingenden Momenten od. Prinzipien“²⁷⁷ – also ein relatives Verhältnis – bezeichnet, sondern auch, da bei ihm jene dritte Instanz fehlt, die im *Duolismus* von der Kunst übernommen wird. So gibt es im *Duolismus* nicht nur die zwei Felder *Medium* und *Funktionssystem*, sondern um sie herum bewegt sich noch ein drittes Phänomen: Die *Kunst*. Diese zieht um die Felder fortweg eine Schleife (siehe Abb. 3).

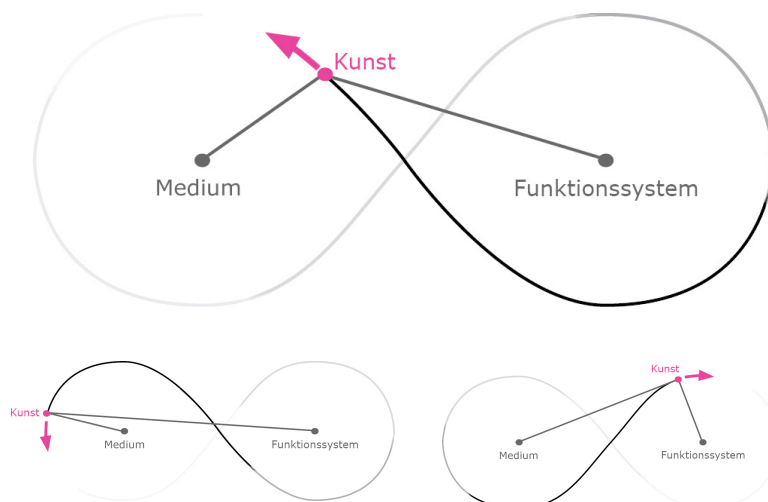


Abb. 3: Grafik zur Veranschaulichung des Duolismus

²⁷⁶ Mittelstraß, 1980, S. 503.

²⁷⁷ Wahrig, 1983, S. 164.

Im *Duolismus* herrschen also zwei Felder vor: *Funktionssystem* und *Medium*. Spreche ich nun von dem Feld *Funktionssystem*, so spreche ich von einem Feld, das inkludiert und exkludiert bzw. sich gefestigt hat und sich über bewährte Tatsachen behauptet: z.B. Erziehungssystem, Politisches System, Wirtschaftssystem oder Wissenschaftliches System. Spreche ich hingegen von dem Feld *Medium*, so spreche ich von einem eher losen, intuitiven, spirituellen Feld, das inkludiert und exkludiert und dessen Funktion sich nicht festigt: z.B. Inspiration, Spiel, Variation, Zufall.

Diese beiden Felder verstehe ich als gesellschaftliche, auf ideellen Werten basierende Felder, die entwicklungs- bzw. wandlungsfähig sind. Der Mensch befindet sich dabei in beiden Feldern – ist also nicht dem einen oder dem anderen zuzuordnen: Wenn, dann ist der Mensch einem Feld zugewandt. Zur Entwicklung der beiden Felder bedarf es im *Duolismus* nun der Kunst. Die Kunst ist dabei nicht als ein Feld, sondern als ein Prozess zu verstehen – weshalb Kunst im *Duolismus* einen evozierenden bzw. verhandelnden Charakter hat: Durch sie werden ideelle Werte des einen Feldes an das andere Feld fragmentarisch herangetragen und ausgetauscht. Kunst spannt im *Duolismus* somit einen dynamischen, vorübergehenden Bogen um die beiden Felder.

Damit Kunst relevant ist, bedarf sie des Feldes *Funktionssystem* bzw. *Medium*. Umgekehrt bedarf z.B. das Feld *Funktionssystem* der Kunst, um ideelle Werte vom Feld *Medium* zu bekommen und sich umstrukturieren zu können. Mittels der Kunst herrscht somit immer ein fragmentarischer Austausch zwischen den beiden Feldern vor. In meiner Hypothese hängen die Felder *Funktionssystem* und *Medium* daher nicht direkt – sondern durch die Kunst – zusammen. Über die Kunst tauschen sie sich fragmentarisch aus und verändern sich dabei eigennützig. Das Systemmodell *Duolismus* ist in ununterbrochener Bewegung. Inmitten dieses Prozesses, wo Kunst also z.B. dem Feld *Funktionssystem* die ideellen Werte des Feldes *Medium* fragmentarisch vermittelt, wird Kunst phänomenalisiert bzw. innerhalb des *duolistischen* Feldes reflektiert und damit strukturiert.

Luhmanns Beschreibung der *Selbstprogrammierung der Kunst* bzw. der positiv/negativ Bewertung des *Codes* durch ein *Programm*, kommt daher im *Duolismus* im jenem Moment nahe, wenn Kunst von einem *duolistischen* Feld reflektiert wird. Im *Duolismus* führt dieser

Prozess aber nicht nur zu einer Umstrukturierung des Feldes, sondern die Kunst kommt damit auch zu neuem Input. Bei Luhmann hingegen gibt es keinen Austausch bzw. „bei voller kausaler Abhängigkeit von der Umwelt, weder einen Input noch einen Output von Einheiten.“²⁷⁸ Im Gegensatz zu Luhmanns Auffassung von Kunstautonomie, die bei ihm also in der Selbsterschaffung und –überprüfung jedes Teilsystems zu sehen ist, wird diese im *Duolismus* hingegen als eine Verhandlung von Impulsen verstanden: Wenn also ideelle Werte des einen Feldes an das andere herangetragen und dabei wiederum neue ideelle Werte aufgenommen werden. Hier tritt das Zirkuläre, die Paradoxie von Selbst- und Fremdreferenz – die Luhmann mit der Temperaturregelung des Thermostats bzw. der Luft beschreibt – in den Vordergrund: Es geht allerdings weniger darum, die Gesetzmäßigkeit des Zirkulären auf einen Punkt zu bringen, als darum, das Zirkuläre als einen Austausch ideeller Werte anzusehen, die wiederum zu neuer, vorübergehend autonomer Gesetzmäßigkeit – einem Kontext – führt. Kunst ist im *Duolismus* daher in ständiger Verarbeitung und Verhandlung der Standpunkte. Ihre Autonomie ist darin zu sehen, dass sie mit einem Feldes operiert und dieses gleichsam umstrukturiert, indem sie ideelle Werte verwischt und erzeugt. Sobald ein Kunstwerk innerhalb eines *duolistischen* Feldes rezipiert wird, wird sein Impuls strukturiert und *codiert*. Die Kunstrezeption führt im *Duolismus* daher nicht nur zu der Beleuchtung des Kontexts eines *duolistischen* Feldes wie z.B. ein das Funktionsfeld „Museum“ oder „Galerie“, sondern veranlasst diesen Kontext auch zu einer Umstrukturierung.

Der symbolische Wert, der im Sinne Bourdieus auf einem Prestigegewinn beruht, kann im *Duolismus* somit ebenso in den Feldern – nicht aber im Prozess der Kunst – verortet werden. In diesem Sinne können Widersprüche zwischen den Feldern bestehen, um in der Kunst sodann zu einer Auseinandersetzung zu finden, wie es etwa Christoph Schlingensief mit der Kollidierung von Wirklichkeiten betreibt.

Zudem kann Kunst hierbei auch, wie es Helmut Draxler verlangt, Politik betreiben, ohne absolute Wahrheit zu generieren. Sie entwickelt somit immer Perspektiven der Konfrontation, ohne einem Begriff „total“ zu erliegen. Sie entwickelt Krisenexperimente, ohne eine Lösung anzubieten und sie reproduziert Wirklichkeiten, ohne zu einer

²⁷⁸ Luhmann, 1993, S. 8.

ursprünglichen Reinheit zurückzukehren. Wenn also Schlingensief dafür plädiert, dass man die Kanäle (in diesem Fall Fernsehkanäle) querschaltet²⁷⁹, dann hoffe ich dies in diesem Fall für die Kunst mit dem *Duolismus* getan zu haben.

²⁷⁹ vgl. Schlingensief in: SRF Sternstunde der Philosophie, 2001, 01:24 – 01:27 min.

7. Literaturverzeichnis

Barck, Karlheinz [Hrsg.]: Ästhetische Grundbegriffe. Band 1. Absenz-Darstellung. Stuttgart [u.a.]: Verlag J.B. Metzler, 2000

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999

Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics, Paris: les presses du réel, 2002

Dakić, Danica; Folie, Sabine, Groos, Ulrike: Danica Dakić, Ausst.-Kat. Düsseldorf/Wien/Zagreb: Kunsthalle Düsseldorf/Generali Foundation Wien/Museum of Contemporary Art Zagreb, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009

Demand, Christian: Wie kommt die Ordnung in die Kunst?. Springe: zu Klampen, 2010

Diederichsen, Diedrich: Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2008

Draxler, Helmut: Gefährliche Substanzen. Berlin: b_books, 2007

Fritz, Elisabeth: Real Life – Real People. Mediale Experimente mit 'echten Menschen' in der zeitgenössischen Kunst zwischen Authentizität, Partizipation und Spektakel. Digitale Fassung, Karl-Franzens-Universität Graz, 2012

Gilles, Catherina: Kunst und Nichtkunst: das Theater von Christoph Schlingensief. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2009

Janke, Pia, [Hrsg.]: Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief. Wien: Praesens-Verl., 2011

Khurana, Thomas: Paradoxien der Autonomie. Berlin: August Verl., 2011

Koller, Markus: Die Grenzen der Kunst. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2007 = Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2005/2006

Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern: Benteli-Verl., 1994

Luhmann, Niklas: Aufsätze und Reden. Stuttgart: Reclam, 2001

Mittelstraß, Jürgen: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 1. Band 1: A-G. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut AG – Wissenschaftsverlag, 1980

Menke, Christoph [Hrsg.]: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2012

Papilloud, Christian: Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds. Bielefeld: Transcript-Verl., 2003

Sorg, Reto [Hrsg.]: Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne. München: Fink, 2006

Ullrich, Wolfgang: Was war Kunst? Biographien eines Begriffs. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2005

Walter, Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989

Wahrig, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald (Hrsg.): BROCKHAUS WAHRIG. Deutsches Wörterbuch. In sechs Bänden. Stuttgart: F.A. Brockhaus, Wiesbaden, und Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1983

Webseite Schweizer Radio und Fernsehen

Schweizer Radio und Fernsehen: Sternstunde der Philosophie. «Wieviel Ordnung braucht das Chaos?», 2001, <<http://www.srf.ch/player/video?id=90ba2aa0-2e6b-4403-9bd1-460973197f26>>, aufgerufen am 28.12.2012

Zahner, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 2006
= Zugl.: Bamberg, Univ., Diss., 2005

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Christoph Schlingensief, *FREAKSTARS 3000*, 2002, Fernsehserie, VIVA Plus/D, 6 Folgen à 30 min bzw. Film, ca. 75 min, 2003, Farbe, Ton, Foto © Thomas Aurin.

Aus: Fritz, Elisabeth: *Real Life – Real People. Mediale Experimente mit 'echten Menschen' in der zeitgenössischen Kunst zwischen Authentizität, Partizipation und Spektakel*. Digitale Fassung, Karl-Franzens-Universität Graz, 2012; S. 242.

Abb. 2:

Christoph Schlingensief, *Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche (Ausländer raus)*, Foto © David Baltzer / bildbühne.de, 2000.

Aus: Janke, Pia, [Hrsg.]: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Wien: Praesens-Verl., 2011; S. 457.

Abb. 3:

Antonia Zippermayr, *Grafik zur Veranschaulichung des Duolismus*, Wien, 2012.