



e u r o p e a n
n e t w o r k
for education and development in
p r i n t m a k i n g

Nina Bondeson, Everyday Picture Company:
lecture at München Lithotage, august 28 – september 3, 2012

Druckpotent sein – ein "trans-intellektueller" Vorschlag

Einleitung:

Im diesen Frühjahr nahm ich an einem Printmakingseminar in Helsinki teil. Ein wichtiger Teil der Diskussion blieb an dem Punkt stecken, wie Printmaker sich verhalten sollten um als zeitgenössiger Künstler akzeptiert zu werden. Einige der Referenten meinten als wichtigstes, es zu vermeiden über Techniken und Methoden zu sprechen. Wie man Kunst macht ist unbedeutend, meinten sie. Niemand war interessiert, es wäre peinlich darüber zu sprechen. Die zeitgenössiger Kunstwelt wäre nicht interessiert in solchen Fertigkeiten. Auch nicht der Kunstmarkt. Die Diskussion zeigte einen Konflikt zwischen zwei Positionen in Beziehung zur zeitgenössigen Kunstwelt. Aber es wurde nicht geklärt was dieser beinhaltet.

Als ich als Professorin für Textilkunst an der Schule für Gestaltung und Kunsthandwerk an der Universität Goeteburg arbeitete, verstand ich vollständig dass ich eine "Trans-intellektuelle" bin. Ich pendele zwischen zwei verschiedenen intellektuellen Aktivitäten: das Eine ist was ich als Künstlerin mache – ich erschaffe oder verarbeite Dinge, manchmal in Druckgrafik, um Inhalte zu vermitteln. Das Andere ist zu versuchen, meine künstlerische Aktivitäten im diese Tradition zu analysieren und wirklich zu verstehen.

Die Art von Wissenproduktion, die ich als praktische, produzierende Künstlerin beim Schaffen oder Verarbeiten von Kunstgegenständen gewohnt war, diese Wissensproduktion war nicht Bestandteil der gängigen akademischen Auffassung von Wissen.

Die Akademiker innerhalb der Universität waren durchaus fähig, Erfahrungen von anderen zu definieren. Sie waren jedoch überhaupt nicht damit vertraut, sich selbst einmal als unwissend zu begreifen. Es war ganz offensichtlich nötig, ein demokratisches Klima des Erfahrungsaustauschs herzustellen.

Gespräche mit Künstlern wie ich selbst, also den "Erben" der westlichen Kunstraditionen, Druckgrafiker aus dem ENDEGRA Netzwerk, zeigten mir, dass das Ganze nicht nur eine regionale Problematik war. Es handelt sich um die Frage von künstlerischer Wissensproduktion, die einen grundlegenden Einfluss darauf hat, wie wir Kunst verstehen. Und um die Frage, wo Druckkunst innerhalb dieses Verständnisses zu verorten ist.

1975 schrieb die Künstlerin Sarah Charlesworth in ihrer "Abhängigkeitserklärung"¹: "Wir sind gleichzeitig Produkte und Produzenten der Kultur in der wir leben. Aber selten betrachten wir den Wert oder die Funktion unserer Arbeit." Dieses Statement gilt noch immer. Es ist gleichzeitig das Fundament von ENDEGRA, European Network for Development and Education in printmaking (Graphic Art) – Europäisches Netzwerk zur Entwicklung und Ausbildung der druckgrafischen Künste. ENDEGRA ist ein Netzwerk von professionellen grafischen Werkstätten und Druckgrafikern, welches seit fünf Jahren wächst und Schaltstellen in acht europäischen Ländern hat. Es entwickelte sich aus dem Bedürfnis heraus, avancierte Wissensproduktion auf dem Gebiet der Druckgrafik miteinander zu teilen. Es geht darum, den Wert und die Funktion unserer Arbeit herauszustellen sowie relevante Handlungsräume für Entwicklung und Bildung in diesem Bereich zu entwickeln.

Das erste physische Treffen von ENDEGRA fand 2009 in Mölndal/Schweden statt. Seitdem arbeiten wir daran, ein Programm für Atelierstipendien im Low-Budget-Bereich zu entwickeln. Wir trafen uns bislang in Imatra/Finnland, in Odense/Dänemark und werden uns 2013 in Dresden/Deutschland zusammenfinden. In diesem Jahr findet das ENDEGRA Treffen im Rahmen der Münchner Lithotage statt. Wir danken Ihnen ganz herzlich für die Möglichkeit, an den Ausstellungen und dem Austausch mit Kollegen teilzunehmen.

Bei ENDEGRA geht es um künstlerische Praxis. Lange Zeit erfuhren die Künstler selbst wie auch die Kunst allein durch diese Praxis ihre Legitimation. Aber diese Bedingungen und Voraussetzungen haben sich geändert. Innerhalb von ENDEGRA nutzen wir auch unsere künstlerischen Erfahrungen, um die Möglichkeiten für zeitgenössische Druckkunst zu definieren.

In dieser meiner Präsentation werde ich mich nicht mit den druckgrafischen Techniken, Materialien oder verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigen. Ich werde Ihnen eine Art Topographie vorstellen, die dabei hilft, unsere Situation innerhalb der Kunst zu lokalisieren und Orientierung anzubieten. Wir müssen ein generelles Ordnungssystem von Kunst anlegen, um die gegenwärtigen Voraussetzungen für Druckkunst zu erkennen.

Wenn wir heute das Feld der Kunst betrachten, was sehen wir?

Zeitgenössische Kunst wird oft als pluralistisches Phänomen beschrieben. Man kann alles Mögliche machen, mit oder ohne allem möglichen Material und alles Mögliche wird so (entlang institutioneller Kunsttheorie) zur Kunst. Von Kunst werden Grenzüberschreitungen erwartet, Herausforderungen und Provokation. Kunst soll Fragen stellen, infrage stellen.

Gleichzeitig gibt es internationale Kunstbiennalen, die eine enorme Vielfalt zeigen. Alles scheint möglich zu sein. Und trotzdem: Alles heißt nicht automatisch, dass alles gut ist. Ich sehe zwei Probleme darin: Zum Einen bildet die gezeigte Vielfalt nicht das eigentliche Kunstschaffen ab. Künstler haben es schwer, in diesen Zusammenhängen über die nötige Zeit und den Raum zu verfügen, die sie zum Arbeiten brauchen. Das zweite Problem ist unser zeitgenössischer Zugang zu Kunst, der konzeptuell und intellektuell-begrifflich (textuell) geprägt ist.

Bevor ich dies weiter vertiefe, möchte ich dringend klarstellen, dass es nicht die Konzeptkunst selbst ist, die diese Probleme verursacht. Die Schwierigkeit liegt vielmehr darin, dass sich der

¹ <http://www.sarahcharlesworth.net> "A declaration of dependence"

konzeptuelle bzw. textuell ausgerichtete Zugang zu Kunst zur beherrschenden Lesart von Kunst entwickelt hat. Das heißt tatsächlich, dass davon unsere künstlerischen Handlungs(spiel)räume eingeschränkt werden. Das betrifft auch die Ausbildung und andere Gebiete.

Diese dominante intellektuelle Betrachtungsweise ist keine Erscheinung, die nur auf dem Gebiet der Gegenwartskunst existiert. Die Welt der Kunst spiegelt vielmehr ein kulturelles Phänomen, dass sich im Verlaufe des letzten Jahrhunderts in allen Bereichen der westlichen Kultur ausgebreitet hat. Wir können die Tendenz zum Theoretischen ebenso im Wirtschafts- und Gewerbeleben oder in Methoden des Qualitätsmanagements beobachten. Wir finden sie in unserer postmodernen Konsumgesellschaft, wo wir als begierige Konsumenten Erzeugnisse benutzen, uns aber kaum darum kümmern, wie diese hergestellt werden. Wir finden diese Haltung in Prozessen von Planung, Dokumentation, Bewertung oder Qualitätssicherung wieder – Prozesse, die überall in der Gesellschaft notwendig sind. Kontrolle und Leistung sind die Schlüsselworte.

Die gegenwärtig herrschende Vormacht gründet sich auf ein theoriefixiertes Verhältnis zum Leben und zur Kunst. Diese Ansichten haben sich zu einem orthodoxen und unstrittigen Glauben verfestigt. Dieser verursacht geradezu krankhafte geistige Defizite und führt dazu, dass Menschen auf Theorien so reagieren, als handele es sich um Naturgewalten, denen man sich zu fügen habe, wie das Wetter oder Vulkanausbrüche – nicht aber als menschgemachte Erscheinungen, die man durchaus anzweifeln, in Frage stellen oder neu denken kann.

Wir können uns dieser inflationären Theoriefixierung verweigern, ignorieren können wir sie nicht. Wir müssen uns damit auseinandersetzen. Um uns dagegen stellen zu können, müssen wir sie benutzen. Um eigene Handlungsspielräume zu erkämpfen oder zu verteidigen, ist es nötig, unsere künstlerischen Erfahrungen, unsere Bedürfnisse und Forderungen in Worte zu fassen. Wenn wir es nicht selber tun, wird jemand anderes die Spielregeln aufstellen.

Wenn wir diesen konzeptuell-begrifflichen Zugang nun ganz unkritisch akzeptieren, dann werden wir zu Teilhabern der gegenwärtigen Machtstrukturen. Als unkritische Teilhaber wiederum werden wir selbst zu Unterdrückern – das müssen wir nicht einmal selbst bemerken. Persönliche Sichtweisen entwickeln sich unmerklich aus Theorien und verselbständigen sich als gesunder Menschenverstand, der für sich selbst spricht. Gesunder Menschenverstand lässt sich nur schwer kritisieren.

Wenn wir jedoch den Vorrang des Konzeptuellen nicht in Frage stellen, dann unterdrücken wir jene künstlerische Wissensproduktion, die gar kein Bedürfnis nach intellektuellen oder begrifflich fixierten Ausdrucksformen hat.

Es sollte doch möglich sein, über diese Kritikpunkte zu diskutieren. Aber so lange wie eine spezielle Art des Kunstschaffens über eine andere dominiert, wird jedes demokratische Gespräch über die gemeinsamen Voraussetzungen und Bedingungen auf Augenhöhe scheitern müssen. Wir finden uns in einer Situation von Kleinkriegen und Positionskämpfen wieder. Das hilft niemandem, schon gar nicht einem gleichberechtigtem Zugang zur Kunst. Um demokratische Übereinkünfte zu erreichen, müssten sich zunächst einmal die Rahmenbedingungen ändern.

Damit wir unser gesamtes Kunstverständnis überhaupt überblicken können, müssen wir uns weniger auf Kunst an sich konzentrieren, sondern zunächst die allgemeine Produktion von Wissen betrachten. Kunst ist eine Kommunikationshandlung. Sie bietet Möglichkeiten über unsere verbalen Fähigkeiten hinaus. Sie ist ein notwendiges Werkzeug für zwischenmenschliche Verständigung.

Es ist wichtig, die Bedingungen für verschiedene Methoden der Wissensproduktion zu begreifen und zu akzeptieren. Das gilt genauso für die verschiedenen Arten der Kunstproduktion. Es scheint mir wesentlich, damit anzufangen, was und wie im Kunstbereich eigentlich geschaffen wird. Wir sollten beim Verstehen nicht erst mit der Interpretation des fertigen Werks beginnen,

sondern vorher.

Während der letzten fünf Jahrzehnte hat Kunst radikale Veränderungsprozesse durchlaufen. Das war auch schon in der Vergangenheit der Fall. Wenn wir ganz allgemein Kunst als eine große und fortwährende menschliche Ausdrucksleistung verstehen, dann spielen diese Veränderungen natürlich kaum eine Rolle. Aber für uns heute sind sie entscheidend.

- Diese Veränderungen unseres Kunstverständnisses begannen mit dem Durchbruch der Konzeptkunst in den USA der 1960er Jahre. Die gesamte Bandbreite von Kunst wurde so entscheidend erweitert, dass sich bis zum heutigen Tage zwei grundverschiedene Typen der Kunstproduktion entwickelt haben.
- Um die daraus folgenden Konsequenzen überhaupt einordnen zu können, müssen wir die gängige westliche Perspektive von kulturellem Fortschritt und linearer Entwicklung im Auge behalten.
- Das neue Verständnis von Kunst als einem konzeptuellen Prozess zog einen erheblichen Umbruch der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des gesamten Kunstschaffens nach sich. Allerdings wird genau dieser Umbruch auf wissenschaftlicher Ebene nur selten analysiert oder diskutiert.

Bildende Kunst trennte sich also in zwei Hauptstränge. Zum einen war das die herkömmliche, auf Kunstobjekte ausgerichtete Art des Kunstschaffens. Dabei werden noch immer Artefakte geschaffen oder verarbeitet, die eine bestimmte Bedeutung oder Funktion (oder beides) aufweisen. Genau dieser Tradition ist die Druckgrafik zuzuordnen.

Der andere Hauptstrang war das neue, konzeptuelle Kunstschaffen, das sich auf Ideen konzentrierte: verbaler Ausdruck wurde als wesentliches Material begriffen. Für Künstler von außerhalb des angelsächsischen Kulturraums jedoch, die konkrete Artefakte schufen, war es noch in den 1960er Jahren eher ungewohnt, ihre künstlerischen Erfahrungen so zu formulieren. Das war nicht notwendig. Als ich selbst von 1983 bis 1988 an der Kunstakademie Druckgrafik studierte, erfuhren Kunst und Künstler selbst ihre Rechtfertigung allein durch das Kunstschaffen an sich. Ich musste keine Texte schreiben, in denen erklärt wurde, wie ich künstlerisch unterwegs war und wie sich meine eigenen Werke zu dem verhielten, was vorher geschaffen worden war.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen diesen beiden künstlerischen Ansätzen besteht in ihrem Verhältnis zur verbalen Sprache. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass innerhalb des auf Kunstobjekte ausgerichteten Ansatzes Kunst als Phänomen nicht in Frage gestellt wird. In der Konzeptkunst hingegen war das von Anfang an eine Hauptfrage: Die Grenzen der Kunst wurden in Frage gestellt und angegriffen. In dem Moment, als die konzeptuelle, intellektualisierende Haltung die Deutungshoheit in der westlichen Kunstwelt errang, geriet die gesamte Tradition, die auf der Produktion von Kunstobjekten basiert, unter Druck – die druckgrafischen Künste eingeschlossen. Um angemessen reagieren zu können, standen weder verbale Fähigkeiten noch intellektuelle Werkzeuge zur Verfügung. Im Gegenteil - das resultierende Verhalten der betroffenen Künstler (und damit auch das der Druckgrafiker) war häufig von Verwirrung, Frustration, Ärger, manchmal Verbitterung oder von unterwürfiger Verehrung des Vergangenen gekennzeichnet.

In einer idealen Welt hätte diese Erweiterung von Möglichkeiten dazu geführt, dass verschiedene Arten der Kunstausübung gleichberechtigt existieren. Man hätte ein ernsthaftes Interesse dafür entwickeln können, auf welche Weise sich die jeweiligen Grundvoraussetzungen voneinander unterscheiden. Aber angesichts der vorherrschenden linearen und fortschrittsorientierten Sichtweise kann offenbar nur eine einzige Tendenz die Führung übernehmen. Aus dieser Perspektive heraus muss Vergangenes als überflüssig betrachtet und abgelöst werden. Unterschiede werden so automatisch zu Interessenkonflikten und führen zu Positionskämpfen.

Die Philosophin Marcia sa Cavalcante Schuback² identifiziert zwei vorherrschende Sichtweisen auf die Vergangenheit, die beide in die Sackgasse der Linearität führen: eine davon ist die unterwürfige Verehrung, die darauf zielt, dass alles wieder so wird, wie es früher war und sich allen Veränderungen sperrt. Die zweite Sichtweise ist jene, die die Vergangenheit aggressiv ablehnt. Man findet beide Haltungen in der heutigen Kunst und beide sind gleichermaßen unnützlich.

Linear aufgefasste Kunstgeschichte wird zumeist von Personen verfasst, die nicht selbst Kunst ausüben. Diese kunsthistorische Betrachtungsweise wird aber jenen künstlerischen Erfahrungen nicht gerecht, die sich wie räumliche Öffnungen in einem chronologischen Ablauf offenbaren. In ihrer tatsächlichen Kunstproduktion erleben Künstler immer wieder solche zeitlos gültigen Ausnahmestände – Momente, in denen die Zeit einem Raumgefüge weicht, in dem wir uns frei in alle Richtungen bewegen können, ohne Zwänge mit den Lebenden und den Toten interagieren. Auf unserer zeitgenössischen Gebietskarte der Kunst können wir Druckkunst als ein Areal festlegen, wo sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer lebendigen Vielfalt verflechten.

Natürlich handelt es sich bei meiner Beschreibung von zwei Hauptsträngen der Wissensproduktion nicht um ein wirkliches Abbild der Lebensrealität. Das wirkliche Leben ist weitaus komplexer und schwerer zu erfassen. Ich habe ein vereinfachtes Modell entworfen, eine Art Generalisierung – wenn man so will. Damit soll keine bestehende Situation beschrieben werden. Es geht mir vielmehr darum, ein Werkzeug vorzuschlagen, mithilfe dessen man über die komplizierte Realität sprechen kann. Wenn ich die aktuelle Topographie des Kunstschaffens abbilde, so hilft mir das, deren Auswirkungen auf die verschiedenen Arten von künstlerischer Wissensproduktion zu erkennen und etwas über die Bedingungen herauszufinden, unter denen Kunst überhaupt zustande kommt.

Ein theoretisches Interesse an jener Kunstpraxis, die auf der Produktion von Kunstgegenständen basiert, kann durchaus lohnend sein. Aber es ist keine grundlegende Bedingung für diese Art der Kunstausübung. Die Grundlagen dafür leiten sich vielmehr aus einem aktiven, sozusagen vererbten Zugang ab.

Als ich begann, meine künstlerischen Erfahrungen zu formulieren und zu analysieren, geschah dies nicht aus einem inneren Antrieb heraus. Es war vielmehr die immer stärkere Hinwendung zu Begrifflichkeit und Text um mich herum, die mich zu theoretischen Analysen drängte. Nur so konnte ich herausfinden, was geschah. Im Laufe dieses Prozesses begann ich jenseits von intellektuell-begriffsfixierter Verstandesoperationen bzw. diese überschreitend zu agieren. Seit 18 Jahren nun bewege ich mich zwischen zwei geistigen Systemen: Zum Einen ist das die objektbezogene Kunstproduktion, zum Anderen die analytische Reflexion und Untersuchung genau dieser Kunstproduktion auf ihre Begrifflichkeiten und Bedingungen. Zwischen den beiden Bereichen liegt ein unleugbarer Abstand. Dieser Fakt ruft die Metapher einer kartografischen Ordnung auf den Plan, denn ich muss mich dem Terrain der Kunst, in dem ich arbeite, vertraut machen. Es ist wichtig, zu wissen, wie sich die verschiedenen Örtlichkeiten dieses Terrains zueinander verhalten. Künstlerische Wissensproduktion ist vom konkreten Biotop, in dem sie entsteht, abhängig.

Ich kenne viele Kollegen, die mit jeglicher Art von theoretischer Analyse überhaupt nichts zu tun haben wollen. Sie möchten lediglich in ihrer künstlerischen Arbeit fortfahren. Es ist für mich unabdingbar, eine solche Haltung nicht nur zu akzeptieren oder zu tolerieren, sondern diese sogar zu unterstützen. Denn das bedeutet gleichzeitig, die vielfältigen Möglichkeiten künstlerischer Wissensproduktion zu verteidigen. Es heißt auch, den grundlegenden vererbten oder tradierten Zugang zu Kunst zu verteidigen. Jegliche menschliche Handlung wie auch Denken und Schreiben verfügt über tradierte praktische Methoden. Doch nicht alle praktischen

² <http://philpapers.org/s/Marcia%20Sa%20Cavalcante%20Schuback>

Tätigkeiten basieren auf den gleichen Regeln und Bedingungen. Ebenso muss nicht jeder Künstler das Bedürfnis oder die Fähigkeit haben, seine Arbeit begrifflich zu fassen, um große Kunstwerke zu produzieren. Die zeitgenössische Forderung nach Begrifflichkeit ist nicht Bestandteil der Kunstproduktion an sich, sondern ist auf die Erwartungen aus der Sicht von dominierenden Herrschaftsverhältnissen zurückzuführen.

Wir müssen die Diskussion über Kunst demokratisieren und wir müssen das Verständnis für künstlerische Wissensproduktion und für die verschiedenen Bedingungen von Kunstproduktion demokratisieren. In den letzten Jahren hat sich die Auffassung von Kunst enorm erweitert. Trotzdem ist es in diesem langen Zeitraum nicht gelungen, eine solche Diskussion anzustoßen. Vielleicht ist das nicht schlimm. Soetwas braucht Zeit. Das Pendel schwingt. Doch vielleicht ist jetzt gerade ein guter Augenblick, laut nach einem demokratischen Erfahrungsaustausch zu rufen? Die Zeit ist reif, gängige Herrschaftsverhältnisse in der Welt der Gegenwartskunst in Frage zu stellen. Daran schließt sich sofort eine Debatte über die ewigen Fragen an: Was ist Kunst? Wofür brauchen wir Kunst?

Bevor ich fortfahre, muss ich noch zwei Dinge klarstellen: Es gibt keinen immanenten Gegensatz zwischen den verschiedenen Formen des Kunstschaffens. Auftretende Positionskonflikte haben stets mit dem linearen Fortschrittsdenken zu tun, mit Machtverhältnissen im Kunstbereich, mit Fördersystemen, mit künstlerischer Ausbildung und so weiter. Nicht die Theorien selbst oder die konzeptuelle Kunst an sich sind das Problem. Das Problem, mit dem wir uns auseinandersetzen müssen, im Leben wie in der Kunst, ist die aktuelle, orthodoxe Vorrangstellung von theoretischen Analysen. Das führt zu ungleichen Kräfteverhältnissen zwischen den unterschiedlichen Formen künstlerischer Wissensproduktion. Es ist an der Zeit, dem mangelnden Demokratieverständnis in diesen Bereichen Paroli zu bieten.

Natürlich kann Kunst selbst nicht demokratisch sein. Im Bereich des künstlerischen Ausdrucks hat es keine Bedeutung, Übereinkünfte darüber zu erzielen. Übereinkünfte darüber, wie sich Kunst genau zeigt und kommuniziert. Im Gegenteil, dort können, ja müssen Zuordnungen und Deutungen gegensätzlich ausfallen. Widerstreitende Parteien müssen einander als legitime Gegenpole begreifen – dabei können subjektive Meinungen ihre Siege feiern oder aber ihre Wunden lecken.

Wenn es aber zu Fragen des eigentlichen Schaffens von Kunst kommt, dann wäre es jedoch sehr hilfreich, demokratische Verhältnisse anzustreben. Das gilt auch für die Definition, wie ein bestimmtes Kunstwerk entsteht und für die Herstellung vernünftiger Rahmenbedingungen für die eigentliche künstlerische Wissensproduktion.

Es ist genau dieser Bereich der Grundlagen, wo der Einsatz demokratischer Werte notwendig ist. Hier sollten wir zusammenarbeiten und unsere politischen Fähigkeiten benutzen. Nur so können wir herausfinden, was wir brauchen und nützliche und relevante Handlungsspielräume für die verschiedenen Formen der Kunstproduktion einrichten – seien diese nun eher auf die Produktion von Artefakten ausgerichtet oder begrifflich-theoretisch operierend.

Was braucht es, damit ein Kunstwerk entsteht? Welche Bedingungen benötigt eine Opernsängerin, damit sie ihre volle Leistung entfaltet? Was braucht ein Keramiker, damit aus ihm entweder ein guter Modellierer wird oder dass er konzeptuell mit Readymades arbeitet? Was braucht ein Künstler, der Gobelins machen möchte? Welches sind die besten Bedingungen für jemanden, der relationale Kunst entwickeln möchte? Wovon sind Cartoonzeichner abhängig? Trickanimatoren? Licht- und Soundkünstler? Worauf kann ein Fotograf oder ein Maler auf keinen Fall verzichten? Was benötigen Druckkünstler, um "druck-fähig" zu sein, um Werke hervorbringen zu können? Welche Aspekte bedürfen der Aufmerksamkeit und der Diskussion innerhalb der Wissensproduktion? Was genau muss für den eigentlichen Prozess der Kunstproduktion geklärt sein? Wie können vernünftige Kooperationen aussehen?

Der deutsche Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas ist einer jener Denker, die in dem

Modell einer Beteiligungsdemokratie (deliberative democracy) Lösungen für politische Probleme sehen. Das Ideal, so Habermas, wäre ein Dialog ohne jegliche Machtkämpfe oder Interessenkonflikte. Dieser Dialog wäre gekennzeichnet von dem Wunsch, die wechselseitigen Argumente zu verstehen. Daher ist es für Habermas unabdingbar, größte Genauigkeit im Bezug auf Begriffe und Formulierungen anzuwenden. Nur dann ist es allen Teilnehmern eines solchen Dialogs überhaupt möglich, mit den gleichen Bedeutungen zu operieren. Das ist natürlich etwas, das viel leichter gesagt als getan ist und damit auch viel Kritik verursacht.

Es kann in der Kunst zwar um Politik gehen, doch Kunst an sich ist keine Politik. In der Politik muss man sich entscheiden. Wenn man jedoch diese Idee von einer Beteiligungsdemokratie in der begrenzten Diskussion über künstlerische Wissensproduktion anwendet, dann erscheint sie durchaus praktikabel. Eine kommunikative Situation ohne jegliche Machtkämpfe ist vorstellbar – nämlich wenn wir uns darauf konzentrieren, WIE ein Kunstwerk gemacht wird, anstelle darauf, DASS es geschaffen wird. Um herauszufinden und zu respektieren, was ein anderer Künstlerkollege für sein Schaffen benötigt, muss man Oper oder Druckkunst nicht einmal mögen.

Seit vierzig Jahren wird Kunst durch die institutionalisierte Kunsttheorie definiert. Kunst ist das, was etablierte Institutionen und Agenten der Kunstwelt als Kunst festlegen. Von Anfang an hat diese Theorie keine Behauptungen über "gute" Kunst aufgestellt. Sie entstand in einer Zeit, in der Kunst vom Kunstgegenstand getrennt und Bedeutung durch Text hergestellt wurde. Alles konnte zu Kunst werden. Wie konnte man Kunst so überhaupt erkennen? Diese Frage erforderte eine neue Art von Filter, mit dem man Kunst in der Kunstwelt von Nichtkunst in der Kunstwelt trennen und positionieren konnte. Dadurch entstand eine Situation, bei der eine bestimmte Stellung bzw. Position innerhalb der Kunstwelt gleichbedeutend zur künstlerischen Qualität betrachtet wurde.

Eine Position im Vordergrund, die starke Medienaufmerksamkeit erhält, entspricht hoher Qualität. Eine unsichtbare Position ohne öffentliche Aufmerksamkeit entspricht einer minderen Qualität oder ist bloß uninteressant. Die institutionalisierte Theorie hat Kunst so in ein isoliertes Missverständnis manövriert.

Aus diesem Blickwinkel heraus ist eine Übersicht über das weite Spektrum dessen, was in der Kunst passiert, unmöglich. Sogar der Begründer dieser Theorie, der amerikanische Kunstkritiker und frühere Philosophieprofessor George Dickie³, gab zu, dass dabei mit Zirkelschlüssen operiert wird: Die Institutionen und Vertreter der zeitgenössischen Kunstwelt wählen Kunst und Künstler aus, die entsprechenden Theorien und philosophischen Paradigma benutzen und bestätigen damit, was innerhalb dieser Szene bereits für gültig erklärt wurde. Widersetzt man sich diesem symbiotischen Kreislauf, ist es sehr unwahrscheinlich, dass man zu den Erwählten gehört. Diese Tatsache führt schon seit Langem zu einer unkritischen Bereitschaft, sich den Autoritäten der Kunstszene zu unterwerfen. Das ist besonders unter akademischen Kunststudenten verbreitet. Doch in den letzten zwei, drei Jahren habe ich die vielversprechende Tendenz beobachtet, diese Ordnung der Dinge abzulehnen.

Ich sage es erneut: Es gibt kein Problem mit der konzeptuellen Kunstproduktion an sich. Das Problem besteht darin, dass der konzeptuelle Ansatz zum vorherrschenden Paradigma für das gesamte Kunstschaffen geworden ist – anstelle ein Weg von vielen Möglichkeiten zu sein.

Wir leben in einer Kultur, die sich visuell verständigt. Wir leben eingekreist von kommerziellen Bildwelten. Die Gegenwartskunst hingegen wird von einem begrifflichen und konzeptuellen Verständnis bestimmt. Im Kommerzbereich sind visuelle Ausdruckformen, die ohne oder mit nur wenig begrifflicher Erklärung auskommen, eine begehrte Währung. Im zeitgenössischen Kunstbereich dagegen begegnet man dem Sichtbaren eher mit Misstrauen.

³ <http://tigger.uic.edu/~gdickie/>

Die mangelhafte Präsenz der Druckkunst ist nicht in erster Linie auf den Verlust von Traditionen, Techniken und Materialien zurückzuführen – es geht vielmehr um fehlende Artikulation.

Das macht eine radikale Schwerpunktveränderung notwendig: von der Position hin zur Produktion. Um in der Kunst heute eine Qualitätsdiskussion vornehmen zu können, sollten wir die Debatten über Aussehen und Ausdruck von Kunst nicht etwa beenden, wir sollten aber zusätzlich dazu eine ernsthafte Diskussion über künstlerische Wissensproduktion führen.

Die institutionalisierte Kunsttheorie bzw. deren Zweckmäßigkeit hat ausgedient. Sie taugt lediglich für Positionskämpfe und für Strategien, die in eine Sackgasse führen, weil sie auf dem weitverbreiteten, orthodoxen Glauben an den konzeptuell-begrifflichen Zugang zu Kunst beruhen. Stattdessen sollten wir uns an einer von dieser Lehre abweichenden (heterodoxen) Kunsttheorie versuchen, die nicht nur verschiedene Formen von Kunst zulässt, sondern diese Vielfalt auch voraussetzt. Wir können unsere politischen Fähigkeiten gut gebrauchen um zu klären, wofür Übereinkünfte nötig sind und wofür nicht.

Kunst selbst muss nicht demokratisiert werden. Die Gleichberechtigung innerhalb der großen künstlerischen Bandbreite beginnt in dem Moment, wenn wir uns nicht mehr auf bestimmte Positionierungen konzentrieren, sondern vielmehr auf die Produktion, also den Schöpfungsprozess selbst.

Nina Bondeson, september 2012

Übersetzung englisch – deutsch, Susan Altman und Peter Stephan



Everyday Picture Company www.ramverk.se/vardagsbilder

e u r o p e a n
n e t w o r k
for education and development in
p r i n t m a k i n g

European Network for Development & Education in Printmaking/Grafik www.endegra.org