

KUNST VERLASSEN 7

Unterlassens kreativität oder Was tut das künstlerische Nichttun, was das künstlerische Tun nicht tut?

Von John Dewey stammt der Ausdruck: »A difference that makes a difference«. Pragmatisten wie Dewey und auch Richard Rorty haben unterschieden zwischen solchen theoretischen Unterscheidungen, die auch in der Praxis einen Unterschied machen, und anderen, die das nicht tun. Letztere halten sie im besten Fall für Energieverschwendung, im schlimmsten Fall für akademische Hirngespinnste. Wir sollten Ähnliches für das Nichttun geltend machen: Entscheidend daran ist, worauf es in der Praxis hinausläuft. Wenn es in irgend einem Minimal sinne performativ ist, dann wird es »einen Unterschied *machen*«. Mit anderen Worten: Was tut das Nichttun, was das Tun nicht tut?

Meiner Auffassung nach sollten wir drei unterschiedliche Formen künstlerischen Nichttuns auseinander halten:

1. Ostentatives Nichthandeln
2. Kommunikatives Nichthandeln
3. Radikales Nichthandeln

Im ersten Teil eines Vortrages werde ich diese Unterscheidung einführen, um mich anschließend auf das Radikale Nichthandeln zu konzentrieren, dass ich mit dem Niederlegen der künstlerischen Praxis gleichsetzte.

1. Ostentatives Nichthandeln

Was war für die Veränderung künstlerischer Rollenmodelle und Werkbegriffe in den letzten 200 Jahren eigentlich wichtiger: Das Hinzufügen oder das Weglassen von Einzelmerkmalen? Das Erfinden neuer und vielversprechender Tätigkeiten oder eher das Abstellen alter Gewohnheiten, die überflüssig oder ärgerlich geworden waren und einer Erneuerung des Kunstbegriffs im Wege standen? Dass sich in der künstlerischen Praxis, in der das schöpferische Handeln vor allem anderen privilegiert ist, Formen des Nichttuns finden sollen, klingt nur auf den ersten Blick unpassend. Tatsächlich ist das Unterlassen und Ausbleiben von Handlungen in der Kunst des 19. und zumal des 20. Jahrhunderts wie kaum sonst irgendwo kultiviert worden. Seit der Romantik ist das negative Handeln fester Bestandteil avancierter Kunstpraxis: für die Durchsetzung des Autonomiegedankens etwa – der Vorstellung einer unabhängigen ästhetischen Reflexivität und einer selbstbestimmten, selbstermächtigenden Arbeit im Kunstfeld – war das subtraktive Verfahren der Streichung von Praxiselementen durchaus zentral. Wann immer das Publikum an Stelle von Etwas Nichts zu sehen bekam, weil die Künstlerschaft dessen Produktivitätserwartungen zuwider gehandelt und den künstlerischen Sprechakt ausgesetzt hatte, artikulierte sich die Idee künstlerischer Handlungsfreiheit genauso emblematisch wie in der Veröffentlichung neuester ästhetischer Produktion. Weglassen, Ausradieren und Löschen waren parallel dazu

typisch für formalästhetische Neuerungen in der Werkproduktion und haben im Laufe der Zeit eigene künstlerischen Methoden und ästhetisches Vokabulare ausgebildet. Das Schweigen und das Ausbleiben haben in den künstlerischen Erneuerungsrhetoriken von der frühen Moderne bis in unsere Tage eine Stimme. Wie dem Hässlichen, dem Schock und dem Skandal, so kann auch den Unterlassungen im künstlerischen Handeln die Qualität innovativer Kommunikationsunterbrechung zugeschrieben werden, der erhöhte Relevanz in politischen und kulturellen Umbruchzeiten zukommt. Von den späten vierziger bis in die frühen siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts etwa reflektieren sich die politischen Umbrüche der Nachkriegszeit und das Auslaufen der künstlerischen Moderne bekanntermaßen in einer historisch einmaligen Anhäufung von leeren Leinwänden, Gesten des Schweigens und künstlerischen Rückzugsbewegungen hinaus aus alten Praxismodellen. Allerdings sind künstlerische Unterlassungen in der Regel nur dann beachtet und diskutiert worden, wenn sie Bestandteil künstlerischer Sprachspiele blieben und eine Form hatten, für die sich letztlich ein Platz in den kunsthistorischen Archiven einrichten ließ – es sich also um *ostentative*, zur Schau getragene Unterbrechungen alter künstlerischer Gepflogenheiten und überkommener methodischer Standards ästhetischer Sprechakte handelte, die als solche Gegenstand neuer künstlerischer Werke oder Aufführungen wurden oder sich in anderen Dokumenten von Rang manifestierten. Dementsprechend wird eine historiographische Vermittlung künstlerischen Nichttuns dieses in der Regel ästhetisch auffassen und das Unterlassen, von dem Kunsthistoriker sprechen, dazu neigen, die – so dürfen wir annehmen – oftmals kritischen und widerständigen Interessen künstlerischen Negationsverhaltens bruchlos in kunstwissenschaftliche Fortschrittserzählungen einzubinden und als Trophäen methodischer Innovation zu verwahren.

Wir betrachten das Unterlassen und Ausbleiben von Handlungen vor dem Hintergrund eines Erwartungshorizontes. Ohne die gewohnheitsmäßige oder normative Erwartung von Handlungsereignissen ist es sinnlos, von deren Ausbleiben zu sprechen. Wenn künstlerisches Nichthandeln gegenüber künstlerischem Handeln einen Unterschied macht, dann nur, in sofern es den faktischen Erwartungshorizont unterläuft, der einem Werk oder einer Situation implizit (etwa Aufgrund eines institutionellen Rahmens) oder *expressis verbis* (etwa Aufgrund einer Ankündigung oder einer Forderung) unterstellt wird.

Was in Bezug auf künstlerische Praxen als Unterlassung erscheinen und ins Gewicht fallen kann, und was nicht, ist also abhängig von dem, was in ihnen jeweils als erwartbar und wahrscheinlich gilt. Unter ostentativem künstlerischem Nichthandeln verstehe ich einen künstlerischen Sprechakt, der methodische, technologische, soziale, institutionelle oder andere Gepflogenheiten, die ihm zugrunde liegen, adressiert, indem er sie vorsätzlich und sichtbar unterbricht. Diese Unterbrechungen gelangt in solchen Sprechakten zur Aufführung.

2. Kommunikatives Nichthandeln

Diesen meist werkhafte Formen ästhetischen, ostentativen Nichttuns steht die Unterbrechung jeglicher künstlerischer Produktivität gegenüber. Künstlerische Passivität, verstanden als Werklosigkeit im weitesten Sinne, unterläuft nicht nur Gepflogenheiten und Standards künstlerischer Sprechakte, sondern suspendiert diese in vollem Umfang. Allerdings kann diese Suspendierung im Kunstfeld Beachtung finden und sich als Negation künstlerischen Handelns zu erkennen geben – etwa als Geste der Verweigerung, des Protest oder des Scheiterns. Solche Formen sichtbarer (und das heißt im Kunstfeld immer:

öffentlicher) Passivität verschieben die künstlerische Handlungsebene von der ästhetischen Praxis hin zur Teilhabe an der sozialen Konstruktion des Kunstfeldes und der darin zirkulierenden Kommunikation. In solchen Unterbrechungen künstlerischen Handelns werden dessen Rahmenbedingungen adressiert und können dabei als Gegenstand von sozialen Kämpfen in den Blick geraten, in denen beispielsweise um die Definitionsmacht über die Legitimität von Sprecherpositionen im Kunstfeld gerungen wird oder Erwartungshorizonte, die an künstlerische Praxen herangetragen werden, bestätigt oder verschoben werden. Während im ostentativen künstlerischen Nichthandeln oftmals Werkbegriffe und ihre konkreten institutionellen Dispositive verhandelt werden, geraten im kommunikativen Nichthandeln vor allem künstlerische Rollenbilder in den Blick und werden soziale, ökonomische oder institutionelle Rahmenhandlungen einer Existenz im Kunstfeld thematisiert. Das Aussetzen des künstlerischen Sprechaktes geschieht dabei in kommunikativer und kritischer Absicht. Es lässt von sich wissen, zielt auf reflexive und diskursive Effekte und wäre deshalb vielleicht treffender als negativer künstlerischer Sprechakt bezeichnet, der sich als Unterbrechung künstlerischen Handelns kommunikativ ins Kunstfeld einschreibt.

3. Radikales Nichthandeln

Richard Rorty hat 1998 in seinem Buch »Achieving our Country« / »Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus« unterschieden zwischen einer reformistischen Linken, die das öffentliche Leben in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitgeprägt habe, und einer radikalen Linken, die ab Mitte der sechziger Jahre die Oberhand gewonnen und seither die linke intellektuelle Szene Amerikas bestimmt habe. Während die reformistische Linke politisch agiere habe um emanzipatorische Projekte in konkretes gesellschaftliches Handeln umzusetzen, etwa in Form der Abschaffung der Rassengesetze, habe sich die radikale Linke aus der praktischen Gestaltung gesellschaftlicher Wirklichkeit zurück gezogen – in Bohémismus oder in die Hochschulen oder in beides zugleich – und habe sich dabei, so der Vorwurf, kulturalisiert. Sie treibe Kulturpolitik an Stelle von Politik und habe gesellschaftliches Handeln durch einen kultur- und identitätstheoretischen Diskurs ersetzt, dessen begriffliche Unterscheidungsarbeit in der Praxis – mit Dewey gesprochen – keinen Unterschied mache. Dem Klischee verfallen, dass sich vom Inneren des politischen Systems aus an den sozialen Ungerechtigkeiten, die es hervor gebracht hat, nichts ändern lasse, habe sich die radikale Linke auf der Suche nach einer idealen (theoretischen) Gerechtigkeit aus diesem System kurzerhand ganz verabschiedet.

Während die reformistische Haltung für einen Kritikbegriff steht, der auf politische Teilhabe aus ist, schlägt die radikale Haltung die Möglichkeit solcher Teilhabe aus und zieht das »abstrakt beschriebene Beste« dem konkreten Besseren vor – und steht Besserung damit im Wege.

Dieser Unterscheidung zufolge könnte man das kommunikative Nichthandeln auch »reformistisch« nennen – es verhält sich kritisch und hofft auf bessernde Effekte – und ihm ein radikales künstlerisches Nichthandeln gegenüber stellen, das nicht (mehr) auf solche Effekte hofft. Analog zu der von Rorty beschriebenen intellektuellen Haltung entspräche das radikale Nichthandeln einem Systemausstieg, also dem Unterlassen jeglichen künstlerischen Sprechaktes ohne kommunikative Absicht und unter Verzicht auf jegliche kritische

Einflussnahme noch sonstige Teilhabe am Kunstfeld. Das bedeutet über die Werklosigkeit hinaus die Unterbrechung auch jeder anderen Form von Veröffentlichung, Aufführung oder Auftreten im Kunstfeld. Im Unterschied zu negativen Sprechakten im kommunikativen Nichthandeln verhält sich das radikale Nichthandeln nicht diskursiv. Es sucht keine Anschlusskommunikationen, sondern überlässt diese sich selbst. Anstatt Erwartungshorizonte, die der künstlerischen Praxis unterlegt sind, zu unterlaufen, entläuft es ihnen. An Stelle einer reformistischen Adressierung von Werkbegriffen und künstlerischen Rollenmodellen wird dem System Kunst insgesamt der Rücken gekehrt.

4. Der Ausstieg aus der Kunst

Diese radikale Handlungsunterbrechung bedeutet, dass ein Akteur des Kunstfeldes seine Position darin aufgibt und dieses Feld verlässt. Das Kunstfeld zu verlassen kann dabei genau genommen nur meinen, sich in einer allmählichen oder auch plötzlichen Bewegungen sowohl methodisch als auch diskursiv als auch mental von den in ihm realisierten und von ihm verkörperten Elementen einer Praxis zu verabschieden sowie deren ökonomische und soziale Einbindung aufzukündigen. Diese Kündigung nimmt notwendigerweise von einer Praxisposition im Kunstfeld ihren Ausgang, von der aus sich die Unterbrechung künstlerischer Sprechakte, die Annullierung einer Sprecherpositionen, schließlich die Unterbrechung der Teilhabe am Kunstfeld insgesamt vollzieht.¹

Aber warum sollte jemand so etwas tun?

Dass Kunstaussteiger kein Hirngespinnst sind, lässt sich empirisch zeigen. Dabei ist interessant, dass sich die meisten historischen Fallbeispiele in der gleichen Zeit finden lassen, in der Richard Rorty den Umschlag von der reformistischen zur radikalen Haltung innerhalb der amerikanischen Linken ausmacht, nämlich ab Mitte der sechziger Jahre. Was sie kennzeichnet ist nicht selten Utopieverlust bzw. der Verlust des Glaubens an die gesellschaftliche Wirkungsmacht des eigenen Tuns; gewissermaßen ein Verlöschen des inneren Erwartungshorizontes, der eine Praxis auf Dauer tragen kann. Radikales künstlerisches Nichthandeln beruht also wenn auch auf dem Erlöschen eines reformistischen Interesses, so aber doch auf Kritik. Es beruht auf einer reflexiven Einschätzung des eigenen Tuns und dessen Rahmenbedingungen sowie der verbleibenden Perspektiven, die sich diesem Tun noch bieten, und es mündet in dem Entschluss, ihm keine Zukunft zu geben.

Die Konsequenz aus einem solchen Entschluss muss organisiert werden. Ein komplexes Praxisverhältnis, wie es die künstlerische Praxis darstellt, erlischt selten über Nacht. In einer Schwellensituation zwischen Teilhabe und Entzug, Sprechen und Schweigen, Tun und Nichttun etabliert sich vielmehr ein Übergang, in dem sich eine Praxis allmählich selbst zunächst vor allem aus der institutionellen Ordnung herausnimmt, in der sie sich bis dato orientierte und organisierte. Das radikale künstlerische Nichttun, der Kunstausstieg, ist

¹ Ein Rollenwechsel innerhalb dieses Feldes – etwa von der Rolle der Künstlerin in die Rolle der Kunstkritikerin oder der Kuratorin – ist in meinem Verständnis keine Handlungsunterbrechungen in obigem Sinn, da es sich dabei um unterschiedliche Sprecherpositionen und Praxismodelle innerhalb des gleichen Feldes handelt, die untereinander durchlässig sind und mehr oder weniger nahtlos ineinander übergehen, weshalb sich die Demarkationslinie z. B. zwischen kuratorischem Handeln und künstlerischem Nichthandeln also gar nicht sinnvoll ziehen lässt.

also nicht einfach Verweigerung, ist nicht plötzliche Stille, sondern *muss diese Stille erst herstellen* in einer Kaskade von Unterbrechungen, in der sich die unterbrochenen Praxiselemente zum Teil einzeln reflektieren. Der Ausstieg aus der Kunst erscheint in diesem Licht selbst als eine Praxis, die eine Bewegung vollzieht, bei der unterwegs sowohl ostentative Sprechakte als auch kommunikative Sprechakte eine Rolle spielen können, die letztlich aber auch diese unterbricht und darauf hinausläuft, dass die Schwelle zwischen künstlerischem Tun und dessen Ausbleiben schließlich ganz zu Gunsten des Letzteren überschritten wird.

Mir fällt schwer, diese Bewegung nicht als eine künstlerische Praxis aufzufassen, wenn auch als deren Sonderfall – eine künstlerische Praxis im Ausnahmezustand sozusagen. In ihr manifestiert sich eine Haltung, von der aus die gesellschaftlichen Bedingungen von Kunstpraxis durchaus kritisch adressiert werden, und zwar gerade *indem* diese Praxis verworfen wird.

5. Historiographische Perspektivierung

Der Kunstausstieg ist die performative Bewegung des Selbstausschlusses aus dem Kunstfeld. Was kann man dann eigentlich von einer Position innerhalb dieses Feldes aus darüber sagen?

Da man Kunstaussteiger im Kunstfeld kaum antrifft – entweder ist es zu früh, um sie aufzufinden, oder schon zu spät – sind die empirischen Bedingungen für ihre Beobachtung ungünstig. Eigentlich ist das ja gerade der Witz daran. Da sich Kunstaussteiger meinem Modell zufolge nicht als solche ins Gerede bringen – andernfalls verhielten sie sich dem Kunstfeld gegenüber kommunikativ und machten sich ihm zugehörig – und da sie auch sonst nichts hervorbringen, das im Feld verwertbar wäre, kamen sie im kunstwissenschaftlichen Wissen bislang eigentlich weder theoretisch noch praktisch überhaupt vor. Was wir von Ihnen wissen können – vorausgesetzt dass wir danach suchen – ist, dass sie sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit als Akteure im Kunstfeld orten lassen, und dass uns dies zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr gelingt. Das Wissen um die Existenz bzw. Nichtexistenz eines absenten Künstlersubjekts bzw. Ex-Künstlersubjekts, das der Kunstpraxis entraten und der Künstlerrolle abgeschworen hat, machte bislang noch keinen kunsthistorischen Gegenstand.

Schade eigentlich. Meiner Auffassung nach spiegeln sich in dieser Figur wie kaum sonst irgendwo diejenigen Brüche und enttäuschten Hoffnungen einer künstlerischen Teilhabe an gesellschaftlicher Wirklichkeit, die bei der Neuausrichtung künstlerischer Selbstverständnisse in den vergangenen rund 200 Jahren bedeutsam waren und die Geschichte der Kunst – oft unausgesprochen – mitgeschrieben haben.

Hier öffnen sich zwei Fragen:

1. Wenn wir so wenig darüber wissen, wie können wir dann den Umfang der künstlerischen Ausstiegsbewegungen abschätzen? Was garantiert uns eigentlich, dass es sich dabei nur um Einzelfälle handelt, und nicht etwa um eine umfangreiche, unscheinbare, stille aber wiederkehrende Praxis der Selbst-Herausnahme aus dem kulturellen Leben? Bis hin zu der hypothetischen Überspitzung, dass es sich bei den Akteuren des Kunstfeldes um denjenigen Teil der Bevölkerung handeln muss, der es nicht unterlassen hat, diesem Feld beizutreten.

2. Wie soll eine historiographische Rekonstruktion künstlerischer Ausstiegsbewegungen – die mir eigentlich wünschenswert erscheint – möglich sein, wenn sie zugleich bedeutet, diese Bewegung per se in einen kunsthistorischen Kommunikationszusammenhang einzubinden, der das Schweigen der Kunstaussteiger – indem er es in eine historiographische Narration im Kunstfeld zurückholt – quasi nachträglich annulliert und zum Verschwinden bringt?

6. Schluss

Ich fasse zusammen:

Beim ostentativen Nichthandeln handelt sich um künstlerische Sprechakte, die gewohnheitsmäßige oder normative Handlungserwartungen, die der künstlerischen Praxis entgegengebracht oder ihr zugeschrieben werden, unterlaufen oder negieren.

Beim kommunikativen Nichthandeln handelt sich um negative künstlerische Sprechakte, das heißt um solche, die sich als ausgesetzte künstlerische Sprechakte im Kunstfeld zu erkennen geben und kommunikative Effekte nach sich ziehen oder es auf solche Effekte anlegen.

Beim radikalen Nichthandeln handelt es sich um das vorsätzliche Unterlassen jeglichen künstlerischen Sprechaktes, verbunden mit einem vorübergehenden oder dauerhaften Wechsel des Kommunikations- und Handlungsfeldes (Verlassen des Kunstfeldes).

Mein Vorschlag geht dahin, vor dem Hintergrund eines performativen Wirkungsverständnisses, das wir heute offensichtlich auch geneigt sind dem Unterlassen und Ausbleiben von Handlungen zu unterstellen, allen drei Formen künstlerischen Nichttuns 1. Praxischarakter zuzuschreiben und 2. eine reflexive und gestaltgebende Funktion bei der historischen Entwicklung des Kunstfeldes einzuräumen. In ihnen werden Auseinandersetzungen um kulturelle Praxisbegriffe geführt, um Rollenzuschreibungen und ihre institutionelle Legitimierung. Sie nehmen damit Teil an der kritischen Aneignung und Umformulierung des Vokabulars gesellschaftlicher Selbstbeschreibung. Folgt man etwa Darstellungen Richard Rortys, so lässt sich kultureller Wandel als Veränderung dieses Vokabulars auffassen, das wiederum Veränderungen im Selbstverständnis der Akteure nach sich zieht, die diese Beschreibungen verfassen und sich in ihnen einrichten. Jede Generation, so Rorty, ist damit beschäftigt, ererbte Vokabulare zu überarbeiten und dabei » alte Wörter in neuer Bedeutung auszuprobieren, hin und wieder einen Neologismus einzustreuen und auf diese Weise eine neue Sprechweise zurechtzuschmieden«², die für die Gegebenheiten einer neuen Zeit besser geeignet erscheint. Rorty hätte sicherlich kein Problem damit, wenn wir ergänzen, dass dabei auch » alte und unnütz gewordene Wörter gestrichen, reflexive Sprechpausen eingelegt und Leerstellen taktisch da platziert werden, wo zuvor eine angestammte und fragwürdig gewordene Vokabel ihren festen Platz hatte«. Unterbrechungen in einem angestammten Vokabular stiften dazu an, die entstehenden Leerstellen mit neuen Begriffen und verändertem Sprachgebrauch zu füllen. Sie inspirieren zur Neubeschreibung. Sie räumen die Möglichkeit ein, überlieferte Beschreibungen zu variieren, ihnen eine neue Wendung zu geben, oder auch sie zu verwerfen. Rortys Verständnis von Vokabularen geht auf Wittgensteins späteres Verständnis der Sprache

² Richard Rorty: "Dekonstruieren und Ausweichen", in: "Eine Kultur ohne Zentrum", Stuttgart 1993, S. 110 / 111

zurück. Worte wie Vokabulare sind demzufolge Werkzeuge, die nicht mit bestimmten Zwecken oder ihnen vorgängigen Bedeutungen korrespondieren, auf die sie »passen«. Vielmehr erweist sich – zumal wenn sie neu sind – erst im Gebrauch, wozu sie taugen. Dabei können sie nicht nur auf neue Weise alten Zwecken dienen, sondern sie erlauben auch neue Zwecke zu adressieren, die ein altes Vokabular noch nicht kannte. Demnach sind neue Vokabulare in sofern von Grund auf performativ, als ihre Gebrauchsweisen und -zwecke nicht im Vorhinein feststehen, sondern sich erst aus dem Gebrauchszusammenhang ergeben, den sie stiften und aus der Rolle, die sie in diesem Zusammenhang übernehmen. Rortys Vokabularbegriff kann dabei auch nichtsprachliche Zeichensysteme umfassen, auch wenn Rorty selbst an einer solchen Ausweitung kein Interesse hat.

In meinem Verständnis ist künstlerische Praxis ein Handlungsfeld unter anderen, in dem am Vokabular gesellschaftlicher Selbstbeschreibung dadurch gearbeitet wird, dass dieses Vokabular immer wieder selbst ins Spiel gebracht und zur Debatte gestellt wird. Unterbrechungen dieses Vokabulars und seiner Verwendungsgewohnheiten sind für diese Debatte mitverantwortlich.