



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Gegenkulturelle Konzepte in der bildenden Kunst
des 20. und 21. Jahrhunderts

Verfasser

Gerald Zagler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
1.1 Banksy versus Bristol Museum	3
1.1.1 Das Bristol City Museum	3
1.1.2 Über Clowns	5
1.1.3 Zwischen Kunst und Kommerz	9
1.1.4 Der Banksy-Effekt	13
1.1.5 Radical Chic	16
1.2 Über die Arbeit	18
1.2.1 Forschungsfrage	18
1.2.2 Strukturierung	19
1.2.3 Zum Forschungsstand inklusive Begriffserklärung „Sub-/Gegenkultur“	22
1.2.4 Zum methodischen Vorgehen	28
2 Inhalt	33
2.1 Kubismus	33
2.2 Futurismus	36
2.3 Armory Show	38
2.4 Kunst des Denkens	40
2.5 Ready-mades	44
2.6 Anti-Kunst	46
3 Form	48
3.1 Im Fettnäpfchen	48
3.2 Bad Painting	57
3.3 Francis Picabia	57
3.4 Asger Jorn	61

4 Ort	64
4.1 Heteronoia	64
4.2 Die Situationisten	70
4.3 Die Stadt als Experimentierfeld	72
4.4 Fin de Copenhague	76
4.5 Guy Debord und Asger Jorn	78
4.6 Die Spaltung	79
4.7 Resümee	80
5 Schluss	82
5.1 Josef Beuys – Kunst und Politik	82
5.2 Der Aufstand der Zeichen	83
5.3 Turf Mohican	86
5.4 Banksy vs. Bristol Museum	89
5.5 Turkish Delight	91
5.6 Exit Through The Gift Shop	92
5.7 Gegenkultur im 21. Jahrhundert	95
6 Anhang	1
6.1 Bibliografie	1
6.1.1 Bücher, Kataloge und Aufsätze	1
6.1.2 Artikel in Zeitschriften, Magazinen und Internet	6
6.2 Abbildungsnachweis	7
6.3 Abbildungen	10
6.4 Abstract	31
6.5 Curriculum Vitae	33

1 Einleitung

1.1 Banksy versus Bristol Museum

1.1.1 Das Bristol City Museum

Das Bristol City Museum ist eine Mischung aus natur- und kunsthistorischem Museum, das auf drei Etagen seine Exponate präsentiert. Im Erdgeschoss kann man, wie es auf der offiziellen Homepage¹ heißt, Ägypten besuchen und eine Sammlung britischer Vögel und Säugetiere bestaunen. Außerdem gibt es ein Frischwasseraquarium mit heimischen Fischen ein Café und einen Museumsshop. Im zweiten Stock wird man von einem „furchterregenden“ Seedrachen begrüßt und hat die Möglichkeit in einer Kartenausstellung das historische Bristol zu erkunden. Des weitern gibt es eine Sammlung „magischer“ Mineralien und „fantastischer“ Fossilien, noch mehr präparierte Tiere aus den verschiedensten Gegenden der Welt, Dinosaurier und den allseits beliebten Zigeunerwagen. Im obersten Stockwerk betritt der Besucher und die Besucherin schließlich das Reich der Kunst und kann neben einer Kollektion britischer Malerei auch mittelalterliche Meister, Maler der französischen Schule und Werke der Moderne bestaunen. Es handelt sich also um ein in seiner Vielseitigkeit bemerkenswertes Museum, das – neben der permanenten Präsentation von Objekten aus der eigenen Sammlung, versucht – den Museumsbetrieb durch regelmäßige Sonderausstellungen für potentielle Besucher und Besucherinnen noch attraktiver zu gestalten.

Das Medieninteresse war sehr groß, als es am 13. Juni 2009 plötzlich hieß, dass kein geringerer als Banksy das Bristol City Museum über die Sommermonate hinweg mit seinen Arbeiten bereichern wird. Die Nachricht verbreitete sich schnell, und es setzte ein Besucheransturm beträchtlichen Ausmaßes auf die ansonsten gemütlich wirkende britische

¹ Vgl.: o.A., o.D., URL: <http://www.bristol.gov.uk/ccm/content/Leisure-Culture/Museums-Galleries/bristols-city-museum---art-gallery.en> (21. 5. 2010)

Stadt ein.² Die Leute kamen von überall her, um die seltene Gelegenheit zu nutzen, eine umfangreiche Werkschau des populären Street-Art-Künstlers im Original und an einem Ort gesammelt, zu besichtigen.

Auffallend war die Heterogenität der Menge. Von jung bis alt, von ausgeflippt bis spießbürgerlich, alle warteten meist mehrere Stunden darauf, in jene Ausstellung zu gelangen, die Banksy, wie er über die Direktorin des Museums, Kate Brindley, ausrichten ließ, als Geschenk an die Einwohner Bristols sah, denen er etwas zurückgeben wollte, weil er sich selbst von seiner Heimatstadt stets gut behandelt fühlte.³ Seine Arbeiten im öffentlichen Raum stießen – seit Beginn seiner steilen Karriere etwa zehn Jahren davor – auf eine breite Akzeptanz der Bevölkerung. Obwohl die Schablonengraffitis teilweise entscheidend in das traditionelle Stadtbild eingriffen, wurden sie optisch scheinbar als so ansprechend wahrgenommen, dass es 2006 zu einer offiziellen Abstimmung kam, in der sich 93 Prozent für den Verbleib eines seiner bekannten Werke (Abb. 1), welches sich in der Park Street an prominenter Stelle befindet, entschieden.⁴ Natürlich geschah dies bereits zu einer Zeit, als Banksy längst international den Durchbruch geschafft hatte und dessen Erfolg mit Verzögerung, still und heimlich in das Akzeptanzspektrum der breiten Masse eindrang. Im November 2006 blamierte sich die Londoner Stadtregierung etwa, als sie auf üblichem Amtsweg beschloss, kurz vor der Eröffnung des Gillett-Squares in Hackney, den Ort von unliebsamen Graffitis zu befreien. Dem Reinigungstrupp fielen nämlich auch zwei Banksy-Werke von beträchtlichem materiellen Wert zum Opfer; zur selben Zeit erzielte eine seiner Arbeiten bei Sotheby's über 100.000 britische Pfund.⁵

Trat er bis jetzt mit den großen Häusern wie der Tate Britain in London oder dem Museum of Modern Art in New York nur in radikaler Guerilla-Manier in Kontakt, indem er sich frei nach dem Motto „its easier to get forgiveness than permission“⁶ erlaubte, seine Gemälde eigenhändig und inkognito zwischen den großen Meisterwerken zu hängen, begab sich der

² Anm.: Im Kapitel „Der Banksy Effekt“ (1.1.4) werden genauere Zahlen zur Ausstellung präsentiert

³ Bruxelles 2009, o.S.

⁴ o.A. Banksy Mural Defaced With Paint. in: BBC-News (online), 23. 6. 2009, URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/bristol/somerset/8114184.stm (21. 5. 2010)

⁵ Woolcock 2007, o.S.

⁶ Banksy 2006, S. 237

Abtrünnige der Kunstwelt nun zum ersten Mal von offizieller Seite her autorisiert auf das institutionelle Bankett eines tradierten Museums. Er meinte dazu: “This is the first show I’ve ever done where taxpayers’ money is being used to hang my pictures up rather than scrape them off”⁷.

10 Monate an Vorbereitung dauerte es angeblich, in denen die Durchführung der Ausstellung von einem sehr engen Kreis an involvierten Personen geplant wurde. Der Künstler selbst, der sich darum bemüht, seine mysteriöse Identität wegen zahlreicher illegaler Sprayaktionen vorangegangener Jahre geheim zu halten, kommunizierte über Agenten mit den offiziellen Verantwortlichen. Dem Personal wurde wenige Tage vor der Eröffnung, am 15. Juni 2009 frei gegeben, damit das Team rund um Banksy in den Museumsräumlichkeiten frei walten konnte.⁸

Draußen auf der Straße gab es nur wenige Hinweise darauf, was den Besucher und die Besucherin hinter den Mauern des um 1900 errichteten Museumsgebäudes (Abb. 2) schließlich erwarten sollte. Eine Menschenschlange von beträchtlicher Länge, die sich von den Toren des Museums weg, über mehrere Straßen und Kreuzungen, hunderte Meter durch die Altstadt zog, ließ darauf schließen, dass es sich, was auch immer im Museum zu sehen war, um etwas Wichtiges handeln musste. Mehrere weiße Banner mit Banksy-Signatur und einem plakativen rosa Farbklecks kündigten die Ausstellung an (Abb. 3).

1.1.2 Über Clowns

Wenn man den Blick das Gebäude hinaufwandern ließ, war bei genauerem Hinsehen die lebensgroße Figur eines McDonalds-Clowns (Abb. 4) auszumachen, der in vorgebeugter Haltung am Gesims im ersten Stock saß und melancholisch den Kopf hängen ließ. Bei ihm, eine Flasche Schnaps und der offensichtliche Wille, mit dem Leben abzuschließen. Es handelte sich um eine von Banksy nach der Eröffnung angebrachte Arbeit, die sich genau am

⁷ Banksy, zit.n.: o.A. Banksy Pulls Off His Most Audacious Stunt Yet... A Secret Exhibition in Bristol Museum. in: Daily Mail (online), 12. 6. 2009, URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1192595/Banksy-pulls-audacious-stunt--secret-exhibition-Bristol-museum.html> (20. 10. 2010)

⁸ Bruxelles 2009, o.S.

Übergang zwischen seinem natürlichen Wirkungsbereich, der Straße, und der von ihm ansonsten angefeindeten Institution, dem Museum, befindet.

Die seelischen Untiefen, die jemandem zum Äußersten, bis hin zum Selbstmord, treiben, um den Qualen der irdischen Welt ein Ende zu bereiten, rühren von einer charakterlichen Sensibilität, die vielen Künstlern anhaftet und mitunter die Voraussetzung für kreative Schaffensprozesse ist. Die Tiefgründigkeit, die mit dem Grübeln über den Lebenssinn einhergeht, ist eine ernste, komische oder ironische, aber niemals fröhliche Angelegenheit. Im Gegensatz zu bildenden Künstlern und Künstlerinnen, die diese Ernsthaftigkeit auch in ihren Werken ausdrücken, befindet sich der Clown in einer seelischen Zwickmühle, weil er die Leute zum Lachen bringen will und ob seiner Berufung auch muss, gleichzeitig aber mit seiner selbst und den Lasten der Welt so hadert, dass er den inneren Kampf niemals vollständig zu verbergen vermag. Als Symbol dieser Schizophrenie des lachenden und gleichzeitig auch weinenden Auges gilt der Harlekin, der, obwohl er die Menschen fröhlich stimmen möchte, in Abbildungen immer als traurige Gestalt anzutreffen ist. Die Maskerade der guten Laune, die eine darunter liegende konträre Psyche verdeckt, birgt ein Faszinosum in sich, das des Menschen ureigene Empfindungen anspricht. Auch Kinder, für die die rotnasige Figur besonders erheiternd wirken soll, stehen dem Clownesquen mit einem Gefühlsgemisch aus Unbehagen und gleichzeitigem Interesse am Geheimnisvollen gegenüber. Spätestens seit Steven Kings Gestalt des Pennywise im Horrorroman „Es“ aus dem Jahr 1986 wurde die Ambivalenz soweit gesteigert, dass der Clown nicht mehr nur als Komödiant von trauriger Gestalt inszeniert wird, sondern dass sich hinter der Schminke vielmehr der Albtraum aller Kinder, das von Grund auf Böse, verbirgt.

Alen Moores und Dave Gibbons amerikanischer Kultcomic „Watchmen“, der 2009 auch in einer aufwendigen Produktion unter der Regie von Zack Snyder verfilmt wurde, ist eine Geschichte von charakterlich stark differenziert angelegten amerikanischen Antihelden, die in einer fiktiven Welt der 1980er leben. Ihre brutalen, von Selbstjustiz gezeichneten Methoden der Verbrechensbekämpfung finden großes Missfallen in der Öffentlichkeit, was die Administration schließlich dazu veranlasst, das von ihnen ausgeführte Heldentum mittels gesetzlichen Erlasses zu verbieten. Einer der Schlüsselcharaktere ist „the comedian“ (der

Komödiant), ein Macho, der keine Zukunft für ein friedliches, gesittetes Zusammenleben der Menschheit sieht. Seine resignierende Haltung manifestiert sich in moralisch verwerflichem Handeln, bis hin zur schieren Brutalität und einem kompromisslosen Zynismus, der ihm ein permanentes Grinsen ins Gesicht zaubert. Seine Ermordung ist der Beginn der Erzählung. Erzählt wird sie von „Rorschach“, einer weiteren Figur der verbotenen Heldenriege, die mit detektivischer Herangehensweise versucht, die Hintergründe des Verbrechens aufzurollen. Seine Geschichte schreibt er in einem Tagebuch nieder, in dem er an einer Stelle in Bezug auf den Komödianten folgendes anmerkt:

“Heard joke once: Man goes to doctor. Says he's depressed. Says life seems harsh and cruel. Says he feels all alone in a threatening world where what lies ahead is vague and uncertain. Doctor says: ‘Treatment is simple. Great clown Pagliacci⁹ is in town tonight. Go and see him. That should pick you up.’ Man bursts into tears. Says: ‘But Doctor... I am Pagliacci.’ Good joke. Everybody laugh. Roll on snare drum. Curtains. Fade to black.“¹⁰

Banksys rot-gelb gekleideter McDonalds-Clown leidet offensichtlich auch an jener Schwermut, die dem Komödianten in der Brust sitzt. Als Markenzeichen und symbolischer Stellvertreter eines amerikanischen Weltkonzerns kann, in Anbetracht der aktuellen Wirtschaftskrise, seine depressive Haltung auch mit den vorherrschenden ökonomischen Verhältnissen in Verbindung gebracht werden. Seit November 2008 machten die Führungseliten nämlich keinen Hehl mehr daraus, wie es um die globale wirtschaftliche Situation bestellt ist. Die von jahrelang praktizierter Finanzkosmetik dick aufgetragene Schicht an Zahlenschminke begann zu bröckeln und legte die nicht mehr zu verheimlichende Realität eines desolaten, von Falten und Narben übersäten Systems frei, das in seiner Verslossenheit zu lang eine schöne Welt vorgegaukelt hatte, die es so niemals gab. Das enge Nebeneinander von Freude und Leid wird auch in einer anderen Arbeit Banksys auf Leinwand ersichtlich, die zwei Symbolfiguren des American-Way-Of-Life zeigt (Abb. 5): Auf der linken Seite ein Mickey-Maus-Maskottchen, so wie es wohl im Disneyland

⁹ Anm.: Die Figur des Pagliacci geht auf eine gleichnamige Oper von Ruggiero Leoncavallo aus dem Jahr 1892 zurück und handelt von einer Commedia-dell'arte-Truppe, deren Protagonist aus Eifersucht eines seiner Mitglieder ermordet.

¹⁰ Zack Snyder. Watchmen. DVD. 162 min. USA 2009, 51:35-52:15 (min:sek)

anzutreffen ist. Auf der anderen Seite wieder der McDonalds-Clown. Beide mit dem gewohnt fröhlichen Gesichtsausdruck, der im erheiternden Umgang mit Kindern normalerweise auch nicht fehlen sollte. Was in diesem Bild aber falsch läuft, ist die Tatsache, dass sie zwischen ihnen ein halb verhungertes afrikanisches Mädchen an den Händen halten. Die symbolträchtige Aussage kann klarer nicht sein. Der Wohlstand und die Freuden der westlichen Welt sind nur auf Kosten der Bevölkerung wirtschaftlich unterentwickelter Länder aufrecht zu erhalten.

Von der glücklichen Erscheinung des Clowns ist bei der Figur am Gesims des Museums nichts mehr zu merken. Die Skulptur offenbart in ihrer Traurigkeit die Diskrepanz zwischen Kunst und Werbung, die wohl, auch wenn die Grenzen zwischen den beiden Bereichen fließend sind, niemals verschwinden kann. Hanno Rauterberg legt dies in seinem Buch „Und das ist Kunst?“ treffend offen: „Werbung, so raffiniert und klug und sensibel sie auch auftreten mag, kann immer nur Frohsinn verheißen, Schönheit, Reichtum, Befriedigung. Sie kann keine Tragödie sein, keine Apokalypse, kann den Betrachter nicht in die Dunkelheit führen und ihn dort belassen. Sie kann nichts von dem, was den Großteil guter Kunst ausmacht: kann die Welt nicht in Zweifel ziehen, kann nicht misstrauisch sein, misanthropisch, wütend. Sie muss einen Ausweg aufzeigen, denn der Ausweg ist das Produkt.“¹¹

Die ökonomische Zweckgebundenheit der Werbung steht somit in Widerspruch zur Zweckfreiheit neuerer und neuester Kunst.¹² Künstlerischen Strömungen wie die Pop-Art oder Werbekampagnen wie jene vom Modelabel Benetton in den 1990er-Jahren¹³ ist es zu verdanken, dass eine strikte Abgrenzung zwischen beiden Bereichen nicht mehr existiert. Diese Erkenntnis ist gerade im Zusammenhang mit der meist plakativen Ästhetik von Street-Art-Arbeiten interessant. Formal erinnern besonders die Schablonengraffitis stark an das Grafikdesign von Werbeplakaten oder politischer Propaganda, was unter anderem auch

¹¹ Rauterberg 2007, S. 152

¹² Reinecke 2007, S. 145

¹³ Anm.: Hinter der damaligen Kampagne stand der Fotograf Oliviero Toscani, der für die Großformatigen Plakate des italienischen Modelabels unter anderem Magersüchtige, ein Kind mit Down-Syndrom, HIV-Infizierte Personen oder aber auch das blutige Hemd eines Toten aus dem Bosnienkrieg abbildete.

daher rührt, dass viele der Akteure und Akteurinnen, die sich künstlerisch auf der Straße mitteilen wollen, ausgebildete Grafiker beziehungsweise Grafikerinnen sind und allein schon aus beruflichen Gründen der Werbebranche sehr nahe stehen. Meistens verwenden sie die gleichen Grafikdesignprogramme wie in der Werbung und halten sich auch an ähnliche gestalterische Grundsätze.¹⁴ Gemeinsamkeiten zur Pop-Art bestehen auch dahingehend, dass auch die Künstler und Künstlerinnen der Street-Art mit ihren vielfältigsten Postern, Schablonen, usw. oftmals Kritik an Massenmedien und Werbung üben.¹⁵ So gilt es auch zu unterscheiden, von welcher Sorte die angebrachten Arbeiten sind. Manche Werke beschränken sich rein auf die grafischen Qualitäten und sind somit als individuelle optische Einschreibungen in das herkömmliche Stadtbild zu verstehen. In diesem Falle könnte man behaupten, dass es sich nicht um Kunst handelt, sondern „lediglich“ um Design. Aus kunstwissenschaftlicher Sicht sind jene Werke interessanter, die sich darüber hinaus auch oder vor allem durch inhaltliche Qualitäten definieren wollen. Der Reiz liegt darin, dass die grafische Maske der Werbung und des Designs mit der inhaltlichen Ebene in einem, von der Norm abweichendem Verhältnis steht. Diese willentlich herbeigeführte Diskrepanz zwischen Bild und Inhalt wurde bei Banksys Installation am Gesims des Bristol City Museums ersichtlich, wenn er im Sinne Hanno Rautebergs den McDonald's-Clown von einer Werbefigur zu einer Figur mit künstlerischem Anspruch transformierte.

1.1.3 Zwischen Kunst und Kommerz

Banksys Theorie, wenn es eine gibt, so sieht es der deutsche Journalist und Buchautor Frank Schirrmacher, der einen Artikel über den englischen Guerilla-Künstler in der F.A.Z. (Frankfurter Allgemeine Zeitung) verfasste, hat gewiss viel von der antikapitalistischen Routinerhetorik wilder neuer Kunst. Er zitiert in dem Zusammenhang Banksy: „Ein paar hundert Leute entscheiden über die Kunst. Wenn du in ein Museum gehst bist du nichts

¹⁴ Reinecke 2007, S. 143

¹⁵ Ebd., S. 147

anderes als ein Tourist, der die Trophäen einiger Millionäre anstaunt“.¹⁶ Er vermittelt dadurch jene eigenständige Positionierung der Street Art, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, sich klar von der etablierten Kunstwelt und dem damit verbundenen marktwirtschaftlichen Galeriewesen abzugrenzen. Ein Werk eines anonymen Künstlers, das in der Währinger Straße 19 in Wien anzutreffen ist (Abb. 6), greift den Diskurs mittels René Magritte auf, nur dass es hier eben „Das ist keine Galerie [sic]“ heißt, was natürlich zutrifft. Es ist Kunst im öffentlichen Raum; für jeden zugänglich und auch an jeden gerichtet. Das Museum als etablierte Präsentationsplattform für zeitgenössische Kunst hat aus dem Blickwinkel der gegenkulturellen Szene der Street Art entscheidende Mankos. Einer hermetischen, nur von der Bildungselite frequentierten Institution können und wollen die Künstler der Straße nichts abgewinnen.

Dass die Positionen zwischen der von den Museen und Galerien repräsentierten „High Culture“ und der anarchisch geprägten Sub- oder Gegenkultur der Straßenkunst aber doch nicht so klar abzustecken sind, beweisen unter anderem die Erfolge von Banksys Werken am internationalen Kunstmarkt. Nicht nur die Werbeindustrie bedient sich der rebellischen Rhetorik der Street-Art-Werke in Form von Stickers und Schablonen, die dem propagierten Produkt oder der propagierten Marke zu einem kreativen und jugendlichen Image verhelfen soll, sondern auch die Kunstwelt, die sich durch ein neues Konzept der Gegenkultur erhofft, eine Marktlücke zu füllen und Sammler mit lukrativer rebellischer Kunst bedient.¹⁷

Die Absurdität der Vereinnahmung einer Gegenkultur durch den Markt kommentierte Banksy einst mit einem zeichnerischen Statement (Abb. 7) auf seiner offiziellen Homepage. Aus gegebenem Anlass stellte er in einer Zeichnung die Szene einer Auktion dar, in der ein Gemälde mit der Aufschrift „I can´t believe, you morons actually buy this shit“, zum Verkauf steht und offenbar Bieter findet. Es ist eine auf mehreren Ebenen funktionierende Kritik am Konsumverhalten der Kunstsammler. Angesichts der Tatsache, dass das in der Zeichnung angebotene Bild aufgrund der bloßen textlichen Umsetzung der künstlerischen Aussage jeglicher ästhetischen Herangehensweise trotz, wirft es als Erstes die Frage auf, welche

¹⁶ Banksy, zit.n.: Schirmmacher 2007, o.S.

¹⁷ Vgl.: Reinecke 2007, S. 159-167

Determinanten für die Festsetzung der Preise ausschlaggebend sind. Wären es qualitative Kriterien in Bezug auf die handwerkliche Ausarbeitung, ist das besagte Bild – vielleicht noch begleitet durch den Kommentar unverständiger Laien: „Das ist Kunst?! Das kann ja jeder malen!“ – eindeutig im untersten Niveau anzusiedeln. In diesem Zusammenhang muss allerdings bedacht werden, dass im 20. Jahrhundert dem meisterhaft ausgeführten, mimetischen Anspruch in der Malerei eine Absage erteilt wurde, und dass das Gemälde in seiner Flächigkeit, in seiner tatsächlichen Materialität, eine neue Wertschätzung erlangte. Ein Abstraktionsprozess setzte ein, dessen Ursache in einem gesonderten Kapitel ergründet wird. Warum wurden akademische Lehren, wie etwa jene der Perspektive, plötzlich in Frage gestellt? Warum gilt die Abbildung der visuellen Wirklichkeit plötzlich als verpönt? Das Aufkommen der Fotografie als einzigen Grund für diese Entwicklung herzunehmen, ist etwas zu kurz gegriffen. Der Kunsttheoretiker Boris Groys versucht in seinen wissenschaftlichen Abhandlungen vielmehr die Moderne als umfassende Geistesströmung zu erfassen, deren materialistische Quintessenz alle Lebensbereiche bis heute durchdringt. Als zweite Strömung in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts dachte man bereits über den Aspekt des Materiellen hinaus und fand gerade in der inhaltlichen Aussage eines Kunstwerks eine bedeutendere qualitative Messlatte. Marcel Duchamp gilt als Vordenker in diese Richtung. Bereits in der Hochphase des Kubismus wandte er sich von der auf die Formensprache begründeten Avantgarde ab und schlug mit der „Rückbesinnung“ auf das inhaltliche Potential der Malerei einen Weg ein, der sich bewusst als ein Konzept gegen das „Vorpreschen“ modernistischer Auswüchse zu verstehen gab. Dada war in jener Zeit des Aufbruchs ein Schlagwort, in dem sich die Ideen einer Gegenkultur zur Moderne bündelten. Die Protagonisten dieser damaligen Bewegung standen dem Fortschrittsgedanken der Moderne jedoch nicht regressiv gegenüber, sondern strebten eine Flucht nach vorne an. Das Bedürfnis, aus den Denkschemen des damaligen Mainstreams auszubrechen, ließ Gleichgesinnte zu einer kulturellen Gegenbewegung zusammenschließen und etablierte sich als eine Avantgarde gegen die modernistische Avantgarde. Heute, in einer Zeit, in der man die Moderne als eine abgeschlossene Periode betrachtet, in einer Zeit in der man von einer Postmoderne spricht, gewinnen gerade die dem Modernismus kritisch gegenüber stehenden

Ideen der subkulturellen Avantgarden des 20. Jahrhunderts wieder an Aktualität. So gilt etwa Marcel Duchamp als Erfinder der Konzeptkunst. Eine Kunstform, die erst Jahrzehnte nach seinen Arbeiten, also ab den 1960er-Jahren besondere Bedeutung im Rahmen des bildnerischen Kunstdiskurses erlangte.

Seit dem 19. Jahrhundert bis heute ist Kunst in erster Linie eine Angelegenheit des Bildungsbürgertums, das sich auf das Wissen um kunsthistorische Kontexte und selbstreflexive Diskurse stützt. Bildung ist ein Schlüssel zum Verständnis musealer Kunst. Die Eingrenzung der Rezipientenschaft als auch der Künstler und Künstlerinnen hin zu einer Kunstelite ist daher unvermeidlich.

Im konkreten Fall also, um auf den Banksy-Cartoon zurückzukommen, bedeutet dies, dass die vor dem Werk sitzenden Kaufinteressierten den Preis des Bildes aufgrund der kritisch, provokanten Aussage in die Höhe treiben, was uns zu der nächsten Bedeutungsebene der Zeichnung bringt, nämlich dem eigentlichen Bildinhalt: Eine Beschimpfung derjenigen, die in diesem Moment davor sitzen und damit genau das erfüllen, was der Künstler mittels seines Werkes kritisiert. Das Bild im Bild wird damit des künstlerischen Anspruchs als Spiegel der Gesellschaft vollauf gerecht, und Banksys Kommentar könnte pointierter gar nicht ausfallen, weil, um noch eine weitere Ebene dazuzugenerieren, es auch die Zeichnung selbst sein könnte, die irgendwann im Auktionshaus landet und damit, sei es gewollt oder ungewollt, genau den modischen Zeitgeist eines revolutionären, gegenkulturellen Images trifft und so den Wert seiner Werke und seiner phantomhaften Person als Marke umso mehr ankurbelt. Es scheint, je mehr sich Banksy als derjenige präsentiert, der einer Vereinnahmung zu widerstehen versucht, desto attraktiver wird er für den Kunstmarkt.¹⁸

¹⁸ Vgl.: Reinecke 2007, S. 165

1.1.4 Der Banksy-Effekt

Dass sich nun ausgerechnet er, Banksy, Bristols künstlerisches Aushängeschild, dazu bereit erklärte für die Dauer von zweieinhalb Monaten das Bristol City Museum mit seinen Arbeiten zu bereichern, wurde allgemein, ob seiner Popularität, als großes Glück empfunden. Das enorme Interesse und der Besucheransturm hätte ohne weiteres auch die Kapazitäten der großen Häuser in London oder New York sprengen können. Umso mehr wirkte sich der „Banksy-Effekt“ auf das verhältnismäßig kleine Bristol aus. Die lokale Evening Post publizierte in einem Artikel vom 1. September 2009 ein Resümee in Zahlen:¹⁹ Mehr als zehn Millionen Pfund an zusätzlichen Einnahmen konnte die Wirtschaft über den Sommer verbuchen. Viele Unternehmen hatten einen doppelt so hohen Umsatz als normalerweise zu dieser Zeit. Mit 315.000 Besuchern kamen während der 12 Wochen, in denen die Ausstellung lief, in etwa so viele Menschen in das Museum, wie normalerweise in einem ganzen Jahr. Auch Banksy selbst zeigte sich über den Ansturm in einem schriftlichen Statement überrascht: "It's nice to see it's been so popular but it makes me a bit suspicious.“ Weiters hieß es in gewohnt selbstironischem Habitus: "Throughout history all the great artists have been overlooked in their own lifetime and only appreciated once they've gone. I'm starting to worry I'm not one of the good guys."²⁰

Im Gegensatz zu herkömmlichen Sonderausstellungen beschränkte sich „Banksy vs. Bristol Museum“ nicht auf einzelne, extra dafür vorgesehene Räumlichkeiten, sondern durchzog auch die Permanentausstellung mit seinen Arbeiten. So fand sich der Besucher selbst in einer „Schnitzeljagd“²¹ wieder, in der er sich auf die Suche nach dem Ungewohnten zwischen dem Gewöhnlichen begab. Banksy selbst meinte dazu: "Some of the fake historical relics I've inserted among Bristol's permanent collection should be entertaining — you can't tell what's truth and what's fiction. It'll be like walking through a real-life Wikipedia".²²

¹⁹ Vgl.: Steele 2009, o.S.

²⁰ Banksy, zit.n.: Steele 2009, o.S.

²¹ Vgl.: Gronemeyer 2009, o.S.

²² Banksy, zit.n.: o.A. Art Of The Taste (online). o.D. URL: <http://www.artofthestate.co.uk/banksy/banksy-versus-bristol-museum.htm> (20. 10. 2010)

Neben Größen wie Renoir und Bellini hängte er seine abgewandelten Versionen meisterlicher Malerei (Abb. 8). Er kommunizierte mit dem Inventar des Museums und argumentierte in zeitgenössischer Manier, in der Tierpräparate als bedenklich gelten (Abb. 9) und die gesellschaftliche Rolle der Frauen angesichts ihrer Emanzipation längst in einem anderen Blickwinkel zu betrachten ist (Abb. 10).

Die direkte Konversation mit dem Museum brach in jenem Raum ab, in dem ausschließlich Banksys eigene Werke präsentiert waren. An der Decke angebrachte Tarnnetze dämpften das Licht und erzeugten ein Geflecht an Schatten, das sich über den schwarzen Boden und die Wände in einem regelmäßigen Muster ausbreitete. Die dicht aneinander gereihten Bilder mit kritischen Aussagen gegen politische und soziale Verhältnisse waren somit in eine eigentümliche Atmosphäre gebettet. Eine Breitseite des Raumes wurde vollständig von einer größeren Installation vereinnahmt (Abb. 11). Abgegrenzt durch einen Maschendrahtzaun gewährte der Street-Art-Künstler einen Einblick in seine ansonsten heimliche Atelierarbeit. Unordnung dominierte den Raum. Auf Boden und Wände befanden sich eine Vielzahl an Fotos, Skizzen und bereits verwendeter Schablonen. Zwischen dem Chaos standen Farbkübel und Spraydosen. In der Ecke ein Feuerlöscher neben einem Blumenstock. Auf der hinteren Wand war ein Fensterrahmen angebracht, der den Ausblick auf eine Fototapete mit karibischer Insellandschaft freigab. Zentrales Element war ein Schaukelstuhl, der mit der gegenüberstehenden Staffelei, auf der ein Selbstportrait Banksys eingeklemmt war, eine Einheit bildete. Auf der Rückenlehne des Schaukelstuhls hing eine Weste, auf der in großen gestrickten Lettern „Thug for life“ geschrieben stand. Zu oft hatte er unerlaubterweise seine Kunst auf Wände im öffentlichen Raum gesprayt, als dass er seine Identität ohne rechtliche Konsequenzen hätte preisgeben können. In diesem Sinne ist er wohl tatsächlich der Verbrecher („thug“), der für den Rest seines Lebens damit rechnen muss, für seine Taten juristisch belangt zu werden. Insgesamt gab es drei Selbstportraits, die Teil der Installation waren, und alle zeigten das gleiche Gesicht, das durch starke Verpixelung soweit unkenntlich war, dass man die abgebildete Person doch wieder nicht identifizieren konnte. Zur Anonymität gezwungen, haftet Banksy das Mysterium eines Phantoms an, das wie die von ihm ausgeschnittenen Schablonenvorlagen nur durch das Hinterlassen von Spuren, Hinweise

auf eine mögliche Existenz gibt. Diese Unbestimmtheit ist es wohl, die die Neugier des Betrachters beflügelt.

In unserer von Massenmedien überschwemmten Gesellschaft ist es nicht mehr nur die Boulevardpresse, die versucht auf Biegen und Brechen am Privatleben diverser Celebrities teilzuhaben. Neue Fernsehformate wie Reality- und Castingshows, oder aber auch die Internetplattform Youtube, bieten plötzlich die Möglichkeit, auch als „Otto Normalverbraucher“ ein relativ hohes Maß an Bekanntheit zu erlangen. Der Charme an Banksys nicht näher bekannter Identität liegt wahrscheinlich auch darin, dass das Anonyme wieder als etwas wahrgenommen werden kann, das sich außerhalb der Norm bewegt und gerade deswegen als bemerkenswert anzusehen ist. Angesichts dieser Tatsache argumentierte er selbst vor Jahren stilgerecht in Bezug auf Andy Warhol, dass anstatt der vom Popart-Künstler prophezeiten 15-minütigen Berühmtheit in Zukunft die Menschen wohl nach 15-minütiger Anonymität streben werden.²³ Das Geheimnis um Banksys Person mag auch wie ein gelungen eingesetztes Marketinginstrument wirken. Seine Unkenntlichkeit ebnet in origineller Weise einen alternativen Weg in der Frage des Personenkults und erfüllt somit eine der zentralen Forderungen moderner und zeitgenössischer Kunst, nämlich jene nach Originalität. Interessant in diesem Zusammenhang ist allerdings, dass er, auch in Bezug auf die Ausstellung in Bristol, nicht immer dieses aktive Anonym-Bleiben-Wollen in den Vordergrund rückt, sondern mehr das schicksalhafte Anonym-Bleiben-Müssen. Auf gewisse Weise kam dies in der Installation zum Ausdruck, da es immerhin Selbstportraits waren, die doch zumindest erahnen ließen, wie er, Banksy, aussehen könnte. Die ihm gebührende Anerkennung kann ihm nur über Umwege zuteil werden. Das Los des „Underdogs“ auf Lebenszeit verwehrt ihm den Platz an der Sonne, an dem sich der Ruhm entsprechend auskosten ließe. Dies kann sehr wohl als ein dem Werk inhärenter Aspekt interpretiert werden, der eine Ausweitung des Kunstbegriffs dahingehend impliziert, dass nicht nur die von Banksy produzierten Objekte als Kunst zu betrachten sind, sondern vielmehr noch der Künstler, in seinem biografischen Verständnis, einen unumgänglichen Faktor in der

²³ Vgl. Schirmacher 2007, o.S.

Rezeption seiner Arbeiten ausmacht. Vereinfacht ausgedrückt: Nicht nur seine Werke, sondern Banksy an sich ist Kunst. Sein Name steht für einen Lebensstil, dessen zentrale Bedeutung sich durch Schlagworte wie Systemkritik, Rebellion oder Jugendlichkeit definiert.

1.1.5 Radical Chic

Beinahe 100 Jahre zuvor, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, befand sich Marcel Duchamp in der ambivalenten Situation, einerseits gegen die Vereinnahmung von jeglicher Institution aufzutreten, andererseits gerade durch seine ablehnende, gegenkulturelle Haltung, auf die ich im kommenden Kapitel im Detail eingehen werde, ein, für den Markt attraktives, Alternativkonzept zu gängigen Kunstströmungen bereitzustellen. Auch wenn die ideale Auffassung von der Qualität eines Kunstwerkes gänzlich losgelöst von der Ökonomie dastehen sollte, verhält es sich de facto so, dass beide Bereiche, Kunst und Wirtschaft, einen gemeinsamen Nenner besitzen, nämlich die Wertschätzung.²⁴ Man kann sagen, dass der Wert eines Werkes angesichts der Höhe der horrenden Preise, die Meisterwerke auf Auktionen erzielen, eine schiere Abstraktion darstellen. Duchamp faszinierte unter anderem gerade der Vergleich eines Kunstwerks zwischen künstlerischem und ökonomischem Wert. Er sah den Wert durch eine soziale und spekulative Dimension determiniert. Duchamp hatte die Idee, Metallplaketten mit den Buchstaben ‚D‘ und ‚A‘ anzufertigen, die dann auf einer Kette aufgereiht, das Wort ‚DADA‘ ergeben sollten. Jede Plakette wäre zum Preis von einem Dollar erhältlich gewesen. Er selbst kommentiert dieses Geschäftskonzept im Jahr 1921 in einem Brief an seinen dadaistischen Mitstreiter Tristan Tzara: „The act of buying this insignia would consecrate the buyer as Dada [...] the insignia would protect against certain diseases, against the numerous annoyances of life, something like those Little Pink Pills which cure everything. [...] Nothing ‘literary’ or ‘artistic’, just straight medicine, a universal panacea, a fetish in this sense: if you have a toothache, go to your dentist and ask him if he is a Dada.”²⁵

²⁴ Judovitz 1995, S. 161

²⁵ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 163

Die Inbesitznahme der Insignien durch Kauf hätte dem Käufer also erlaubt, sich mit einer speziellen Aura zu umgeben, nämlich mit „Dada“ und dem damit einhergehenden Lebenskonzept. Mag die Idee damals in Bezug auf seine ökonomische Dimension ein ironisches Gedankenspiel eines kulturkritischen Künstlers gewesen sein, so bewies Duchamp auch hierbei seine Qualitäten als Vordenker postmoderner Praktiken. Das was Duchamp mit der DADA-Kette gemeint hat, war im Grunde nichts anderes als ein Merchandising-Artikel, der gekauft werden sollte, um sich mit einer gewissen Sache nach außen hin sichtbar zu identifizieren. Die Namen von Lieblingsbands oder Konterfeis persönlicher Vorbilder aus Politik und Kunst finden sich heute zuhauf auf bedruckten T-Shirts Plakaten und nackter Haut. Sie gehören zum gängigen Erscheinungsbild eines modischen Individualstils westlicher Prägung.

Robert Misik beschreibt in seinem Buch „Genial Dagegen“ von 2006 eine neue linke Welle, die zunächst als Symptom wahrzunehmen ist. Eine Modewelle, die sich im „Radical Chic“ bemerkbar macht und versucht auf dem Weg des eigenen Rollendesigns einer gelangweilten Bourgeoisie und der sinnsuchenden Mittelstandsjugend mit Revoltengesten, die zu nichts verpflichten „[...] ein bisschen Thrill ins Haus zu holen“²⁶. Man strebt nach einer Unterscheidung vom Mainstream, gleichzeitig möchte man allerdings wenig vom feinen Leben riskieren. Es sind „leere Gesten“²⁷, derer sich auch die Stars als modische Trendsetter bedienen, somit die Aura des Rebellischen erwerben und selbst quasi zu Rebellen werden. Zusätzlich werden auch die tatsächlichen, wahren Rebellen á la Che Guevara aufgrund ihrer Authentizität zu Stars hochstilisiert. Gerade diese Hoffnung auf Echtheit – „die Echtheit eines erfüllten Lebens, wirklicher Gefühle, sinnvoller Tätigkeiten“²⁸ – scheint ein wichtiger Motor des neuen kritischen Denkens zu sein. Die Ambivalenz besteht darin, dass Marktstrategen in der linken Welle eine Sehnsucht erkennen, ein Bedürfnis, das auch auf ökonomischem Weg befriedigt werden kann. Misik: „Die Dissidenz wird zur Ware und produziert Bilder, die von Befreiung erzählen und irgendwie wie Werbung aussehen.“²⁹ Der

²⁶ Misik 2006, S. 13

²⁷ Ebd., S. 14

²⁸ Ebd., S. 17

²⁹ Ebd., S. 17

Kulturphilosoph Norbert Bolz bemerkt dazu: „Wenn die Kritik erfolgreich, also öffentlichkeitswirksam ist, verwandelt sich der Kritiker selbst in einen Markenartikel. [...] Das Protestlied gegen den Weltsound von MTV endet als Nummer eins der Charts. [...] Die Subkultur wird zum Markenartikel, der Rebell zum Star und die alternative Szene Motor der Unterhaltungsindustrie.“³⁰

Das was also als Subkultur beginnt, stößt mit der Zeit auf breite Akzeptanz und wird zum Mainstream. Dick Hebdige spricht in diesem Zusammenhang von „Co-optation“³¹. Er meint damit, dass die hegemoniale Gruppe die Subkultur als Warenform wiederum zu ihrer Ware werden lässt. „Auf diese Weise kann Anti-Mode zur Mode werden.“³²

1.2 Über die Arbeit

1.2.1 Forschungsfrage

Laut eines Zeitungsartikels im englischen Guardian schafft Banksy den Spagat zwischen der kommerziellen, der künstlerischen und der Straßenwelt.³³ Genau diese Schnittstellen und die damit verbundenen Widersprüche sollen an diesem Punkt der Arbeit beleuchtet werden. Einerseits die illegalen Umstände, unter denen die Street-Art-Arbeiten angebracht werden, was schon mal zur Ablehnung einer Institution führt, nämlich des Rechtsstaats, andererseits die kulturelle und kommerzielle Aufwertung dieser durch eine andere Institution, nämlich die Welt der Kunst. Wobei in diesem Fall in erster Linie der Kunstmarkt gemeint ist. Nicht nur etwa in der angewandten Kunst der Mode besteht dieser kulturelle Austausch zwischen „unten“ und „oben“, zwischen „low“ und „high“, sondern auch in der bildenden Kunst, wo sich seit dem Zeitalter der Moderne, wie ich es weiter oben schon anklingen ließ, eine Reihe von Avantgarden herausbildeten, die sich mit gegenkulturellem Habitus, mit einer Anti-Haltung, gegen vorherrschende, etablierte Auffassungen von Kunst richteten. Wenn Banksy

³⁰ Bolz, zit.n.: Misik 2006, S. 17-18

³¹ Vgl.: Hebdige 1979

³² Reinecke 2007, S. 161

³³ Hattenstone 2003, o.S.

etwa meint: "Maybe one day graffiti art will hang in lots of museums and be viewed in the same way as other modern art, although personally I hope it never sinks that low."³⁴, sollte man sich fragen, woher diese Ablehnung kommt und was genau dahinter steckt. Ist es bloß jugendlicher Trotz oder steht Banksy, den ich hier als Stellvertreter der Street-Art-Szene heranziehe, mit seiner gegenkulturellen Haltung in einer kunst- und kulturgeschichtlichen Tradition? Die vorliegende Arbeit wird sich nach der eben gelesenen Einleitung zunächst den wissenschaftlichen Fragen nach dem Forschungsstand und der Methodik zuwenden, um in den kommenden Kapiteln den vorgestellten Sachverhalt historisch aufzurollen und zu beurteilen.

1.2.2 Strukturierung

Die Form und der Inhalt sind die Aspekte eines bildnerischen Kunstwerkes, in denen gegenkulturelle Konzepte zum Ausdruck gebracht werden können. Im ersten Teil (Inhalt) nimmt Marcel Duchamp die Hauptrolle ein. Er begann seine künstlerische Laufbahn zu Beginn des 20. Jahrhunderts und erlebte somit eine der turbulentesten Zeiten der Kunstgeschichtsschreibung. Das „lange 19. Jahrhundert“ neigte sich dem Ende zu und mündete in den Ersten Weltkrieg.³⁵ Die Moderne als neue Kulturepoche begann sich in den Köpfen der Menschen zu etablieren und hatte eine Revolution der bildenden Kunst zur Folge. Das Material stand plötzlich im Vordergrund eines neuen künstlerischen Diskurses. Alt hergebrachte akademische Konzepte, wie etwa jenes der Perspektive, wurden über den Haufen geworfen. In Picassos „Desmoiselles d'avignon“ von 1907 (Abb. 12) war eine Frauenfigur gleichzeitig von hinten und von vorne gezeigt. Gemeinsam mit Braque gilt der spanische Maler als Begründer des Kubismus, eine Kunstströmung, der sich zu Beginn auch Marcel Duchamp verschrieb, der bald merkte, dass diese neue Form der Malerei nicht seiner Erwartungshaltung, die er der Kunst gegenüber hatte, entsprach. Er wandte sich vom

³⁴ Banksy, zit.n.: Bruxelles 2009, o.S.

³⁵ Anm.: der Begriff des „langen 19. Jahrhunderts“ stammt von Eric Hobsbawm, der diese Epoche mit dem Beginn der Aufklärung (1789) bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs (1914) als Weg in das Zeitalter der Moderne beschreibt.

Formalismus ab und entwickelte – entgegen der zeitgenössischen Strömung – künstlerische Konzepte, die sich vor allem mit inhaltlichen Fragen befassen. Obwohl er dem Kunstbetrieb generell distanziert gegenüberstand, konnte er der 1916 ins Leben gerufenen Dada-Bewegung, die stark literarisch geprägt war und sich gegen den scheinbaren Siegeszug der Moderne richtete, mehr abgewinnen als dem Kubismus. Mit seinen Arbeiten, wie etwa den Ready-mades, war er seiner Zeit voraus und gilt als Vorläufer und Wegbereiter vieler postmodernistischer Kunstpraktiken.

War es bei Duchamp der intellektuelle Zugang, durch den er sich klar von der übrigen Kunstwelt abgrenzte, so verhielt es sich bei René Magritte umgekehrt. Im zweiten Teil (Form) wird der Frage nachgegangen, wie man sich in Zeiten des Formalismus trotzdem in formaler Weise von der Kunstszene abgrenzen konnte. Der berühmte belgische Maler lieferte 1948 mit seiner ersten Einzelausstellung in Paris ein eindrückliches Beispiel. Wie Duchamp galt auch Magritte als intellektueller Künstler. Er war der Philosoph unter den Malern und versuchte durch seinen kühlen und unspektakulären Stil, der am ehestem mit jenem der Neuen Sachlichkeit vergleichbar ist, formale Aspekte immer den inhaltlichen Fragen unterzuordnen. Er genoss zwar in Belgien und in den USA eine hohe Reputation, etablierte sich jedoch, nach der Rückkehr in seine Heimat, nie mehr wirklich in Paris. Dazu kamen persönliche Differenzen mit André Breton, dem Oberhaupt des Surrealismus. Der von der damaligen Pariser Avantgarde ausgegrenzte Künstler sah in der Ausstellung nun die Möglichkeit, sich an der Kunstszene zu rächen. Es entstand eine Serie von Ölgemälden und Gouachen, die stilistisch ihresgleichen suchten. Er bediente sich scheinbar beliebig verschiedenster Stile aus Kunst und Populärkultur und mischte diese wild durcheinander. Somit persiflierte er den gesamten Kunstbetrieb, indem er den Parisern in ihrem Selbstverständnis als Bewohner des kulturellen Zentrums ihrer Zeit etwas vorsetzte, das sich den gängigen Bewertungsmustern entzog. Formal sind sie jenseits von gutem oder schlechtem Geschmack angesiedelt. Kurz darauf sollte er wieder zu seiner herkömmlichen Malweise zurückkehren und die Bilder, die unter dem Titel „Période Vache“ zusammengefasst sind, verschwanden in der Versenkung. Erst in den 1980ern, als das Weltbild der Moderne immer mehr Sprünge bekam, erfuhr diese kurze Periode in Magrittes

Schaffen wieder neue Wertschätzung. Kitsch und Stilpluralismus werden gerade in der Postmoderne, also in der Zeit in der wir leben, als neue Aspekte des künstlerischen Ausdrucks besonders hochgehalten. In dieser Hinsicht gilt auch Magritte, wie zuvor Duchamp als Künstler, der seiner Zeit voraus war.

Im dritten Teil (Ort) richtet sich das Hauptaugenmerk schließlich auf den Aspekt des Ortes, also auf die Frage, wo sich das Kunstwerk befindet und für welchen Platz es konzipiert wurde. Dieser Punkt ist gerade im Zusammenhang mit der Street Art von besonderer Bedeutung. Zunächst wird Boris Groys' Theorie der Heteronoia vorgestellt. Er meint damit einen Perspektivenwechsel, den er anhand der Überführung eines Gegenstandes von der Alltagsrealität ins Museum beschreibt. Die Überführung hat einen Funktionsverlust des Objekts zur Folge, der einem Abtöten gleichkommt. Einmal ohne Funktion, verliert der Gegenstand quasi seine Seele. Was bleibt, ist der Körper. Groys verortet bei Nietzsche, der den Tod Gottes verkündete, eine symbolische Zäsur: Die vom Christentum geprägte spirituelle Welt des Seelenheils war einem von der Industrialisierung getragenen Materialismus gewichen, der sich als umfassende Geisteshaltung spätestens seit dem 20. Jahrhundert auch auf den Bereich der Kunst ausweitete. So sah Groys gerade in der Malerei der klassischen Moderne den Willen, diese vorhin beschriebene Überführung der Gegenstände ins Museum durch entsprechende Kunst hervorzukehren. Es sollten keine optischen Scheinwelten mehr entstehen. Vielmehr versuchte man von nun an diesen Materialismus bei den Bildern konsequent hervorzukehren. Sie sollten nicht mehr als Fenster zu einer anderen Wirklichkeit wahrgenommen, sondern als nichts anderes als reale Gegenstände im Raum des Betrachters und der Betrachterin akzeptiert werden.

Als zweiter Punkt des dritten Teils wird die Geschichte der situationistischen Bewegung der 1950er und 1960er Jahre aufgerollt. Wie den Avantgarden zuvor (Dadaismus und Surrealismus), ging es den Situationisten darum, sich gegen die leeren Versprechungen, die die Moderne mit sich brachte, aufzulehnen. Gerade der Materialismus und die dazugehörige Kunst standen im Mittelpunkt ihrer Kritik. Die kalte und menschenfeindlich wirkende moderne Architektur empfanden sie als Sinnbild ihrer trostlosen Epoche. Guy Debord schrieb mit „Die Gesellschaft des Spektakels“ ein Grundlagenwerk dieser Bewegung, in dem

auch die Massenmedien als Instrument der Macht angeprangert werden. Durch Information, Propaganda, Werbung respektive den Konsum von Zerstreuung wird das Individuum manipuliert. Die, dem Individuum durch Einkommen und Freizeit zugestandene Selbständigkeit ist nur eine scheinbare, da es sich bei jeder individuellen Wirklichkeit um eine vom Kapitalismus beschlagnahmte und daher gesellschaftlich überformte Wirklichkeit handelt. Die Ansichten Debords waren visionär und in ihrer Radikalität kaum zu überbieten. Seine Ablehnung der institutionalisierten Kunstwelt gipfelte schließlich in der Erkenntnis, dass der Produktionsverzicht der einzige Ausweg ist. Dennoch kam es zuvor zu produktiven Begegnungen mit Künstlern. Als Beispiel wird die Zusammenarbeit von Guy Debord mit dem dänischen Maler Asger Jorn, die zwei optisch und inhaltlich sehr interessante Bücher herstellten, herangezogen. Mit dem „dérive“ und dem „détournement“ bedienten sie sich zweier, von den Situationisten ausgearbeiteten Methoden, die gerade im Bezug auf die Street Art wieder an Aktualität gewonnen haben.

Wie diese Aspekte tatsächlich auch ineinander greifen und erst im Zusammenwirken ein ganzheitliches, authentisches Bild zulassen, so sind auch die drei von mir gewählten, großen Überkapitel, Inhalt, Form und Ort, als loses Konstrukt zu verstehen, die keiner klaren Abgrenzung unterliegen. Eine Form allein kann nichts aussagen, sondern ist die Gestalt einer Mitteilung,³⁶ genauso wie sich die Mitteilung in irgendeiner Form präsentieren muss. Dem Ort als dritten Aspekt gegenkultureller Konzepte in der bildenden Kunst wird ein besonderer Platz eingeräumt, da sich mit dem letzten Teil der Arbeit der Kreis zum Ausgangspunkt, sprich zu Banksy und der Street Art, wieder schließt.

1.2.3 Zum Forschungsstand inklusive Begriffserklärung „Sub-/Gegenkultur“

In Bezug auf den Forschungsstand ist Greil Marcus' Buch „Lipstick Traces“³⁷ besonders interessant. Der amerikanische Autor skizzierte ausgehend von der Punk-Szene der späten 1970er-Jahre mit den Sex Pistols als Protagonisten eine so wie er sagt „geheime“

³⁶ Bauer 1996, S. 155

³⁷ Anm.: Marcus 1992

Kulturgeschichte, die nicht unmittelbar sichtbar im kollektiven Gedächtnis gespeichert ist und auch kaum Spuren hinterließ. Marcus ist der Meinung, dass im Lärm der Musik der Sex Pistols, in dem keine einzige Fußnote vorkommt, dennoch jenes Feuer heraufbeschworen wird, welches auch der Antrieb früherer Generationen war, die sich in ihrer Haltung und in ihrem Handeln mit Althergebrachtem, mit der Tradition und den Institutionen überwarfen. Lebenskonzepte prallten dabei aufeinander. So war es bei den Dadaisten, die sich 1916 in Zürich zusammenschlossen und gegen die etablierten Kunstformen und die bürgerlichen Ideale herzogen. So war es auch bei den Lettristen und Situationisten der 1950er- und frühen 1960er-Jahre. Diesen avantgardistischen Strömungen ging es um eine Überführung der Kunst in eine Lebenspraxis, jenseits von institutionellen Einschränkungen. Wie die Street-Art-Bewegung konnten auch sie dem Museum, einem Ort des „Anderen“³⁸, des Lebensfernen, nichts abgewinnen. Geschah ihre Ablehnung aus den gleichen Gründen wie jene Banksys?

Julia Reineckes Buch über Street Art von 2007 ist das einzige Werk, das sich dem zeitgenössischen Phänomen wissenschaftlich fundiert nähert. Es gewährt einen tiefen Einblick in die Subkultur und fragt, inwiefern Street-Art zwischen Graffiti, Bildender Kunst und Werbung verortet ist. Die Ergebnisse der Studie basieren auf einer vier Jahre langen qualitativen Recherche, während der die Autorin mit international bekannten Akteuren wie Blek Le Rat, D*Face, Invader, Jeroen Jongeleen und Stefan Marx sprach. Auch Arbeiten anderer Akteure, wie Banksy und Shepard Fairey werden vorgestellt. Den theoretischen Unterbau liefern die Feldtheorien von Pierre Bourdieu und Subkulturtheorien von Sarah Thornton und David Muggleton.³⁹ Das Buch ist von einer soziologischen Herangehensweise geprägt. Daneben lässt Reinecke aber auch kunst- und kulturhistorische Aspekte, wie die bereits erwähnten Parallelen zu früheren avantgardistischen Bewegungen, sowie den Aspekt der Vermarktung und Inbesitznahme durch die „high culture“ nicht unerwähnt.

Die längste soziologische Tradition hat der von ihr verwendete Subkulturbegriff. Die Einführung wird dem amerikanischen Soziologen Milton Gordon zugeschrieben. Er

³⁸ Vgl.: Groys 2008

³⁹ Anm.: Reinecke 2007

charakterisierte den Begriff 1947 und meinte damit eine Untergliederung einer nationalen Kultur nach Gesichtspunkten der sozialen Klasse, des ethnischen Hintergrunds, der Herkunft und der Religion. Nach Milton Gordon entstand eine Vielzahl an Subkulturtheorien und Definitionen, auf die ich, weil es über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde, nicht gesondert eingehen werde. Sarah Thornton, die Herausgeberin des Buches „Subcultures Reader“⁴⁰ konstatiert jedenfalls, dass die Autoren der zahlreichen Subkulturdefinitionen alle in einem Punkt übereinstimmen: Eine Subkultur entsteht auf der Basis einer sozialen Gruppe, die sich um ihre geteilten Interessen und Praktiken herum organisiert.⁴¹ Oder, so wie es der Soziologe Anthony Giddens beschreibt, ist die Existenz von Subkulturen ein Phänomen zunehmender kultureller Diversität in der industrialisierten westlichen Welt.⁴²

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Abgrenzung vom Mainstream. Obwohl die Begriffe Subkultur und Gegenkultur meistens vermischt werden, weil es im allgemeinen Gebrauch keine klaren definitorischen Abgrenzungen gibt, möchte ich in diesem Zusammenhang J. Milton Yinger hervorheben, der im Unterschied zur Subkultur die Gegenkultur als eine Kultur versteht, die einen Diskurs mit der Mehrheitskultur eingeht: „[counterculture is] a set of values and norms of a group that sharply contradicts the dominant norms and values of the society of which that group is a part.“⁴³ Das heißt, die Gegenkultur lebt von der Konfrontation mit hegemonialen Werten und Normen, wohingegen die Subkultur ohne dieses Verhältnis des Aufeinandertreffens und des Austauschs mehr oder weniger auskommt. Im konkreten Fall kann man sagen, dass die Street Art im Gegensatz zur Graffiti-Szene, aus der die Bewegung entsprungen ist, im Sinne von Yinger als eine gegenkulturelle Strömung zu betrachten ist. Die Graffiti-Szene hingegen ist eher als Subkultur einzustufen, da sie nicht diese klar ersichtliche Konfrontation mit der kulturellen Umwelt sucht. Um Graffiti zu verstehen, muss man ein „Insider“ sein, der sich mit den, der Szene eigenen, visuellen Codes

⁴⁰ Anm.: Thornton 1997

⁴¹ Vgl.: Reinecke 2007, S. 101

⁴² Vgl.: Reinecke 2007, S. 101

⁴³ Yinger, zit.n.: Reinecke 2007, S. 99

auskennt. Street Art will sich hingegen einer möglichst breiten Öffentlichkeit verständlich und einprägsam mitteilen.

In meiner Arbeit gehe ich, im Unterschied zu Julia Reinecke, nicht näher auf die Geschichte der Graffiti-Szene ein, sondern konzentriere mich ausschließlich auf den gegenkulturellen Aspekt, der, ausgehend von der Street Art, wie ich es zu beweisen versuche, eine lange Tradition in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts hat und eng mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen, die das Zeitalter der Moderne mit sich brachte, gekoppelt ist. Ich versuche anhand weniger, aber dafür so wie ich es hoffe, aussagekräftiger Beispiele, eine Geschichte der Gegenkultur in der Bildenden Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts nachzuzeichnen, die auf keinen Fall dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werden soll. Vielmehr geht es darum, dieser Gesinnung des Dagegen-Seins, des Brechens mit Traditionen und Normen, dieser Trotzhaltung, die auch als ein Ausdruck der Jugendlichkeit verstanden werden kann, nachzugehen und in Folge dessen, zu erörtern, ob und inwiefern die aktuelle Street-Art-Bewegung mit der gegenkulturellen Gesinnung früherer Avantgarden der Bildenden Kunst vergleichbar ist.

Die frühe Avantgarde der Futuristen, Dadaisten, Surrealisten und Situationisten wurde in den letzten Jahrzehnten von vielen Wissenschaftlern umfassend aufgearbeitet. Als Grundlage meiner Auseinandersetzung mit dieser Zeit dienten mir einerseits das bereits erwähnte Buch „Lipstick Traces“ von Greil Marcus und andererseits eine Dissertation in gekürzter und überarbeiteter Fassung von Anja Seifert mit dem Titel „Körper, Maschine, Tod – Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts“⁴⁴. Letzteres Werk vergleicht die Avantgardenkultur mit der Jugendkultur in Bezug auf deren ästhetische Provokation sowie auf eine tiefere Deutungsebene um die analoge symbolische Beschäftigung mit dem Triebhaften, dem Unbewussten, dem Leib.⁴⁵ Seifert bietet einen detaillierten und gut aufbereiteten Gesamtüberblick über die avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts und bezieht sich dabei auf Autoren wie Sylvie Brandt, Hansgeorg Schmidt-

⁴⁴ Anm.: Seifert 2004

⁴⁵ Vgl.: Seifert 2004, Klappentext

Bergmann, Hermann Korte und Peter Bürger. Was die Situationisten betrifft, so gilt der Kunsthistoriker Roberto Ohrt als deren Geschichtsschreiber.⁴⁶

Über die kunsthistorischen Größen Magritte und Duchamp, auf deren Leben und Wirken in den kommenden beiden Teilen näher eingegangen wird, ist eine Vielzahl an Literatur erschienen, die ich nicht explizit aufführen möchte. Was Duchamp betrifft, so erwiesen sich vor allem zwei detaillierte Analysen seines Lebens und Werkes als besonders ergiebige Quellen. Einerseits „Unpacking Duchamp – Art in Transit“⁴⁷, ein Buch von Dalia Judovitz, andererseits „Duchamp und die Anderen – ein Modellfall künstlerischer Wirkungsgeschichte in der Moderne“⁴⁸ von Dieter Daniels. Im Falle René Magrittes war der von Esther Schicht und Max Hollein herausgegebene Ausstellungskatalog „René Magritte 1948 – La Période Vache“⁴⁹, der in Frankfurt zusammengestellt wurde und eine Sammlung von Texten enthält, die die besagte künstlerische Periode des belgischen Malers aus verschiedenen Blickwinkeln darstellt, besonders wichtig. Des Weiteren war die Ausstellung „Bad Painting – Good Art“ 2008 im Museum Moderner Kunst in Wien mit dem dazugehörigen Ausstellungskatalog⁵⁰ eine wichtige Quelle der Inspiration.

Mit Asger Jorn, einem dänischen Maler, der eine entscheidende Rolle in der Situationistischen Bewegung spielte und gerade in Bezug auf gegenkulturelle Konzepte in der Bildenden Kunst besonders interessant ist, beschäftigten sich mehrere Autoren. Die zwei wichtigsten sind wohl Troels Andersen und Guy Atkins, die seine Biografie in Form von umfangreichen wissenschaftlichen Arbeiten dokumentierten.⁵¹

Banksy selbst wurde bis dato noch keiner dezidiert wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen. Sehrwohl widmeten sich aber Herausgeber von Graffitibüchern wie Tristan Manco⁵² oder auch Namhafte Autoren wie Frank Schirrmacher von der F.A.Z. diesem

⁴⁶ Anm.: Ohrt 1990

⁴⁷ Anm.: Judovitz 1995

⁴⁸ Anm.: Daniels 1992

⁴⁹ Anm.: Schicht Esther/Hollein Max (Hg.). „René Magritte 1948 – La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008

⁵⁰ Anm.: Badura-Triska Eva/Neuburger Susanne (Hg.). Bad Painting – Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008

⁵¹ Anm.: Andersen 2001

⁵² Anm.: Manco 2004

Phänomen. Der auf Fakten und Belegen basierenden Wissenschaft bleibt im Falle Banksys nichts anderes übrig, als sich auf die Symptome und nicht auf deren Urheber zu konzentrieren. Die Arbeit bietet also keine neuen biografischen Erkenntnisse sondern stützt sich lediglich auf das, was im Internet und in einschlägigen Kunstzeitschriften kursiert. Natürlich wäre es interessant zu wissen, wer nun tatsächlich hinter diesem Namen steckt. Ist es eine authentische Person oder eine Kunstfigur? Ist Banksy ein einzelner Künstler oder handelt es sich um eine Künstlergruppe? All diese Fragen bleiben hier aber unbeantwortet und dem Aufklärungsjournalismus als künftige Aufgabe überlassen. Julia Reinecke erwähnt über Banksy, dass der von der Modefotografie kommende Stephen Lazarides seine oftmals nur für kurze Zeit existenten Arbeiten dokumentiert. Darüber hinaus fungiert er als Banksys Manager und seit Eröffnung der Londoner Galerie Lazinc im März 2006 auch als Banksys Galerist. Kürzlich distanzierte sich Banksy allerdings auf seiner offiziellen Homepage von jeglicher Galerie, die mit ihm in Verbindung gebracht wird.⁵³ Für die professionelle Pressearbeit hat Banksy eine eigene Public-Relations-Angestellte, die für ihn, trotz der Verneinung von Interviewanfragen, große Zeitungsartikel erarbeitet.⁵⁴ Daneben gibt es eine Hand voll publizierter Bücher Banksys, wie etwa „Wall and Piece“⁵⁵, die als ein erklärendes Beiwerk zu seinen Arbeiten und generell der Street-Art-Bewegung zu verstehen sind. Meinem eher schleppenden Arbeitsstil ist es zu verdanken, dass noch vor Abgabe meiner Diplomarbeit der Film „Exit Through the Gift Shop“ (Oktober 2010) herauskam. Dabei handelt es sich um eine von Banksy produzierte „Mockumentary“, die in einer Mischung aus fiktiven und tatsächlichen Ereignissen bzw. Persönlichkeiten die Geschichte Thierry Guettas nacherzählt: Die eines französischen Filmemachers, der durch seinen Cousin die Möglichkeit hat, in die Street-Art-Szene einzutauchen. Was von den Geschichten im Film, in der Presse und in seine Büchern stimmt und was nicht, sei dahingestellt. Wichtig für diese Arbeit ist die Wirkung dieser Geschichten auf die Rezipienten und Rezipientinnen.

⁵³ Vgl.: Banksy. www.banksy.co.uk. o.D. URL: <http://www.banksy.co.uk/shop/index.html> (17. 11. 2010)

⁵⁴ Reinecke 2007, S. 61

⁵⁵ Anm.: Banksy 2006

1.2.4 Zum methodischen Vorgehen

Wie in der Kunst, so gibt es auch in der Wissenschaft keinen Fortschritt oder Verfall. Alois Riegl stellte dies 1901 in seinem Aufsatz über die spätrömische Kunstindustrie fest.⁵⁶ Entgegen damaliger Auffassungen war er der Ansicht, dass die altchristliche Kunst, auch wenn sie sich mit dem mimetischen Anspruch antiker Werke nicht messen konnte, trotzdem keine geringeren künstlerischen Qualitäten aufwies. In den, vom Bildgrund isolierten und steif wirkenden Figuren der Mosaik in San Vitale in Ravenna machte Riegl in jeder Linie eine klare Überlegung des Künstlers aus, die von einem positiven „Kunstwollen“⁵⁷ zeugten und ganz bestimmten Stilgesetzen gehorchten. Riegl sah in der Kunst eine Produktion von Stilformen, deren Abfolge die Kunstgeschichte zu dokumentieren versucht. An diesem Punkt setzte Paul Feyerabend in seinem Buch „Wissenschaft als Kunst“⁵⁸ mit der Behauptung an, dass die Entwicklung der Wissenschaft mit der Entwicklung der Kunst im Sinne Alois Riegls gleichzusetzen ist. Feyerabend ging es in seinen wissenschaftstheoretischen Überlegungen um die Darstellungsformen von Wirklichkeiten, die sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft viele Varianten zulässt. Das scheinbar naturgetreuere Darstellungsvermögen antiker Kunst bedeutet nicht, dass es die Wirklichkeit besser darstellt als die primitiver wirkende altchristliche Kunst. „Der Umstand, dass heute nur eine Natursicht vorzuherrschen scheint, darf nicht zu der Annahme verführen, dass wir am Ende nun doch *die* Wirklichkeit erreicht haben. Es bedeutet nur, dass andere Wirklichkeitsformen vorübergehend keine Abnehmer, Freunde, Verteidiger haben und zwar nicht darum, weil sie nichts zu bieten haben, sondern weil man sie entweder nicht kennt, oder an ihren Produkten kein Interesse hat.“⁵⁹ So wie es also verschiedene Kunstformen gibt, so gibt es auch verschiedene „[...] Denkformen, Wahrheitsformen, Rationalitätsformen und, eben, Wirklichkeitsformen.“⁶⁰ Weiters meint Feyerabend: „Wohin wir uns auch wenden, wir

⁵⁶ Vgl.: Riegl 1901

⁵⁷ Anm.: Das von Riegl ausgemachte „Kunstwollen“ wurde später von Erwin Panofsky kritisch hinterfragt

⁵⁸ Anm.: Feyerabend 1984

⁵⁹ Feyerabend 1984. in: Oberschelp 2002, S. 189

⁶⁰ Ebd., S. 189

finden nicht einen Archimedischen Punkt, sondern weitere Stile, Traditionen, Ordnungsprinzipien.“⁶¹

Feyerabends Intention als Wissenschaftstheoretiker ist mit jener so manch seiner Zeitgenossen aus dem Bereich der Kunst vergleichbar, nur dass er sich mit dem Regelwerk der Wissenschaft und nicht mit dem Regelwerk der Kunst beschäftigte. Er stellte fest: „[...] dass es keine einzige Regel gibt, so einleuchtend und erkenntnistheoretisch wohlverankert sie auch sein mag, die nicht zu irgendeiner Zeit verletzt worden wäre.“⁶² Wie in der Kunst, so münden auch weithin anerkannte wissenschaftliche Strömungen in Schulen und laufen durch ihren Dogmatismus Gefahr, andere Ansätze auszugrenzen. „Wider den Methodenzwang“⁶³ gilt als Feyerabends bekanntestes Werk, das er Mitte der 1970er-Jahre verfasste und in dem er sich gegen die starren Strukturen eines wissenschaftlichen Betriebs auflehnt. Die Aussage „Anything goes“ wird zu seinem Motto, das er als einzigen allgemeinen Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert, akzeptiert. Dabei darf dieser anarchische Ansatz nicht mit schierer Gleichgültigkeit verwechselt werden. Es ist vielmehr als ein Rezept der wissenschaftlichen Mündigkeit zu verstehen, das in einem liberalen Methodenpluralismus die Chance sieht, einem Sachverhalt besser habhaft zu werden, als mit vorgefertigten methodischen Denkmodellen.

Was die Frage der Methodik bei der vorliegenden Arbeit angeht, so ergibt sich zunächst ein Problem. Entgegen herkömmlicher kunsthistorischer Abhandlungen ist die Street-Art-Bewegung eine aktuelle künstlerische Strömung, die einen für die Kunstgeschichte wichtigen Faktor ausschaltet, nämlich die zeitliche Differenz zwischen dem Kunstwerk und dem wissenschaftlichen Interpreten. Diese Differenz erlaubt normalerweise einen anderen Blick, eine andere Einschätzung, mittels derer unter Bezugnahme kultur- und geisteswissenschaftlicher Betrachtungen, Bedeutungen und Gehalte hineininterpretieren werden können, die sogar dem Künstler in der Herstellung seines Werks unbewusst waren.

⁶¹ Ebd., S. 189

⁶² Feyerabend 1976. in: Oberschelp 2002, S. 79

⁶³ Anm.: Feyerabend 1976

Die Bedeutung dieser Differenz ist in Erwin Panofskys methodologischem Modell ein wichtiger Bestandteil der ikonologischen Interpretation.⁶⁴ Nach der vor-ikonographischen Beschreibung und der ikonographischen Analyse ist sie als dritte und letzte Stufe in der wissenschaftlichen Erfassung eines Kunstwerks vorgesehen, und rundet diese zugunsten einer gesamtheitlichen Betrachtung, bei der auch das historisch-soziologische Umfeld einbezogen wird, ab. Erwin Panofskys Modell der Ikonographie und Ikonologie galt für lange Zeit als das verbindliche Instrumentarium einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik.⁶⁵

Der von Feyerabend geforderte Methodenpluralismus setzte in der Kunstgeschichtsforschung mit den 1980er-Jahren ein. Traditionelle Auffassungen von Kunstgeschichte wurden mit Büchern wie jenem von Allen L. Rees herausgegebenen „The New Art History“⁶⁶ in Frage gestellt. Die Forderung nach einer umfassenderen Auffassung der Kunstwissenschaften hin zu einer Bildwissenschaft machte sich verstärkt bemerkbar. Die Frage der Methodik ist heute daher unumgänglicher denn je.⁶⁷ Gerade wenn man sich als Wissenschaftler dem unerschöpflichen Fundus der zeitgenössischen Kunstproduktion, in der immer stärker auch neue Medien einbezogen werden, annimmt, stößt die klassische Begrifflichkeit der Kunstgeschichte bald an ihre Grenzen. Die Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe etwa spricht bewusst von einem Fachbereich Kunstwissenschaft, der sich von der Kunstgeschichte dahingehend unterscheidet, dass vornehmlich zeitgenössische Kunst und Kunst aus dem 20. Jahrhundert behandelt wird.⁶⁸ Der Geist des Historismus weicht sozio-kulturellen Ansätzen. Meines Erachtens bedeutet die Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen in der Kunst auch die Hinwendung zu einer Methodik, die sehr stark einem journalistischen Instrumentarium gleicht. Eine wichtige Bereicherung der vorliegenden Arbeit war eine von mir unternommene Forschungsreise zu der Ausstellung „Banksy vs. Bristol Museum“, um einerseits die Arbeit mit Originalen zu gewährleisten und andererseits als teilnehmender Beobachter mir selbst ein Bild von dem Hype rund um den Street-Art-Künstler zu machen.

⁶⁴ Vgl.: Eberlein 1996, S. 175

⁶⁵ Vgl.: Brassat 2003, S. 7

⁶⁶ Anm.: Rees 1986

⁶⁷ Vgl.: Brassat 2003, S. 7

⁶⁸ Vgl.: o.A. hfg-karlsruhe (online) o.D. URL: <http://kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/> (19. 10. 2010)

Das Erfassen und Erläutern aktuelle kulturwissenschaftlicher Phänomene zwingen auch den Wissenschaftler in die Position eines Reporters, dem es nicht gelingen kann, einen archimedischen Punkt zu beziehen. Zu stark ist er in das soziale Geflecht unserer globalisierten Gesellschaft eingebettet. Wie die Wissenschaft, so ist auch der qualitativ hochwertige Journalismus um „Objektivität“ bemüht, indem er einen Sachverhalt aus einer pluralistischen Sichtweise darzustellen versucht. Beide Sparten werden allerdings von Individuen in Form publizistischer Persönlichkeiten oder wissenschaftlicher Gelehrter dominiert. Genauso wie der Journalismus befindet sich auch die Wissenschaft angesichts neuer Medien wie dem Internet in einer Aufklärungskrise. Digitale Informationen werden seitens der Konsumenten einer kritischen Prüfung unterzogen und Expertenmeinungen nicht ohne weiteres hingenommen. Der Objektivitätsbegriff in der Wissenschaft bezieht sich auf die erkenntnistheoretische Frage, ob die Trennung von Subjekt und Objekt und somit eine werturteilsfreie Erkenntnis möglich ist oder nicht. Forderungen nach wissenschaftlicher Objektivität gehen hier von der Unterstellung aus, dass eine spezifische wissenschaftliche Methodik den Rahmen für eine objektive Forschung ermöglicht und somit eine Annäherung an die Wirklichkeit gewährleistet ist. Feyerabend steht dem skeptisch gegenüber, da er die Meinung vertritt, dass, egal bei welcher wissenschaftlichen Erkenntnis, der Wissenschaftler als Subjekt ein entscheidender Faktor ist. In „Wissenschaft als Kunst“ brachte er diese These schließlich plakativ auf einen Punkt, indem er meint: „Wirklichkeit ist, was uns die Wissenschaftler als Wirklichkeit vorstellen.“⁶⁹

Man könnte den Gedanken auch weiterführen und behaupten: Wirklichkeit ist, was uns die Medien als Wirklichkeit vorstellen. Laut Siegfried Weischenberg werden die Unterschiede zwischen Journalismus und Wissenschaft insbesondere bei der Wahrnehmungsperspektive und den verfügbaren Mitteln deutlich. Journalismus denkt kurzfristiger und sieht sich mit einer größeren Ressourcenknappheit in den Bereichen Geld, Zeit und organisatorischer Spielräume konfrontiert.⁷⁰ Dabei handelt es sich allerdings um Knappheiten, die auch immer stärker der wissenschaftliche Betrieb zu spüren bekommt.

⁶⁹ Feyerabend 1984. in: Oberschelp 2002, S. 189

⁷⁰ Vgl.: Weischenberg 1992, S. 37

Zu welchen interessanten Erkenntnissen die Verschränkung journalistischer und wissenschaftlicher Herangehensweisen führen kann, beweist der US-amerikanische Musikjournalist und Universitätsdozent Greil Marcus. Das Grundgerüst der methodischen Herangehensweise in der vorliegenden Arbeit ist von seinem Buch „Lipstick Traces“ stark beeinflusst, wobei die Sex Pistols und ihre Punk-Musik durch Banksy und seine Street Art ersetzt werden. Der musikwissenschaftliche Aspekt in Marcus' Buch weicht somit einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung. Was erhalten bleibt, ist die kulturhistorische Komponente, die im Zusammenhang mit besprochenen Werken auch als ikonologische beziehungsweise ikonographische Herangehensweise bezeichnet werden kann. Hierbei sei allerdings erwähnt, dass ein klar strukturiertes analytisches Regelwerk wie etwa jenes Erwin Panofskys nicht angewendet wird. Angesichts der komplexen Thematik, die meistens vom Weg des strikten kunsthistorischen Diskurses abweicht, erweist sich meines Erachtens ein offener analytischer Prozess abseits methodischer Begrifflichkeit als gewinnbringender. Die drei von mir gewählten Überkapitel und der Schluss sind als Geschichten zu verstehen, die in ihren Überschneidungen ein breites und schlüssiges Bild gegenkultureller Praktiken in der bildenden Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts vermitteln sollen.

2 Inhalt

2.1 Kubismus

Im Jahr 1911 fand der Kubismus als neue Richtung in der Malerei erstmals große Beachtung. Auf Initiative einiger Schriftsteller und Kritiker, wie etwa Guillaume Apollinaire, die die Maler überzeugten, dass sie nur durch eine geschlossene Präsentation einen durchschlagenden Erfolg erzielen würden, kam es in Paris zu einer Ausstellung beim „Salon des Indépendants“. Erst ein Jahr zuvor verstanden sich vor allem die Maler Robert Delaunay, Albert Gleizes, Jean Metzger, Henri Le Fauconnier und Fernand Léger als Protagonisten der neuen Kunstbewegung und gaben sich nach außen hin in Ansätzen als eine geschlossene Gruppierung zu erkennen. Sie nutzten nun anlässlich der Ausstellung den Saal 41 zum Ort ihres ersten gemeinsamen Auftretens, das in der Presse schon kurz nach der Eröffnung einen Sturm der Kritik und Entrüstung entfachte.⁷¹ Unbeachtet blieben dabei die Werke des ebenfalls beteiligten Marcel Duchamps, der sich zwar schrittweise an den Stil der neuen Avantgarde annäherte, aber, gegenüber der visuellen Radikalität seiner Kollegen zurückblieb. Nach der Meinung Dieter Daniels begann Duchamps Beschäftigung mit dem Kubismus erst zu einem Zeitpunkt, als die Bekanntheit der neuen Kunstrichtung schon das breite Publikum erreicht hatte und bereits die explosionsartige Ausbreitung des Stils in ganz Europa einsetzte.⁷² In künstlerinternen Kreisen gelang es ihm dennoch, sich eine respektable Position zu ermalen. Guillaume Apollinaire bezeichnet seine Arbeiten anlässlich der Ausstellung der „Société Normande de Peinture Moderne“ (20. November bis 16. Dezember 1911) als „sehr fortgeschritten“.⁷³

Picasso und Braque, jene Künstler, die heute mehr als alle anderen mit dem Kubismus in Verbindung gebracht werden und mehr noch, als Schöpfer des damals neuen Stils gelten,

⁷¹ Daniels 1992, S. 24

⁷² Ebd. S. 25

⁷³ Apollinaire, zit.n.: Daniels 1992, S. 27

waren ab 1908 in der Obhut der Galerie Kahnweiler, die ihnen die Öffentlichkeitsarbeit abnahm und ihre Interessen auf individuelle Weise vertrat. Die Teilnahme an großen Gruppenausstellungen war nicht vorgesehen. So geschah es, dass sie auch beim besagten „Salon des Indépendants“ nicht dabei waren.⁷⁴

1912 befand sich der Kubismus in seiner Hochphase und galt wohl, neben dem Futurismus, als die fortschrittlichste bildnerische Strömung seiner Zeit. Wurde der Begriff zunächst im negativen Sinn verwendet, wenn etwa im Dezember 1910 Apollinaire noch meinte, dass der Kubismus eine alberne Erfindung von Dummköpfen sei, die Picasso zum Direktor ihres Bewusstseins machen wollten, so setzte sich der Begriff in den darauf folgenden Jahren als allgemeine Bezeichnung des neuen Stils bei Künstlern und Kritikern durch.⁷⁵

Mit dem dogmatischen Manifest „Du Cubism“ (1912) entpuppten sich deren Verfasser, Albert Gleizes und Jean Metziger, als die theoretischen Vordenker. Vom 20. März bis 16. Mai desselben Jahres kam es erneut zu einer, ganz dem Kubismus verschriebenen Ausstellung auf dem „Salon des Indépendants“ bei dem sich Duchamp mit seinem Werk „Nu Descendant un Escalier n° 2“ („Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2“); (Abb. 13) viel erhoffte. Zu seinem Bedauern verlief die Ausstellung allerdings ganz anders. Um es gleich vorwegzunehmen: Die Ablehnung seines Werkes war kein Skandal, sondern eine Geschichte, die sich hinter den Kulissen der Organisation abspielte, und von der die Presse keine Notiz nahm.⁷⁶ Es ging in erster Linie darum, dass der Kubismus einen Punkt erreicht hatte, an dem er sich gerade zu einer offiziellen Bewegung formierte und Gleizes mit seinen Schriften einen theoretischen Unterbau lieferte. Er und Metziger waren es schlussendlich, die Duchamp ersuchten, den direkt auf die Bildfläche gemalten Titel zu entfernen, da dies nicht ihrer Vorstellung eines kubistischen Programms entsprach. Duchamp weigerte sich allerdings dies zu tun und zog in Folge sein Bild von der Ausstellung – scheinbar ohne weitere besondere Vorkommnisse – zurück. Der Vorfall war also eher unspektakulär, bedeutet aber trotzdem sehr viel für die künftige Entwicklung des Künstlers. Duchamp selbst äußerte sich dazu

⁷⁴ Daniels 1992, S. 52

⁷⁵ Ebd., S. 23

⁷⁶ Vgl.: Ebd. S. 28

später in einem Interview: „In the most advanced group of the period, certain people had extraordinary qualms, a sort of fear! People like Gleizes, who were, nevertheless, extremely intelligent, found this ‘Nude’ wasn’t in the line that they had predicted. Cubism had lasted two or three years, and they already had an absolutely clear, dogmatic line on it, foreseeing everything that might happen.”⁷⁷ In Dieter Daniels Buch “Duchamp und die anderen” wird Duchamp, aus dem Französischen übersetzt, folgendermaßen zitiert: “Der Vorfall [...] löste in mir, ohne dass mir das sogleich klar war, eine komplette Revision meiner Werte aus. [...] Sie hat mir zu einer völligen Befreiung von der Vergangenheit, meiner persönlichen Vergangenheit, verholfen. Ich sagte mir: Na, wenn das so ist, dann kommt es nicht in Frage, einer Gruppe beizutreten, man kann nur mit sich selbst rechnen, man muss allein sein.”⁷⁸

Der Vorfall kann also als eine Parabel auf den unerbittlichen Dogmatismus einer neuen Kunstbewegung verstanden werden, in der Duchamp die Opferrolle einnahm und als nunmehr Abtrünniger der etablierten Kunstwelt neue, eigene Wege beschritt.

In der Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ergab sich, so wie es Daniels beschreibt, eine rasante Dynamik an Entwicklungen, aus der in wenigen Jahren mit der Abstraktion, dem Kubismus, dem Konstruktivismus, dem Expressionismus und dem Futurismus die wichtigsten Grundlagen der Malerei des 20. Jahrhunderts hervorgingen. „In der schnellen Abfolge der Ereignisse durchläuft die Kunstgeschichte eine der dichtesten Phasen dieses Jahrhunderts, und es scheint oft eher angebracht, in Wochen oder Monaten zu rechnen statt in Jahren.“⁷⁹ Die Zeit der „Ismen“ war angebrochen und jede künstlerische Gruppierung versuchte ihre Ansichten mit radikalem Nachdruck durchzusetzen. Der Kubismus, eine Entwicklungsstufe im Formalismus der modernen Malerei, deren Charakter im übernächsten Teil dieser Arbeit – anhand der Überlegungen von Boris Groys – genauer ergründet werden soll, war ein ästhetisches Programm mit klaren Vorgaben, denen Duchamp mit seiner Auffassung nicht vollends nachkommen konnte und auch nicht wollte. Er kam zu dem Schluss, dass sein Kunstverständnis weniger ein ästhetisches, im Sinne von der Schönheit in

⁷⁷ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 19

⁷⁸ Duchamp, zit.n.: Daniels 1992, S. 28

⁷⁹ Daniels 1992, S. 36

Farbe und Form war, also eine dem Auge zuträgliche Kunst, sondern vielmehr ein stark geistig geprägtes. In der Malerei sollte nicht nur das visuelle Moment von Bedeutung sein, sondern insbesondere sollte auch das intellektuelle Potenzial eines Gemäldes hervorgekehrt werden. Duchamps „anti-retinale“ Einstellung rührte daher, dass er den Freiheitsstatus der Kunst, der durch eine Defunktionalisierung gewährleistet wurde, umkehren wollte, um die Malerei zugunsten eines intellektuellen Wertes wieder zu funktionalisieren. Er selbst entfernte sich zunächst vom Kunstmilieu, hörte auf zu malen und nahm einen Job als Bibliothekar in der Bibliothek Sainte-Geneviève in Paris an.⁸⁰

2.2 Futurismus

Ohne das abgelehnte Gemälde Duchamps einer detailgenauen formalen Analyse zu unterziehen, sei erwähnt, dass es sich stilistisch vielleicht weniger um eine kubistische, als um eine futuristische Arbeit handelt. Durch die malerische Visualisierung des von einer Treppe herabsteigenden Aktes ist ein Moment der Bewegung dargestellt, den man besonders aus der gleichzeitig praktizierten futuristischen Malerei kennt.

Im Februar 1909 veröffentlichten die Futuristen in der französischen Zeitschrift „Le Figaro“ ein von Filippo Tommaso Marinetti verfasstes Manifest. Der Italiener beschrieb darin seine Visionen einer neuen der Technik und dem Fortschritt verschriebenen Generation, die in ihrer propagierten Radikalität kein zurück kannte. So heißt es etwa bei Punkt vier des Manifests: „Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“⁸¹

Neueste technische Errungenschaften besingt er in seinem ästhetischen Verständnis als das Maß aller Dinge. Althergebrachte Schönheitsideale wie die Nike von Samothrake haben an

⁸⁰Daniels 1992, S. 37

⁸¹ Vgl.: Tommaso Marinetti. Futuristisches Manifest. Erschienen in: Le Figaro. Paris. 20. Februar 1909

Bedeutung verloren. Bei Punkt acht heißt es weiter: „Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! [...] Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“⁸²

Die Futuristen verstanden sich als die Vorreiter einer neuen Geschichtsauffassung, die anders als es in vorangegangenen Epochen der Fall gewesen war, nicht zurückblickten, sondern das lineare Fortschreiten, das Brechen mit Traditionen, als ein zentrales Charakteristikum der neuen Zeit wahrnahmen. Der positiven Aussicht auf einen neuen, modernen Menschentypus, ging eine radikale Ablehnung alter Werte, die noch aus dem 19. Jahrhundert, oder früher kamen, voraus. Marinetti, Sohn wohlhabender Eltern, verfasste das Manifest als Provokation. Als klare Absage gegenüber traditioneller Gesellschaftsverhältnisse. Gerade mit dem Verweis auf die Nike von Samothrake als ein ausgedientes ästhetisches Ideal demonstriert er den Willen zum Ausbruch aus einer rückwärts gewandten, dem Klassizismus verschriebenen Kulturepoche. Das Manifest steht somit in seiner Polemik nicht nur am Übergang zweier Jahrhunderte, sondern auch am Beginn eines propagierten neuen Zeitalters. Den futuristischen Malern war die visuelle Darstellung von Bewegung und Geschwindigkeit ein besonderes Anliegen. Die formale Wiederholung, das mehrmalige Nebeneinanderstellen desselben Objekts im gleichen Bild, ergab sich dabei als ein geeigneter Lösungsansatz, den sie von fotografischen Arbeiten eines Eadweard Muybridges oder eines Étienne-Jules Mareys kannten. Der an der Leine laufende Dackel von Giacomo Balla aus dem Jahr 1912 (Abb. 14) gilt als besonders eindrückliches Beispiel, wie es mit dem an sich statischen Medium der Malerei gelingen kann, Dynamik und Bewegung zu visualisieren. Unzählige unscharf angedeutete Beinchen, ein, wie ein Blumenstrauß aufgefächerter Schwanz und eine mehrfach wiederholte Leine, die zu rotieren scheint, vermitteln beim Betrachter und bei der Betrachterin die Idee einer nachvollziehbaren Bewegung. Interessant ist, dass Balla im gleichen Jahr in dem Duchamps Akt entstand, mit der analytischen Zergliederung der

82 Vgl.: Tommaso Marinetti. Futuristisches Manifest. erschienen in: Le Figaro. Paris 20. Februar 1909

Bewegung begann.⁸³ Am 5. Februar 1912 eröffnet in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune die erste Ausstellung futuristischer Malerei außerhalb Italiens.⁸⁴ Also gut ein Monat vor dem „Salon des Indépendants“. Inspirationsquelle für den Akt konnte die Ausstellung allerdings nicht gewesen sein, da er bereits im Dezember 1911 eine Vorstudie („Nu Descendant un Escalier n° 1“) angefertigt hatte.⁸⁵ Wie der Werktitel verrät, handelte es sich bereits um die zweite Version eines Aktes, der die Treppe herabsteigt. War Duchamp bei den Kubisten ein stilistischer Nachzügler, so könnte er für die futuristischen Maler also durchaus als Vorreiter angesehen werden.

2.3 Armory Show

Die Abwendung von der Malerei kam bei Duchamp nicht plötzlich. Gerade nach dem „Salon des Indépendants“ folgte eine intensive Schaffensphase mit mehreren Ausstellungen, unter anderem in Barcelona und Rouen, wo er sich einen Namen als kubistischer Maler machte. Das besagte Bild „Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2“ wurde nach Paris noch öfter ausgestellt und rief keine besonderen Reaktionen hervor. Erst ein Jahr später, 1913, kam es anlässlich der legendären New Yorker „Armory Show“ zu einem „Skandalerfolg sondergleichen“⁸⁶. Das Bild rückte ins Zentrum der Ausstellung und avancierte unter den amerikanischen Betrachtern und Betrachterinnen, die zum größten Teil erstmals mit der neuen europäischen Malerei konfrontiert waren, zum „Prototyp für die Moderne schlechthin“⁸⁷. Milton W. Brown berichtete in seiner „Geschichte der Armory Show“⁸⁸: „Meistens stand eine solche Menge vor Duchamps ‚Akt eine Treppe herabsteigend‘, dass das Bild nur schwer zu sehen war. Das Gemurmel der Aufregung war erheiternd. Einige versuchten zu verstehen, andere versuchten zu erklären, die große Mehrheit lachte oder war

⁸³ Vgl.: Calvesi 1975, S. 11

⁸⁴ Vgl.: Talpo 2003, S. 236-237

⁸⁵ Anm.: Die Vorstudie wurde mit Öl auf Karton gemalt und befindet sich in der Sammlung Arensberg

⁸⁶ Daniels 1992, S. 35

⁸⁷ Ebd., S. 60

⁸⁸ Brown 1963, S. 109

aufgebracht.⁸⁹ Man sah darin Golfschläger, eine Explosion in einer Dachziegelfabrik, nur nicht den tatsächlichen Akt.⁹⁰ Von den heftig geführten Kontroversen rund um das Bild bekam Duchamp in Europa relativ wenig mit. Der finanziell wohlhabende französische Maler Francis Picabia war der einzige Künstler der Ausstellung, der nach New York gereist war.⁹¹ Als er Ende April 1913 nach Paris zurückkam, nahm er wieder Kontakt zu seinen Freunden auf und erstattete Bericht. Dies geschah bereits zu einer Zeit als sich Duchamp selbst nicht mehr für diese vehement geführte Debatte über das Wesen des Kubismus interessierte: „[...] ich war das alles eigentlich damals schon wieder leid. Diese Periode hat sich bei mir rasch verflüchtigt. Der Kubismus interessierte mich nur einige Monate lang, denn Ende 1912 dachte ich schon wieder an etwas ganz anderes.“⁹² Zum Erfolg seiner Arbeiten⁹³ bei der Armory Show meinte er: „Ich maß dem [Erfolg] gar nicht so großen Wert bei. Obwohl ich natürlich hochofret war, dass ich für den ‚Akt‘ 240 Dollar bekam. 240 Dollar waren damals 1200 Goldfranken, und soviel hatte ich auch für das Bild verlangt.“⁹⁴ Als er am 15. Juni 1915 selbst nach New York kam, gab es zunächst eine große mediale Aufmerksamkeit um seine Person. War er es doch, der aus amerikanischer Sicht, diese Ikone der Moderne gemalt hatte. Der Akt wurde für Duchamp zum Fluch, da er für die kommenden Jahrzehnte im Schatten des einen Bildes stehen sollte. Seine unkonventionelle, visionäre Kunstauffassung entzog sich zum Großteil dem Verständnis seiner Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, und so betrachtet man ihn in Artikeln der Tagespresse bis in die 1960er-Jahre hinein in erster Linie als Schöpfers des Herabsteigenden Aktes.⁹⁵

⁸⁹ Brown, zit.n.: Daniels 1992, S. 55

⁹⁰ Daniels 1992, S. 56

⁹¹ Daniels 1992, S. 60

⁹² Duchamp, zit.n.: Daniels 1992, S. 36

⁹³ Anm.: Alle vier Bilder Duchamps wurden verkauft

⁹⁴ Duchamps, zit.n.: Daniels 1992, S. 60

⁹⁵ Vgl.: Daniels 1992, S. 61

2.4 Kunst des Denkens

War es zunächst der kompromisslose Dogmatismus, den die „Ismen“ mit sich brachten und ihn ab 1912 zur Abwendung von den avantgardistischen Strömungen bewegten, so gelang Duchamp bald zu der Ansicht, dass der im Zuge der Moderne hervorgebrachte neue Stellenwert der Malerei an sich nicht dem entsprach, was er sich darunter vorgestellt oder erhofft hatte. Ab dieser Zeit erteilte er den gängigen künstlerischen Strömungen eine Absage und versuchte den Kunstbegriff auf seine Weise zu revolutionieren. Mit seiner Abreise in die USA, einem Land das erst damit begonnen hatte, sich mit moderner Kunst zu beschäftigen, verabschiedete er sich auch geografisch von den europäischen Avantgarden. In den Jahren des entscheidenden künstlerischen Wandels ist seine Freundschaft zu dem um acht Jahre älteren Francis Picabia von besonderer Bedeutung. Picabia hatte sich als Spätimpressionist bereits einen Namen gemacht, was ihn aber nicht daran hinderte, seine etablierte Position zugunsten neuer künstlerischer Ausdrucksmittel aufzugeben. Der bewusste Stilbruch wurde ein Markenzeichen seines Schaffens und erfährt heute, in einer Zeit des munter praktizierten Stilpluralismus, besondere Wertschätzung. Das malerische Phänomen Picabia wird im kommenden Teil nochmals ausführlicher behandelt werden. Angesichts des zurückgezogenen Lebens, das Duchamp in dieser Zeit kurz vor dem ersten Weltkrieg führte, nahm Picabia eine Vermittlerrolle ein, die sich noch als sehr wichtig erweisen sollte. Er trug somit einiges zur Umsetzung und Verbreitung von Duchamps Ansätzen bei.⁹⁶ Aber was waren nun diese Ansätze, die aus heutiger Sicht als revolutionär gelten und Duchamp zu einem der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts machten? Noch vor seiner bereits erwähnten Auffassung, den intellektuellen Anspruch eines Kunstwerks vor den formalen zu stellen, war es vor allem der Dogmatismus des Kunstbetriebs, den er ja selbst zu spüren bekam, an dem er Anstoß nahm. Die Position eines Künstlers zur Jahrhundertwende war stark vom heraufbeschworenen Geniekult des 18. und 19. Jahrhunderts definiert. Konrad Paul Liessmann betonte, dass die Destruktion von Religion und traditionell verbürgter Sittlichkeit

⁹⁶ Daniels 1992, S. 41

im Zuge von Aufklärung und Französischer Revolution nicht nur die Kunst aus ihren feudalen Bindungen befreite, sondern gleichzeitig Leerstellen hinterließ, die zu besetzen für die Kunst selbst immer wieder verlockend erscheinen musste.⁹⁷ Die Qualität eines Kunstwerks verstand man als Produkt einer durch göttliche Eingebung geführten Künstlerhand. Das „Göttliche“ ist hierbei als ein undefiniertes spirituelles Gedankenkonstrukt zu verstehen, das in keinem direkten Bezug zur kirchlichen Tradition steht. Sigmar Polke bezeichnete treffender Weise nicht Gott, sondern allgemein „Höhere Wesen“ als die Absender der künstlerischen Eingebung, die in seinem Fall befahlen, die rechte obere Ecke seines Bildes schwarz zu malen. (Abb. 15) Was oftmals unerwähnt bleibt, ist die Tatsache, dass das Genie, also die Größe eines Malers, immer auf institutionellem Weg seine Legitimation erfährt. In zeitgenössischen Termini ausgedrückt, musste auch damals schon ein Künstler ein Manager seiner selbst sein, eine „Ich-AG“, um das Unwort zu verwenden, der sich seinen Status neben künstlerischem Talent auch durch seine kommunikativen Fähigkeiten im „Networking“ erarbeiten musste. Er und sein Werk durchliefen zunächst einen Parcours sozialer Wertschätzung in Form von Anerkennung oder Ablehnung. Die „geniale“ Schöpfung sah sich somit in erster Linie mit höchst weltlichen Beurteilungsprozessen konfrontiert. Wenn einem Kunstwerk also das Attribut einer besonderen „Aura“ zuteil wurde, dann geschah dies unter Bezugnahme der sozialen Funktion, die in diesem Fall wahrscheinlich wichtiger war als die künstlerische Funktion. Duchamp lief dieser soziale Prozess, der dem Künstler zu einer mythischen Aura verhalf, spätestens seit der Ablehnung seines Aktes anlässlich des „Salon des Indépendants“, zuwider. Sein Bestreben war es nun, gerade den institutionellen Bewertungsmechanismen und der beinahe religiös anmutenden Künstlerverherrlichung ein gegenkulturelles Konzept, das sich herkömmlichen gesellschaftlichen Einordnungsmustern der etablierten Kunstwelt entzog, gegenüberzustellen. „I don't believe in the creative function of the artist“, meinte er einst in einem Interview. „He's a man like any other. It's his job to do certain things, but the businessman does certain things also, you understand? On the other hand the word “art”

⁹⁷ Vgl.: Liessmann 1999, S. 43

interests me very much. If it comes from the Sanskrit, as I've heard, it signifies "making". Now everyone makes something, and those who make things on a canvas, with a frame, they're called artists. Formerly, they were called craftsmen, a term I prefer. We're all craftsmen, in civilian or military life."⁹⁸ Der Status des Künstlers sollte seiner Meinung nach wieder zurückgestuft werden, auf ein herkömmliches Verständnis, in dem Sinn, dass Kunst als ein Betätigungsfeld wie jedes andere betrachtet wird. In früheren Epochen galt der bildende Künstler als Handwerker, eine Bezeichnung, die Duchamp besser gefiel, da es dem vorherrschenden Elitarismus konträr gegenüberstand. Die handwerkliche Ausführung des Kunstwerks sollte jedoch nicht als vordergründiges Qualitätskriterium gelten. Der intellektuelle Diskurs, den seine Streben nach der Ausweitung oder Demokratisierung des Kunstbegriffs zur Folge hatte, war das oberste Anliegen. Mit seiner Ergründung des Kunstbegriffs stieß er bald an die Grenzen der Malerei. Konsequenterweise entfernte er sich zusehends von dieser Kunstgattung und begann mit Zufallsoperationen zu experimentieren.⁹⁹ Die Arbeit „Trois Stoppages-Étalon“¹⁰⁰ (Abb. 16) sah er selbst als den Wendepunkt in seiner künstlerischen Produktion.¹⁰¹ Das Werk markierte nicht nur die Absage an die Malerei, sondern ebenso die Absage an die herkömmliche Auffassung dessen, was man allgemein als Kunst betrachtete. „Trois Stoppages-Étalon“ ist eine Assemblage, ein Semi-Ready-made, und setzt sich aus einer Krocket-Box zusammen, in der drei unterschiedliche Messlatten liegen, deren Form sich zufällig ergab. Drei Fäden mit der Länge von jeweils einem Meter ließ Duchamp auf eine blau grundierte Leinwand fallen und leimte diese, so wie sie liegen geblieben waren, fest. Die Ergebnisse wurden auf drei längliche Glasplatten fixiert und dienten als Konturenschablone für die Formgebung der Holzlatten. Ein Aspekt des Kunstwerks war, wie es Francis M. Naumann interpretierte, die Autorität des Meters als Maßeinheit in Frage zu stellen.¹⁰² Eine mehr als wichtige Begleiterscheinung ist

⁹⁸ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 18

⁹⁹ Judovitz 1995, S. 47

¹⁰⁰ Anm.: „3 Stoppage Étalon“ wird in deutschsprachiger Literatur nicht immer übersetzt. Im Ausstellungskatalog des Museums Jean Tinguely in Basel (2002) bezeichnet man das Werk als „Drei Maßnorm-Stoppagen“.

¹⁰¹ Vgl.: Judovitz 1995, S. 47-49

¹⁰² Naumann, zit.n.: Judovitz 1995, S. 48

der Aspekt des Zufalls als eine klare Absage an die von „Höheren Wesen“ geleitete Hand des Künstlers. Duchamp selbst meinte dazu: „I was satisfied with the idea of not being responsible for the form taken by chance.“¹⁰³ Künstlerische Kreativität definierte sich bei diesem Werk nicht mehr durch die visuelle Farb- und Formgebung sondern nur noch durch das Konzept. Dieses Werk ist deswegen so bedeutend, da Duchamp damit nicht nur den Weg aus der traditionellen malerischen, sondern überhaupt aus der künstlerischen Praxis gefunden hatte. Mit der Herangehensweise eines Wissenschaftlers dokumentiert er in „Trois Stoppages-Étalon“ eine Versuchsanordnung und stellt somit auch wissenschaftliche Praktiken auf den Prüfstand. In Bezug auf den Zufallsmoment meinte Duchamp außerdem: „I don't think the public is prepared to accept it [...] my canned chance. This depending on coincidence is too difficult for them. They think everything has to be done on purpose by complete deliberation and so forth. In time they will come to accept chance as a possibility to produce things. In fact, the whole world is based on chance, or at least chance is a definition of what happens in the world we live in and know more than any other causality.“¹⁰⁴

Anders als bei herkömmlichen künstlerischen Arbeiten wird dem Betrachter nicht nur das Endergebnis vorgelegt, sondern bekommt anhand der unterschiedlichen Artefakte auch einen Einblick in den Produktionsprozess. Nicht nur das Kunstwerk an sich wird präsentiert, sondern auch die Bereiche, die dazwischen liegen. Etwas weiter abstrahiert kann der Übergang von der durch den Faden vorgegebenen Schablone zu den Holzformen auch als Denkprozess des Künstlers verstanden werden. In diesem Fall wären die Glasplatten mit den Fäden das gedankliche Bild, das zuerst entstehen musste, um schließlich die Form auf ein haptisches Objekt zu übertragen.

¹⁰³ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 48

¹⁰⁴ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 48-49

2.5 Ready-mades

Nach seiner experimentellen Versuchsanordnung „Trois Stoppages-Étalon“ wuchs Duchamps Interesse an dem künstlerischen Potential von Alltagsgegenständen, denen er später den Namen „Ready-mades“ gab. Angesichts seines Strebens nach dem Bruch mit der traditionellen Kunstauffassung war die Idee der Ready-mades wohl die wirkungsvollste in seiner künstlerischen Laufbahn. Die normalerweise in der Wirklichkeit verhafteten Gegenstände, die unser alltägliches Leben umgeben und überall erhältlich sind, können in ihrem gewöhnlichen Verständnis nicht weiter weg von dem sein, was ansonsten als künstlerisch betrachtet wird. Die Intervention der Hand des Künstlers wird zur Gänze negiert. Anstatt des handwerklichen Aspekts tritt die intellektuelle Intervention.¹⁰⁵ Joseph Masheck bemerkte dazu: „The wit was in making a common object as remarkable as an art object and making a work of art as real as an ordinary thing at the same time.“¹⁰⁶

Der „Witz“ an den Ready-mades lag darin, dass dem Betrachter nahe gelegt wurde, die herkömmliche Auffassung von künstlerischer Kreativität zu überdenken. Indem er Alltagsgegenstände in die Museen transferierte und ihnen die Aufwertung zu Kunstwerken zuteil werden ließ, fand er in der Bestrebung, das intellektuelle Potential über das materielle Potential bildender Kunst zu stellen, den radikalsten und deutlichsten Ausdruck. Die symbolische Abwertung des Materialismus brachte auch die Position des Originals ins Schwanken. Ein Ready-made ist ein Produkt des täglichen Konsums und wird in Industriebetrieben massenweise hergestellt. Der auratischen Macht eines von Künstlerhand gefertigten Unikats stehen die Fertigteile Duchamps komplementär gegenüber. Die Kritik an traditionellen Bewertungsmustern, die radikaler fast nicht sein konnte, wurde dadurch ironisiert, dass sie gerade in Form von Objekten der Alltäglichkeit, des Belanglosen, zum Ausdruck gebracht wurde.

¹⁰⁵ Judovitz 1995, S. 76

¹⁰⁶ Masheck, zit.n.: Judovitz 1995, S. 76

Stark beeinflusst wurde er, wie er selbst sagte, von dem Literaten Raymond Roussel, der mit seinem Stück „Impressions of Africa“, das Duchamp gemeinsam mit Picabia und Apollinaire 1911 sah, versuchte, die Grenzen des Literarischen auszuloten.¹⁰⁷ Duchamp war der Meinung, dass es für einen Maler besser wäre, von einem Literaten als von einem anderen Maler beeinflusst zu werden. In einem Interview mit Francis Roberts sagte er: „In France there is an old saying, ‚Stupid like a painter‘. The painter was considered stupid, but the poet and writer very intelligent. I wanted to be intelligent. I had to have the idea of inventing. It is nothing to do with what your father did. It is nothing to be another Cézanne. In my visual period there is a little of that stupidity of the painter. All my work in the period before the ‘Nude’ was visual painting. Then I came to the idea. I thought the ‘ideatic’ formulation a way to get away from influences.”¹⁰⁸

Duchamp bringt den Terminus der Intelligenz mit den Literaten in Verbindung. Auf der anderen Seite sieht er die Maler, die wegen ihrer visuellen Orientierung als dumm gelten. Sein Bestreben war es nun, so wie es auch andere Maler früherer Epochen auffassten, die Malerei nicht nur als optische, sondern auch als mentale Herausforderung zu etablieren. Die scheinbar unsinnigen oder beliebigen Wortkonstruktionen bei Roussel waren es, in denen Duchamp die Möglichkeit erkannte, die sprachlichen Mechanismen zu verdeutlichen, die am Ende poetische Assoziationen generieren können. Die Sprache, von ihrer logischen Anwendung befreit, ermöglicht ein Spiel mit dem Unsinnigen, das aber wiederum, wenn Wörter zueinander in Kontext gebracht werden, zufällige Bedeutungen erzeugt und zufällige Interpretationen zulässt: „I like words in a poetic sense. Puns for me are like rhymes. The fact that ‘Thaïs’ rhymes with ‘nice’ is not exactly a pun but it’s a play on words that can start a whole series of considerations, connotations and investigations. Just the sound of these words alone begins a chain reaction. For me, words are not merely a means of communication. You know, puns have always been considered a low form of wit, but I find them a source of stimulation both because of their actual sound and because of unexpected meanings attached to the inter-relationship of disparate words. For me, this is an infinite field of joy – and it’s

¹⁰⁷ Judovitz 1995, S. 87

¹⁰⁸ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 78

always right at hand. Sometimes four or five different levels of meanings come through.”¹⁰⁹ Duchamps Interesse an der Sprache war weder von kommunikativer, noch von expressiver Natur. Seine Vorliebe für Wortspiele rührte daher, dass hierbei das Zufallsprinzip zur Anwendung kam. Das Gegenüberstellen von Wörtern, die in ihrem Klang ähnlich sind, ergibt auf der inhaltlichen Bedeutungsebene eine zufällige Sinneinheit. Die Wörter werden zweckentfremdet und in ihrer Funktion hinterfragt. Im kommenden Teil werden Arbeiten vorgestellt, in denen diese Idee der Zweckentfremdung auf der Ebene der Malerei zur Anwendung kommt.

2.6 Anti-Kunst

Als Duchamp von Francis Roberts gefragt wurde, ob er sich selbst als jemanden sieht, der „anti-art“ ist, antwortete er: „No, no the word ‚anti‘ annoys me a little, because whether you are anti or for, it’s two sides of the same thing. And I would like to be completely – I don’t know what you say – nonexistent, instead of being for or against. [...] The idea of the artist as a sort of superman is comparatively recent. This I was going against. In fact, since I’ve stopped my artistic activity, I feel that I’m against this attitude of reverence the world has. Art, etymologically speaking, means to ‘make’. Everybody is making, not only artists, and maybe in coming centuries there will be a making without the noticing.”¹¹⁰

Duchamp verwehrte sich dagegen, als “antikünstlerisch” – oder wenn man will, als gegenkulturell – deklariert zu werden. In seinem Verständnis ist die Ablehnung nicht von der Affirmation zu unterscheiden, weil es sich lediglich um zwei Seiten der gleichen Medaille handelt. Beide Haltungen spielen sich im Rahmen des Kunstbetriebs ab. Er sah sich selbst allerdings als jemanden, der danach strebte, aus diesem Diskurs des Für und Wider hervorzutreten. Er war gegen den Mythos Kunst und die besondere Ehrerbietung, die gewissen Künstlern seiner Zeit zuteil wurde. Das war auch der Hauptgrund, weshalb er

¹⁰⁹ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 90-91

¹¹⁰ Duchamp, zit.n.: Judovitz 1995, S. 110

aufhörte zu malen. Anstatt dagegen zu sein, wollte er allerdings „nicht existent“ sein, wollte nicht in herkömmliche gesellschaftliche Bewertungsmuster passen. Dass er diesem Ideal nur zum Teil gerecht wurde, liegt in der Natur der Sache, war doch der Kunstbetrieb seiner Zeit der Nährboden seines künstlerischen Schaffens. Ready-mades funktionierten nur in Museen, die in diesem Zusammenhang als Orte der Legitimation von Kunst fungierten. Seine Zufallsoperationen waren vor allem in Anbetracht des künstlerischen Geniekults von besonderem Interesse. In diesem Sinne wäre die von ihm angestrebte „Nicht-Existenz“ nur durch einen andauernden Produktionsverzicht aufrechtzuerhalten gewesen. Und tatsächlich war es immer wieder Duchamps Bestreben, sich, oder zumindest seine Person, von der Kunstwelt fernzuhalten. Ab 1917 beteiligte er sich immer seltener an Ausstellungen. Auch gegenüber der um 1920 ins Leben gerufenen Dada-Bewegung in Paris, der auch Francis Picabia angehörte, verhielt er sich distanziert. Die wenigen von ihm produzierten Werke liefen meistens unter dem Namen seines weiblichen Alter Egos „Rose Sélavy“.¹¹¹ Trotz des Mythos Duchamp, der sich in seinen späteren Jahren der Kunst völlig zugunsten des Schachspiels zu entsagen schien, arbeitete er noch bis zu seinem Tod an diversen Objekten. Mit seinem posthum bekannt gewordenen Werk „Étant donnés ...“¹¹², an dem er in seinen letzten 20 Jahren zurückgezogen, gemeinsam mit seiner Frau, Teeny, arbeitete, relativiert sich auch sein Mythos der Abkehr von der Kunst.¹¹³ Der totale Produktionsverzicht sollte später, in den 1960er-Jahren, bei der situationistischen Bewegung, die im übernächsten Teil vorgestellt wird, wieder zum Thema werden.

¹¹¹ Vgl.: Daniels 1992, S. 84

¹¹² Anm.: Der Gesamte Titel des Werkes lautet: „Étant Donnés: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage“; auf Deutsch: „Gegeben seien: 1) Ein Wasserfall, 2) Ein Gasbrenner“

¹¹³ Vgl.: Judovitz 1995, S. 195

3 Form

3.1 Im Fettnäpfchen

„Dieses Mal hat es geklappt, es ist entschieden – Ihr könnt rennen, soviel Ihr wollt, zu Fuß, zu Pferd und im Auto – Ihr seid auf Eurem eigenen Terrain besiegt.“¹¹⁴ So heißt es in den ersten Zeilen eines Textes, den die Pariser zu lesen bekamen, wenn sie sich dazu entschlossen, die Galerie du Faubourg zu besuchen, wo im Mai 1948 eine Einzelausstellung René Magrittes stattfand. Der Verfasser der streitbaren Schrift, die als Vorwort des Ausstellungskatalogs den Bildern vorangestellt wurde, war der gelehrte Jurist Louis Scutenaire, ein langjähriger Weggefährte des belgischen Malers, der mit einem „gepfefferten“¹¹⁵ Begleittext ein literarisches Gegenstück zu den Gemälden schaffen sollte. Die Tatsache, dass es die erste Einzelausstellung Magrittes in Paris war, weist schon darauf hin, dass sich der Künstler niemals wirklich in dieser Kulturmetropole etablierte. Obwohl er selbst mehrere Jahre dort lebte und regen Kontakt zu den avantgardistischen Kreisen hatte, fühlte er sich als Außenstehender. „Seit geraumer Zeit schon hatten wir es satt, wir, die anderen, tief in unseren Wäldern, auf unseren grünen Weiden. Wir sagten uns – allerdings: ohne Komplexe, Neid, Minderwertigkeit oder anderen Plumpheiten – wir sagten einander: ‚Jetzt gehen sie echt zu weit, die Halbstarke der Pflasterstraßen, die Kloakenbesitzer, die Baumeinzäuner. Wollen sie uns am Braunen lecken? Uns anfressen? Uns die Schädelplatten rätscheln? Ihr Übergeschwurbel spaltet uns den Scheitel, öffnet uns das Loch, schleift die Kanten unserer Köpfe.“¹¹⁶

So geht es weiter im Text Scutenaires, der mit der von Magritte geforderten sprachlichen Würze die Konfrontation sucht und zum Angriff bläst. Die Tage der intensiven Kooperation zwischen den belgischen und französischen Surrealisten waren schon seit längerer Zeit

¹¹⁴ Scutenaire 1948, S. 11

¹¹⁵ Draguet 2008, S. 123

¹¹⁶ Scutenaire 1948, S. 11

gezählt. Gefühle der Enttäuschung und der Demütigung füllten nun die Leerstellen, die der einstige inspirierende Ideenaustausch hinterließ. Mitte der 1930er hatte Magritte noch als enger Berater Bretons gegolten, und war von diesem bei der Planung von Ausstellungen und anderen Fragen regelmäßig herangezogen.¹¹⁷ Er galt als einer der führenden surrealistischen Maler. 1941 löste Breton sein Versprechen ein und befasste sich in der Neuauflage von „Der Surrealismus und die Malerei“ eingehender mit Magritte. So heißt es etwa, dass die Malerei Magrittes ein „außerordentliches, aber unerlässliches Unterfangen auf der Grenze zwischen dem Physischen und Mentalen“¹¹⁸ sei.

Er war der Maler unter den Philosophen.¹¹⁹ Oder umgekehrt. Besonders Ende der 1920er-Jahre war er diesem Ruf gerecht geworden, als er sich mit seinen Sprach-Bildern fundamentalen Problemen der Darstellung mittels Schrift und Bild widmete. In der letzten Ausgabe der Zeitschrift „Révolution surréaliste“ am 15. Dezember 1929 wurde dann René Magritte zum ersten Mal der ihm gebührende Platz eingeräumt, sich im Dunstkreis der Pariser Kunstszene auf breiter Ebene zu präsentieren.¹²⁰ Im gleichen Jahr malte er mit dem plakativen „La trahison des images: Ceci n'est pas une pipe“; (Abb. 17), wohl eines seiner berühmtesten Gemälde. Neben dem von Breton verfassten Zweiten Surrealistischen Manifest enthielt die besagte Ausgabe von „Révolution surréaliste“ die Arbeit „Les Mots Et Les Images“ (Abb. 18), die, ähnlich wie im Gemälde mit der Pfeife, der Frage nach den Verbindungen zwischen Text und Bild nachgeht. „Kein Gegenstand ist so mit seinem Namen verbunden, dass man ihm nicht einen anderen geben könnte, der besser zu ihm passt.“¹²¹, heißt es da etwa. In dieser Kombination zwischen Text und Zeichnungen geht es einerseits um das Verhältnis von Abbildungen und Bezeichnungen und andererseits um deren Verhältnis zur Wirklichkeit. Sprache und Bild als zwei voneinander getrennte Zeichensysteme können die Realität zwar wiedergeben, sind aber beliebig austauschbar. Uwe Schneede meinte dazu: „Weder Sprache noch Darstellung sind Abbilder; sie sind

¹¹⁷ Goutier 2003, S. 235

¹¹⁸ Ebd., S. 235

¹¹⁹ Breton, zit.n.: Konersmann 1991, S. 5

¹²⁰ Goutier 2003, S. 233

¹²¹ Magritte, zit.n.: Schneede 1973, S. 44

instrumentale Systeme, Medien, mit deren Hilfe und unter deren Voraussetzungen Realität auf der Ebene des Scheins vergegenwärtigt wird.“¹²² Magrittes Zusammenführung von Zeichnungen und Text breitet das Thema so anschaulich wie möglich aus. Fast so wie in einem Lehrbuch. Die Arbeit muss nicht als Kunst bezeichnet werden, sondern man kann sie auch lediglich als Schautafel wahrnehmen.¹²³ Dennoch war es genau dieser intellektuelle Anspruch seiner Arbeiten, der ihm in der Gruppe der Surrealisten rund um André Breton große Wertschätzung einbrachte.¹²⁴

Der Zweite Weltkrieg war eine Zäsur, die sich durch alle Bereiche des gesellschaftlichen Zusammenlebens zog. Viele Intellektuelle und Künstler flüchteten, gingen ins Exil. Anders als Breton, entschied sich Magritte zu bleiben und die Besatzungszeit über sich ergehen zu lassen. Die Kriegswirren waren ein einschneidendes Erlebnis, das sich auf sein künstlerisches Schaffen auswirken sollte. Seine Bilder und sein Malstil galten als kühl, unspektakulär und zum Teil auch als düster. Genau dieser dunklen Distanziertheit wollte er nun einen fröhlichen, lebendigen Stil gegenüberstellen: Einen Stil, der in einem konträren Verhältnis zu der Dunkelheit der Kriegsrealität vor der Haustür stand. Als sich Magritte zu Beginn der 1940er-Jahre zum ersten Mal formalistischen Fragen zuwandte und den „surréalisme en plein soleil“ entwickelte, wurde dies von der Pariser Kunstszene nicht gebührend honoriert. Mit einem, im Stile Renoirs malenden Magritte, konnten die französischen Surrealisten nichts anfangen. Eine Debatte entbrannte, die sich auch noch nach Kriegsende fortsetzen sollte. Gerade bei dem vom Exil zurückgekehrten André Breton erhoffte er sich unterstützende Worte. Doch das Gegenteil war der Fall. Auch dieser brachte für den impressionistischen Surrealismus kein Verständnis auf. So schrieb Breton in einem Brief an Magritte: „Mein lieber Freund, Ich weiß nicht, ob mein Brief konventionell war (das war jedenfalls nicht mein Ansinnen), doch der Ihre ist von einer Bitterkeit [...] zu Kindern wäre man kaum sanfter. Warum greifen Sie diejenigen, die gestern noch ihre Freunde waren, mit solcher Härte an, und das angeblich nur, weil sie sich noch nicht, genauso wenig wie ich,

¹²² Schneede 1973, S. 41

¹²³ Vgl.: Ebd., S. 46

¹²⁴ Vgl.: Goutier 2003, S. 233-234

durch die Anmut, die Sie darzustellen vorgeben, berührt fühlen? Das ist es, was mir wirklich wenig sonnig erscheint. Am Ende werden Sie mich noch davon überzeugen, dass Sie die Sonne nicht in sich tragen. Und wie könnte sie auch dort sein, wenn Sie das Bedürfnis verspüren, sie bei Renoir zu suchen? Sie wollen seine Sonne mitnehmen, doch sie folgt Ihnen nicht, und im Übrigen wäre Magrittes Sonne per definitionem eine andere.“¹²⁵

Persönliche Ressentiments bestimmten die Debatte. Wie zuvor Duchamp, sah sich nun auch Magritte als Opfer einer zunehmend von Dogmen dominierten Künstlerbewegung. In dem ersten Manifest über den „Surrealismus in praller Sonne“ schrieb er: „Ein System von erstarrten Glaubenssätzen über mysteriöse ‚Wesen‘ und ‚Kräfte‘ hat den Enthusiasmus der Anfänge ersetzt. [...] Was die Altvorderen betrifft, so hängen sie an ihrem bequemen Ruhm oder aber haben sich damit abgefunden, den Kampf aufzugeben.“¹²⁶ Er fühlte sich nicht ernst genommen und führte diese Zurückweisung nicht nur auf den festgefahrenen Surrealismus zurück, sondern projiziert das Problem auch auf eine nationalstaatliche Mentalitätsebene. Ebenso wie man sich Verwandte und Nachbarn nicht aussuchen kann, so kann man sich auch nicht aussuchen, in welcher Gesellschaft man geboren wird. Auch wenn Paris als kulturelles Zentrum für die ganze westliche Welt galt, so fühlten sich gerade Belgier durch ihre geografische und kulturelle Nähe zur „Grande Nation“ in besonderer Weise dieser scheinbaren Übermacht ausgesetzt. Scutenaire wie Magritte ein Belgier, bediente sich in seinem Vorwort deshalb bewusst einer derben, von nur schwer verständlichen belgisch-französischen Redewendungen gespickten Sprache, die den Unterschied der beiden Nachbarländer verdeutlichen sollte.¹²⁷ Die Hinterwäldler auf ihren grünen Weiden suchen den Kampf mit den herablassenden Großstädtern, den „Halbstarke der Pflasterstraßen“.

Es gab mehrer Gründe, warum Magritte 1931 Paris den Rücken kehrte. Entgegen der vereinfachten Interpretation, dass es wegen André Breton war, der sich einige Monate zuvor Magrittes Frau, Georgette, gegenüber abwertend geäußert hatte, sieht Jean-Michel Goutier die Hauptursache in der Wirtschaftskrise, die eine Vertragsauflösung mit zwei seiner

¹²⁵ Breton, zit.n.: Goutier 2003, S. 233

¹²⁶ Magritte, zit.n.: Schlicht 2008, S. 79

¹²⁷ Schlicht 2008, S. 78

Galerien zur Folge hatte.¹²⁸ Um seine finanzielle Existenz abzusichern, arbeitete Magritte nun wie zu Beginn seiner Zeit in Frankreich vermehrt als Gebrauchsgrafiker.¹²⁹ Mit seiner Rückkehr nach Belgien distanzierte er sich auch mental von der Pariser Szene. Rückblickend schilderte Scutenaire die Situation vor der Ausstellung folgendermaßen: „1948 bekommt er [Anm.: Magritte] die Gelegenheit auszustellen, auszuteilen. [...] Seitdem er 1931 aus Paris weggegangen ist, zeigt ihm die Stadt die kalte Schulter – so wie sie jeden gereizt ignoriert, der außerhalb ihrer Mauern lebt. [...] Das war genau der Moment für den entscheidenden Schlag. Nicht eine Minute lang stellte sich die Frage, Bilder in der einen oder anderen bewährten Art zu zeigen [...] Vor allem durfte man die Pariser nicht begeistern, sondern musste sie schockieren.“¹³⁰

Als sich Breton im Vorwort des Ausstellungskatalogs, der im Zuge einer Surrealisten-Ausstellung 1947 in Paris herausgegeben wurde, in aller Öffentlichkeit verächtlich gegenüber Magritte äußerte, spitzte er die polemisch geführte Debatte endgültig zu. Er verglich dessen Tun mit dem eines zurückgebliebenen Kindes.¹³¹ Aus diesem konkurrierenden Gefühl heraus begann Magritte im folgenden Jahr intensiv für seine Einzelausstellung zu arbeiten und binnen weniger Wochen entstand eine Serie von 17 Ölgemälden und etwa 20 Gouachen, die heute unter dem Namen „Période Vache“¹³² zusammengefasst werden und stilistisch ihresgleichen suchten (Abb. 19 bis Abb. 25). Noch dazu kam, dass es sich bei der Galerie du Faubourg, die an Magritte herantrat, sicher nicht um die beste Adresse in Paris handelte.¹³³ Der Belgier hatte also nichts zu verlieren. Es war ein unvorhersehbarer künstlerischer Rundumschlag, ein Amoklauf eines Malers, der, wenn schon nicht über Paris, doch allgemein sehr hohe internationale Reputation genoss und seine Förderer vor allem in Belgien und in den USA hatte.¹³⁴

¹²⁸ Goutier 2003, S. 234

¹²⁹ Abadie 2003, S. 283

¹³⁰ Scutenaire, zit.n.: Schlicht 2008, S. 78

¹³¹ Vgl.: Schlicht 2008, S. 80

¹³² Anm.: Der Terminus „vache“ ist nicht ganz geklärt. „vache“ bedeutet im Französischen nicht nur Kuh, sondern auch soviel wie „gemein“; eine „vacherie“ ist „ein übler Streich“. (Vgl.: Schlicht 2008, S. 78)

¹³³ Schlicht 2008, S. 78

¹³⁴ Ebd., S. 78

Der Stil der Bilder war aggressiv, überbordend in seiner formalen Anlage und gespickt von ironischen Anspielungen. Die exzentrische Auswahl an Farben und die überzeichneten Formen, die jenseits von gutem und schlechtem Geschmack angesiedelt sind, machten es dem Rezipienten unmöglich, sich mit dem herkömmlichen Bewertungsinstrumentarium ein Urteil zu bilden. „Was fällt diesem Krokodil ein, unsere Weideplätze abzugrasen? Und die Tradition und die Revolution und die Suche und die Offenbarung und das Maß und die Unvernunft und die Konkretisierung und Systematisierung und das Unbewusste und die Analyse und das Reale und die Mythen, wohin steckt dieser Exzentriker sich die?“¹³⁵

Versatzstücke aus Comics und andere Elemente aus der Populärkultur wurden herangezogen und scheinbar nach Belieben eingesetzt. Wie ein Imitator machte er sich gängige Kunststile zu eigen und mischte sie wild durcheinander. Das Kolorit ist mit jenem der Fauves vergleichbar. Esther Schlicht drängte sich bei dem Bild „La Famine“ (Abb. 19) auch der Vergleich mit James Ensor auf, dessen groteske Physiognomien nochmals gesteigert wurden.¹³⁶ Im Gemälde „La Montagnard“ (Abb. 20) greift Magritte mit der antiken Säule ein klassizistisches Element auf und kombiniert dieses mit einem kleinen grünen Nashorn, das daran wie ein Gecko hochklettert. Reale Gesetzmäßigkeiten wie Schwerkraft und Größenverhältnisse sind außer Kraft gesetzt. Auch Vergleiche mit dem zeitgleich stattfindenden Tachismus liegen nahe.¹³⁷ Darüber hinaus nimmt sich Magritte auch selbst aufs Korn, indem er immer wieder Versatzstücke aus seinem früheren malerischen Schaffen in die Gemälde integriert. So kommt die Pfeife, die als eines seiner Markenzeichen gilt, etwa in „L'Étape“ (Abb. 21) und in „Le Stropiat“ (Abb. 22) sogar in mehrfacher Ausführung vor. „L'Arc-en-ciel“ (Abb. 23) ist ein Sprach-Bild, wie man es von seinen früheren Arbeiten kennt, nur dass die ansonsten von Magritte gewohnte Nüchternheit einer üppigen Formensprache gewichen ist. Er bediente sich hierbei sogar einer barock anmutenden Goldfarbe. Die Melone als gängige Kopfbedeckung in Magrittes Œuvre taucht ebenfalls ab und zu auf. So zum Beispiel in „L'Ellipse“ (Abb. 24) und „Le Suspect“ (Abb. 25).

¹³⁵ Scutenaire 1948, S. 12

¹³⁶ Schlicht 2008, S. 81

¹³⁷ Vgl.: Ebd., S. 81

Scutenaires Text trägt den Titel „Les Pieds dans le plat“, was im Deutschen der Redewendung „Ins-Fettnäpfchen-Treten“ entspricht, und somit eine gewisse Erwartungshaltung, die die beiden Belgier, „Mag“ und „Scut“, wie sie sich untereinander nannten, widerspiegelt. Sie wussten, dass die Ausstellung zum Scheitern verurteilt war. Wer sollte auch mit diesen Bildern etwas anfangen? „Um den Stand der Dinge zusammenzufassen: Die Ergebnisse sind gleich Null, wie wir es unserer Erfahrung halber schon vorausgesehen hatten.“¹³⁸, schrieb Magritte in einem Brief an Scutenaire während seines Aufenthaltes in Paris. Auf „spiritueller Ebene“ eröffnete ihm die Ausstellung allerdings einige Erkenntnisse: „Ich denke zum Beispiel (vorläufig), dass das, was uns vom genialen Denken unterscheidet (wider Willen, denn es steht außer Frage, sich um jeden Preis unterscheiden zu wollen), beispielsweise die Tatsache ist, dass uns jedweder Glaube an die Grundlage und die Form fehlt. Diejenigen, die hier sehr umtriebig sind, scheinen sich fest an die Form zu klammern, denn sie ist der letzte Knochen, an dem sie noch nagen können.“¹³⁹ Magrittes Aneignung der Formen in der *Période Vache* ist als Persiflage zu verstehen, die seiner Abneigung gegenüber den Kunstbetrieb auf radikale Weise Ausdruck verleiht. Hierbei drängt sich ein Vergleich mit den im vorigen Kapitel vorgestellten gegenkulturellen Konzepten Marcel Duchamps auf. Dieser entwarf mit seiner konzeptuellen Auffassung von Kunst auf inhaltlicher Ebene ein Gegenmodell zu gängigen, dem Formalismus verschriebenen Kunstströmungen seiner Zeit. Bei Magritte war es umgekehrt. Mit seiner der inhaltlichen Ebene verschriebenen Malerei etablierte er sich zunächst im Umfeld der Surrealisten und trat dann in Konflikt mit der damaligen Avantgarde, als er sich formalen Fragen zuwandte. Zunächst war es der von ihm praktizierte „Surrealismus in praller Sonne“ mit dem er in Pariser Künstlerkreisen auf Unverständnis stieß und zum ersten Mal den kompromisslosen Dogmatismus einer Kunstströmung zu spüren bekam. In dem Bild „L'Étape“ (Abb. 21), das einen Mann zeigt, der in Begleitung einer Frau das Auto am Straßenrand abstellt, um an einem Baum seine Notdurft zu verrichten, thematisierte er dieses Problem, indem er im Hintergrund ein baufälliges Schulgebäude malte. Die zerborstenen

¹³⁸ Magritte, zit.n.: Abadie 2003, S. 265

¹³⁹ Magritte, zit.n.: Ebd., S. 265

Ränder im oberen Bereich ergeben das Wort „Ecole“, womit er auf die Vergänglichkeit von scheinbar unumstößlichen Lehren verweist. Wie Duchamp so wollte auch Magritte den Kunstbegriff von seiner mythischen Entrücktheit auf den Boden der Realität zurückholen. Im selben Brief von 1948 merkte er folgendes an: „All das bringt mich dazu, zu denken, dass mein ‚Geschäft‘ eines Bilder-Unternehmens sich auf eine simple Fabrikation reduziert wie beispielsweise die alter Möbel. Um dieses Unternehmen herum gilt es andere Formen des Handwerks wie die des Schriftstellers, des Theatermanns usw., und dies bildet die Kunstwelt, deren Grundlage und Formen mir aber gleichgültig sind.“¹⁴⁰

Magritte sah sein künstlerisches Schaffen als Unternehmen, mit dem er neben dem Bedürfnis, seine Überlegungen in einer entsprechenden medialen Form auszudrücken, auch sein Geld verdienen wollte. Die Betonung, seine Arbeit des Geldes wegen zu machen, transponiert den Kunstbegriff unvermeidlich ins Triviale. Eine Praktik, die man auch schon von Duchamp kennt.¹⁴¹ Nicht zu letzt auf Drängen seiner Frau kehrte Magritte wieder zu seinem altbewährten Stil zurück.¹⁴²

Stießen seine Bilder der Période Vache 1948 noch auf Unverständnis, so waren es etwas später antiintellektualistische Bewegungen wie CoBrA und Art Brut, die überbordende, wilde Formen als Grundlage ihres künstlerischen Ausdrucks definierten und salonfähig machten. Die Analogien der Période Vache zu diesen Strömungen halten einem tiefer gehenden Vergleich allerdings nicht stand.¹⁴³ Magritte wollte nicht die Hässlichkeit ästhetisch hochstilisieren oder eine neue Kunstgattung einberufen. Der Hintergrund seines künstlerischen Ausdrucks war ein höchst persönlicher und vor allem von einer ironischen Herangehensweise geprägt. Somit nahm er eine Haltung ein, die am ehesten mit jener Picabias vergleichbar ist. Magritte selbst erkannte ebenfalls diese Verwandtschaft und stattete dem Gleichgesinnten bereits 1946 einen Besuch in dessen Atelier ab: „Picabias Bilder [...] sind oberflächlich wie das glückliche Leben der Verliebten und überlassen jene, wenn man so sagen kann, sich selbst, die die ‚Tiefe‘ des Black-outs und der Kanonenmusik vermissen. Sie

¹⁴⁰ Magritte, zit.n.: Abadie 2003, S. 265

¹⁴¹ Vgl.: voriger Teil, S. 37

¹⁴² Vgl.: Schlicht 2008, S. 85

¹⁴³ Vgl.: Ebd., S. 83

eröffnen die Herrschaft der Lust, die in den Grenzen unseres Lebens liegen muss.“¹⁴⁴
Unmittelbar nach der Ausstellung in Paris schrieb Magritte erneut an Scutenaire: „Kennt Ihr dieses (von den Salons abgelehnte) Bild Picabias: es zu beschreiben, empfiehlt sich nicht; aber die ‚Art‘, in der das Bild gemacht ist: also, Picabia hat auf eine weiße Leinwand geschissen und seine Visitenkarte in den Brei geklebt. Ich glaube, es wird ihm schwer fallen, sich zu überbieten.“¹⁴⁵

Magrittes *Période Vache* kann auch als eine grundsätzliche Ablehnung gegen erstarrte Wertekanon und Dogmen, die sich bei den avantgardistischen Strömungen immer wieder herausbildeten, verstanden werden. Nicht die bildende Kunst an sich war es, die für ihn ein Problem darstellte, sondern vielmehr der institutionelle Weg der Legitimation. Der Festgefahrenheit wollte er mit der entsprechenden Kunst entgegentreten. Die exzentrischen Bilder der *Période Vache* sind ein Beweis dafür, wie es einem Künstler respektive einer Künstlerin gelingen kann, eine Diskrepanz zwischen dem Kunstwerk und dem Kunstbetrieb zu erzeugen. Ziel war es, Bilder zu schaffen, die abseits der Trampelpfade kultureller Legitimation auf die Existenz anderer Möglichkeiten hinweisen. Die einvernehmlichen Beurteilungskriterien einer Kultur können nur innerhalb einer geschlossenen Gesellschaft ihre Gültigkeit besitzen. Magritte demonstrierte mit seinen Arbeiten die Position des Außenstehenden und stellte somit auch jene allgemein gültigen Normen in Frage, die ansonsten eine Bewertung des Kunstwerks zugelassen hätten. Eine Gegenkultur auf formaler Ebene in der bildenden Kunst drückt sich dadurch aus, dass das, was als ästhetisch ansprechend empfunden wird, eine Abweichung erfährt. Wenn also, vereinfacht ausgedrückt, grüne Bilder gerade als besonders ansprechend gelten, wird sich der Anti-Künstler oder die Anti-Künstlerin daran machen, rote Bilder zu malen.

¹⁴⁴ Magritte, zit.n.: Schlicht 2008, S. 84

¹⁴⁵ Magritte, zit.n.: Schlicht 2008, S. 84

3.2 Bad Painting

2008 fand im Museum Moderner Kunst in Wien eine Ausstellung statt, die sich dem Phänomen der Gegenkultur in der Malerei widmete. „Bad Painting“ als Titel der Ausstellung verweist auf einen Begriff, der zum ersten Mal Ende der 1970er-Jahre im Zuge einer Ausstellung von Marcia Tucker im New-Yorker New Museum auftauchte.¹⁴⁶ „Schlechte Malerei“ als künstlerisches Programm macht dann Sinn, wenn man die eigene Unfähigkeit bewusst der gekonnten ästhetischen und handwerklichen Ausführung eines Kunstwerks entgegenstellt. „Schlecht“ kann daher nur die formale Ebene sein. Inhaltlich wird das Gemälde hingegen in seinem Verständnis als Kritik gegen vorherrschende Auffassungen von Kunst mit einem Mehrwert angereichert. Ab den 1980er-Jahren erfuhr das „Bad Painting“ zum ersten Mal auf breiter Ebene besondere Wertschätzung. Es kam daher nicht von ungefähr, dass 1981 die Bilder der Période Vache, als sie für die Ausstellung „Westkunst – Zeitgenössische Kunst seit 1939“ in der Kölner Messehalle aus der Versenkung geholt wurden, auf neue Weise verblüfften. Viele der jungen Künstler und Künstlerinnen, die damals ausstellten, waren beim Aufbau dabei und konnten nicht glauben, dass diese Gemälde von Magritte waren.¹⁴⁷ Stießen sie 1948 auf Unverständnis schien diesmal die Zeit reif zu sein. Die Bildsprache Magrittes wurde plötzlich verstanden.

3.3 Francis Picabia

Eine ähnliche Wiederentdeckung erfuhr auch Francis Picabia, den man bis dato vor allem mit dem Dadaismus in Verbindung gebracht hatte. Sein späteres Schaffen war für die Mehrheit jedoch unbekannt. Wie bei Magritte und vielen anderen etablierten Künstlern waren auch Picabias drastische Stilwechsel meist auf Unverständnis seitens der Rezipientenschaft gestoßen. Nur den wenigsten Malern in der Zeit der klassischen Moderne

¹⁴⁶ Neuburger 2008, S. 11

¹⁴⁷ Fleck 2008, S. 96

gelang es, über die Brüche hinweg, ein Werk von gleich bleibendem Interesse hervorzubringen.¹⁴⁸ Zeitgleich mit seinem „künstlerischen Dialogpartner“¹⁴⁹, Marcel Duchamp, begann sich Picabia der Ästhetik des Trivialen zuzuwenden. Während des ersten Weltkriegs hielt er sich längere Zeit in New York auf und interessierte sich für Konstruktionszeichnungen und technische Diagramme, deren Bildsprache er in seine Arbeit einfließen ließ. Dem subjektiven Ausdruck durch eine Künstlerhand stellte er Kopien dieser kühlen technischen Zeichnungen gegenüber, die er darüber hinaus noch auf Reproduzierbarkeit anlegte, indem er die Werke in Zeitschriften publizierte. Das „Aushöhlen“ der Bildkunst kann in dieser Zeit noch als ironische Kritik an modernistische Praktiken interpretiert werden. Als er nach Paris zurückkehrte wurde Picabia zum Dadaisten und sein „pikturaler Radikalismus“ kippte ins Nihilistische.¹⁵⁰ In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „391“ veröffentlichte er 1920 das Bild „La Sainte Vierge“ (Abb. 26), das in seiner Ironie eine umfassende Kritik der westlichen Kulturtradition verkörpert. Mit demonstrativ dilettantischen formalen Mitteln erhebt das Werk den Anspruch auf einen Bedeutungsgehalt beträchtlichen Ausmaßes. Zu sehen ist die Abbildung eines schwarzen Tintenkleckses, den Picabia auf ein weißes Zeichenblatt machte. Darüber ist in Großbuchstaben die Überschrift „La Sainte Vierge“ zu lesen und darunter steht etwas kleiner, aber auch in Blockschrift, der Name „Francis Picabia“. Entgegen der Heiligkeit der Jungfrau, ist dem Künstler dieses Werks scheinbar nichts heilig. Mit einem simplen Tintenkleck trifft Picabia „ins Schwarze“ und versinnbildlicht eine, in seiner Radikalität kaum zu überbietende formale und inhaltliche Kritik. Dem christlichen Mysterium der unbefleckten Empfängnis stellt er die Verunreinigung gegenüber. Der Kleck an sich widersetzt sich jeglicher Bildtradition und wird erst in Verbindung mit der Überschrift in ein inhaltliches Assoziationskonstrukt eingeflochten. Stefan Neuner interpretiert dies als ironische Kluft zwischen Bildgestalt und Bedeutungsanspruch, die größer nicht mehr sein könnte.¹⁵¹ Im Sinne Duchamps erhebt er etwas bis dato Kunstunwürdiges zum Bild.¹⁵²

¹⁴⁸ Neuner 2008, S. 107

¹⁴⁹ Ebd., S. 109

¹⁵⁰ Ebd., S. 115

¹⁵¹ Ebd., S. 117

Indem er die Bildsprache auf die banalsten Gesten reduziert, nimmt er Praktiken vorweg, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weithin als künstlerische Verfahrenstechniken etablieren. Kann es bei ihm noch als ironischer Zugang zur Bildtradition verstanden werden, so erkennt Jackson Pollock im Klecksen ein ernstzunehmendes formales Stilmittel der Malerei. Andererseits kann „La Sainte Vierge“ auch als Vorläufer semiotischer Reflexionen der Sprach-Bilder Magrittes gedeutet werden. Der belgische Maler wirkte selbst bei der letzten Ausgabe der Zeitschrift „391“ in den 1920er-Jahren mit und blieb auch schon zu dieser Zeit vom Schaffen Francis Picabias sicherlich nicht unbeeinflusst.

Picabia distanzierte sich von der Pariser Dada-Bewegung 1921, als sie sich gerade in der Hochphase befand. Damals setzte schon die Regression ein, und Dada befand sich auf dem Weg zu einem „Ismus“ zu verkommen. „Dada, müssen Sie wissen, war nicht ernsthaft, und genau deshalb hat er sich wie ein Lauffeuer verbreitet und die Welt für sich eingenommen; wenn ihn nun einige ernst nehmen, dann weil er tot ist! [...] Und dank Dada werden Bilderhändler Erfolg haben, Verleger sich Automobile leisten, Autoren Aufnahme in die Ehrenlegion finden, und ich ... ich werde Francis Picabia bleiben!“¹⁵³

Nach Dada schien Picabia vor allem einen Künstler zu verkörpern, der unentschlossen zwischen verschiedenen figurativen Stilen schwankte und sich unterschiedlichster Vorlagen aus der Kunstgeschichte bediente. Indem er sich in der Folgezeit niemals auf einen bestimmten Stil oder eine bestimmte Verfahrensweise festlegte, versuchte er der Festfahrenheit einer Kunstströmung zu entgehen. In den Augen seiner Zeitgenossen avancierte er dennoch mehr zum Plagiator, als zu einem innovativen Maler.

Neben einer Serie neuer „Abstraktionen“ setzte er 1922 in der Galerie Dalmau in Barcelona dem Publikum ein Ölbild vor, auf dem eine „Spanierin“ (Abb. 27) zu sehen ist, eine mediterrane Schönheit, die in ihrer Ausführung mehr an ein Klischeebild aus der Welt der Trivialkunst erinnert. Mit diesem Bild deutete er bereits an, wohin seine künftige künstlerische Entwicklung gehen sollte. Er fand für sich den Kitsch als etwas, das sich außerhalb der Grenzen des zeitgenössischen Kunstdiskurses befand und deshalb seinem

¹⁵² Neuner 2008, S. 119

¹⁵³ Picabia, zit.n.: Neuner 2008, S. 119

Wunsch, aus dem tradierten Kunstbetrieb auszubrechen, zuträglich war. Warum gerade seinem späteren Œuvre, ähnlich wie Magrittes *Période Vache*, ab den 1980er-Jahren wieder mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde liegt an kulturgesellschaftlichen Veränderungen, die daraus resultierten, dass sich die Moderne als Epoche allmählich erschöpfte. Picabia war, wie Duchamp ein Künstler, der die Entwicklungen gerne zu Ende dachte, noch bevor sie ihr natürliches Verfallsdatum erreichten. In diesem Sinne gilt er als Vorreiter für die Zeit nach der Moderne, die sich ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts langsam abzuzeichnen begann. Ironie, Kitsch und Stilpluralismus sind nun maßgebende Elemente der postmodernen Kunstproduktion, alles Elemente, die auch schon im Schaffen Francis Picabias vorkommen.

An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob Ironie, Kitsch und Stilpluralismus überhaupt als maßgebende Bestandteile einer Gegenkultur verstanden werden können. Zunächst lässt sich nämlich in den beschriebenen Werken keine ablehnende Haltung ausmachen. Um diesem Sachverhalt nachzugehen genügt es, sich auf den Begriff der Ironie zu beschränken, da dieser für die Affirmation des Kitsches als etwas ästhetisch Wertvolles und wahrscheinlich auch für den Stilpluralismus als künstlerische Praxis Voraussetzung ist. Ohne in philosophische Begriffserklärungen zu verfallen, sei hier erwähnt, dass die ironische Haltung zuerst eine Metaperspektive bedingt, auf die ich kurz eingehen möchte. Im vorangegangenen Kapitel wurde Duchamp zitiert, als er auf die Frage, ob er sich als Anti-Künstler sähe, antwortete, dass er etwas gegen das Wort „anti“ hätte. Für und Wider wären lediglich zwei Seiten ein und derselben Medaille. Viel mehr sähe er sich als jemand, der außerhalb dieses Diskurses stünde. Damit beschrieb Duchamp die Position, die es einzunehmen gilt, um so etwas wie ironische Haltung überhaupt erst zu ermöglichen. Wenn man also von Ironie spricht, dann impliziert dies sehr wohl auch den Gedanken einer Gegenkultur, da dieser Wille, eine Metaposition zu beziehen, meist aus einer Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Situation kommt. Wäre diese Unzufriedenheit nicht vorhanden, bestünde zwar trotzdem die Möglichkeit die Position des Außenstehenden einzunehmen, nur würde sich dies anstatt der Ironie in reiner Affirmation äußern. Ähnlich wie die Wissenschaftler streben daher auch die Künstler einer Gegenkultur nach Außenseitertum, nicht zuletzt der Authentizität wegen. Das

würde auch erklären, warum Ironie in der Postmoderne zu einem unumstrittenen Qualitätskriterium avancierte, ist sie doch für einen Künstler eine der wenigen, wenn nicht die einzige Möglichkeit, mitten in der Marktmaschinerie des Kunstbetriebs einen systemkritischen Blick von Außen zu bewahren. Gegen den Kunstmarkt aufzutreten und trotzdem sein Geld daraus zu lukrieren ist heute, dank des Stilmittels der Ironie, nichts Ungewöhnliches. Banksys eingangs vorgestellte Zeichnung einer Auktion kann als prägnante Metapher dafür herangezogen werden.

3.4 Asger Jorn

Ein weiterer Künstler, der mit seinen Werken in der Wiener Bad-Painting-Ausstellung Beachtung fand, ist der dänische Maler Asger Jorn. Am Höhepunkt seines Engagements in der Situationistischen Internationale (S.I.), eine avantgardistische Künstlerbewegung, auf die im folgenden Teil ausführlich eingegangen wird, präsentierte er im Mai 1959 in der Pariser Galerie Rive Gauche eine Gruppe von acht Bildern, die er unter dem Titel „Modifications“ zusammenfasste.¹⁵⁴ „Mit dieser Ausstellung errichte ich ein Denkmal zu Ehren der schlechten Malerei. Ich persönlich mag sie lieber als gute Malerei.“¹⁵⁵, schrieb er im Vorwort zur Ausstellung. Seine Methode wirkt einfach und erzeugte ein höchst effektvolles Ergebnis. Auf Flohmärkten besorgte er sich zweitklassige Ölgemälde und reicherte diese mit neuem Formengut an. Jorn ging es darum, den Kitsch aufzuwerten, der laut Theodor W. Adorno und Clement Greenberg in Opposition zum Modernismus steht.¹⁵⁶ Er bezeichnete „diese Seen in den Wäldern und diese röhrenden Hirsche, die in tausenden von Wohnzimmern in Goldverzierung auf gemusterten Tapeten hängen“, als „tiefsinnigste Eingebungen der Kunst“.¹⁵⁷ Somit begibt er sich mit seiner Kunstauffassung direkt ins Fahrwasser Picabias, der sich schon 1923, also über 30 Jahre zuvor in seinem „Manifest des Guten Geschmacks“ über

¹⁵⁴ Gilman 2008, S. 151

¹⁵⁵ Jorn, zit.n.: Gilman 2008, S. 151

¹⁵⁶ Vgl.: Neuburger 2008, S. 13

¹⁵⁷ Jorn, zit.n.: Neuburger 2008, S. 13

die vermeintlich „schlechte Malerei“ äußerte: „Nun bedenke ich, dass die Malerei sich hin zur Wiedergabe des Lebens entwickeln muss, ohne dabei unterwürfig die Fotografie zu imitieren. Ich habe vor, Männer und Frauen so zu malen, wie meine esoterische Vorstellungskraft mir das eingibt, ich beabsichtige, Malerei zu betreiben, die, so hoffe ich, niemals mit einem Ismus klassifiziert werden kann, sondern ganz einfach die Malerei von Francis Picabia ist, so hübsch wie möglich, eine dumme Malerei, die meinem Hausmeister ebenso wie sehr gebildeten Menschen gefallen kann, eine Malerei, die nicht in den Museen zu finden sucht, was die Kuratoren dort begraben haben. Die wahre Dada-Malerei ist jene, die jeder gerne betreibt und deren Betrachtung dem Publikum Spaß macht.“¹⁵⁸

Betrachtet man Asger Jorns Bilder, so schien die Idee nicht neu. Einem in festlichem Weiß gekleidetem Mädchen vor schwarzem Hintergrund malte er in naiver Weise einen Schnurrbart auf (Abb. 28): Eine Vorgehensweise, die man schon von Duchamps „L.H.O.O.Q.“ (1919); (Abb. 29) kennt und hier scheinbar schamlos wieder aufgegriffen wird, nur mit dem Unterschied, dass es sich um die Übermalung eines beliebigen Gemäldes handelt und nicht der Mona Lisa, dem Sinnbild bürgerlicher Hochkultur. Das vermeintlich formale Plagiat wird durch den schriftlichen Zusatz „L’Avantgarde se rend pas“ – auf Deutsch: „Die Avantgarde gibt nicht auf“ – mit einer Fußnote versehen und somit als bewusste Anspielung auf die frühen Tage der Avantgarde ausgewiesen. Claire Gilman sieht in diesem Bild: „[...] eine Art Archiv der Avantgarde, um einen Nachgeschmack künstlerischer Heldentaten der Vergangenheit, die, auf einer einzigen Leinwand nebeneinander festgehalten, ihrerseits zu eigenen, geklauten Stilen werden.“¹⁵⁹ Anders als die von Jorn zitierte Tradition avantgardistischer Praktiken ist das Bild „L’Avantgarde se rend pas“ selbst kein neuer Bruch, der eine neue Kritik ermöglicht. Dieses retrospektive Sammelsurium unterschiedlichster Element der Kunsttradition deutet eher darauf hin, dass Jorn die Einstellung vertritt, dass eine formale Neuerung der Kunst nicht mehr möglich ist. Die Neuerung besteht für ihn darin, alte Elemente zu neuen Verhältnisstrukturen zusammenzuführen. In einem Aufsatz von 1959 schrieb Jorn: „Sammler, Museen, seien Sie

¹⁵⁸ Picabia, zit.n.: Neuner 2008, S. 127

¹⁵⁹ Gilman 2008, S. 157

modern. Verzweifeln Sie nicht, wenn Sie alte Bilder haben. Behalten Sie Ihre Erinnerung, aber leiten Sie sie um, sodass sie Ihrer Zeit entsprechen. [...] Die Malerei ist am Ende. Man kann ihr gleich den Gnadenstoß versetzen. Leiten Sie um. Es lebe die Malerei.“¹⁶⁰ Der Resignation angesichts eines sich erschöpfenden Formalismus setzte er eine Verfahrensweise entgegen, die die Situationisten als „détournement“ (Zweckentfremdung) bezeichneten. Im Grunde handelt es sich hierbei um nichts Anderes als jener Methode, die auch in Magrittes Période Vache zur Anwendung gekommen war. Ästhetische Fertigteile aus Kunst und Populärkultur werden mit viel Ironie, scheinbar beliebig, zugunsten neuer Zusammenhänge, kombiniert. Dieser „wilde“ Umgang mit ästhetischem Material setzt eine Respektlosigkeit voraus, die Asger Jorn auch den Museen abverlangte. Tatsächlich ist das Umleiten der Bilder zugunsten neuer Kontexte im zeitgenössischen Ausstellungswesen wieder eine gängige Praxis. Altes wird Neuem, Europäisches wird Außereuropäischem gegenübergestellt. Der Kurator als Sinnstifter und Erzähler gewinnt wieder an Bedeutung.¹⁶¹

¹⁶⁰ Jorn, zit.n.: Gilman 2008, S. 159 u. 161

¹⁶¹ Vgl.: Groys 2008, S. 87-105

4 Ort

4.1 Heteronoia

Der moderne, westliche Mensch wurde, geprägt vom Ideengut der Aufklärung, spätestens seit Nietzsche mit der offenkundigen Tatsache konfrontiert, dass Gott tot ist und dass die Seele den Körper nicht überleben kann. Anders gesagt: Es fehlte nunmehr der Glaube daran, dass sich die Seele vom Körper unterscheiden ließe, so dass diese voneinander getrennt werden könnten. Demzufolge ging der Glaube an ein Weiterleben der Seele nach dem Tod abhanden. Boris Groys spricht in diesem Zusammenhang von einer Metanoia, einem Perspektivenwechsel, einer Metaposition in Bezug auf das Diesseits und stellt sich gleichzeitig die Frage, ob und inwiefern im Zeitalter der Moderne ein adäquates Äquivalent zur Auffassung der spirituellen Transzendenz früherer Epochen existiert. „Mir scheint aber, dass die Endlichkeit der Seele noch lange nicht bedeutet, dass die Metanoia unmöglich ist. Eine perfekte Synchronisierung zwischen Seele und Körper gibt es nämlich auch in der Moderne nicht. [...] Auch wenn man nicht von einer entkörpernten Seele sprechen will, kann und muss man nach wie vor von einem unbeseelten Körper, von einer Leiche sprechen. Wenn es kein Weiterleben der Seele nach dem Tod des Körpers geben soll, so gibt es auf jeden Fall ein Weiterleben des Körpers nach dem Tod der Seele.“¹⁶² Im Konkreten meint er den Zerfallsprozess einer Leiche, von dem man nicht sagen kann, wann er definitiv endet. Auch wenn keinerlei sichtbare Spuren mehr vorhanden sind, heißt es nicht: „[...]“, dass der Körper verschwunden ist, sondern es heißt nur, dass sich seine Elemente, d.h. Moleküle, Atome usw. so sehr über das Ganze der Welt verteilt haben, dass der Körper mit dem Ganzen der Welt praktisch eins oder, wenn man so will, definitiv zu einem Körper ohne Organe geworden ist.“¹⁶³ In der materiellen Vereinigung mit dem kosmischen Ganzen sieht Groys eine Perspektive, die eine andere Metanoia, nämlich die Heteronoia ermöglicht. Der entseelte

¹⁶² Groys 2008, S. 37

¹⁶³ Ebd., S. 37

Körper wird für gewöhnlich an einen anderen Ort gebracht, der sich von dem Ort unterscheidet, an dem er sich während seines Lebens befand – „[...] nämlich auf den Friedhof.“¹⁶⁴ Der Begriff Heteronoia ist dabei an dem, von Michel Foucault eingeführten, Begriff der Heterotopie angelehnt. Nach dem Museum, der Bibliothek oder dem Schiff – Groys würde auch den Müllhaufen hinzufügen – zählt Foucault auch den Friedhof zu den anderen Orten, zu den Heterotopien. Indem der Körper auf den Friedhof gebracht wird, transzendiert er den Ort, an dem er sich während seiner Lebenszeit befand. „Damit findet ein ziemlich drastischer Perspektivenwechsel statt, denn vom Friedhof, vom Museum oder von der Bibliothek aus gesehen zeigt sich die Welt in einer anderen, eben heterotopischen Perspektive.“¹⁶⁵

Die Frage, wohin dieser morbide philosophische Exkurs führen soll, lässt Boris Groys nicht lange unbeantwortet. Etwas weiter unten wird er seinem wahren Ich eines Kunst- und Kulturtheoretikers gerecht, indem er folgende Behauptung aufstellt: „Doch die eigentlichen Orte der körperlichen Unsterblichkeit sind in unserer Kultur unterschiedliche Archive – und vor allem Kunstmuseen. Kunstwerke sind Leichen von Dingen. In Kunstmuseen werden Dinge nach ihrem Tod, d. h. nach ihrer Defunktionalisierung, nach ihrer Entfernung aus der Lebenspraxis, aufbewahrt und ausgestellt. Das Leben der Kunstwerke im Museum ist ein Leben nach dem Tod, ein vampirisches Leben, das vor Sonnenschein geschützt werden muss. [...] Das Ziel der europäischen Avantgarden war und bleibt es – auch wenn man heutzutage immer wieder sagt, dass es keine Avantgarden mehr gibt und geben kann – das Materielle, das rein Körperliche, das Leichenhafte der Dinge zu demonstrieren.“¹⁶⁶

Die Kunstbetrachtung hingegen blieb teilweise bis heute in tradierten Beurteilungsmustern verhaftet, was sich in einem oftmals allzu lebendigen Umgang mit Kunstwerken manifestiert. Die Erwartungshaltung des Betrachters verlangt vom guten Kunstwerk einen ästhetischen Erfahrungsgewinn. Für Groys besteht das Problem darin, dass in Kunstwerke zuviel Seele hineinprojiziert wird. Die weltliche Perspektive des Betrachters steht der musealen

¹⁶⁴ Groys 2008, S. 38

¹⁶⁵ Ebd., S. 38

¹⁶⁶ Ebd., S. 40

Perspektive des Kunstwerks gegenüber. Aus diesem Grund strebte die moderne Kunst danach, die Leichenhaftigkeit der Kunstwerke optisch hervorzuheben, zu unterstreichen. Groys vergleicht die Entwicklung der modernen Kunst mit einem Verwesungsprozess: „Zunächst zerfällt das mimetische Bild – wodurch die materielle Verfasstheit des Kunstwerks offenbar wird. Dann beginnt der Körper des Kunstwerks zu zerfallen – er wird zersägt, beschädigt, beschmutzt, auf das Schwarze Quadrat oder auf einen einfachen Kubus reduziert, die jedem Versuch des Betrachters Widerstand leisten sollen, sie anders denn als rein materielle Gegenstände, als Leichen wahrzunehmen.“¹⁶⁷

Die Theorie der Heteronoia dient im speziellen auch als Erklärungsmodell für das Wesen der Ready-mades, weil gerade diese den Prozess der Überführung von einer Lebenspraxis zur Metaperspektive des Musealen am offensichtlichsten demonstrieren. Die große Bedeutung, die Marcel Duchamps Urinal beigemessen wird, kommt daher nicht von ungefähr. Der handwerkliche Aspekt des Objekts wird aus künstlerischer Sicht auf null reduziert, sodass sich ein freier, unverfälschter Blick auf jene, ansonsten verborgenen Prozesse ergibt, die den Übergang vom herkömmlichen Gegenstand zum Kunstwerk ausmachen: „Trotzdem spüren wir auch nach Ablauf einer gewissen historischen Zeit, besonders wenn wir Ready-mades im Museum sehen, diese Leichenhaftigkeit immer noch sehr deutlich. Wir wissen: Dieses Urinoir wird nie wieder seinen vertrauten Platz in der Toilette finden, diese Campbell Soup von Warhol wird nie wieder in den Supermarkt gelangen, gekauft und gegessen werden. So entsteht eine Atmosphäre der Melancholie, die jedes Ready-made umgibt – [...]“¹⁶⁸

Für Groys geht es, was die Ready-mades betrifft, in erster Linie nicht, wie es etwa beim amerikanischen Philosophen und Kunstkritiker Arthur C. Danto der Fall ist, um die fundamentale Frage, was Kunst eigentlich ist, sondern vielmehr um die Verortung der Grenze zwischen kulturell Wertvollem und Profanem.¹⁶⁹

„Erst die innere Spannung zwischen der Profanität des Gegenstandes, der Attitüde, der Haltung oder des Schicksals und dem damit verbundenen künstlerischen oder theoretischen

¹⁶⁷ Groys 2008, S. 41

¹⁶⁸ Ebd., S. 163

¹⁶⁹ Liessmann 1999, S. 194

Anspruch verleiht der Innovation einen Wert, der sie sowohl von dem profanen Raum, aber auch von der Masse der nicht-innovativen, trivialen, definitionskonformen Kunst unterscheidet. In die Archive wird nur Kunst aufgenommen, die sich jeder eindeutigen Aufteilung in Kunst oder Nichtkunst entzieht: die weder den traditionellen Kriterien der Kunst genügt, noch eindeutig dem profanen Raum angehört, die aber Charakteristika beider in sich aufnimmt und ihr Verhältnis zueinander thematisiert.¹⁷⁰ Groys verortet demnach das, was allgemein als Kunst aufgefasst wird, gerade im Grenzbereich zwischen dem Archivarischen des Museums und dem Profanen des Alltagslebens. Duchamps Ready-mades eröffneten die Möglichkeit, „[...] den ganzen Profanen Raum auf die Ebene der wertvollen Kunst anzuheben [...]“¹⁷¹. Gleichzeitig ist dies allerdings auch als Konzept zu verstehen, das mit seiner Verwirklichung in Form des Flaschentrockners, oder dem Urinal schon wieder zu Ende gedacht wurde und somit, im Sinne der Moderne, abgehakt werden konnte: „Kein Museum benötigt eine weitere umgedrehte Kloschüssel, wenn es bereits eine hat.“¹⁷²

Groys sieht nur eine Möglichkeit, dem Archiv eine weitere Kloschüssel hinzuzufügen, nämlich: „[...]“, wenn man sie beispielsweise explizit zu Duchamps Pissoire ins Verhältnis bringen, eine Theorie der Appropriation entwickeln, mangelnde Originalität als besonderes Kennzeichen von Originalität verstehen und Epigonentum als eine besondere Form des Schöpferischen begründen will.“¹⁷³

Kunst war immer mit dem Streben nach dem Wirklichen, dem Wahren, eng gekoppelt. Bis ins 19. Jahrhundert wurde dieses Verhältnis als ein mimetisches verstanden. Erst mit der Moderne, als die Kunst den Willen zur Mimesis ablegte, verstand man die Stofflichkeit, das Materielle, als das, was wahr ist und die Kunst mit der Wirklichkeit verband. „Aus diesem Grund besteht die Kunst der Moderne so beharrlich auf die Thematisierung ihrer Materialität, ihrer Stofflichkeit: Allein durch ihre Stofflichkeit bezieht nämlich die moderne Kunst ihre Wahrheit, wenn unter Wahrheit die Verankerung in der Realität verstanden

¹⁷⁰ Groys 1992, S. 77

¹⁷¹ Ebd., S. 103

¹⁷² Ebd., S. 103

¹⁷³ Ebd., S. 103

werden soll.¹⁷⁴ Andererseits gilt neben der Stofflichkeit ein weiteres Hauptaugenmerk dem Ort, an dem die Kunst als solche präsentiert wird.

Avantgarde im modernen Sinn bedeutete auch immer das In-Frage-Stellen von Normen und Traditionen, das Aufbrechen von Strukturen, die generelle Kritik an Institutionen. Im Prozess der Modernisierung der Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert bildete sich eine „Institution Kunst“, die sich zum einen aus der Kunstproduktion und einem System der Kunstdistribution zusammensetzte. Zum anderen entwickelte sich eine kritische Rezipientenschaft, die eine, je nach Epoche, herrschende Vorstellung über die Erscheinung und das Wesen der Kunst etablierte. Peter Bürger sah in der Avantgarde eine geistige Strömung, die sich im besonderen gegen diese Institution richtete, also gegen den Distributionsapparat, dem sich das Kunstwerk unterwarf und gegen die vom Bürgertum getragene Vorstellung von Kunst, die mit dem Begriff der Autonomie eng verbunden war.¹⁷⁵

Bürger selbst definiert die Idee der Autonomie von Kunst folgendermaßen: „Autonomie der Kunst ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, dass sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind.“¹⁷⁶ Die Auffassung einer von unmittelbaren Zusammenhängen mit der Lebenspraxis losgelösten, autonomen Kunst bestimmte die Entwicklung der ästhetischen Praxis in den folgenden Jahrzehnten.

Das Museum wurde von den Protagonisten der Moderne, der Avantgarde, im Sinne von Groys, gerechtfertigter Weise als Tempel, mehr noch, als Mausoleum, wahrgenommen und man versuchte den speziellen Charakter dieses „andern Ortes“, dieser „Heterotopie“ mit der entsprechenden Kunst bis hin zum Ready-made zu unterstreichen. Liessmann bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die Kunst der Moderne in hohem Maße als Prozess zu betrachten ist, der traditionelle Werte der Kultur, inklusive den traditionellen Begriff des

¹⁷⁴ Groys 2008, S. 152

¹⁷⁵ Liessmann 1999, S. 132

¹⁷⁶ Bürger, zit.n.: Liessmann 1999, S. 132

Kunstwerks entwertet und durch Gegenstände des profanen Raumes zu neuen kulturellen Werten valorisiert.¹⁷⁷

Groys beschreibt ein System von zwei abgegrenzten Bereichen, dem kulturellen Archiv und dem profanem Raum. Zwischen den beiden Bereichen existiert eine Wechselbeziehung, die als Prozess des Tausches zu verstehen ist. In diesem Tausch wurzeln eigentlich die Innovation und die Hervorbringung des Neuen.¹⁷⁸ Die zwei Systeme Ergänzen sich also und die Grenzen sind durchlässig. Bestimmte Dinge des profanen Raumes werden aufgewertet und ins kulturelle Archiv aufgenommen, andere Dinge wiederum erfahren eine Abwertung und gelangen in den profanen Raum und werden zu Trivialkultur.¹⁷⁹

Sind die Ready-mades als Symbole zu verstehen, die den regen Austausch zwischen den beiden Bereichen offen legen, entwickelten sich bald Konzepte, die den Anspruch erhoben, den perspektivischen Unterschied von Museum und Alltag aufzuheben, dem archivarischen Aspekt der Werkspräsentation eine Absage zu erteilen und die Kunst vollends in eine Lebenspraxis zu überführen. Für Groys, wie auch für andere Kunsttheoretiker, wie Peter Bürger, ist der von der Avantgarde angestrebte Zustand einer Vereinigung beider Bereiche nicht zu verwirklichen, da die Kunst ein Ergebnis gerade dieses Austauschs zwischen Archiv und Alltag ist. Wobei hier noch anzufügen ist, dass sich gerade die Avantgarde selbst dieser Tatsache, wenn auch nicht in dem Maße theoretisch untermauert, durchaus bewusst war. Wenn die Dadaisten oder die Situationisten, die im kommenden Kapitel genauer vorgestellt werden, von einer Überführung der Kunst in eine Lebenspraxis sprachen, dann war dies immer gleichbedeutend mit einer Abschaffung der Kunst: zumindest in dem Sinn, wie unsere Gesellschaft sie – grosso modo noch immer – versteht.

¹⁷⁷ Liessmann, Konrad Paul, „Philosophie der modernen Kunst“, Wien 1999, S. 194

¹⁷⁸ Vgl.: Ebd., S. 196

¹⁷⁹ Vgl.: Groys, Boris, „Über das Neue – Versuch einer Kulturökonomie“ München/Wien 1992, S. 119

4.2 Die Situationisten

Im Feldzug gegen ihre eigenen Grenzen hatte sich die Kunst irgendwann zwischen 1915 und 1925 bei dem Versuch, „[...] ihrem Bollwerk, ihrem Museum, ihrem Rummelplatz, ihrem Zoo zu entkommen; [...]“¹⁸⁰, völlig verausgabt. „Seitdem hatte es keine Kunst mehr gegeben, nur ‚Nachahmungen von Ruinen‘ in einem, elenden, aber einträglichem Jahrmarkt, wo jedes Klischee seine Jünger, jede Regression ihre Bewunderer und jede Wiederholung ihre Anhänger hatte.“¹⁸¹ So steht es in „Lipstick Traces“, Greil Marcus’ kulturwissenschaftlichem Werk, in dem er den Versuch unternahm, eine, so wie er meint, „geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“¹⁸² nachzuzeichnen, wobei er bewusst zu einer Polemik griff, die so auch in den Schriften Guy Ernest Debords anzutreffen ist. Eines Mannes, der als Vordenker einer Vereinigung junger Leute gilt, die sich in den Jahren 1952 und 1953 in Paris zusammengefunden hatten, um die Welt zu verändern. Seine Texte sind Zeugnisse jener Radikalität, die es nach Ansicht der Lettristen und später der Situationisten bedurfte, um eine alles umfassende Umwälzung, sprich eine Revolution der westlichen Kultur herbeizuführen. Ihre Träume von einer neu erfundenen Welt entsprangen der Kunst, aber die Gruppe war sich sicher, dass zu ihrer Zeit die Produktion von Kunst einem Zeitverlust gleichkäme.¹⁸³ Der institutionelle Rahmen, in dem sich der Kunstbetrieb abspielte, manövrierte den Künstler in eine Endlosschleife der Affirmation und Negation, aus der es auszubrechen galt. Die Kunst und ihre Freiheit war für die Lettristen das Aufrechterhalten einer religiösen Illusion. „Wenn die Freiheit innerhalb einer geschlossenen Kreisbahn wirkt, würdigt sie sich zu einem Traum herab und wird zu einer bloßen Selbstdarstellung.“¹⁸⁴ So äußerte sich Debord 1959 in einem seiner Filme mit dem langen Titel „Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps“¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Marcus 1992, S. 164

¹⁸¹ Ebd., S. 164

¹⁸² Vgl.: Ebd., Klappentext

¹⁸³ Ebd., S. 164

¹⁸⁴ Debord, zit.n.: Marcus 1992, S. 168

¹⁸⁵ Anm.: Übersetzung: Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit. Frankreich 1959

Mit der Kritik an der modernen Gesellschaft knüpfen Debord und die Mitglieder der von ihm gegründeten Lettristischen Internationale (L.I.) an die Tradition früherer Avantgarden an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich bei den Dadaisten der Verdruss am unbedingten Fortschrittsoptimismus ihrer Zeitgenossen auf drastische Weise artikuliert. Die zunehmende Technisierung, aber auch die bürgerlichen Moralvorstellungen waren hinterfragt worden. Dada war zunächst ein Ausdruck der Verneinung, eben des Dagegen-Seins. In diesem Sinne schrieb auch Richard Huelsenbeck, der ein Protagonist der dadaistischen Bewegung war: „Dada ist deshalb nicht nur der Kampf des schöpferischen Menschen gegen die Mechanisierung, gegen die Masse, gegen den Komfort, sondern auch gegen die Unmoral [...] In Dada liegt die Abwendung von einem oberflächlichen Optimismus, die Ablehnung der Idee des Fortschritts, die Wiederannahme der Ewigkeit und des Todes“¹⁸⁶. Das Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ aus dem Jahr 1967 gilt als Debords theoretisches Hauptwerk, in dem er den Versuch unternahm, die verfehlten Versprechen, die die Moderne mit sich brachte, schonungslos offenzulegen. Neben bekannten Kritikpunkten, die man schon aus früheren avantgardistischen Bewegungen kennt, thematisiert der Text auch das Phänomen zeitgenössischer Massenmedien, in denen Debord ein Mittel wahrnahm, das letztlich zur Machterhaltung herrschender Klassen diene. Durch Information, Propaganda, Werbung oder den Konsum von Zerstreung werde das Individuum manipuliert. Die geforderte Haltung des Konsumenten sei die passive Hinnahme einer vorgegaukelten Scheinwelt, die nicht kritisch überprüft werde.¹⁸⁷ Die dem Individuum durch Einkommen und Freizeit zugestandene Selbständigkeit ist nur eine scheinbare, da jede individuelle Wirklichkeit eine vom Kapitalismus beschlagnahmte und daher gesellschaftlich überformte Wirklichkeit sei. Anja Seifert meinte dazu: „Nach Ansicht der Lettristen und Situationisten erzeugte die Moderne mit dem ihr eigenen Erscheinungsbild Sozialstaat und Konsumüberfluss nicht Glück, sondern Langeweile und Schwermut. [...] Die Situationisten sahen ihre ‚unmittelbare Aufgabe‘ im Kampf gegen die

¹⁸⁶ Huelsenbeck, zit.n.: Seifert 2004, S. 132

¹⁸⁷ Seifert 2004, S. 191

Konsumorientierung und die Heilserwartung der ‚Spießbürger‘, die sie einhellig ablehnten.“¹⁸⁸

4.3 Die Stadt als Experimentierfeld

Neben dem von den Situationisten kritisierten Materialismus in der Geld- und Warenwirtschaft war es auch der sich in der Kunst manifestierende Materialismus, der angeprangert wurde. Hierbei stand die Architektur im Zentrum ihrer Kritik, weil diese so direkt wie keine andere Kunstform das Alltagsleben des Menschen beeinflusste. Die Hinwendung zum Körperlichen bedeutete auch eine Änderung in der Gestaltung von Gebrauchsobjekten. In früheren Epochen, um nochmals mit Boris Groys zu reden, sei der Mensch davon ausgegangen, dass er eine Seele besitze, die nach dem Tod weiterlebe. „Als einziger Betrachter der Seele galt Gott.“¹⁸⁹ Somit sei in der von der christlichen Tradition bestimmten Gesellschaft die Gestaltung der Seele wichtiger als die Gestaltung des Körpers. „Für ihn sollte die Seele schön aussehen, d.h. einfach, transparent, gut gebaut, proportional, von keinem Laster verunstaltet, von keiner weltlichen Leidenschaft gezeichnet.“¹⁹⁰ Man kann von einer Ästhetisierung der Seele sprechen, die der tatsächlichen Ethik des Handelnden Menschen übergeordnet ist. In erster Linie ging es darum: „[...] die Seele so zu gestalten, dass sie in den Augen Gottes gut aussieht, damit er bereit ist, sie ins Paradies aufzunehmen.“¹⁹¹

Boris Groys verortet die symbolische Zäsur wieder bei Nietzsche. Mit dem proklamierten Tod Gottes kam es zu einem Umschwenken des Seelendesigns, zu einem Design des Körpers. „Früher war der Körper das Gefängnis der Seele, jetzt wurde die Seele zur Bekleidung des Körpers, zu einem sozialen, politischen, ästhetischen Erscheinungsbild. Das Aussehen der Kleider, in denen der Mensch erscheint, der Alltagsdinge, mit denen er sich

¹⁸⁸ Seifert 2004, S. 191-192

¹⁸⁹ Groys 2008, S. 9

¹⁹⁰ Ebd., S. 9

¹⁹¹ Ebd., S. 9

umgibt, der Räume, die er bewohnt, wurde mit einem Mal zur einzig möglichen Manifestation seiner Seele. [...] Wo Religion war, ist Design geworden.“¹⁹²

Wie in der Malerei, so manifestierte sich dieser Sinneswandel auch in der Architektur. Adolf Loos lieferte mit seinem Essay „Ornament und Verbrechen“ (1908) ein frühes Beispiel dafür, wie Ästhetik und Ethik, in seiner Auffassung, eine Einheit bilden. Verzierungen und Ornamente galten plötzlich als Zeichen der Verdorbenheit und des Lasters. Das Schnörkellose, Schlichte und Unverzierte sei ein Beweis für Reinheit und Ehrlichkeit. In der Architektur industrieller Gebäude offenbare sich etwa diese Ehrlichkeit, indem die Funktion die Form bestimme. Die Situationisten sahen in der modernen Architektur und Städteplanung hingegen eine ästhetische Ausformulierung jener Menschenfeindlichkeit, die ihrer Ansicht nach der Kapitalismus und die Moderne mit sich brachten. Die Stadt avancierte zu ihrem ausgesuchten Experimentierfeld.¹⁹³ Unter dem Begriff der „Psychogeografie“ versuchten die Mitglieder der L.I. in pseudowissenschaftlicher Manier ein von Emotionen geleitetes Bild städtischer Lebensräume wiederzugeben. Das sogenannte „Dérive“ diente dabei als eine Methode, die als Umherschweifen übersetzt werden kann, ein Sich-Treiben-Lassen durch die Straßen der Stadt, auf der Suche nach anziehenden und abstoßenden Zeichen. Der ansonsten vertraut wirkenden urbanen Umwelt sollten auf diese Weise neue Aspekte abgewonnen werden. Die Erlebnisse und Feststellungen dieser Entdeckungsreisen wurden festgehalten, interpretiert und psychografisch analysiert.¹⁹⁴ Als visuelles Ergebnis entstand eine Vielzahl an Kartenmaterial (Abb. 30), das mit persönlichen Notizen, Richtungspfeilen und Hinweisen der Umherschweifenden versehen wurde. Herkömmliche kartographische Objektivitätskriterien wie Maßstab und Position wurden auf diese Weise subjektive Eindrücke und Assoziationen entgegengesetzt.

Im Jahr 1959 planten die Situationisten gemeinsam mit dem Amsterdamer Stedelijk-Museum eine „allgemeine Kundgebung“¹⁹⁵, die einerseits in den Räumlichkeiten des

¹⁹² Groys 2008, S. 10

¹⁹³ Marcus 1992, S. 165

¹⁹⁴ Seifert 2004, S. 217

¹⁹⁵ Vgl.: o.A. Die Welt als Labyrinth. in: S.I.-Revue Nr.: 4/1960 (online), URL: <http://www.si-revue.de/die-welt-als-labyrinth> (12. 11. 2010)

Museums und andererseits über diesen Rahmen hinaus, im Zentrum des Amsterdamer Stadtgebiets stattfinden hätte sollen. Zwei Zimmer sollten in ein Labyrinth verwandelt werden, während gleichzeitig draußen, in den Straßen, mehrere Gruppen von Situationisten ein drei Tage lang andauerndes systematisches Umherschweifen durchgeführt hätten. Der Entwurf des Labyrinths wurde von der holländischen Fraktion der S.I. unter der Mithilfe von Guy Debord, Asger Jorn, Maurice Wyckaert und Hans Peter Zimmer ausgearbeitet. Das System an verwinkelten Gängen wurde in der vierten Ausgabe der S.I.-Revue von 1960 folgendermaßen beschrieben: „[Die] Einrichtung des [Labyrinths] bezweckt weder irgendeine innere Ausschmückung noch die verkleinerte Wiedergabe städtischer Umgebungen, sondern strebt danach, eine kombinierte, noch nie gesehene Umwelt durch die Verquickung innerer (einer eingerichteten Wohnung) und äußerer (städtischer) Züge zu schaffen. Zu diesem Zweck werden künstlicher Regen oder Nebel und Wind erzeugt. Der Durchgang durch angepasste Wärme und Lichtzonen, dazwischentretende Klänge (durch eine Tonbandbatterie gesteuerte Geräusche und Worte), sowie durch eine gewisse Anzahl begrifflicher und sonstiger Provokationen wird durch ein System einseitiger (von einer einzigen Seite aus sichtbarer bzw. lenkbarer) Türen, sowie durch die mehr oder minder große Anziehungskraft des Ortes bedingt; durch diesen Durchgang werden also die Gelegenheiten zum Verlaufen vermehrt. Unter den reinen Hemmnissen nennen wir Gallizios Tunnel industrieller Malerei und Wyckaerts zweckentfremdete Zäune.“¹⁹⁶

Wichtig war den Situationisten dabei die Vereinigung des Umherschweifens im Labyrinth des Museums mit dem gleichzeitigen Umherschweifen der Situationisten in den Straßen Amsterdams. Als Besonderheit fand auch noch die westliche Fassade des Labyrinths ihre Erwähnung. Sie sollte nämlich so gebaut sein, dass in die Mauer ein Loch geschlagen wird: „Dieses Loch in der Mauer war von unserer deutschen Sektion als eine Garantie dafür verlangt worden, dass man sich nicht der Museumsperspektive unterwarf.“¹⁹⁷

¹⁹⁶ Vgl.: o.A. Die Welt als Labyrinth. in: S.I.-Revue Nr.: 4/1960 (online), URL: <http://www.si-revue.de/die-welt-als-labyrinth> (12. 11. 2010)

¹⁹⁷ Ebd.

Aufgrund von Sicherheitsbedenken und Uneinigkeiten in der Finanzierung¹⁹⁸ wurde das Projekt niemals verwirklicht. Asger Jorn äußerte sich zu dem Scheitern im Rahmen einer situationistischen Versammlung in Amsterdam und verurteilte das Verhalten der Direktion des Stedelijk-Museums, die nach seiner Ansicht nicht den Mut besitzt, avantgardistische Ideen vollauf zu unterstützen: „Sandberg [Anm.: Direktor des Stedelijk-Museums] stellt den Kulturreformismus perfekt dar, der nach 1945 fast überall in Europa in Verbindung mit der Politik an der Macht war. Diese Leute waren die guten Geschäftsführer der Kultur im bestehenden Rahmen. So haben sie z.B. ihr Bestes getan, um die jungen kraftlosen Nachahmer der Moderne der zwanziger und dreißiger Jahre zu fördern. Für echte Bahnbrecher haben sie dagegen nichts tun können. [...] Sandberg wagt es nicht, mit der Avantgarde zu brechen, er wagt es aber auch nicht, die für eine wirkliche Avantgarde einzig annehmbaren Bedingungen zu sichern.“¹⁹⁹

Debord selbst untergliederte die situationistische Bewegung in einen Zeitraum zwischen 1957 und 1962, die „Periode der Abschaffung der Kunst“ und einer nachstehenden zweiten Phase von 1962 bis 1968, die er „Periode der Verwirklichung der Politik“ nannte.²⁰⁰ Die Entscheidung, der künstlerischen Produktion eine Absage zu erteilen und den Weg hin zur Politik zu beschreiten war für den Theoretiker Debord sicherlich keine besondere Überwindung. Viel gravierender war die Entwicklung für die zahlreichen bildenden Künstler, die sich ebenfalls der S.I. zugehörig fühlten. Ausschlüsse und Abspaltungen waren keine Seltenheit. Die deutsche Künstlergruppe „Spur“, wurde 1962 aus der internationalen Vereinigung der S.I. ausgegrenzt, da sie Debord nicht revolutionär genug war.²⁰¹ Der italienische Maler Pinot Gallizio, ein Mitglied aus der Gründungszeit, musste 1960 die Gruppe verlassen, weil er sich zu sehr der kommerziellen Kunstwelt annäherte.²⁰² Andere wiederum verließen freiwillig die Gruppe. So zum Beispiel der Künstler Constant

¹⁹⁸ Anm.: Die Direktion des Stedelijk-Museums wollte einerseits die Feuerwehr bei der Planung hinzuziehen und andererseits nicht die gesamte Finanzierung übernehmen.

¹⁹⁹ Jorn, zit.n.: o.A. Die Welt als Labyrinth. in: S.I.-Revue Nr.: 4/1960 (online), URL: <http://www.si-revue.de/die-welt-als-labyrinth> (12. 11. 2010)

²⁰⁰ Seifert 2004, S. 190

²⁰¹ Ebd., S. 190

²⁰² Ford 2006, S. 76

Nieuwenhuys, der sich dem experimentellen Umgang in den Bereichen Stadtplanung und Urbanismus verschrieb. Er sah sich auf diesem Gebiet allein gelassen und kehrte den Situationisten, unter denen sich aus seiner Sicht zu viele Maler befanden, den Rücken.²⁰³

4.4 Fin de Copenhague

Einer dieser Maler war Asger Jorn, der 1954 zum ersten Mal mit der Gruppe Kontakt aufgenommen hatte. Aus der ersten Begegnung mit Debord in Paris entwickelte sich eine enge Freundschaft. 1957 trafen sich die beiden in Kopenhagen, wo sie innerhalb eines Tages ein Buch „herstellten“, bei dem die von den Situationisten ausgearbeiteten Konzepte „dérive“ und „détournement“ zur Anwendung kamen.²⁰⁴ Sie erleichterten einen Kiosk um einen beträchtlichen Teil seines Sortiments an nationalen und internationalen Zeitschriften und Magazinen.²⁰⁵ Daraus schnipselten sie Textfragmente und Bilder, die auf einem Blatt Papier zu einer Kollage kombiniert wurden. Schlussendlich waren es 32 Seiten mit denen sie in die Druckerei „Permild & Rosengreen“ gingen, um daraus ein Buch zu machen. Aus der beidseitigen Kollaboration wurde somit eine dreiseitige, da es ohne dem handwerklichen Können des Druckers Verner Permild, der in dänischen Künstlerkreisen eine hohe Reputation genoss, wohl niemals zu dem gewünschten Ergebnis gekommen wäre.²⁰⁶

Die mitgebrachten Collagen wurden abfotografiert und auf Druckplatten gebracht. Jorn war für den ersten Druckvorgang, der in der Technik der Monotypie durchgeführt wurde, verantwortlich.²⁰⁷ Dazu positionierte er sich auf einer Leiter über die für den Druck bestimmten Platten, von wo aus er Becher für Becher verschiedener Farben aufträufelte. Dieser, mit dem Drip-Painting vergleichbare Herstellungsprozess war nur bis zu einem gewissen Grad kontrollierbar und widersprach somit dem praktischen Aspekt des Druckerhandwerks, dessen Qualitäten sich normalerweise durch eine sorgfältige Ausführung,

²⁰³ Ford 2006, S. 84

²⁰⁴ Andersen 2001, S. 304

²⁰⁵ Ford 2006, S. 66

²⁰⁶ Vgl.: Berréby 2001, o.S.

²⁰⁷ Ebd., o.S.

verbunden mit der nötigen Erfahrung im Umgang mit Druckplatten und Pressen, definiert. Jorn hingegen setzte auf Spontaneität und Zufall: zwei Aspekte, die ganz im Sinne der situationistischen Idee lagen. Als zweite Ebene wurden schließlich die Kollagen darübergedruckt.

Das Buch erhielt den Titel „Fin de Copenhague“ und hat in etwa A5-Format. Die farblichen Ebenen verlaufen quer über die Blätter und überschneiden sich teilweise mit der darüber liegenden Collagen-Schicht aus Texten und Bildern. Herausgegeben wurde das Buch im Namen der Gruppe der „Bauhaus Imaginisten“²⁰⁸, eine Gruppe die Jorn zwei Monate später bei einem Treffen in Cosio, in die S.I. aufgehen ließ.²⁰⁹ Als technischer Berater in der Methode des „détournement“ wurde Debord ausgewiesen.²¹⁰ Die Auflage war auf 200 handsignierte Exemplare limitiert. Inhaltlich lässt das Buch ein Mehrfaches an Interpretationen zu. Die Farbflächen mit eingetragenen Städtenamen beschreiben ein psychogeografisches Bild von Plätzen, an denen sich der dänische Künstler Zeit seines Lebens aufgehalten hatte (Abb. 31). Genaue Zusammenhänge sind nur schwer auszumachen, da das Buch an sich keine Struktur besitzt und kein „roter Faden“ das Interesse des Betrachters von der einen Seite zur nächsten weiterleitet. Die Art und Weise, wie das Buch gelesen werden muss, entspricht vielmehr der Methode des „dérive“: also ein Umherschweifen, ein Vor- und Zurückblättern, auf der Suche nach zufälligen Zusammenhängen und Sinngehalten. Es ist eine persönliche Leseweise, die je nach Betrachter unterschiedlich interpretiert werden kann. Besonders interessant wirkt die materielle Beschaffenheit des Einbands (Abb. 32). – Ein Karton, der aus übrig gebliebenen Zeitungsresten hergestellt wurde und unter Einwirkung von großer Hitze und Druck eine tiefe Prägung erhielt. Das Ergebnis erinnert durch die, in der Oberfläche eingegrabenen Letter an mittelalterliche Bucheinbände. Als grafische Vorlage diente eine Rasierklingenwerbung, deren Text aufgrund des starken Reliefs nur schwer zu lesen ist.

²⁰⁸ Anm.: edite par le bauhaus imaginiste

²⁰⁹ Vgl.: Andersen 2001, S. 308

²¹⁰ Anm.: conseiller technique pour le détournement: G. E. Debord

4.5 Guy Debord und Asger Jorn

Ohne Zweifel hatte der dänische Maler einen großen Einfluss auf seinen, um 17 Jahre jüngeren Freund Guy Debord. Andererseits profitierte er selbst von den Situationisten. So betonte er etwa im Jahr 1969, im Zuge einer Ausstellungseröffnung²¹¹ in der Galerie Bucher in Paris, wo er eine Serie von Collagen präsentierte, die Bedeutung der situationistischen Bewegung: „Ich habe das Bedürfnis, die für mich entscheidende Rolle der situationistischen Bewegung und insbesondere, die meines Freundes Guy Debord hervorzuheben. Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass die heutige Serie von Collagen der Erfolg einer Vorgehensweise ist, die vor zwölf Jahren in Kopenhagen mit einem kleinen Buch, gestaltet und gedruckt von Guy Debord und mir, innerhalb von 24 Stunden, ihren Anfang nahm. Der Titel war *Fin de Copenhague*.“²¹²

Troels Andersen beschrieb die Beziehung zwischen Debord und Jorn, die von Beginn an eine freundschaftliche war und auch Nützliches für beide Seiten mit sich brachte, folgendermaßen: „Er [Jorn] konnte ihn [Debord] als praktischen Helfer einsetzen, wenn es etwas auf französisch zu publizieren galt. Debord war aber auch ein guter Diskussionspartner, durch den Jorn Einblicke in die Gedankengänge der jüngeren Generation bekam, die auf vielen Ebenen seinen eigenen frühen philosophischen und politischen Ideen verwandt waren. Er sah zudem in Debord eine sich im Wachsen befindliche Persönlichkeit, ein Potential, das zu ‚einem neuen Breton werden könnte, einen Kritiker, der aktiv bei der Bildung einer neuen Bewegung eingreifen konnte. Daher versuchte er auf Debord einzuwirken, teils indem er ihn Künstlern wie Gallizio oder Constant vorstellte, teils durch direkte Einbeziehung in einen künstlerischen Prozess wie bei ‚*Fin de Copenhague*‘.“²¹³

„Fin de Copenhague“ fand seine ästhetischen Nachfolger in einem breit gestreuten Oeuvre. Stilistisch beeinflusste das Buch mit seinen knalligen Farben und den Werbeslogans sicher

²¹¹ Anm.: Ausstellung: „Au pied du mur“, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1969

²¹² Jorn, zit.n.: Berréby 2001, o.S.

²¹³ Andersen 2001, S. 304-305

auch die zur selben Zeit entstehende Pop Art. In dem zwei Jahre später entstandenen Buch „Mémoires“ (1959); (Abb. 33) fand die Zusammenarbeit zwischen Jorn, Debord und Permild eine Neuauflage. Diesmal konzipierte Debord allein die Kollagen und überantwortete Jorn wieder die Aufgabe für die „structures portantes“²¹⁴, also für die in Anlehnung an die Architektur tragende Struktur, zu sorgen. Die Produktionstechnik war dieselbe wie im Vorgängerwerk. Mittels Irisdruck wurden innerhalb der Flächen farbige Verläufe erzielt. Anders als in „Fin de Copenhague“ ging es Jorn nicht nur um das zufällige Auftragen sich verlaufender Farbe, sondern auch um ein Moment der kontrollierten Strukturierung. Dazu bediente er sich unter anderem eines in Farbe getauchten Streichholzes, mit dem er Linien zog und Verbindungen zwischen einzelnen Sätzen herstellte. Gelegentlich wirken diese Verbindungen sinnstiftend, manchmal unterstreichen sie die scheinbare Beliebigkeit in der die schriftlichen Versatzstücke zueinander stehen. Memoires ist in drei Kapitel unterteilt: Juni 1952, Dezember 1952 und September 1953. Thematisch handelt es sich um ein retrospektives Werk, das in seiner eigenwilligen Erscheinung die Gründungsjahre der L.I. aus der Sicht des Verfassers, Guy Debord, nacherzählen soll.

4.6 Die Spaltung

Die Mitgliedschaft Jorns bei der S.I. war von relativ kurzer Dauer. Er verließ die Gruppe 1961 in Folge einer zunehmenden politischen Radikalisierung, die der bildenden Kunst immer weniger Platz einräumte. Obwohl Jorn, im Gegensatz zu den meisten Mitgliedern, die Gruppe aus freien Stücken verließ und zu Guy Debord auch danach noch regen Kontakt hatte, sollte sein Fehlen bei der Situationistischen Konferenz in London (1961) gravierende Folgen haben. Es war die erste Konferenz ohne Asger Jorn, dessen Verhandlungsgeschick normalerweise ein Garant für den Zusammenhalt der Gruppe gewesen war.²¹⁵ Die

²¹⁴ Vgl.: Berréby 2001, o.S.

²¹⁵ Ford 2006, S. 95-96

Revolution war das vorrangige Ziel Debords und seiner Anhänger. Das Mittel dazu war die Entwicklung einer kohärenten revolutionären Praxis: die gleichzeitige Verwirklichung und Abschaffung der Kunst.²¹⁶ Ende der 1960er-Jahre gipfelte ihr politisches Engagement in der französischen Studentenbewegung, für die die Schriften Debords (Die Gesellschaft des Spektakels)²¹⁷ und auch Raul Vaneigems (Handbuch der Lebenskunst)²¹⁸ eine Quelle der Inspiration war.

4.7 Resümee

Simon Ford beschrieb die 1950er und 1960er als Zeit des Umbruchs, in der die S.I. mit ihren Ansichten nicht allein war: „Die fünfziger und sechziger Jahre waren die Zeitzeugen einer beispiellosen Attacke der Avantgarde auf die Macht der Malerei und Bildhauerei. Die Galerie als Behälter und Rahmen für Kunst wurde ebenfalls in Frage gestellt, und das hatte zur Folge, dass sich Kunstformen wie Land-Art, raumbezogene Installationen und Happenings entwickelten. Auch der Status der Theorie als Form kultureller Produktion wandelte sich. Das theoretische Kunstwerk, das außerhalb seiner Beschreibung nicht mehr vorhanden zu sein brauchte, durchbrach die Trennung zwischen Kunst und Philosophie sowie zwischen Kunstgegenstand und seiner Interpretation und führte zu dem, was wir heute als Konzeptkunst kennen.“²¹⁹

Die S.I. agierte also in einer Zeit, in der sich jene Kunstformen etablierten, die Joseph Beuys als einen „erweiterten Kunstbegriff“²²⁰ bezeichnete. So hochtrabend die Ziele Debords und seiner Leute waren, als Ursache für diese Entwicklung können sie nicht angesehen werden. Dennoch gelten sie als Vorreiter dieses Umbruchs, indem sie früher als andere, zumindest im

²¹⁶ Ford 2006, S. 103

²¹⁷ Anm.: Guy Debord. Die Gesellschaft des Spektakels. Paris 1967

²¹⁸ Anm.: Raul Vaneigem. Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen. Paris 1967

²¹⁹ Ford 2006, S. 108-109

²²⁰ Siehe Kapitel 5

Feld der Kunst,²²¹ die Symptome ihrer Zeit, wie etwa die Bedeutung und den Einfluss neuer Massenmedien, erkannten. Gleichzeitig bedienten sie sich aber auch traditioneller avantgardistischer Praktiken, wie etwa die Zweckentfremdung, um ihrer Forderung nach einem gesellschaftlichen Wandel, sowohl in Kunst, als auch in Politik, Nachdruck zu verleihen. Mit Beginn der 1968er-Bewegung schienen sich die utopischen Ziele plötzlich verwirklichen zu lassen. Zu einer Revolution kam es allerdings nicht, auch wenn sich heute einige gesellschaftlichen Veränderungen, wie etwa die Emanzipation der Frau, auf diese Jahre des Protestes zurückführen lassen. Für die S.I. musste das Verebben der Proteste jedenfalls ernüchternd gewesen sein. Auch wenn sich die Gesellschaft öffnete, mit dem Aufkommen der Pop-Kultur offenbarte der Kapitalismus eine neue Facette der Kulturindustrie, die zwischen Kunst und Kommerz angesiedelt ist und maßgebend für die künstlerische Produktion der kommenden Jahrzehnte und bis heute sein sollte. Der Kunstmarkt scheint die legitimatorische Allmacht der Museen abzulösen. Kritisches Denken findet immer öfter ihren Weg zur Vermarktung in Warenform. Das, was als Gegenkultur gedacht war, wird nun vom Kunstmarkt vereinnahmt. Wichtig für den folgenden Teil ist die Frage des Ortes, deren Bedeutung die Situationisten durch ihr Umherschweifen in der Stadt hervorhoben. Die Straße wurde als Ort wahrgenommen, an dem es gelang, sich von institutionellen Schranken zu befreien. Kunstformen wie Happenings und Straßentheater etablierten sich. Daneben entstand aber bereits auch eine neue Kultur der Bilder, die sich ab den 1970er-Jahren immer stärker ausbreitete und schließlich in der Graffiti-Szene um 1980 einen ersten Hype erfuhr.

²²¹ Anm.: Die Philosophen der Frankfurter Schule, Horkheimer und Adorno, formulierten schon zwanzig Jahre vor Debords „Die Gesellschaft des Spektakels“ mit ihrer „Dialektik der Aufklärung“ eine umfassende Kritik an den Phänomenen der Moderne, wie Massenmedien und Kulturindustrie.

5 Schluss

5.1 Josef Beuys – Kunst und Politik

In seinen Kritikpunkten der westlichen Kultur erinnert Josef Beuys sehr stark an die situationistische Bewegung. Anders als Debord hatte der gelernte Bildhauer aus Deutschland allerdings nicht das Bestreben, das Kunstfeld vollends zu verlassen, sondern wagte den Spagat zwischen dem künstlerischen Archiv und dem profanen Raum. Nicht die Abschaffung der Kunst war sein Ziel, sondern die Erweiterung. Der Nihilismus den der künstlerische Produktionsverzicht mit sich bringt, weicht somit einer konstruktiven Kritik, die an den Hintergedanken gekoppelt ist, das System von innen zu verändern. Somit ist bei Beuys die Metapher der Revolution nicht gut gewählt, weil er weniger etwas umwälzen oder in sein Gegenteil verkehren wollte, sondern eher nach Durchdringung, Öffnung bzw. Verschmelzung strebte.²²² Er war ein Sinnsuchender, nicht nur für sich selbst, sondern auch im Dienste der Kunst. Der Hermetik des musealen Raumes wollte er ein demokratischeres Konzept entgegenstellen, das mit einer Refunktionalisierung der Kunst einherging. Mit dem Öffnen der Grenzen zur profanen Außenwelt sollte sich auch die Angriffsfläche und somit der Wirkungsbereich der Kunst vergrößern. 1972 demonstrierte Beuys auf der Documenta 5 in Kassel, wie man sich diesen erweiterten Kunstbegriff vorstellen konnte. Der für ihn zur Verfügung gestellte Bereich wurde als politisches Forum seiner „Organisation für direkte Demokratie“ inszeniert. Beuys stand während der 100 Tage, die die Ausstellung dauerte, für Diskussionen zur Verfügung und artikulierte gemeinsam mit gerade anwesenden Besuchern und Besucherinnen politische Forderungen.²²³ Die gesellschaftliche Intervention definierte er dabei als „soziale Plastik“, womit er das Wirkungspotential seiner Kunstauffassung unterstrich. Der Künstler produziert nicht für die Kunstgeschichte, sondern für eine bessere Gesellschaft.

²²² Vgl.: Ullrich 2006, S. 215

²²³ Ebd., S. 218

Die von ihm angestrebte Demokratisierung des Kunstbetriebs äußerte sich auch in seiner Funktion als Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf. Um dem Elitarismus des Kunstbetriebs eine Absage zu erteilen, setzte er sich dafür ein, die selektierenden Aufnahmeverfahren abzuschaffen. Nach dem Motto: „Jeder ist ein Künstler“, war er der Meinung, dass alle, die Kunst studieren wollen, auch die Möglichkeit dazu haben sollten. Als Folge bemühte er sich darum, alle Studenten und Studentinnen, die bei anderen Professorenkollegen und abgelehnt wurden, in seine Klasse aufzunehmen. Nach zweimaliger Besetzung des Sekretariats der Kunstakademie Düsseldorf, gemeinsam mit einigen seiner Studenten und Studentinnen, entschied sich 1972 das Wissenschaftsministerium mit Johannes Rau an der Spitze, Josef Beuys fristlos zu entlassen.²²⁴ Seine Erweiterungsbestrebungen des Kunstbegriffs führten ihn somit nicht nur in eine künstlerische Grauzone an der Grenze zur Politik, sondern auch in eine rechtliche an der Grenze zur Illegalität.

5.2 Der Aufstand der Zeichen

Zur selben Zeit etwa, Mitte der 1970er-Jahre, war Jean Baudrillard einer der ersten Theoretiker, der sich mit einer Woge von Graffitis beschäftigte, die über New York hinwegrollte. Von den Wänden und Zäunen herkommend bemächtigten sie sich zuletzt auch der U-Bahnen, Busse, Lastwägen, Aufzüge, Flure und Monumente – sprich: aller Bereiche des öffentlichen Lebens.²²⁵ Es dauerte nicht lange, bis dieser Trend, dieser „Aufstand der Zeichen“, wie Baudrillard es bezeichnete, auch nach Europa überschwappte. Neben den Graphismen, die scheinbar keinen Inhalt hatten, da es sich in erster Linie um kunstvoll ausgeführte Namenszüge handelte, tauchten in Zürich ab 1977 gesprayte Zeichen auf, die neben ihrer Ästhetik auch eine Botschaft zu transportieren schienen (Abb. 34). Die Formensprache war minimalistisch, primitiv und besaß einen hohen Wiedererkennungswert.

²²⁴ Stüttgen 1996, S. 299-300

²²⁵ Baudrillard 1978, S. 24

Die Spraydosenzeichnungen bewegter Figuren lebten von der Wand als Bildgrund, reagierten gezielt auf das urbane Umfeld und traten mit diesem in Interaktion. Der gestische Akt der Ausführung manifestierte sich in den großzügig geschwungenen Linien, die auf die körperlichen Bewegungen des Künstlers verwiesen. Hinter den Zeichen stand Harald Naegeli, der für zwei Jahre nur als „Sprayer von Zürich“ bekannt war und mit seinem Wirken eine Welle des Protestes ins Rollen brachte. Unzählige Anzeigen gegen den Unbekannten wegen Sachbeschädigung gingen bei der Polizei der Stadt ein. Erboste Bürger setzten sogar eine „Kopfprämie“ von 3000 Franken für denjenigen aus, der den Täter stellt.²²⁶ Die Stadtregierung, die noch nie mit einem Problem dieser Art konfrontiert war, ließ sich ein Gutachten ausstellen, das entgegen der aufgebrauchten Bevölkerung Behutsamkeit und Nachsicht in der Behandlung des Falles empfahl: „Festzuhalten ist hier, dass eine zweifellos künstlerisch begabte Persönlichkeit am Werk war [...] Eine Bestrafung des Sprayers käme indirekt einer Art Bestrafung jener gleich, die aus Liebe zu Zürich gerne mehr humane Züge in dieser Stadt sähen, aus Scheu, Unvermögen, Trägheit oder Phantasielosigkeit dazu aber selbst keinen Beitrag leisten (können).“²²⁷

Das Gutachten erkannte somit auch die Ursache dieser Zeichen im fragwürdigen Städtebau, der sich in vielen Fällen als kühl und inhuman präsentierte. Michael Müller erklärte die Graffitis folgendermaßen: „Die lustigen Kobolde und phantasievollen Strichmännchen haben deshalb Aufmerksamkeit erregt, weil sie eindringlich auf die Zubetonierung der inneren und äußeren Lebenswelten hinweisen, aber gleichzeitig auch Mut für die eigene Auflehnung gegen bedrohende Tendenzen zur Zerstörung von Menschlichkeit machen. [...] Naegelis Sprayfiguren sind Symbole für den in fast allen hochindustrialisierten Ländern gewachsenen Protest gegen die Organisation der Moderne, die den Menschen den Lebens- und Gestaltungsraum zu nehmen droht.“²²⁸ Als Naegeli schließlich von der Polizei gefasst wurde, spielten bei der Verurteilung vorangegangene Jugendproteste gegen die Schließung eines autonomen Zentrums und gegen den kostspieligen Umbau des Züricher Opernhauses

²²⁶ Müller 1984, S. 93

²²⁷ Ebd., S. 95

²²⁸ Ebd., S. 7

eine nicht unwesentliche Rolle. In einer Solidaritätserklärung erklärte Michael Müller, dass man die Reaktionen auf seine Anschläge nicht als isoliertes „Naegeli-Problem“ sehen dürfe: „Es geht darum, wie sich eine Gesellschaft, wie sich der Staat die Politik mit einer nachdenkenswürdigen Kritik auseinandersetzt, zumal die gängigen Methoden in der Organisation unserer Gesellschaften in vielen Aspekten (Umwelt, Arbeit, Frieden) fragwürdig und korrekturbedürftig geworden sind. Mit Recht haben vor allem schweizer Zeitungen das Urteil und die Art der Strafverfolgung gegen Naegeli als eine Reaktion von Staat und Bürgertum auf den Züricher Jugendprotest von 1980/81 gewertet. Es ist ein politisches Urteil, eine grundsätzlich künstlerische Äußerung wird kriminalisiert.“²²⁹

Harald Naegeli ging gegen das erste Urteil in Revision und wurde, nachdem er sich kurz zuvor nach Deutschland abgesetzt hatte, in Abwesenheit noch schärfer verurteilt. Aus einer Haftstrafe mit Bewährung wurde eine Haftstrafe ohne Bewährung und das Gericht versah das Urteil mit dem Zusatz: „Der Angeklagte hat es verstanden, über Jahre hinweg und mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern und ihren auf unserer Rechtsordnung beruhenden Glauben an die Unverletzlichkeit des Eigentums zu erschüttern.“²³⁰

Der „Sprayer von Zürich“ avancierte in der Öffentlichkeit zum Rebell, dessen Ruf auch bei namhaften Persönlichkeiten aus Politik und Kunst nicht Halt machte. 1983 wurde er, inzwischen von der Interpol gesucht, an einem Grenzübergang zu Dänemark gestellt. Trotz der Intervention Joseph Beuys, der sich ohne Zweifel mit den Aktivitäten des Sprayers angesichts seines erweiterten Kunstbegriffs identifizierte, musste Naegeli die Haftstrafe 1984 antreten. In dem Aufsatz „Die Logik der Kunst“ meinte Beuys zu dem Vorfall: „Das Eigentum an Gebäuden und Betonfassaden soll mehr zählen als der künstlerische Reichtum, den der Sprayer seiner Stadt geschenkt hat. Es soll einer kriminalisiert werden, der Zeichen setzt gegen die kriminelle ZERSTÖRUNG der Welt, Leben und Bewegung gegen tödliche Praktiken. Er konfrontierte die Gesellschaft mit einem zeitgemäßen, entwickelten KUNSTBEGRIFF, der nicht auf kontemplativen Genuss zielt, sondern den Lebensprozess,

²²⁹ Müller 1984, S. 7

²³⁰ Urteil zit.n.: Stahl 1989, S. 63

die Evolution zum Inhalt hat: die SOZIALE PLASTIK. [...] Öffentliche und nicht bezahlte Kunst entlarvt den überholten Kapitalbegriff, denn sie zeigt an: KUNST = KAPITAL. Die Zeichen des Sprayers sind beredsam. Sie haben durch ihr GEGENBILD den Irrweg bloßgelegt. Gegen die Kälte der Fassaden die Wärme der schöpferischen Energie. Gegen die Zerstörung des menschlichen Lebensraums die lebendige Kraft der künstlerischen Bildformen. Gegen den unterdrückenden Eigentumsbegriff die SELBSTBESTIMMUNG und Freiheit der Information.“²³¹

Josef Beuys transportierte mit seinen künstlerischen Konzepten die Ideen früherer Avantgarden. Die Zerstörung des menschlichen Lebensraumes, Selbstbestimmung, Kapitalismuskritik sind Schlagwörter, die schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Handeln kulturkritischer Künstler beflügelte. Mit seinen Erweiterungsbestrebungen des Bereichs der Kunst vom Museum bzw. der Galerie in den Alltag hinein trifft er – eigentlich durch Zufall – auf eine damals neue Kunstform, die außerhalb institutioneller Bereiche mit ihrer spezifischen Ästhetik als Kritik an der Alltäglichkeit des Lebens in den Straßen auftaucht. Die Frage ist nun, wie sich die Street Art in dieses Geflecht der Kulturkritik eingliedert.

5.3 Turf Mohican

2003 nahm Banksy im Rahmen einer Ausstellung mit einem Schablonengraffiti Bezug auf den sogenannten „Turf Mohican“. (Abb. 35) Bei besagtem Werk handelte es sich um einen 25-jährigen Literaturstudenten, James Matthews, der in einer Spontanaktion während einer Demonstration im Jahr 2000 der Churchill-Statue am Londoner Parliament Square ein Rasenstück so aufsetzte, dass es aussah, als würde der frühere politische Machthaber einen punkigen Irokesenhaarschnitt tragen (Abb. 36). Der Vorfall wurde vom Gericht als Akt des Vandalismus eingestuft, und Matthews musste eine Strafe von 250 Pfund bezahlen.²³²

²³¹ Beuys, zit.n.: Müller 1984, S. 15

²³² Vgl.: o.A. Churchill Graffiti Man Jailed. in: BBC-News (online), 9. 5. 2000, URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/740524.stm (15. 11. 2010)

Für Banksy war die Aktion nichts anderes als ein gelungenes Kunstwerk.²³³ Die Churchill-Statue kann als ästhetisches Fertigteil, als Ready-made, verstanden werden, das durch hinzufügen des Rasenstücks einer Verfremdung, einem „détournement“, unterzogen wurde, was die ansonsten stolze Statue, ähnlich wie Duchamps Variation der Mona Lisa, in das Licht der Lächerlichkeit rückte und in diesem Fall das Gemüt patriotisch gesinnter Briten provozierte. Formal würde das Werk also tatsächlich jenen Kriterien entsprechen, die man auch bei avantgardistischen Kunstwerken finden kann. In diesem Aspekt liegt meiner Meinung nach nicht direkt das Faszinosum. Wirklich interessant wird der Sachverhalt erst dann, wenn man den Aspekt des Ortes, an dem sich die kurzlebige plastische Kollage befand, mit in Betracht zieht. Der Londoner Parliament Square ist ein öffentlicher, meistens von unzähligen Touristen bevölkerter Platz, der sich vor dem mächtigen englischen Parlamentsgebäude ausbreitet. Es handelt sich also um einen Ort, an dem zunächst traditionelle bildhauerische Werke, die zum Zweck des Andenkens an alte Machtverhältnisse aufgestellt wurden, vorzufinden sind. Der Ort ist allerdings kein ausgewiesener Bereich, an dem ohne Zustimmung der Verwaltungsbehörde ästhetische Eingriffe, in welcher Art auch immer, durchgeführt werden dürfen. Der unautorisierte Vorfall vom Mai 2000 verdeutlicht deshalb die institutionelle Grenzziehung, in der sich der Kulturbetrieb bewegt. Der Turf Mohican steht deshalb insofern, neben den bereits angesprochenen formalen Kriterien, klar in einer avantgardistischen Tradition, als es ein ästhetisches Konstrukt ist, das in seiner Präsenz eine Grenzüberschreitung versinnbildlicht, die gesellschaftlich nicht vorgesehen ist und auch nicht geduldet wird. Der Zufall, das spontane Moment, in dem sich der Vorfall zutrug, kann im symbolischen Sinn als Manifestation dessen betrachtet werden, was sich etwa die Situationisten als die Überführung der Kunst in eine Lebenspraxis vorstellten. Ein Aspekt, der hierbei über das Wesen eines Ready-mades hinausgeht, ist die Tatsache, dass der Schöpfer des Kunstwerks selbst gar kein Künstler ist. War es beim Ready-made vor allem der vom Künstler initiierte reale Transfer eines Objektes in das Museum, was eine Defunktionalisierung, ein Abtöten, zur Folge hatte, aber im Gegenzug eine Legitimation,

²³³ Nedo 2007, S. 28

eine Aufwertung zum Kunstwerk erfuhr, so handelt es sich im Falle des Turf Mohicans um ein ästhetisches Objekt in situ, welches den realen Weg ins kulturelle Archiv niemals antrat. Selbst bei der Verhandlung berief sich der Student Matthews, um einer Strafe zu entgehen, nicht auf die Freiheit der Kunst, sondern auf die Freiheit der Meinungsäußerung.²³⁴ Wenn Banksy nun das Geschehene als gelungenen Akt des Vandalismus und mehr noch als Kunst bezeichnet, dann zieht er in erster Linie Parallelen zu seinem eigenen Schaffen, das er wiederum auch als Kunst betrachtet. Das heißt: Im Konkreten Fall wird nicht nur einem Objekt, sondern auch einer Aktion von außen der Kunstbegriff herangetragen. Darüber hinaus wird auch noch für eine Person der Anspruch erhoben, ein Künstler zu sein, die für sich selbst diese Bezeichnung nicht angedacht hatte. War es bei Duchamp „nur“ das Urinal, das die Aufwertung zur Kunst erfuhr, so ist es bei Banksy auch der tatsächliche Schöpfer des Objekts, der in den Status eines Künstlers befördert wird. Neben der Legitimierung seiner eigenen Arbeit, bringt er auf diese Weise den von ihm angestrebten Demokratisierungsprozess des Kunstbetriebs zum Ausdruck. Joseph Beuys Auffassung eines erweiterten Kunstbegriffs findet bei Banksy also seinen Widerhall. Anders als der situationistischen Avantgarde geht es auch Banksy nicht um eine Abschaffung der Kunst, sondern um die Grenzöffnung zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum. Das Museum ist für ihn, wie für alle Street-Art-Künstler, ein elitärer, vom Bürgertum erschaffener Elfenbeinturm, der einen Großteil der Bevölkerung ausschließt. Natürlich kann man als Gegenargument anführen, dass im Prinzip jeder und jede die Möglichkeit hat, die „heiligen Hallen“ der Kunst zu betreten. Praktisch existiert allerdings eine Hemmschwelle, die, überspitzt ausgedrückt, die Spreu vom Weizen trennt. Pierre Bourdieu analysierte das Museumspublikum nach sozialer Herkunft, Bildungskompetenz und Geschmackspräferenz und bewies damit, dass die Demokratisierung der Kunst eine Heuchelei ist, weil zwar der physische Zugang zu den Museen frei ist, die Chancen auf einen geistigen Zugang zur Kunst jedoch ungleich verteilt sind. Das Museum ist somit ein Ort, wo soziale, kulturelle und

²³⁴ Vgl.: o.A. Churchill Graffiti Man Jailed. in: BBC-News (online), 9. 5. 2000, URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/740524.stm (15. 11. 2010)

ökonomische Unterschiede sichtbar gemacht werden.²³⁵ Wenn Banksy meint, dass Kunst auf der Straße passieren muss, dort, wo wirklich jeder und jede hinkommt, dann versteht er den Kunstbegriff untrennbar mit einem politischen Anspruch. Das Öffnen der Grenzen zwischen Museum und Alltag bedeutet in diesem Sinn nämlich auch das Aufheben der Grenzen zwischen gesellschaftlichen Klassen.

5.4 Banksy vs. Bristol Museum

Welche Gratwanderung es nun bedeutete, um zum Beginn dieser Arbeit zurückzukommen, auf der einen Seite, durch die ihm vom Bristol City Museum zu Verfügung gestellten Räumlichkeiten staatliche Anerkennung zu erfahren und auf der anderen Seite seine Integrität als institutionsfeindlicher Street-Art-Künstler nicht einzubüßen, fand im Titel der Ausstellung seinen Ausdruck. „Banksy vs. Bristol Museum“ beinhaltet den Widerspruch des Augenblicks. Der selbst ernannte Kunstrebell konnte nicht in Eintracht, sondern nur in Opposition zur Institution auftreten. Die Ambivalenz und damit auch der Reiz dieser lateinischen Präposition „versus“ besteht darin, dass sie zum einen für die Auseinandersetzung zweier Gegenspieler steht, zum anderen wirkt dieses „versus“ jedoch im Aufeinandertreffen der Gegensätze vereinigend. Das proklamierte Gegeneinander ist daher durchaus in dialektischem Sinn zu verstehen, da in der scheinbar feindlichen Begegnung als Ergebnis des Kampfes in diesem Fall die Ausstellung als Synthese herauskam. Wurde „Banksy vs. Bristol Museum“ in der breiten Öffentlichkeit durchwegs positiv aufgenommen, so wirkte dieses inszenierte Spektakel auf die Kunstwelt befremdlich. Was sollte man als Kenner der Materie mit den Arbeiten anfangen? Die auch in bewanderten Kritikerkreisen geschätzten Qualitäten des Street-Art-Künstlers hielten dem perspektivischen Wechsel ins Museum scheinbar nicht stand. Stimmen, wie etwa jene Wiebke Gronemeyers vom deutschen Art-Magazin wurden laut und zeugten von der Klage über den Verlust des unverwechselbaren „Rebellen-Charmes“. Mehr als schaukelnde Affen und dumme Sprüche

²³⁵ Vgl.: Zembylas 1997, S. 204

habe er nicht zu bieten.²³⁶ Viele der Arbeiten wirkten einfach zu platt und zu naiv, als dass sie dem musealen Anspruch gerecht werden würden. Einem Gemälde beträchtlichen Ausmaßes und in fragwürdiger malerischer Qualität, das anstatt der Parlamentsabgeordneten Affen im britischen House of Commons darstellt, kann ein Kunstkenner nicht viel abgewinnen (Abb. 37). Inhaltlich hätte ein Kind die Kritik an politischen Verhältnissen nicht weniger plump formulieren können. Auf den ersten Blick schien es, als ob Banksy seine Subtilität eingebüßt hätte. Im Widerspruch dazu stand allerdings wieder ein Hinweisschild, das sich am Eingang der Ausstellung befand. Ins Deutsche übersetzt hieß es da: „Achtung! Die Ausstellung vermittelt Eindrücke eines kindischen Verhaltens, welches Erwachsene als äußerst enttäuschend empfinden könnten.“²³⁷ Dem Vorwurf der Naivität nahm Banksy somit selbst schon zu Beginn der Ausstellung den Wind aus den Segeln, da er sich bewusst zu dieser Herangehensweise entschied. „Was soll das nun alles bedeuten, fragt sich der Besucher, der ja schließlich erwartet, dass es im Museum etwas zu lernen gibt.“²³⁸, resümiert Gronemeyer in der Mitte seines Artikels etwas resignierend. Die Ursache des Problems der Ausstellung liege seines Erachtens am Ort, nämlich dem Museum. Banksy selbst lieferte einst die Erklärung dazu: „Die Leute schauen sich ein Ölgemälde an und bewundern Maltechnik und Pinselführung, mit der Bild und Bedeutung entstehen. Im Gegenzug schätzen die Leute bei Graffiti die Benutzung der Regenrinne als Leiter, um es ausführen zu können.“²³⁹ Gronemeyer folgerte schlussendlich: „Und genau deshalb, weil es im Museum keine Regenrinne gibt, der Moment des Staunens fehlt und nur als billiger Überraschungseffekt in Vitrinen inszeniert ist, sollte Banksy lieber auf der Straße bleiben.“²⁴⁰

²³⁶ Gronemeyer 2009, o.S.

²³⁷ Ebd., o.S.

²³⁸ Ebd., o.S.

²³⁹ Ebd., o.S.

²⁴⁰ Ebd., o.S.

5.5 Turkish Delight

War die Ausstellung für Kunstkenner und -kennerinnen im Allgemeinen also als enttäuschend oder sogar als gescheitert anzusehen, so konnte sie zumindest als eine Demonstration der Bedeutung des Ortes in der Kunst verstanden werden. Was auf der Straße eindrücklich funktioniert, verfehlt seine Wirkung im Museum und umgekehrt, ist die, für das Museum bestimmte Kunst nicht unbedingt für den öffentlichen Raum geeignet. 2007 wurde der deutsche Künstler Olaf Metzel beauftragt, den „public space“ der Kunsthalle am Wiener Karlsplatz mit einem Werk auszustatten. Die von ihm geschaffene Bronzeskulptur erlangte nicht so sehr durch ihre künstlerische Machart große Bekanntheit, sondern vielmehr durch die Reaktionen der Öffentlichkeit. Dargestellt war eine nackte Frau, die als einziges Kleidungsstück ein Kopftuch trug (Abb. 38). Die Kunsthalle schrieb dazu: „Das Werk siedelt sich an der Schnittstelle von Orient und Okzident an, es schließt Debatten zum kommerziellen Gebrauch des Körpers der Frau in der westlichen Mediengesellschaft genauso ein wie die Kritik an der fundamentalistischen islamischen Praxis, die Frau hinter Schleiern zu verstecken oder überhaupt aus dem öffentlichen Leben zu verbannen.“²⁴¹ Metzel versah das Werk mit dem ironischen Titel „Turkish Delight“. Kurz nach der Aufstellung wurde die Frauenskulptur binnen kürzester Zeit Opfer zweier Attacken.²⁴² Vertreter der muslimischen Glaubensgemeinschaft fühlten sich in ihrer Ehre beleidigt und fanden im Vandalismus den einzig angemessenen Weg, ihrem Protest Ausdruck zu verleihen. Beweist dieses Ereignis einerseits das angespannte und äußerst sensible Verhältnis zwischen dem östlichen und dem westlichen Kulturkreis, so offenbart sich aus kunsttheoretischer Sicht das Potential des öffentlichen Raumes. Wäre die Skulptur nämlich in einem Museum aufgestellt worden, hätte dies niemals so gravierende Reaktionen hervorgerufen. Ungeschützt von institutionellen Grenzen, wirkt das Kunstwerk außerhalb

²⁴¹ o.A. Skulptur: Olaf Metzel „Turkish Delight“. Presstext Kunsthalle. Wien o.D., URL: <http://kunsthallewien.at/cgi-bin/event/event.pl?id=2509;lang=de> (15. 11. 2010), o.S.

²⁴² Ebd., o.S.

des Museums hingegen direkt in das alltägliche Leben hinein und ist der Rezeption einer breiten Öffentlichkeit, bestehend aus allen Bildungsschichten, schlichtweg ausgeliefert.

5.6 Exit Through The Gift Shop

Unbeantwortet bleibt allerdings noch immer die Frage, welches Spiel Banksy mit den Besuchern des Bristol Museums treiben wollte. Man würde es sich zu leicht machen, die Ausstellung als durchwegs gescheitert anzusehen. Die Methode der Appropriation und der Zweckentfremdung wird bis zu ihren Grenzen ausgereizt und sogar soweit überspitzt, dass der ironische Zugang in schieren Trash mündet. Naivität und Respektlosigkeit in allen Belangen scheint als kleinster gemeinsamer Nenner seines künstlerischen Programms übrig zu bleiben. Ähnlich wie Boris Groys die Möglichkeit sah, unter bestimmten Umständen, eine zweite Kloschüssel ins kulturelle Archiv einzugliedern,²⁴³ so wäre auch Banksys Herangehensweise durchaus auch in positiver Weise interpretierbar, indem man Naivität als demonstrative Überspitzung der Ironie betrachtet und sich somit eine Kritik am zeitgenössischen Kunstbetrieb herauslesen ließe. Allein aus dem Ausstellungskontext heraus kann diese Vermutung nicht untermauert werden. Zieht man Banksys bisheriges Œuvre, das großteils in der Straße angesiedelt ist, heran, so scheint dieser Verdacht schon plausibler. Wirklich interessant wird die Mutmaßung angesichts eines im März 2010 erschienen Films, der, unter der Regie von Banksy, als Dokumentation über die Street-Art-Szene angepriesen wurde. Den Titel des Films, „Exit Through The Gift Shop“, kennt man schon von einem Gemälde, das Teil der Ausstellung in Bristol war. Der Trailer zur Dokumentation, der schon Monate vor der Premiere im Internet kursierte, verriet bereits, dass es sich auch hierbei um keine ernstzunehmende Arbeit handelt. Als Produzent wird „Paranoid Pictures“²⁴⁴ angegeben. Slapstick-Einlagen kommen nicht zu kurz und als Hinweis, worum es sich bei dem Film überhaupt handelt, dient hauptsächlich die Feststellung, dass es der „Erste Street-

²⁴³ Anm.: siehe Kapitel 4

²⁴⁴ Anm.: in Anlehnung an die US-amerikanische Produktionsfirma „Paramount Pictures“

Art-Desaster-Film“ sei.²⁴⁵ Die Geschichte, die erzählt wird, lässt sich in wenigen Sätzen wiedergeben. Zunächst beginnt der Film als klassische Dokumentation. In jugendlicher Ästhetik wird dem Zuseher die Street-Art-Szene näher gebracht und deren Akteure vorgestellt. Allen voran Banksy, der auch im Film seinem Image als anonymer Künstler treu bleibt, indem er sich vor der Kamera mit übergezogener Kapuze zeigt. Über das Gesicht legt sich ein schwarzer Schatten. Die Stimme wurde elektronisch verzerrt. Er erklärt, dass es im Film nicht vorrangig um seine Person ginge, sondern um einen französischen Amateurfilmer aus Los Angeles, namens Thierry Guetta (Abb. 39). An diesem Punkt beginnen sich die Geister zu scheiden. Ohne Frage ist Guetta, der in Folge vorgestellt wird, der Protagonist des Films. Man erfährt wie der Franzose durch seine Passion für den Film über seinen Cousin, Invader, in die Street-Art-Szene eintauchte und sich zum Ziel setzte, niemand geringeren als Banksy vor die Kamera zu bringen. Guetta, der Englisch mit unüberhörbar französischem Einschlag spricht, hat mit seiner naiven, offenherzigen Art, verbunden mit dem Talent zu Slapstick, die Lacher auf seiner Seite. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion beginnen zu schwinden. Zunächst ist es Guetta, der Banksy bei seiner Arbeit begleitet. Unter anderem ist er dabei, als dieser eine aufblasbare Puppe eines Guantanamo-Häftlings im Disney Land an prominenter Stelle platzierte. Der Film nimmt eine Wendung als Banksy seinem neuen Freund dazu ermutigt, selbst Street-Art-Künstler zu werden. Ab nun rückt Thierry Guettas Schaffen ins Zentrum. Als illegaler Künstler entscheidet er sich zunächst, ein Pseudonym anzunehmen und nennt sich ab nun „Mr. Brainwash“. Die ersten tollpatschigen Versuche, seine Arbeiten in der Straße anzubringen, verhelfen ihn zu dem ambitionierten Entschluss, mit all seinen Ersparnissen eine Art Factory zu gründen. Er engagiert kreative Köpfe, die ihn ab nun bei der Umsetzung seiner Ideen unterstützen. Als Showdown des Films gilt es für Guetta alias „Mr. Brainwash“ auf eine groß angekündigte Ausstellung mit dem Titel „Life Is Beautiful“ hinzuarbeiten. An der Grenze zum Größenwahn erhöht er die Produktion seiner zwischen Appropriation-Art, Kitsch und Trash angesiedelten Werke. Immerhin gibt es mehrere Räume beträchtlichen Ausmaßes mit Kunst zu füllen. Die Werbetrommel wird

²⁴⁵ Vgl.: Trailer, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=9PH8hbfDrLk> (16. 11. 2010)

kräftig gerührt. Er hat einen Fernsehauftritt und sein Gesicht prangert am Cover der LA Weekly. Tatsächlich wartete am Tag der Eröffnung bereits eine lange Menschenschlange auf den Einlass. Die Ausstellung macht „Mr. Brainwash“ nicht nur als neuen Street-Art-Künstler über Nacht bekannt, sondern ist laut Film auch in kommerzieller Hinsicht ein voller Erfolg. Die großen Street-Art-Akteure, wie Banksy und Shepard Fairey nehmen im Film die Rolle des Betrachters ein und wissen selbst nicht so recht, was sie von „Mr. Brainwash“ halten sollen.

Was den Film als Ganzes betrifft, so geht es den Kritikern genauso. Tobias Kniebe von der Süddeutschen Zeitung schrieb: „Und wieder die große Frage: ist hier, erstens, halb L.A. Opfer einer perfiden Inszenierung geworden? Oder werden wir, zweitens, Zeuge einer brillanten, jeden Kunst hype entlarvenden, geradezu satirischen Wendung des Schicksals, die niemand – nicht einmal Banksy selbst – so genial vorhersehen konnte?“²⁴⁶

Abgesehen von der inflationären Verwendung des Wortes „genial“ kann man zunächst feststellen, dass jede Ausstellung eine Inszenierung ist. Ob Thierry Guetta nun eine Kunstfigur ist oder nicht, lässt sich wie bei Banksy selbst nicht vollends beantworten. Die Versuchung, Parallelen zwischen den beiden Persönlichkeiten zu ziehen, ist allerdings sehr groß. Zumal Banksy selbst 2006 eine Ausstellung in Los Angeles organisierte und in seinen eigenen Statements den Hype um seine Person immer wieder kritisch hinterfragt. Die Art und Weise, wie die Ausstellung zustande kam, das Einflechten der Medien und die Reaktion der Öffentlichkeit sind Aspekte, die, wenn man Thierry Guetta als eine von Banksy erschaffene Figur annimmt, einen selbstkritischen Einblick in die Welt des Street-Art-Künstlers gewährt. Die Qualität der Marke, nicht die Qualität der Produkte, zählt. So in etwa lautet die Aussage und Banksy kann es noch immer nicht verstehen, warum die „Idioten“ des Kunstmarkts, diesen „Scheiß“ kaufen.²⁴⁷

²⁴⁶ Kniebe 2010, o.S.

²⁴⁷ Anm.: Vgl.: Eingangs erwähnte Zeichnung Banksys

5.7 Gegenkultur im 21. Jahrhundert

Die Ratlosigkeit ist bis zu einem gewissen Grad verständlich. Die kritische Haltung gegenüber der Kunstwelt äußert sich auch heute noch gegen den symbolischen Feind, nämlich das Museum. Die Street Art befindet sich insofern in einer Tradition der Avantgarde, als sie Fragmente dieser Kritik aufgreift und somit in das 21. Jahrhundert transportiert. Die Mächteverhältnisse haben sich aber mittlerweile zugunsten des Kunstmarktes verlagert. Museen sind meistens aus der staatlichen Verwaltung ausgegliedert und müssen als privatisierte Unternehmen schwarze Zahlen erwirtschaften. Auch das herkömmliche Galeriesystem hat heute ausgedient. Die Kunstwelt wurde Teil der „Visual Industry“, die nach den ökonomischen Spielregeln agiert und Kunstwerke nach Kriterien der wirtschaftlichen Verwertbarkeit beurteilt. Für die Institutionskritik ist es somit schwer geworden, seine Gegner auszumachen. Vielmehr noch dient heute die Institutionskritik dem alleinigen Ziel, zu verbergen, dass es diese mächtigen, normgebenden Institutionen de facto nicht mehr gibt.²⁴⁸ So gesehen braucht sich der Künstler auch nicht mehr an den existierenden Kunstinstitutionen orientieren. Boris Groys ist der Meinung, dass dem Künstler heute im Grunde nur eine Möglichkeit bleibt: „Eine eigene Institution zu gründen, sich selbst zu einer Institution zu machen.“²⁴⁹ Dies ist ein beschwerlicher Weg, den nur wenige Künstler konsequent beschritten haben. Es geht darum, sämtliche Aspekte des Kunstbetriebs selbst zu kontrollieren: Der Künstler ist vom Kurator abhängig. Das heißt am besten ist es, wenn der Künstler selbst als Kurator auftritt. Dazu sollte er museale Räume, in denen er mit den unterschiedlichsten Ausstellungen experimentieren kann, zur Verfügung haben. Der Künstler kann auch mit keinem verbindlichen Kommentar rechnen, wenn er nicht selbst zum Theoretiker wird und sein Werk selbst kommentiert. Er sollte aber auch andere Theoretiker einladen, für ein Buch zu schreiben, das er selbst konzipiert hat, selbst gestaltet und editiert. In diesem Prozess wird der Künstler stets von der ständig

²⁴⁸ Groys 2008, S. 164

²⁴⁹ Ebd., S. 165

weiterentwickelten Technik der Kunstproduktion und -distribution abhängig sein. Um nicht bloß das zu benutzen, was andere Leute an technischen Fortschritt produziert haben, muss der Künstler als Institution selbst Leute einstellen und diese auch bezahlen. Auf diese Weise ist der Künstler auch mit ökonomischen, politischen und verwaltungstechnischen Aspekten konfrontiert, die er nicht nur passiv reflektiert und kritisiert, sondern aktiv gestaltet und organisiert.²⁵⁰

Zog Boris Groys in seiner Beschreibung den zeitgenössischen Künstler Peter Weibel als Paradebeispiel heran, so lässt sich die Idee des Künstlers als Institution auch auf Banksy anwenden. Gerade mit „Exit Through The Gift Shop“ beweist er, dass er über die Street Art hinaus auch ein Künstler ist, der sich nicht nur den Marktmechanismen, die ihn vereinnahmen, verweigert, sondern diese auch aktiv kontrollieren möchte. Anhand Thierry Guettas versuchte er diese Mechanismen offenzulegen. Der nostalgischen Vorstellung des „genialen“ Künstlers oder des klassischen Rebellen setzt er das unternehmerische Modell einer Art Factory entgegen, die sich um alle Bereiche, von der Produktion bis hin zum Verkauf, annimmt. Natürlich sieht er das nicht unkritisch, bedeutet diese Entwicklung doch, dass sich der Künstler mit gegebenen ökonomischen Verhältnissen arrangieren und die kritische Position des Außenseiters zugunsten einer Mitläuferrolle aufgeben muss. Innerhalb der Street-Art-Szene werden solche Wechsel nicht mit Wohlwollen aufgenommen.²⁵¹ In vielen Fällen ist der Einwand auch verständlich, da es oftmals wirklich nur um Geld geht. Banksy hingegen kann als Künstler bezeichnet werden, der, gerade weil es ihm nicht gelang, sich einer Vereinnahmung zu entziehen, die Flucht nach vorne antreten musste, um somit als Teil der Marktmaschinerie eine eigene Institution zu etablieren, die die Prozesse rund um die Marke Banksy zum Großteil kontrollieren kann. Systemmanipulation, in welcher Form auch immer, fungiert somit als Methode, die in Zeiten der dezentralisierten, von den Massenmedien überschatteten Kulturindustrie als ein gegenkulturelles Konzept zu verstehen ist.

²⁵⁰ Groys 2008, S. 166

²⁵¹ Vgl.: Reinecke 2007, S. 165-167

6 Anhang

6.1 Bibliografie

6.1.1 Bücher, Kataloge und Aufsätze

Abadie 2003

Daniel Abadie (Hg.). René Magritte. Kat. Ausst. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Stuttgart 2003

Andersen 2001

Troels Andersen. Asger Jorn. Köln 2001

Atkins 2006

Guy Atkins/Troels Andersen. Asger Jorn. Revised Supplement to the Œuvre Catalogue of his Paintings from 1930 – 1973. Kopenhagen 2006

Banksy 2006

Banksy. Wall and Piece. London 2006

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard. Kool Killer. Der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978

Bauer 1996

Bauer Hermann. Form, Struktur, Stil: Die Formanalytischen und Formgeschichtlichen Methoden. in: Belting Hans/u.a. (Hg.). Kunstgeschichte – Eine Einführung. Berlin 1996

Belting 1996

Hans Belting/u.a. (Hg.). Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996

Benesch 2003

Evelyn Benesch/Ingrid Brugger (Hg.). Futurismus. Radikale Avantgarde. Kat. Ausst. Bank Austria Kunstforum. Wien 2003

Berréby 2001

Gerard Berréby. Fin de Copenhague. in: Allia (Hg.). Fin de Copenhague. Asger Jorn. Conseiller Technique pour le Détournement. G.E. Debord. Paris 2001

Brassat 2003

Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle. Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft. Köln 2003

Brown 1963

Milton Brown. The History of the Armory Show. New York 1963

Calvesi 1975

Maurizio Calvesi. Futurismus. München 1975

Daniels 1992

Dieter Daniels. Duchamp und die Anderen. Ein Modellfall Künstlerischer Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992

Danto 1984

Arthur C. Danto. Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt am Main 1984

Draguet 2008

Michel Draguet. Magrittes Période Vache. Oder die Prüfung eines Antimodernen. in: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008

Eberlein 1996

Johann Konrad Eberlein. Inhalt und Gehalt: Die Ikonographisch-Ikonologische Methode. in: Belting Hans/u.a. (Hg.). Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1996

Feyerabend 1976

Paul Feyerabend. Wider den Methodenzwang. Skizzen einer Anarchistischen Erkenntnistheorie. in: Malte Oberschelp. Absolute. Paul Feyerabend. Freiburg 2002

Feyerabend 1984

Paul Feyerabend. Wissenschaft als Kunst. Frankfurt am Main 1984

Fleck 2008

Robert Fleck. Eine Gewisse Freiheit. Rezeption und Wirkung von Magrittes Période Vache seit 1978. in: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008

Ford 2006

Simon Ford. Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung. London 2006

Gilman 2008

Claire Gilman. Schlechte Malerei? Asger Jorns Modifications.

in: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting – Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008

Goutier 2003

Jean-Michel Goutier. Die große semantische Brücke. in: Daniel Abadie (Hg.). René Magritte. Kat. Ausst. Galerie nationale du Jeu de Paume. Stuttgart, 2003

Groys 1992

Boris Groys. Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München/Wien 1992

Groys 2008

Boris Groys. Die Kunst des Denkens. Hamburg 2008

Hebdige 1979

Dick Hebdige. Subculture. The Meaning of Style. London/New York 1979

Judovitz 1995

Dalia Judovitz. Unpacking Duchamp. Art in Transit. Los Angeles/London 1995

Konersmann 1991

Ralf Konersmann. René Magritte. Die Verbotene Reproduktion. Frankfurt am Main 1991

Liessmann 1999

Konrad Paul Liessmann. Philosophie der Modernen Kunst. Wien 1999

Manco 2002

Tristan Manco. Stencil Graffiti. London 2002

Manco 2004

Tristan Manco. Street Logos. London 2004

Marcus 1992

Greil Marcus. Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine Geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 1992

Misik 2006

Robert Misik. Genial Dagegen. Kritisches Denken von Marx bis Michael Moore. Berlin 2006

Müller 1984

Michael Müller (Hg.). Der Sprayer von Zürich. Solidarität mit Harald Naegeli. Hamburg 1984

Neuburger 2008

Susanne Neuburger. Das erste und das letzte Bild? Eine Versuchsanordnung für Bad Painting. in: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting. Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008

Neuner 2008

Stefan Neuner. Picabias Konzept der Ironie. in: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting. Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008

Oberschelp 2002

Malte Oberschelp (Hg.). Absolute. Paul Feyerabend. Freiburg 2002

Ohrh 1990

Roberto Ohrh. Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der Modernen Kunst. Hamburg 1990

Rauterberg 2007

Hanno Rauterberg. Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung. Frankfurt am Main 2007

Rees 1986

Allen L. Rees. The New Art History. London 1986

Reinecke 2007

Julia Reinecke. Street Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld 2007

Riegl 1901

Riegl Alois. Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901

Schlicht 2008

Esther Schlicht. Einmal ein Maler sein – Magritte und die Période Vache. in: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008

Schneede 1973

Uwe M. Schneede. René Magritte. Leben und Werk. Köln 1973

Scutenaire 1948

Louis Scutenaire. Im Fettnäpfchen. in: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008

Seifert 2004

Anja Seifert. Körper, Maschine, Tod. Zur Symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2004

Stahl 1989

Johannes Stahl. An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. Köln 1989

Stüttgen 1996

Johannes Stüttgen. Der Mensch hat den Elephanten gemacht. in: Förderverein Museum Schloß Moyland (Hg.). Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995. Basel 1996, S.299-300

Talpo 2003

Francesca Talpo. Chronologie des Futurismus 1909 – 1918. in: Evelyn Benesch/Ingrid Brugger (Hg.). Futurismus. Radikale Avantgarde. Bank Austria Forum. Wien 2003

Thornton 1997

Sarah Thornton. The Subcultures-Reader. London/New York 1997

Ullrich 2006

Wolfgang Ullrich. Was war Kunst? Biografien eines Begriffs. Frankfurt am Main 2006

Weischenberg 1992

Siegfried Weischenberg. Journalistik. Bd. 1. Mediensysteme, Medienethik, Medieninstitutionen. Wiesbaden 1992

Zembylas 1997

Tasos Zembylas. Kunst oder Nicht Kunst. Über die Bedingungen und Instanzen Ästhetischer Beurteilung. Wien 1997

6.1.2 Artikel in Zeitschriften, Magazinen und Internet

Bruxelles 2009

Simon de Bruxelles. Banksy Takes Over Bristol City Museum With Biggest Ever Exhibition. in: The Times (online). 12. 6. 2009. URL: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article6487376.ece, (20. 10. 2010)

Gronemeyer 2009

Wiebke Gronemeyer, „Schnitzeljagd im Museum“, in: Art-Magazin (online), 26. 6. 2009, URL: http://www.art-magazin.de/kunst/19845/banksy_versus_bristol_museum_street_art (20. 10. 2010)

Hattenstone 2003

Simon Hattenstone. Something to Spray. in: The Guardian (online), 17. 7. 2003, URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (20. 10. 2010)

Kniebe 2010

Tobias Kniebe. Der Kapuzenmann geht um. in: Die Süddeutsche Zeitung (online). 15. 10. 2010. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-exit-through-the-gift-shop-der-kapuzenmann-geht-um-1.1012598> (16. 11. 2010)

Nedo 2007

Kito Nedo. Künstler auf der Flucht. in: Art. Das Kunstmagazin. Heft Nr. 4/April 2007

Schirmmacher 2007

Frank Schirmmacher. Wer ist Banksy? in: F.A.Z. (online). 03.02.2007. URL: <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc-E6EC0FE1F4FF34FCDB9020FDCEB806959-ATpl-Ecommon-Sspezial.html> (20. 10. 2010)

Steele 2009

Jacqueline Steele/Julie Harding. Banksy Exhibition puts £10m into Bristol's Economy. in: Evening Post (online). 1. 9. 2009. URL: <http://www.thisisbristol.co.uk/news/Banksy-exhibition-puts-163-10m-Bristol-s-economy/article-1300048-detail/article.html> (20. 10. 2010)

Woolcock 2007

Nicola Woolcock. Council Cleaners Jetwash Away Banksy's Graffiti Art. in: The Times (online), 10. 2. 2007, URL: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/article1361620.ece> (21. 5. 2010)

6.2 Abbildungsnachweis

Copyright für alle nicht namentlich ausgewiesenen Fotos (zB.: Bristol 2009): Gerald Zagler

Abb. 1: Bristol 2009

Abb. 2: Steinsky 2004

Abb. 3: Bristol 2009

Abb. 4: Bristol 2009

Abb. 5: Banksy 2006. S. 191

Abb. 6: Wien 2007

Abb. 7: Banksy 2007

Abb. 8: Bristol 2009

Abb. 9: Bristol 2009

Abb. 10: Bristol 2009

Abb. 11: Bristol 2009

Abb. 12: Inst. f. Kunstgeschichte Univ. Wien. Diasammlung (Unidam)

Abb. 13: Hal Foster u.a. (Hg.). Art since 1900. S. 125 (Unidam)

Abb. 14: Hal Foster u.a. (Hg.). Art since 1900. S. 93 (Unidam)

Abb. 15: Götz Adriani (Hg.). Polke. Eine Retrospektive. Kat. Ausst. Museum Frieder Burda. Baden-Baden 2007. S. 41. Abb. 22

Abb. 16: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Marcel Duchamp. Ostfildern-Ruit 2002. S. 69 (Unidam)

Abb. 17: Jacques Meuris. René Magritte. Köln 1990. S. 120 (Unidam)

Abb. 18: Gisèle Ollinger-Zinque/Frederik Leen. Magritte. 1898 – 1998. Kat. Ausst. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel 1998. S. 27. Abb. 4

Abb. 19: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 41

Abb. 20: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 24

Abb. 21: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 61

Abb. 22: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 53

Abb. 23: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 63

Abb. 24: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 57

Abb. 25: Esther Schlicht/Max Hollein (Hg.). René Magritte 1948. La Période Vache. Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle. Frankfurt am Main 2008. S. 62

Abb. 26: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting. Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008. S. 116. Abb. 061

Abb. 27: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting. Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008. S. 120. Abb. 063

Abb. 28: Eva Badura-Triska/Susanne Neuburger (Hg.). Bad Painting. Good Art. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst. Wien 2008. S. 150. Abb. 077

Abb. 29: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Marcel Duchamp. Ostfildern-Ruit 2002. S. 101 (Unidam)

Abb. 30: Hal Foster u.a. (Hg.). Art since 1900. S. 394 (Unidam)

Abb. 31: Allia (Hg.). Fin de Copenhague. Asger Jorn. Conseiller Technique pour le Détournement. G.-E. Debord. Paris 2001. o.S.

Abb. 32: Allia (Hg.). Fin de Copenhague. Asger Jorn. Conseiller Technique pour le Détournement. G.-E. Debord. Paris 2001. o.S.

Abb. 33: Inst. f. Kunstgeschichte Univ. Wien. Diasammlung (Unidam)

Abb. 34: Stahl 1989. S. 62. Abb. 35

Abb. 35: Banksy 2003

Abb. 36: via libcom.org, ohne weitere Angaben

Abb. 37: Bristol 2009

Abb. 38: Kunsthalle Wien public space. Wolfgang Woessner. 2007

6.3 Abbildungen



Abb. 1: Banksy. Schablonen-Graffiti, angebracht 2006. Park Street.
Bristol 2009

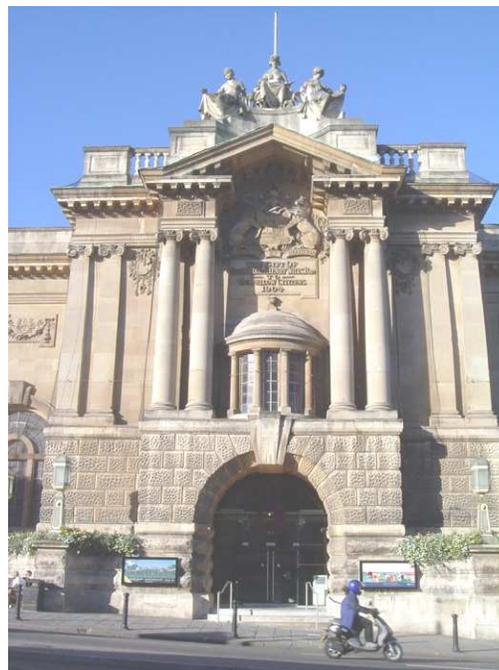


Abb. 2: Bristol City Museum



Abb. 3: Banksy. Banner vor dem Bristol City Museum 2009



Abb. 4: Banksy. Clown-Skulptur am Gesims des Bristol City Museums 2009

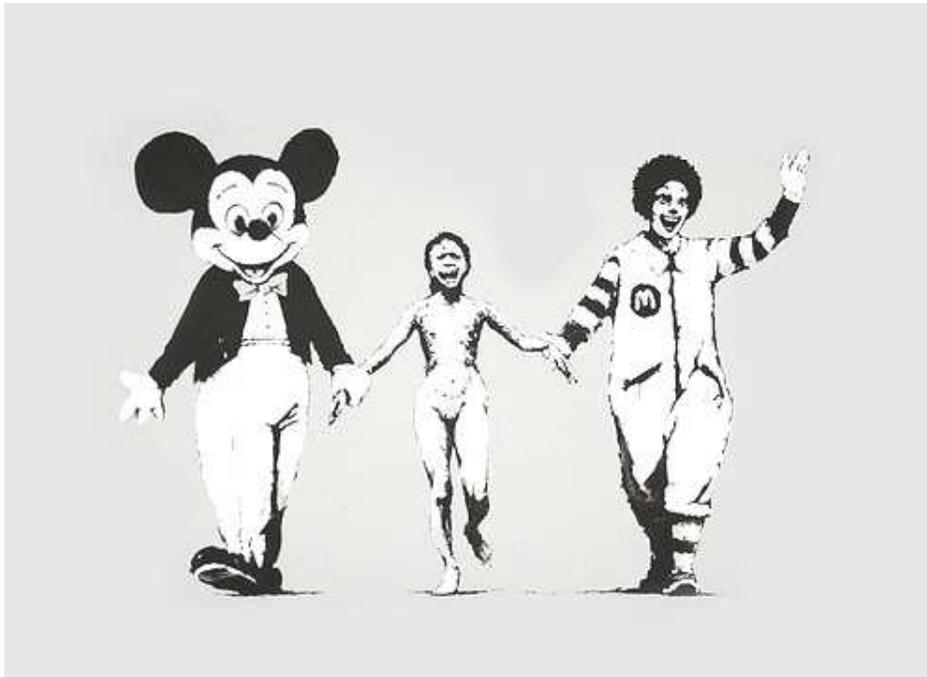


Abb. 5: Banksy. Artwork. aus seinem Buch "Wall and Piece". 2006

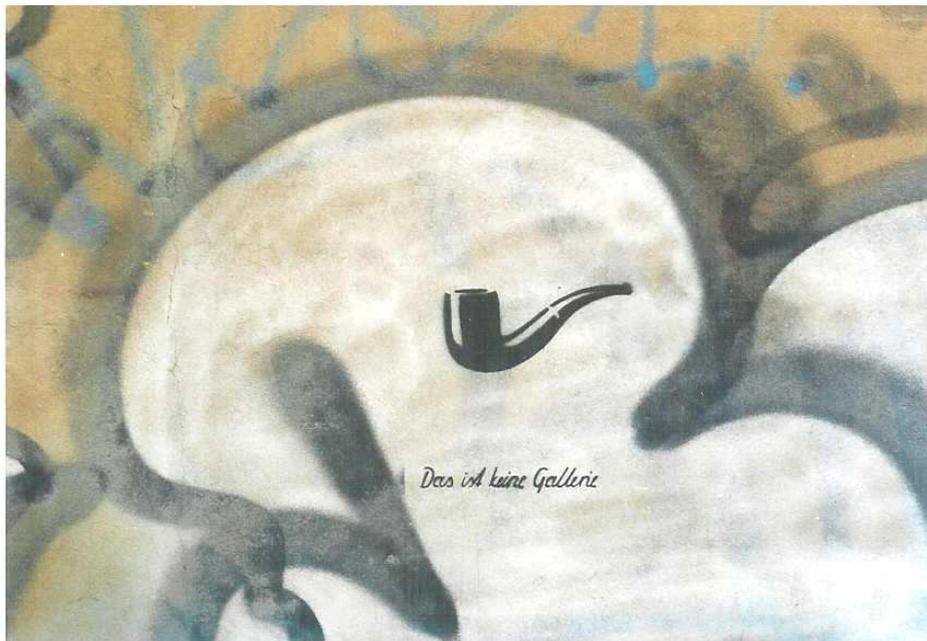


Abb. 6: Unbekannter Künstler. Schablonen-Graffiti.
Währinger Straße 19. Wien 2007



Abb. 7: Banksy. I can't believe. You morons actually buy this shit!
(Ich kann es nicht glauben. Ihr Idioten kauft wirklich diesen Scheiß).
ca. 2007. Zeichnung



Abb. 8: Banksy. Silent Night
(Stille Nacht). Gemälde. ca.
2006. Bristol City Museum
2009



Abb. 9: Banksy. Installation. Bristol City Museum 2009



Abb. 10: Banksy. How do you like your eggs? (Wie möchtest du deine Eier?)
Gemälde. ca. 2009. Bristol City Museum 2009



Abb. 11: Banksy. Installation. Bristol City Museum 2009

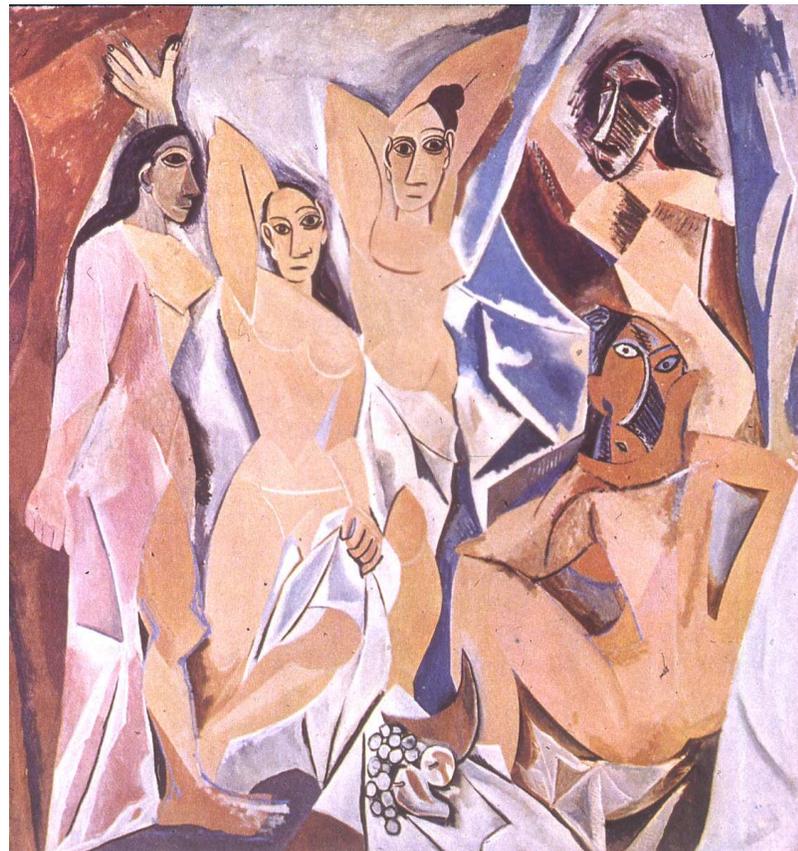


Abb. 12: Pablo Picasso.
Les Femmes
d'Alger. 1907. Öl auf
Leinwand. 245 x 235 cm.
Museum of Modern Art
New York



Abb. 13: Marcel Duchamp.
Nu Descendant un Escalier
n° 2 (Akt eine Treppe
herabsteigend Nr. 2). 1912.
Öl auf Leinwand. 147 x
89,2 cm. Philadelphia
Museum of Art



Abb. 14: Giacomo Balla. Dynamik eines Hundes an der Leine. 1912. Öl auf Leinwand. 89,9 x 109,9 cm. Museum of Modern Art New York



Abb. 15: Sigmar Polke. Höhere Wesen befehlen... 1969. Lack auf Leinwand. 150 x 125,5 cm. Sammlung Oppenheim. Köln

Abb. 16: Marcel Duchamp. Trois Stoppages Étalon (Drei Maßnorm-Stoppagen). Replik (1964) von Original (1913-14). Semi-Ready-made: drei Fäden mit der Länge von einem Meter auf Leinwand (3 Stück zu 120 x 13 cm) und Glasplatte (3 Stück zu 125,5 x 18,5); zusätzlich drei zugeschnittene Holzbretter; aufbewahrt in einer Holzkiste (129 x 30 x 23). Replik: National Gallery of Canada in Ottawa. Original: Museum of Modern Art New York

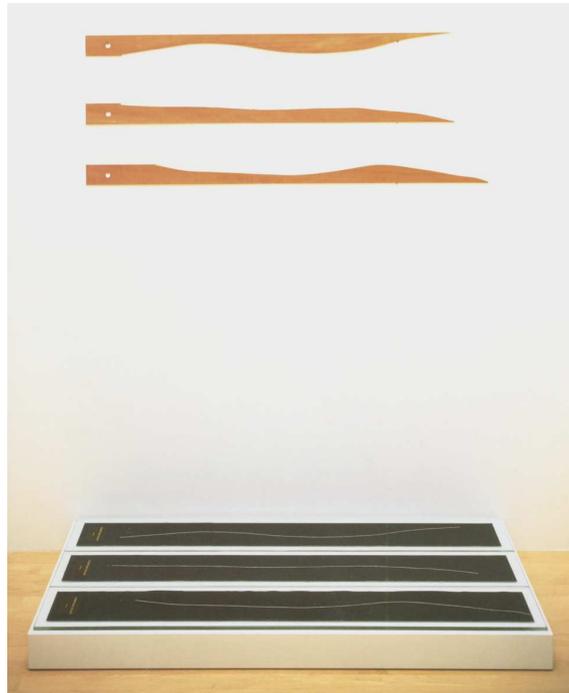


Abb. 17: René Magritte. La Trahison des Images (Der Verrat der Bilder). 1929. Öl auf Leinwand. 63,5 x 93,98 cm. Los Angeles County Museum of Art

Les mots et les images

Un objet ne tient pas tellement
à son nom qu'on ne puisse lui en
trouver un autre qui lui convienne
même :

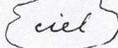


Le canon

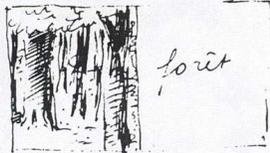
Il y a des objets qui n'ont pas
de nom :



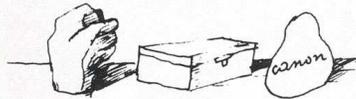
Un mot ne sert parfois qu'à se
distinguer soi-même :



Un objet rencontre son image,
un objet rencontre son nom, et
arrivent que l'image et le nom de
cet objet se rencontrent :



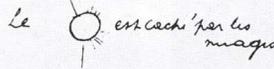
Parfois le nom d'un objet tient
bien d'une image :



Un mot peut prendre la place
d'un objet dans un tableau :



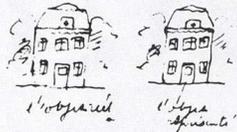
Une image peut prendre la place
d'un mot dans une proposition :



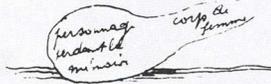
Un objet peut enlever
qu'il y en a d'autres
derrière lui :



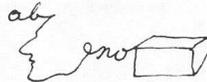
Tout tend à faire penser
qu'il y a une relation
entre un objet et ce qui le
représente :



Les mots qui servent à
distinguer deux objets différents
ne sont pas ceux qui sont
à parer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots
sont de la même substance
que les images :



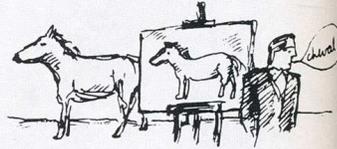
On voit autrement les images
et les mots dans un tableau :



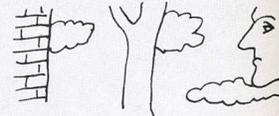
Une forme quelconque peut remplir
l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même
office que son nom ou que son image :



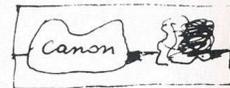
Or, les contours visibles des objets
dans la réalité se touchent comme
s'ils formaient une nouveauté :



Les figures vagues ont une
signification assez incertaine,
moins parfaite que les figures :



Parfois, les noms écrits dans
un tableau désignent des
choses précises, et les images
des choses vagues :



ou bien le contraire :



RENÉ MAGRITTE

Abb. 18: René Magritte. Les Mots et les Images (Die Wörter und die Bilder). 1928. Skizze. Tinte auf Papier. 27,5 x 21,2 cm. Galerie Isy Brachot, Brüssel-Paris

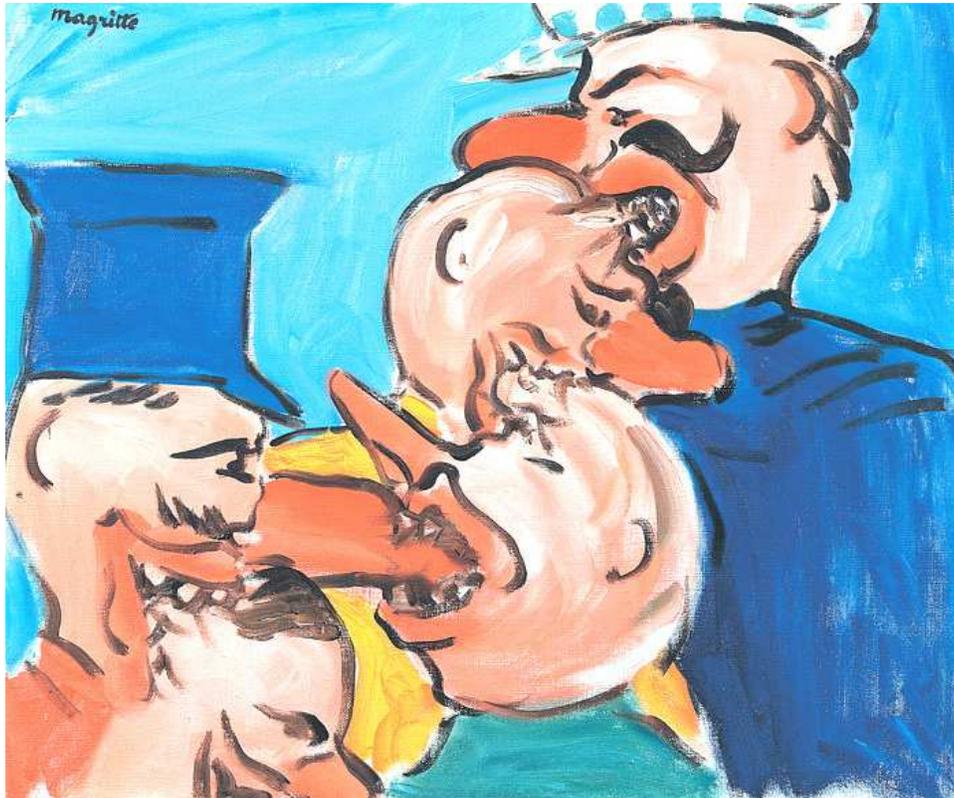


Abb. 19: René Magritte. La Famine (Die Hungersnot). 1948. Öl auf Leinwand. 46,5 x 55,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel



Abb. 20: René Magritte. Le Montagnard (Der Bergbewohner). 1948. Öl auf Leinwand. 73 x 50 cm. Privatsammlung

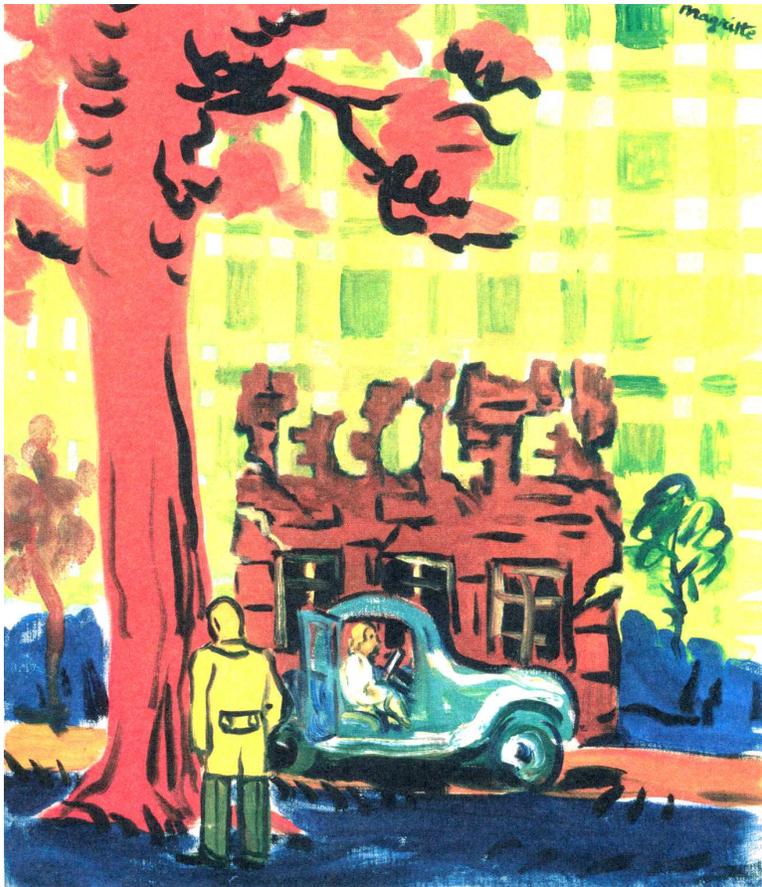


Abb. 21: René Magritte.
L'Étape (Der Halt). 1948.
Öl auf Leinwand. 55 x 46
cm. Banque CPH



Abb. 22: René Magritte. Le Stropiat
(Der Krüppel). 1948. Öl auf
Leinwand, auf Sperrholz gezogen.
59,5 x 49,5 cm. Centre Pompidou.
Paris

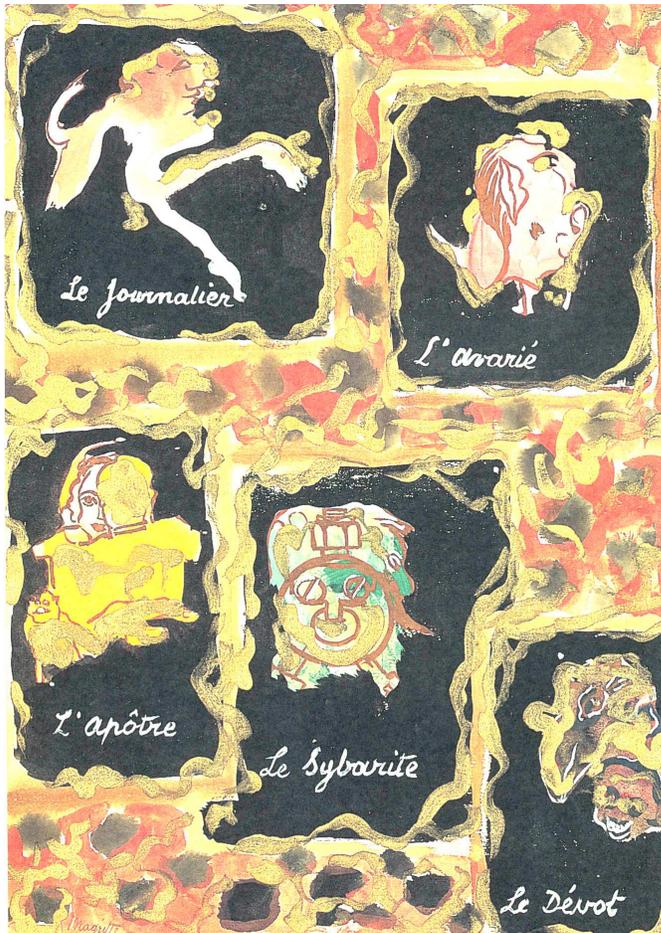


Abb. 23: René Magritte. L'Arc-en-ciel (Der Regenbogen). 1948. Gouache, Goldfarbe auf Papier. 45,1 x 32,3 cm. Privatsammlung Courtesy Simon Studer Art Geneva



Abb. 24: René Magritte. L'Ellipse (Die Ellipse). 1948. Öl auf Leinwand. 50,3 x 73 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel

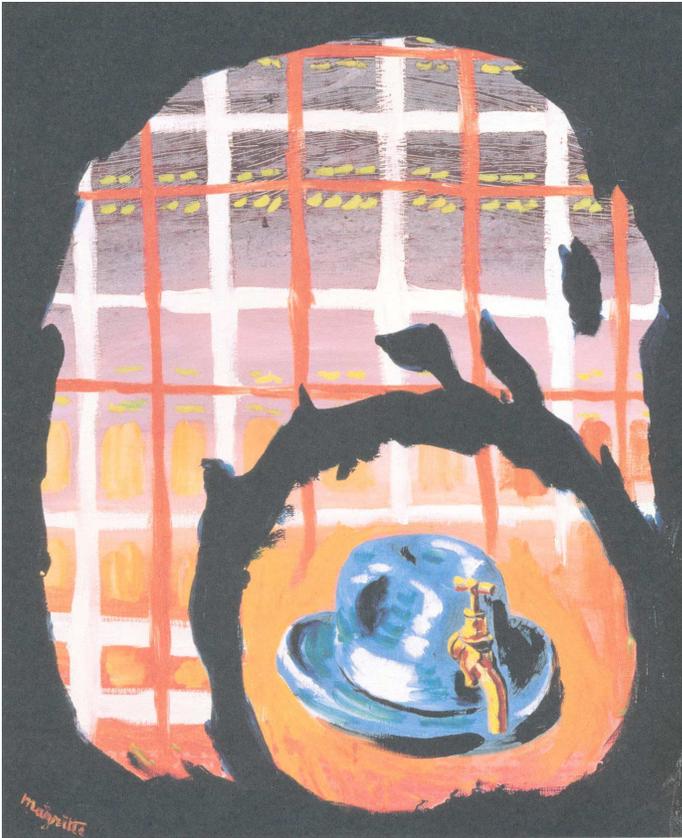


Abb. 25: René Magritte. Le Suspect (Der Verdächtige). 1948. Öl auf Leinwand. 73 x 50 cm. Banque CPH

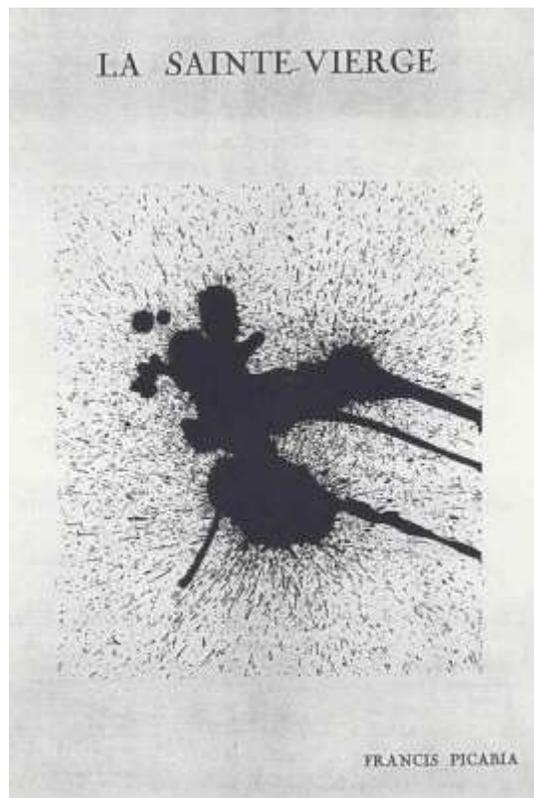


Abb. 26: Francis Picabia. La Sainte Vierge (Die Heilige Jungfrau). 1920. 391, Heft Nr. 12

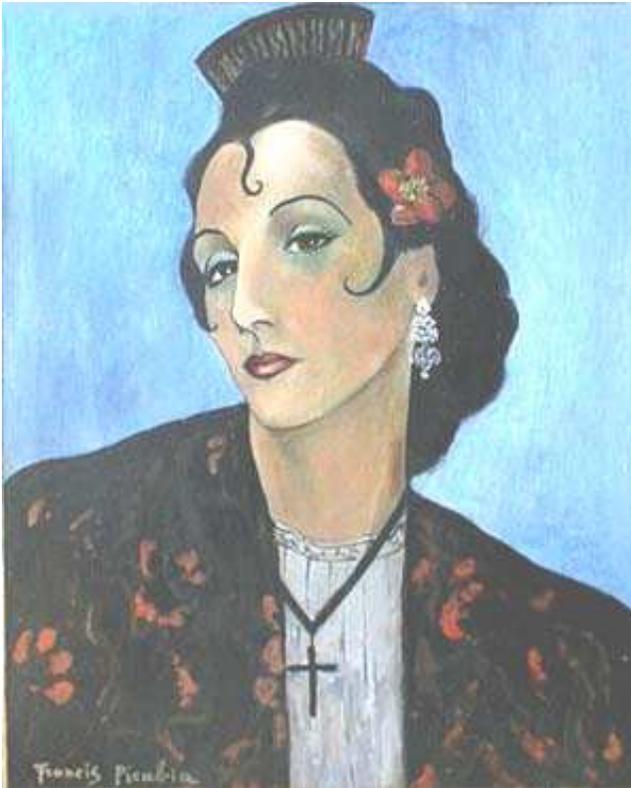


Abb. 27: Francis Picabia. L'Espagnole (Die Spanierin). 1938. Öl auf Leinwand. 73 x 60 cm. Galerie Bruno Bischofberger. Zürich



Abb. 28: Asger Jorn. L'Avantgarde se rend pas (Die Avantgarde gibt nicht auf). 1962. Öl auf Leinwand. 73 x 60 cm. Pierre et Micky Alechinsky. Bougival



Abb. 29: Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919. Bleistift auf Reproduktion der Mona Lisa 19,7 x 12,4 cm, Privatbesitz

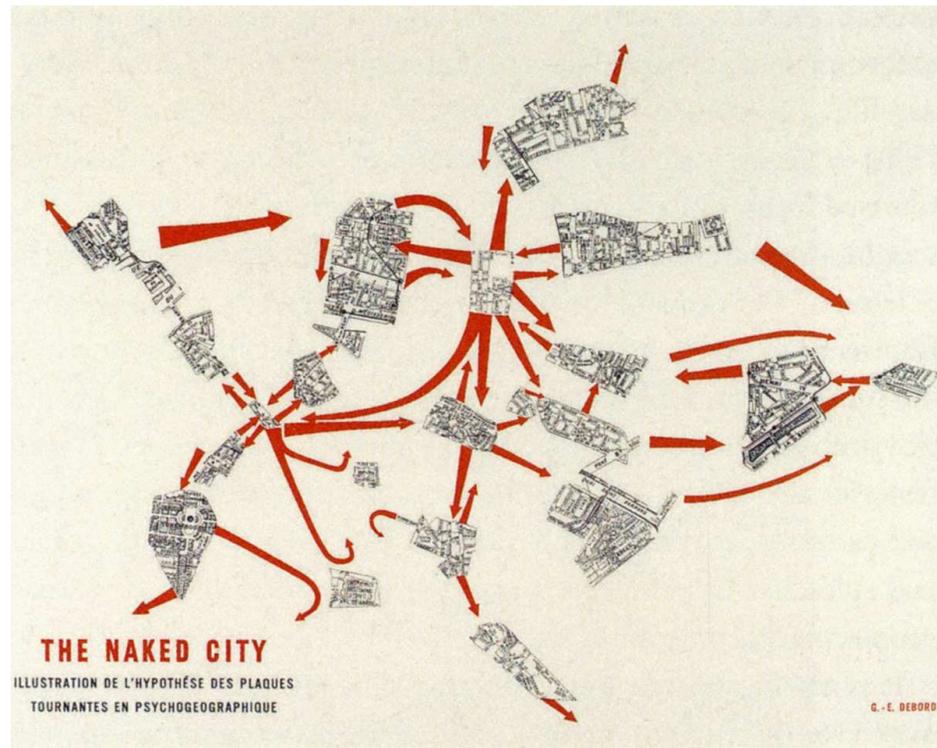


Abb. 30: Guy-Ernest Debord. The Naked City. 1957. Collage. 33 x 48 cm



Abb. 31: Guy-Ernest Debord/Asger Jorn. Fin de Copenhague. 1957.
(Ausschnitt) Collage gedruckt auf Papier



Abb. 32: Guy-Ernest
Debord/Asger Jorn. Fin de
Copenhague. 1957. Bucheinband.
Prägung in Karton

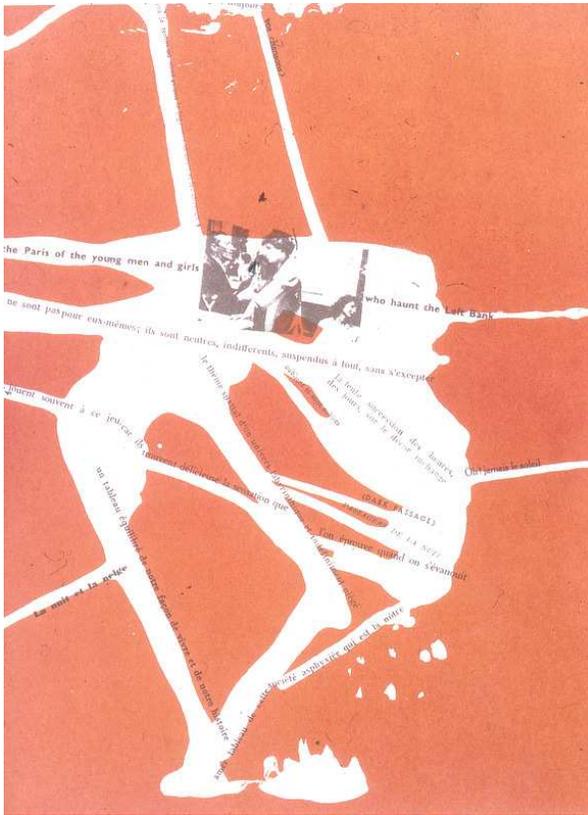


Abb. 33: Guy-Ernest Debord/Asger Jorn. Mémoires. 1959. (Ausschnitt)
Collage gedruckt auf Papier

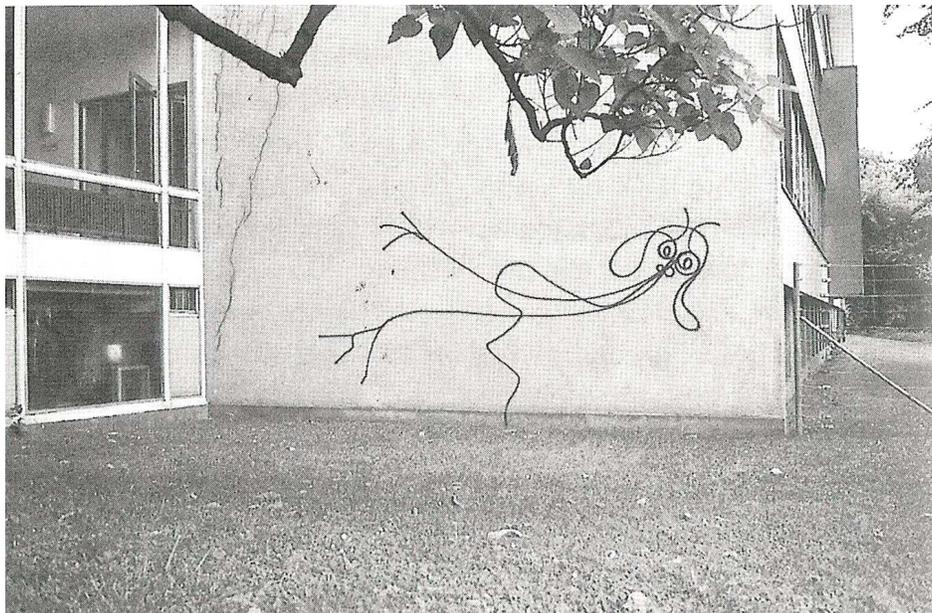


Abb. 34: Harald Naegeli. Graffiti in Zürich

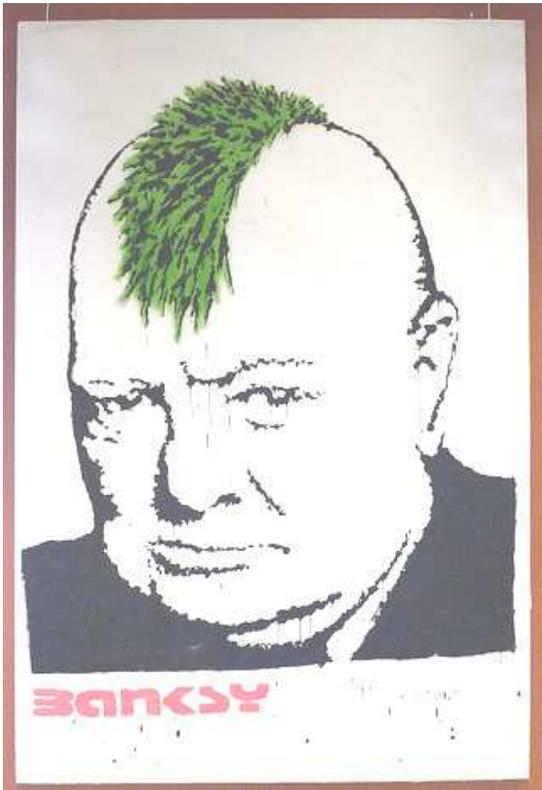


Abb. 35: Banksy. Turf Mohican. 2003.
Schablonentechnik



Abb. 36: James Matthews. Turf Mohican.
Semi-Ready-made. Rasenstück und Farbe auf
Bronzestatue. Parliament Square. London 2000



Abb. 37: Banksy. Gemälde. Bristol City Museum 2009



Abb. 38: Olaf Metzel. Turkish Delight.
Bronzeskulptur. Karlsplatz. Wien 2007



Abb. 39: Banksy. Exit Through The Gift Shop. Dokumentation/Satire.
GB/USA 2010 (Filmstill)

6.4 Abstract

Laut eines Zeitungsartikels im englischen Guardian schafft der Street-Art-Künstler Banksy den Spagat zwischen der kommerziellen, der künstlerischen und der Straßenwelt.²⁵² Genau diese Schnittstellen und die damit verbundenen Widersprüche stehen am Beginn dieser Arbeit. Wenn Banksy etwa meint: “Maybe one day graffiti art will hang in lots of museums and be viewed in the same way as other modern art, although personally I hope it never sinks that low.”²⁵³, stellt sich die Frage, woher diese Ablehnung kommt und was genau dahinter steckt. Ist es bloß jugendlicher Trotz oder steht die Street-Art-Szene mit ihrer institutionskritischen Haltung in einer kunst- und kulturgeschichtlichen Tradition?

Auf der Suche nach Parallelen entpuppt sich die Kritik an den gesellschaftspolitischen Veränderungen, die das Zeitalter der Moderne mit sich brachte als roter Faden, der die avantgardistischen Kunstströmungen über das 20. Jahrhundert hinweg verbindet. Der von der Industrialisierung bzw. dem Kapitalismus getragene Materialismus, der alle Lebensbereiche durchdringt, wurde von den Vertretern des Dadaismus, Surrealismus und Situationismus als kühl und menschenfeindlich wahrgenommen. Das Museum als Institution und legitimatorische Instanz sah man als Ursache des vorherrschenden Elitarismus im Kunstbetrieb und darüber hinaus als Ursache für den Funktionsverlust von Kunst. Die Avantgarden waren in diesem Sinn als Bewegungen zu verstehen, die in erster Linie die Rückführung der Kunst in eine neue Lebenspraxis anstrebten. War es Josef Beuys, der mit seinem erweiterten Kunstbegriff die Grenzen zwischen Museum und Alltag von innen öffnen wollte, so entstand zur gleichen Zeit, ab den 1970er-Jahren, in den Straßen eine neue Bildkultur die außerhalb musealer Rahmenbedingungen den Kunstbegriff für sich beanspruchte. Alte Formen eines gegenkulturellen Ausdrucks wie etwa die Zweckentfremdung visueller Objekte und die Kritik am Museum finden auch in der Street Art ihre Anwendung. Zu hinterfragen ist allerdings, inwiefern die traditionelle

²⁵² Hattenstone 2003, o.S.

²⁵³ Banksy, zit.n.: Bruxelles 2009, o.S.

Institutionskritik in der heutigen Zeit noch aktuell ist. Kunst und Kommerz sind mehr denn je untrennbare Begriffe einer „Visual Industry“, der sich auch die normgebenden Institutionen früherer Tage immer stärker unterordnen. Die Kritik am Museum als Feind eines demokratischen Kunstbetriebs ist in dieser Hinsicht lediglich als nostalgische Reminiszenzen an das 20. Jahrhundert anzusehen. Der renommierte Medienkünstler Peter Weibel ist der Ansicht, dass in der visuellen Kultur des 21. Jahrhunderts nicht mehr nur die Gesamtheit der Formen visueller Repräsentation in der bildenden Kunst betrachtet werden sollte, sondern auch jene in den Massenmedien.²⁵⁴ Gegenkulturelle Kunst kann somit nur unter Bezugnahme einer kritischen Prüfung dieser Massenmedien funktionieren. Ein Künstler, der danach trachtet die Prozesse medialer Repräsentation zu kontrollieren bzw. zu manipulieren, ist Banksy, der mit seinem Wirken den Bedeutungsverlust althergebrachter Strukturen des Kunstbetriebs unter Beweis stellt.

²⁵⁴ Vgl.: Peter Weibel, in: Groys 2008, S. 244

6.5 Curriculum Vitae

Gerald Zagler

geboren am 9. 3. 1982 in Scheibbs, Niederösterreich

Seit Oktober 2002 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien mit Schwerpunkt auf zeitgenössische und moderne Kunst
Spanisch und Geschichte als Wahlfächer

Sommersemester 2008 Teilnahme an einer kunsthistorischen Exkursion der Universität Wien nach Niederösterreich und Tschechien, auf den Spuren der österreichischen Barockmalerei
Sommersemester 2006 halbjähriger Erasmus-Aufenthalt in Zaragoza, Spanien
Wintersemester 2005 Teilnahme an einer zweiwöchigen Auslandsexkursion des Instituts für Geschichte der Universität Wien nach Venezuela

abgeschlossene handelsakademische Ausbildung
von 1996 bis 2001 Handelsakademie in Waidhofen an der Ybbs
von 1992 bis 1996 Sporthauptschule Scheibbs
von 1988 bis 1992 Volksschule in Scheibbs

Seit Frühjahr 2010 Organisator der Proberaum Aktionstage in Scheibbs

Seit November 2008 Saaldienst im Theater Akzent, Theresianumgasse 18, 1040 Wien

Von 2003 bis 2008 Mitarbeit bei Produktion West, Marktgraben 14, 6020 Innsbruck, als Kameramann, Kamera- und Produktionsassistent; Produktion von Dokumentarfilmen für Fernsehen und Kino mit Hauptaugenmerk auf österreichische Geschichte und Kultur