

Warum Kunst Hässlich wurde

Stephen Hicks, Ph.D.

Übersetzung von Anja Hartleb-Parson

Kritiker der modernen und postmodernen Kunst haben sich lange Zeit auf die „Ist das nicht widerlich“- Strategie verlassen. Damit meine ich die Strategie, mit der man bestimmte Kunstwerke als hässlich, trivial, oder geschmacklos, dass „ein Fünfjähriger“ sie hätte machen können, etc. beschreibt. Dabei wurde es auch meistens belassen. Diese Argumente sind ermüdend und unüberzeugend, obwohl sie oft der Wahrheit entsprechen. Die Kunstwelt ist von ihnen wenig bewegt gewesen. Natürlich sind die großen Werke der Kunstwelt des 20. Jahrhunderts hässlich. Natürlich sind viele anstößig. Natürlich hätte in vielen Fällen ein Fünfjähriger ein vergleichbares Produkt herstellen können. Diese Argumente sind unbestreitbar, aber leider völlig nebensächlich. Die wichtige Frage ist: Warum adoptierte die Kunstwelt des 20. Jahrhunderts das Hässliche und Widerliche? Warum wandte sie all ihre kreativen Energien und Klugheit dem trivialen und der selbsternannten Sinnlosigkeit zu?

Es ist sicher einfach, mit dem Finger auf die psychologisch Gestörten und die Zyniker zu weisen, auf jene, die lernen das System zu manipulieren, um ihre 15 Minuten Ruhm oder einen schönen fetten Scheck von einer Stiftung zu kassieren, oder auf die Mitreiter, die nur das

Spiel mitspielen, um zu der richtigen Partie eingeladen zu werden. Aber jedes menschliche Unternehmensgebiet hat seine Mitreiter, Gestörten und Zyniker, und die sind nie die treibenden Kräfte. Die Frage ist, warum wurden Zynismus und Hässlichkeit in der Kunstwelt zur Spielregel?

Mein erstes Thema ist, dass sich die moderne und postmoderne Kunstwelt in einem weiterumfassenden kulturellen Rahmen, der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erzeugt wurde, befand und noch immer befindet. Die Kunst war immer bedeutend und behandelte dieselben Probleme des menschlichen Daseins, die alle kulturellen Formen behandeln, trotz gelegentlicher Aufrufe wie „Kunst der Kunst wegen“ und Versuchen sich vom Leben zurückzuziehen. Künstler sind denkende und fühlende Menschen. Sie denken und fühlen intensiv dieselben wichtigen Dinge wie auch alle anderen intelligenten und leidenschaftlichen Menschen. Selbst wenn manche Künstler behaupten, dass ihre Arbeit keine Wichtigkeit, keinen Bezug oder keine Bedeutung hat, sind diese Behauptungen immer wichtig, referentiell und bedeutend. Aber was als bedeutende kulturelle Behauptung gilt, hängt immer von dem ab, was sich im weiteren intellektuellen und kulturellen Rahmen abspielt. Die Kunstwelt ist nicht hermetisch abgeriegelt. Ihre Themen haben eine innere, entwicklungsgemäße Logik, obwohl diese Themen fast nie in der Kunstwelt selbst erzeugt werden.

Mein zweites Thema ist dass die postmoderne Kunst keinen großen Bruch mit der Moderne darstellt. Trotz der Variationen in der Postmoderne, zweifelte die postmoderne Kunstwelt den Rahmen, den die Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts festgelegt hatte, nie fundamental an. Grundsätzlich liegt zwischen ihnen mehr Kontinuität als Unterbrechung. Um dies zu beweisen, sehen wir uns Hauptentwicklungen einmal genau an.

Die Themen der Moderne

Die Hauptthemen der Moderne sind uns inzwischen bekannt. Die Standardhistorie der Kunst besagt, dass die moderne Kunst bis 1970 ausgestorben war und ihre Themen und Strategien ausgeschöpft waren, und dass wir nun mehr als ein Vierteljahrhundert der Postmoderne hinter uns haben.

Der große Bruch mit der Vergangenheit fand zum Ende des 19.

Jahrhunderts statt. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war die Kunst ein Werkzeug der Sinnhaftigkeit, Bedeutung und Leidenschaft. Ihre Ziele waren Schönheit und Originalität. Der Künstler war ein gelernter Meister seines Handwerks. Solche Meister waren in der Lage, originale Repräsentationen von menschlicher Bedeutung und universalem Gefallen zu erschaffen. Durch die Kombination von Geschicklichkeit und Vision wurden Künstler zu erhabenen Wesen, die die Fähigkeit besaßen, Objekte zu kreieren, die wiederum mit großartiger Kraft die Sinne, Intellekte, und Leidenschaften der Erlebenden inspirierten.

Der Bruch mit dieser Tradition fand statt, als die ersten Modernisten des späten 18. Jahrhunderts sich es systematisch zum Projekt machten, alle Elemente der Kunst zu isolieren und entweder zu eliminieren oder herauszufordern.

Die Ursachen für diesen Bruch waren vielfältig. Der wachsende Naturalismus des 19. Jahrhunderts hatte zur Folge, dass sich jene, die ihre religiöses Erbe noch nicht abgelegt hatten, wie verzweifelt allein und ohne Führung in einem weiten, leeren Universum fühlten. Viele brachte der Aufstieg von skeptischen und irrationalen philosophischen Theorien dazu, ihre kognitiven Fähigkeiten von Wahrnehmung und Verstand anzuzweifeln. Die Entwicklung von wissenschaftlichen Evolutions- und Entropietheorien brachte Pessimismus gegenüber der menschlichen Natur und des menschlichen Schicksals mit sich. Die Verbreitung des Liberalismus und freier Märkte veranlasste deren Gegner auf der politisch linken Seite, zu der auch viele Mitglieder der künstlerischen Avant Garde gehörten, zu tiefer Enttäuschung gegenüber politischen Entwicklungen. Technologische Revolutionen durch Wissenschaft und Kapitalismus animierten viele dazu, die Entseelung und Zerstörung der Menschheit durch jene Maschinen, die der Verbesserung dienen sollten, vor auszusehen.

Zum Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Unruhe der Intellektuellen des 19. Jahrhunderts zu einer ausgewachsenen Angst. Die Künstler reagierten mit Werken, die die Auswirkungen einer Welt, in der Verstand, Würde, Optimismus und Schönheit anscheinend verschwunden waren, darstellten.

Das neue Thema war: Kunst muss eine Suche nach der brutalen Wahrheit sein, und nicht eine Suche nach Schönheit. Und die Frage stellte

sich: Was ist Wahrheit in der Kunst?

Die erste wichtige Behauptung der Moderne bezieht sich auf den Inhalt: die Forderung nach der Erkenntnis, dass die Welt nicht schön ist. Die Welt ist gebrochen, verfallen, entsetzlich, deprimierend, leer, und letztendlich unverständlich.

Diese Behauptung ist an sich nicht modern. Aber die Zahl der Künstler, die sie annahmen, ist einzigartig modern. Einige frühere Künstler hatten schon geglaubt, dass die Welt hässlich und schrecklich ist, aber hatten noch die traditionellen realistischen Formen der Perspektive und Farbe benutzt um dies auszudrücken. Die Innovation der frühen Modernisten liegt in der Behauptung, dass Form dem Inhalt entsprechen muss. Die Kunst sollte nicht die traditionellen realistischen Formen der Perspektive und Farbe benutzen, weil diese Formen eine ordentliche, integrierte und kenntliche Realität voraussetzen.

Edvard Munch war der Erste ([*Der Schrei*](#), 1893): Wenn die Realität ein schrecklicher, zerfallender Wirbel ist, dann müssen Form und Inhalt dieses Gefühl zusammen ausdrücken. Pablo Picasso war der Zweite ([*Les Femmes d'Alger*](#), 1907): Wenn die Realität zerbrochen und leer ist, dann müssen Form und Inhalt es zusammen ausdrücken. Salvador Dalí surreale Gemälde gehen noch einen Schritt weiter: Wenn die Realität unkenntlich ist, dann kann die Kunst diese Lektion dadurch lehren, indem sie realistische Formen unserer Meinung zwischen objektiver Realität und irrationalen, subjektiven Träumen unterscheiden zu können, entgegstellt.

Die zweite und parallele Entwicklung in der Moderne bestand im Reduktionismus. Wenn die Kunst, oder auch jede andere Disziplin, uns nicht die Wahrheit über eine externe, objektive Realität berichten kann, dann werden wir uns von jedweder Art des Inhaltes zurückziehen und uns nur auf die Einzigartigkeit in der Kunst beziehen. Und wenn wir uns mit dem beschäftigen, was einzigartig in der Kunst ist, dann ist jedes künstlerische Medium anders. Zum Beispiel, was unterscheidet die Malerei von der Literatur? Literatur erzählt Geschichten. Also kann die Malerei nicht vorgeben, Literatur zu sein. Sie sollte sich anstatt auf ihre Einzigartigkeit beziehen. In Wahrheit ist ein Gemälde eine zweidimensionale Fläche mit Farbe. Anstatt Geschichten zu erzählen, behauptet der Reduktionismus in der Malerei, dass man die Wahrheit in

der Malerei nur dadurch findet, indem der Maler absichtlich alles entfernt, was man von der Malerei entfernen kann, um zu sehen was übrig bleibt. Dann erst werden wir das Wesen der Malerei kennen.

Da wir gerade vom Entfernen sprechen, in den folgenden ikonischen Stücken der Kunstwelt des 20. Jahrhunderts geht es oft nicht um das, was auf der Leinwand ist, sondern um das, was nicht darauf zu finden ist. Von Bedeutung ist nur das, was entfernt wurde und nun nicht mehr da ist. Die Kunst handelt nun von der Abwesenheit.

Die frühen Reduktionisten verfolgten diverse Entfernungsstrategien. Traditionell war die Malerei kognitiv bedeutend, weil sie eine externe Realität darstellte. Nun müssen wir zuerst jenen Inhalt entfernen, der auf einem angeblichen Bewusstsein der Realität basiert. Dalis [*Metamorphose*](#) erfüllt diese Pflicht in zweierlei Hinsicht. Dali fordert die Idee heraus, dass, was wir Realität nennen, mehr als ein bizarrer, subjektiver psychologischer Zustand ist. Picassos *Desmoiselles* erfüllt diese Pflicht auch in zweierlei Hinsicht. Sollten wir die Augen für das Fenster zur Seele halten, sind diese Seelen erschreckend leer. Sollten wir meinen, dass die Augen der Zugang zur Welt sind, sehen Picassos Frauen nichts.

Also eliminieren wir von der Kunst die kognitive Verbindung zwischen uns und einer externen Realität. Was kann noch eliminiert werden? Da traditionell in der Malerei das Geschick darin bestand, auf einer zweidimensionalen Fläche eine dreidimensionale Welt zu repräsentieren, müssen wir nun, um der Malerei treu zu sein, die Vortäuschung einer dritten Dimension eliminieren. Skulptur ist dreidimensional, und Malerei ist nicht Skulptur. Die Malerei ist in Wahrheit nicht dreidimensional. Barnett Newmans [*Dionysius*](#) (1949), zum Beispiel, ist für diese Entwicklung repräsentativ. Es besteht aus einem grünen Hintergrund mit zwei dünnen, horizontalen Linien, die eine gelb und die andere rot; Farbe auf einer Leinwand, und nur Farbe auf einer Leinwand.

Aber traditionelle Farben haben eine Textur, die, wenn man genauer hinschaut, einen drei-dimensionalen Effekt erschaffen. Also verdünnen wir nun die Farben, so dass keine Textur entsteht, wie Morris Louis in [*Alpha-Phi*](#) (1961) demonstrierte. Damit kommen wir der zweidimensionalen Essenz der Malerei schon näher. Wir sind nun so zwei-dimensional wie möglich. Wir haben das Ende der Reduktionistenstrategie erreicht. Die dritte Dimension ist verschwunden.

Auf der anderen Seite, da die Malerei zweidimensional ist, können wir ihr vielleicht nun damit treu bleiben, indem wir Dinge malen, die selbst zweidimensional sind. Jasper Johns [Weißes Flagge](#) (1955-58), zum Beispiel, ist eine übermalte Amerikanische Flagge. Roy Lichtensteins [Ertrinkendes Mädchen](#) (1963), [Whaam!](#) (1963) und andere sind übergroße Comicbuchrahmen, die auf große Leinwände vergrößert wurden. Flaggen und Comicbücher sind selbst zweidimensionale Objekte. So erhält ein zweidimensionales Gemälde seine grundlegende Wahrheit und wir bleiben somit dem zwei-dimensionalen Charakter der Malerei treu. Dieser Kunstgriff ist besonders clever, da wir zwei-dimensional bleiben und noch unerlaubten Inhalt hineinschmuggeln, Inhalt, der vorher eliminiert worden war.

Natürlich ist das Mogeln, worauf Lichtenstein humorvoll mit seinem [Pinselfrich](#) (1965) hinwies. Da die Malerei ein Akt des Pinselstriches auf einer Leinwand ist, muss das Produkt auch wie ein Pinselstrich auf einer Leinwand aussehen um dem Akt der Malerei treu zu bleiben. Und mit diesem kleinen Witz ist diese Entwicklung vorbei.

Bisher auf unserem Pfad der Wahrheit haben wir nur versucht mit der Lücke zwischen drei-dimensionalem und zweidimensionalem zu spielen. Können wir auch Komposition und Farbdifferenzierung eliminieren?

Da das Geschick in der Malerei traditionell darin bestand Komposition zu beherrschen, können wir nun sorgfältige Komposition für Zufälligkeit eintauschen, wie Jackson Pollocks Stücke illustrieren. Oder, da das Geschick in der Malerei traditionell darin bestand Farbvariante und Differenzierung zu beherrschen, können wir nun Farbdifferenzierung eliminieren. Im frühen 20. Jahrhundert zeigte Kasimir Malevichs [Weiß auf Weiß](#) (1918) ein weißes Rechteck auf weißem Hintergrund. Ad Reinhardts [Abstraktes Gemälde](#) (1960-66) brachte diese Entwicklung mit einem schwarzen Kreuz auf einen sehr, sehr, sehr schwarzen Hintergrund gemalt zum Schluss.

Oder, da ein besonderes und originelles Objekt traditionell als Kunststück galt, können wir nun den Sonderstatus damit eliminieren, indem wir Reproduktionen von entsetzlich alltäglichen Dingen produzieren. Andy Warhols Gemälde von Suppendosen und Reproduktionen von Tomatensaftkartons haben genau dies als Resultat.

Oder, wir können mit einer Variation dieses Themas und mit ein bisschen Kulturkritik zeigen, dass Kunst und Kapitalismus originelle und besondere Objekte, wie zum Beispiel Marilyn Monroe, zu zweidimensionalen, massenproduzierten Waren reduzieren ([Marilyn \(Dreimal\)](#), 1962).

Da die Kunst traditionell auf Sinn und Wahrnehmung basiert wurde, können nun wir das sinnliche und wahrzunehmende komplett eliminieren, wie zum Beispiel in der konzeptionellen Kunst. Sehen Sie sich Joseph Kosuths [Es war Es, Nummer 4](#) an. Kosuth kreierte zuerst einen Hintergrund mit dem Schriftsatz, auf dem man lesen kann:

Die Beobachtung der Umstände, unter denen Missdeutungen stattfinden, erzeugt in mir einen Zweifel, den ich nicht unerwähnt lassen will, da er, denke ich, Ausgangspunkt einer fruchtbaren Untersuchung werden kann. Jeder weiß, dass der Leser sich oft dabei erwisch, wie seine Aufmerksamkeit beim Lautlesen abwandert und er sich seinen eigenen Gedanken zuwendet. Das Resultat dieser Abwanderung seiner Aufmerksamkeit ist, dass er oft nicht in der Lage dazu ist, vom Gelesenen zu berichten, wenn er danach gefragt wird. Er hat sozusagen automatisch aber nicht korrekt gelesen.

Kosuth hat dann den schwarzen Text mit blauem Neon überlagert: „Beschreibung desselben Inhalts zweimal. Es war es.“

Hier ist der wahrzunehmende Inhalt minimal und die Kunst wird zu einem bloßen konzeptionellen Unternehmen. Wir haben die Malerei komplett eliminiert.

Wenn wir all die oben genannten reduktionistischen Strategien zusammentun, bestand der Kurs der modernen Malerei darin, die dritte Dimension, Komposition, Farbe, den wahrzunehmenden Inhalt und den Sinn des Kunstobjekts als etwas Besonderes zu eliminieren.

Dies führt uns zwangsläufig zu Marcel Duchamp, dem Großvater der Moderne, der das Wesende Jahrzehnte früher voraus gesehen hatte. Mit seinem [Springbrunnen](#) (1917) sagte Duchamp das vollkommenste über die Geschichte und Zukunft der Kunst aus. Duchamp kannte natürlich die Geschichte der Kunst und wusste auch wo die Kunst, angesichts

zeitgenössischerer Entwicklungen, hinführte. Er kannte die Errungenschaften der Kunst und wusste, dass sie über die Jahrhunderte hinweg zur höchsten Entwicklung von menschlicher kreativer Vision und hohem technisches Geschick geführt hatte. Er wusste auch, dass die Kunst eine großartige Kraft besaß die Sinne, den Verstand, und die Leidenschaften derer, die sie erlebten, zu bereichern. Mit seinem Urinal offerierte Duchamp eine vorhersehende zusammenfassende Aussage. Der Künstler ist kein großer Erschaffer; Duchamp ging in einem Klempnerladen einkaufen. Das Kunstwerk ist kein besonderes Objekt; es wurde in einer Fabrik massenproduziert. Die Kunsterfahrung ist nicht erregend und erhebend; sie ist verwirrend und hinterlässt einen schlechten Geschmack. Darüber hinaus wählte Duchamp nicht irgendein fertiges Objekt zur Ausstellung aus. Er hätte eine Waschschüssel oder einen Türkopf wählen können. In der Wahl des Urinals wird seine Botschaft deutlich: die Kunst ist etwas, auf das man pisst.

Aber Duchamps Urinal lehrt uns noch etwas Ernsthafteres über die Richtung der Moderne. Anstatt in ein künstlerisches verwandelt sich die Kunst in der Moderne in ein philosophisches Unternehmen. Das treibende Ziel der Moderne besteht nicht darin, Kunst herzustellen, sondern herauszufinden, was Kunst ist. Wir haben X eliminiert. Ist es immer noch Kunst? Jetzt haben wir Y eliminiert. Ist es immer noch Kunst? Der Sinn der Objekte lag nicht in einer ästhetischen Erfahrung. Stattdessen symbolisierten die Werke Repräsentationen einer Phase in der Evolution eines philosophischen Experiments. In vielen Fällen ist die Diskussion über die Werke viel interessanter als die Werke selber. Das bedeutet, dass wir die Werke in Museen und Archiven aufbewahren, nicht ihrer selbst willen, sondern aus demselben Grund, aus dem Wissenschaftler Labornotizen aufbewahren, als Aufzeichnung verschiedener Phasen in ihrem Denken. Oder, um einen anderen Vergleich zu benutzen, der Zweck der Werke gleicht dem von Straßenschildern, nicht als Objekt zum Nachdenken selber, sondern als Markierungen jenes Weges, den wir zurückgelegt haben.

Darin bestand Duchamps Aussage, als er verächtlich bemerkte, dass die Kritiker sie falsch verstanden hatten: „Ich habe ihnen das Flaschengestell und das Urinal als Herausforderung ins Gesicht geworfen, und nun bewundern sie sie für ihre ästhetische Schönheit.“ Das Urinal ist keine Kunst. Es ist ein Hilfsmittel für eine intellektuelle Übung, die darin besteht herauszufinden, warum es nicht Kunst ist.

Die Moderne hatte keine Antwort auf Duchamps Herausforderung. In den sechziger Jahren sah sie sich in einer Sackgasse. Insofern die Moderne Kunst Inhalt hatte, führte ihr Pessimismus sie zum Schluss, dass es nichts Wertvolles zu sagen gab. Insofern sie das Spiel des reduktionistischen Eliminierens spielte, fand sie, dass nichts besonders künstlerische die Eliminierung überlebte. Die Kunst wurde zum Nichts. In den sechziger Jahren wurde Robert Rauschenberg oft zitiert: „Künstler sind nichts besseres als Registratoren.“ Andy Warhol verkündete das Ende in seiner üblich einfältigen Art, als er nach seiner Meinung über die Kunst gefragt wurde: „Kunst? Oh, das ist der Name eines Mannes.“¹

Die Vier Themen der Postmoderne

Wohin konnte die Kunst nach dem Tod des Modernismus noch gehen? Die Postmoderne war und ist nicht weit genug gegangen. Sie brauchte etwas Inhalt und einige neue Formen, aber wollte nicht zum Klassizismus, Romantik oder traditionellem Realismus zurückkehren.

Wie sie es schon am Ende des neunzehnten Jahrhunderts getan hatte, machte die Kunstwelt vom breiteren intellektuellen und kulturellen Kontext Gebrauch, diesmal von den späten sechziger und siebziger Jahren. Sie absorbierte vom Existenzialismus den Trend des absurden Universums, vom Positivismus den Misserfolg des reduktiven Elements, und vom Sozialismus den Zusammenbruch der Neuen Linken. Sie setzte sich mit intellektuellen Schwergewichten wie Thomas Kuhn, Michel Foucault und Jacques Derrida in Verbindung, und nahm deren abstrakte Themen des Antirealismus, der Dekonstruktion und verstärkten gegnerischen Einstellung gegenüber der westlichen Kultur als ihr Stichwort. Von jenen Themen bezog die Postmoderne vier Variationen der Moderne.

Zum Ersten führte die Postmoderne Inhalt wieder ein - allerdings nur selbst-bezogenen und ironischen Inhalt. Wie in der philosophischen Postmoderne, lehnte auch die Postmoderne der Kunst jede Form des Realismus ab und wurde anti-realistisch. Die Kunst kann nicht von der Realität oder der Natur handeln, weil, der Postmoderne zufolge, „Realität“

¹ Anmerkung der Übersetzerin: Das englische Wort für Kunst, „Art“, ist auch als englischer Männername geläufig.

und „Natur“ nur gesellschaftliche Konstrukte sind. Es gibt nur die gesellschaftliche Welt und gesellschaftliche Konstrukte, und die Kunst ist auch ein solches Konstrukt. Daher gibt es in unserer Kunst nur Inhalt, solange wir über die Sozialwelt der Kunst selbstbezogen sprechen.

Zum Zweiten ging die Postmoderne eine rücksichtslosere Dekonstruktion von traditionellen Kategorien, die von Modernisten noch nicht völlig eliminiert worden waren, an. Die Moderne war zwar reduktionistisch, trotzdem verblieben noch einige künstlerische Angriffsziele.

Zum Beispiel war ein Element großer Kunst schon immer stilistische Integrität, und eine motivierende Kraft der Moderne war künstlerische Reinheit. Deshalb wurde es zu einer postmodernen Strategie, Stile eklektisch zu vermischen, um die Idee von stilistischer Integrität zu unterschneiden. Ein frühes postmodernes Beispiel der Architektur ist zum Beispiel Philip Johnsons [AT&T \(jetzt Sony\)-Gebäude](#) in Manhattan - ein moderner Wolkenkratzer, der auch ein riesiges Chippendale-Kabinett des 18. Jahrhunderts sein könnte. Die Architekturfirma Foster & Partners entwarf den [Hauptsitz der Hongkong und Shanghai Banking Corporation](#) (1979-86) - ein Gebäude, das auch die Brücke eines Schiffs sein könnte, komplett mit Scheinflugabwehrpistolen, sollte die Bank sie je brauchen. Friedensreich [Hundertwassers Haus](#) (1986) in Wien ist noch extremer - ein absichtliches Zusammentun von Glaswolkenkratzer, Stuck und gelegentlichen Backsteinen, zusammen mit eigenartig gesetzten Balkons und beliebig großen Fenstern, und vervollständigt mit einem oder zwei russischen Zwiebeltürmen.

Wenn wir die zwei oben erwähnten Strategien zusammenlegen, dann ist postmoderne Kunst sowohl selbstbezogen als auch zerstörerisch. Sie ist ein innerer und doch umstürzlerischer Kommentar über die gesellschaftliche Geschichte der Kunst. Hier liegt eine Weiterführung der Moderne vor. Picasso nahm eines von Matisses Porträts seiner Tochter, benutzte es als Zielscheibe, und ermutigte seine Freunde, das gleiche zu tun. Duchamps [L.H.O.O.Q.](#) (1919) zeigt die Mona Lisa mit einem karikaturistischen Bart und hinzugefügtem Schnurrbart. [Rauschenberg](#) radierte eine Arbeit von de Kooning mit einem schweren Wachsbleistift aus. In den Sechzigern gestaltete eine von George Maciunas geleitete Band die Aufführung von Philip Corner's *Piano Activities* (1962), und rief eine Anzahl von Männern dazu auf, mit Bandsägen und Meißeln, Geräte der

Zerstörung, einen Flügel zu zerstören. Niki de Saint Phalles *Venus de Milo* (1962) ist eine lebensgroße Version der klassischen Schönheit, bestehend aus Maschendraht mit gebranntem Gips und gefüllt mit Beuteln mit roter und schwarzer Farbe. Saint Phalle nahm dann ein Gewehr, schoss auf die Venus, durchstach die Statue und die Taschen mit Farbe, sodass ein Spritzeffekt entstand.

Saint Phalles Venus bringt uns zur dritten postmodernen Strategie. Die Postmoderne erlaubt es, Inhaltsausagen zu machen, solange diese Aussagen eine gesellschaftliche Realität betreffen, und nicht eine angebliche natürliche oder objektive Realität, und - darin besteht die Variation - solange wie diese Aussagen sich auf Rassen, Sozialklassen oder Geschlechter begrenzen und nicht aus überheblichen Universalbehauptungen über einen sogenannten „Zustand der Menschheit“ bestehen. Die Postmoderne lehnt die Existenz einer universalen menschlichen Natur ab und behauptet stattdessen, dass wir alle in konkurrierenden Gruppen, von unseren rassischen, wirtschaftlichen, ethnischen, und sexuellen Umständen geprägt, konstruiert werden. Auf die Kunst angewandt beinhaltet diese postmoderne Behauptung, dass es keine Künstler an sich gibt, sondern nur schwarze Künstler, weibliche Künstler, homosexuelle Künstler, arme/lateinamerikanische Künstler und so weiter.

Konzeptkünstler Frederics PMS-Stück aus den Neunzigern ist hier hilfreich, um ein Schema aufzuzeigen. Das Stück ist textuell, eine schwarze Leinwand mit den folgenden Worten in Rot:

WAS RUFT P.M.S. IN FRAUEN HERVOR?²

Macht

Geld

Sex

Lassen Sie uns mit der Macht beginnen und damit die Rasse betrachten. Die [Metzgerjungen](#) (1985-86) von Jane Alexander sind ein angemessenes beeindruckendes Stück über weiße Macht. Alexander setzt drei südafrikanische weiße Figuren auf eine Bank. Deren Haut ist geisterhaft oder leichenhaft weiß. Sie haben Monsterköpfe und herzschriftliche Narben, um Herzlosigkeit anzudeuten. Aber alle drei

² Anmerkung der Übersetzerin: P.M.S. steht für Prämenstruelles Syndrom.

sitzen locker auf der Bank - sie könnten auf einen Bus warten oder die Passanten eines Einkaufszentrums beobachten. Alexanders Thema ist die Banalität des Bösen: Weiße erkennen sich noch nicht einmal für die Monster, die sie wirklich sind.

Jetzt zum Geld. Es gibt eine altbewährte Regel in der modernen Kunst: man soll nie etwas Gutes über den Kapitalismus sagen. Von Andys Warhols Kritiken der massenproduzierten Kapitalistenkultur gehen wir nun zu Jenny Holzers [Privateigentum schuf Verbrechen](#) (1982) über. Holzer kombinierte Konzeptualismus mit Gesellschaftskritik auf ironisch kluge Weise im Zentrum des globalen Kapitalismus, New Yorks Times Square, dadurch, indem sie die Medien des Kapitalismus benutzte, um ihn gleichzeitig zu untergraben. [Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert - aus der Portokasse](#) (1991), vom deutschen Künstler Hans Haacke, ist ein weiteres enormes Beispiel. Während der Rest der Welt das Ende der Brutalität hinter dem Eisernen Vorhang feierte, errichtete Haacke ein riesiges Mercedes Benz Logo auf einem ehemaligen ostdeutschen Wachturm. Zuvor hatten Männer mit Pistolen den Turm bewohnt. Haacke aber behauptete, dass wir die Herrschaft der Sowjetunion nur mit der ebenso herzlosen Herrschaft der Unternehmen ersetzen würden.

Nun zum Geschlecht. Saint Phalles Venus erfüllt hier gleich zwei Zwecke. Wir können das Gewehr, das auf die Venus schießt, als ein phallisches Werkzeug der Herrschaft deuten. Laut dieser Deutung kann Saint Phalles Stück als ein feministischer Protest gegen die männliche Zerstörung der Weiblichkeit gesehen werden. Die Hauptströmung der feministischen Kunst beinhaltet Barbara Krugers [Plakate und raumgroße Ausstellungen](#) in fetter schwarzer und roter Farbe und mit verärgerten Gesichtern, die politisch korrekte Slogans über das Schikanieren von Frauen kreischen - Kunst als Plakat auf einer politischen Versammlung. Jenny Savilles [Gebrannt](#) (1992) ist ein groteskes Selbstportrait. Gegen jede mögliche Auffassung der weiblichen Schönheit, erklärt Saville, dass sie aufgebläht und abscheulich ist - und es Ihnen ins Gesicht schieben wird.

Die vierte und abschließende postmoderne Variation der Moderne ist ein unbarmherziger Nihilismus. Während die oben genannten Strategien auf das Negative konzentriert sind, beschäftigen sie sich doch noch mit den wichtigen Themen der Macht, des Wohlstands und der Gerechtigkeit gegenüber Frauen. Wie können wir nun alle Bestimmtheit in der Kunst

gänzlich beseitigen? So grausam negativ die moderne Kunst auch ist - was wurde noch nicht erreicht?

Eingeweide und Blut: Eine Kunstaussstellung in 2000 bat Gäste, einen Goldfisch in einen Mixer zu legen und den Mixer dann anzuschalten - Kunst wird auf unterschiedslose, flüssige Eingeweide reduziert. Marc Quinns [Selbst](#) (1991) besteht aus dem über Monate gesammelten Blut des Künstlers, gefroren in die Form seines Kopfes. Hier haben wir Reduktionismus mit aller Macht.

Ungewöhnlicher Sex: Die alternative Sexualitäten und Fetische sind während des zwanzigsten Jahrhunderts viel behandelt worden. Aber bis vor kurzem bezog die Kunst Sex im Bezug auf Kinder noch nicht ein. Eric Fischls [Schlafwandler](#) (1979) zeigt einen pubertären Jungen, der im Stehen vor einer Kiddielache im Hinterhof masturbiert. Fischls [Schlechter Junge](#) (1981) zeigt einen Jungen, der vom Geldbeutel seiner Mutter stiehlt und sie betrachtet, während sie nackt mit ausgebreiteten Beinen schläft. Wenn wir unseren Freud jedoch möglicherweise gelesen haben, sollte dies nicht sehr schockierend sein. Gehen wir also zu Paul McCarthys [Kulturelle Gotik](#) (1992-93) und dem Thema der Bestialität über. In dieser lebensgroßen, beweglichen Ausstellung steht ein Junge hinter einer Ziege, an der er sich vergewaltigt. Hier geht es um mehr als kindliche Sexualität und Geschlechtsverkehr mit Tieren. McCarthy macht noch einen kulturellen Kommentar, indem er den Vater des Jungen hinzufügt. Die väterlichen Hände liegen auf den Schultern des Jungen, während dieser zur Sache geht.

Eine Hauptbeschäftigung mit Urin und Fäkalien: Die Postmoderne setzt auch hier eine alte Tradition der Moderne fort. Nach Duchamps Urinal wurde „Kunst ist Scheiße“ passenderweise zum Motto der Dada-Bewegung. In den sechziger Jahren verkaufte Piero Manzoni neunzig eingemachte, beschriftete und ausstellte [Dosen](#) seiner eigenen Ausscheidungen. (In 2002 kaufte ein britisches Museum Dose Nummer 68 für ungefähr 40 000 Dollar.) Andres Serrano erzeugte in den achtziger Jahren mit seinem [Piss Christus](#) Kontroverse, einem Kruzifix eingetaucht in einem Glas mit dem Urin des Künstlers. In den neunziger Jahren zeigte Chris Ofilis [Heilige Jungfrau Maria](#) (1996) die Madonna umgeben von körperlosen Genitalien und getrockneten Fäkalien. Im Jahr 2000 huldigten Yuan Cai und Jian Jun Xi ihren Meister Marcel Duchamp. Der Springbrunnen ist jetzt im Tate Museum in London, und während der

Öffnungszeiten machten Yuan und Jian ihre Reißverschlüsse auf und pinkelten in Duchamps Urinal. (Die Direktoren des Museums waren nicht sehr erfreut, aber Duchamp würde sicher auf seine geistigen Kinder stolz sein.) Und dann ist da noch G. G. Allin, der selbsterklärte Performance-Künstler, der seine fünfzehn Minuten dadurch bekam, in dem er auf die Bühne defäkierte und seine Rückstände ins Publikum schleuderte.

Wir haben nun eine Sackgasse erreicht: Von Duchamps „Auf die Kunst pissen“ am Anfang zu Allins „Ich scheiße auf Sie“ am Ende des Jahrhunderts - dies ist keine bedeutende Entwicklung über den Zeitraum eines Jahrhunderts.

Die Zukunft der Kunst

Die Blütezeit der postmodernen Kunst war in den achtziger und neunziger Jahren. Die Moderne war bis zu den siebziger Jahren uninteressant geworden, und ich behaupte, dass die Postmoderne eine ähnliche Sackgasse erreicht hat, eine Was-Nun? -Phase. Postmoderne Kunst spielt sich innerhalb einer geringen Bandbreite von Annahmen ab, und wir sind dem gleichen alten, trotz kleiner Veränderungen, überdrüssig. Das Ekelhafte ist mechanisch und monoton geworden, und es ekelt uns nicht länger an.

Also, was nun?

Es hilft, sich daran zu erinnern, dass die moderne Kunst aus einer sehr spezifischen intellektuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts entstanden war und dass sie jenen Themen treu geblieben ist. Allerdings sind diese Themen nicht die einzigen, die Künstlern zur Verfügung stehen, und vieles hat sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts geändert.

Wir würden nie von der Welt der modernen Kunst erfahren, dass sich die durchschnittliche Lebenserwartung seit Edvard Munchs Schrei verdoppelt hat. Wir würden nie wissen, dass Krankheiten beseitigt worden sind, die routinemäßig jedes Jahr Hunderttausende von Neugeborenen das Leben kosteten. Noch würden wir etwas über den wachsenden Lebensstandard, die Verbreitung des demokratischen Liberalismus und Märkte in Schwellenländern wissen.

Wir sind uns der schrecklichen Desaster des Nationalsozialismus und des internationalen Kommunismus deutlich bewusst, und Kunst spielt eine Rolle darin, dass wir uns dessen bewusst zu bleiben. Aber wir würden nie von der Welt der Kunst die gleichermaßen wichtige Tatsache erfahren, dass jene Schlachten gewonnen und Brutalitäten besiegt wurden.

Und um noch exotischer zu werden, sollten wir nur die zeitgenössische Kunstwelt kennen, würden wir nie einen Schimmer von der Begeisterung über die Evolutionspsychologie, Urknallkosmologie, Gentechnik, und der Schönheit der fraktalen Mathematik haben - und die großartige Tatsache, dass wir Menschen all diese aufregenden Sachen tun können.

Die Künstler und die Kunstwelt sollten Vorreiter sein. Die Kunstwelt ist momentan marginalisiert, tief eingewurzelt und konservativ. Sie wird nun von uns zurückgelassen, und für jeden Künstler mit Selbstachtung sollte nichts so erniedrigend sein wie zurückgelassen zu werden.

Es gibt nur wenige wichtigere kulturelle Zwecke als echte innovative Kunst. Wir wissen alle aus tiefer persönlicher Erfahrung, was Kunst für uns bedeutet. Wir umgeben uns mit ihr: Kunstbücher und Videos, Filme im Theater und auf DVD, Stereos zu Hause, Musik auf unseren Walkmans und CD-Spielern in unseren Autos, Romane am Strand und als Bettlektüre, Ausflüge zu Galerien und Museen, Kunst auf den Wänden unserer Behausungen. Jeder von uns kreiert für sich die Kunstwelt, in der er leben möchte. Von der Kunst in unseren persönlichen Leben zur Kunst als kulturelles und nationales Symbol, vom 10-Dollar-Plakat zum 10-Millionen-Dollar-Gemälde im Museum - wir alle investieren groß in die Kunst.

Die Welt ist für eine neue, wagemutige künstlerische Bewegung bereit. Das kann nur von jenen erreicht werden, die sich nicht mit dem Entdecken der neuesten trivialen Veränderung von gegenwärtigen Themen zufrieden geben. Das kann nur von jenen kommen, deren Idee von Wagemut nicht darin besteht herauszufinden, was mit Abfallprodukten getan werden kann, das noch nie zuvor getan worden ist.

Der Punkt ist nicht, dass es nichts Negatives in der Welt gibt, womit Kunst sich konfrontieren kann, oder dass Kunst kein Mittel der Kritik sein kann. Das Negative existiert und Kunst sollte nie davor zurückschrecken. Mein Argument gilt der konstanten Negativität und Zerstörungswut der Kunstwelt. Wann hat die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts etwas Positives über menschliche Beziehungen, über das Potential der Menschheit zur Würde und Mut, über die bloße Leidenschaft des Seins in der Welt ausgesagt?

Künstlerische Revolutionen werden von ein paar Schlüsselpersonen geschaffen. Im Herzen jeder Revolution ist ein Künstler, der Originalität erzielt. Ein neues Thema, ein wenig bekanntes Gebiet oder der erfinderische Gebrauch von Komposition, Abbildung oder Farbe markieren den Anfang einer neuen Ära. Künstler sind wirklich Götter: sie kreieren eine ganze Welt in ihren Arbeiten, und sie tragen zur Kreation unserer kulturellen Welt bei.

Dennoch spielen andere eine entscheidende Rolle, damit revolutionäre Künstler den Rest der Welt erreichen. Sammler, Galerieinhaber, Kuratoren und Kritiker treffen Entscheidungen darüber, welche Künstler wirklich kreativ sind - und dementsprechend welche Künstler am meisten des Geldes, dem Galerieraum und der Empfehlungen würdig sind. Diese Einzelpersonen rufen auch Revolutionen hervor. In der weitläufigeren Kunstwelt hängt eine Revolution von jenen ab, die dazu fähig sind, die Leistung des ursprünglichen Künstlers zu erkennen und den unternehmerischen Mut haben, diese Arbeit zu fördern.

Der Punkt ist nicht, dass wir zum 19. Jahrhundert zurückkehren müssen oder dass Kunst in das Malen von hübschen Postkarten verwandelt werden soll. Der Punkt ist, ein menschliches Wesen zu sein, das die Welt immer wieder neu betrachtet. In jeder Generation gibt es nur wenige, die dies auf dem höchsten Niveau erreichen. Darin liegen die Herausforderung der Kunst und ihre höchste Berufung.

Die Welt der postmodernen Kunst ist eine heruntergekommene Spiegelhalle, die überdrüssig vor einem Jahrhundert eingeführte Innovationen reflektiert. Es ist Zeit, weiter zu ziehen.

Stephen Hicks ist Professor der Philosophie am Rockford College in Illinois. Er ist der Autor von [Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault](#) (Scholarly Publishing, 2004) und [Nietzsche and the Nazis](#) (Ockham's Razor Publishing, 2006). Er kann durch seine Webseite www.stephenhicks.org kontaktiert werden. Dieser Artikel basiert auf Vorträgen, die als Teil einer Konferenz der Stiftung für die Förderung der Kunst zum Thema „Innovation, Substanz, Vision“ in New York (Oktober 2003) und als Teil eines Forums des Philosophieclubs am Rockford College zum Thema „Die Zukunft der Kunst“ (April 2004) gehalten wurden.

Anja Hartleb-Parson arbeitet an ihrer Doktorarbeit in Politischer Theorie an der Northern Illinois University in DeKalb, Illinois. Sie kann durch ihre Webseite www.philosophy-101.com kontaktiert werden.

* * *