

Hans Ulrich Reck

4. 4. 96

Notat zum Vortrag Freiburg/ Marienbad
Beobachtung und Paradoxie

//Am Beispiel: Zeit, Museum, Aspektualität; Restauration//

Museen sind virtuell Form und aktual Phantasie. Inszenierungen geben Sammlungen eine bestimmte Gestalt. Die Virtualität des Archivs wird real durch die Selektion und Anordnung in Form einer Ausstellung. In ihr transformiert das Potentielle sich in das Aktuelle. Die isolierte Monumentalität diskreter Einzelteile wird einer Dokumentation, einer Erzählung eingegliedert. Diese Erzählung hat die Form einer Historisierung. Museale Situationen sind deshalb Verewigung und Verflüchtigung zugleich. Sie leben von deren wechselseiiger Durchdringung. Historisch bildet Kunst durch Ausgrenzung aus der Signifikantenkette von Natur, Mechanik, Antike und Kunst eine alles übergreifende Sinnklammer. Das bildlich Imaginäre soll zum gesellschaftlich Symbolischen werden, um den wirklichkeitsmodellierenden Mächten von Industrie und Wissenschaft Platz zu schaffen. Seine allegoretische Kraft wird genau in dem Ausmaß strapaziert, wie die einzige Funktion der Kunst in ihrer sozialen Funktions- und Wirkungslosigkeit gesehen wird. Auf dem Gipfel ihrer Ohnmacht wird ihr die höchste Aufgabe überschrieben. Sie selber existiert nur, weil sie an dieser Aufgabe gemessen wird - symmetrische Münchausiade, welche den genuinen Erkenntnisanspruch der modernen Kunst durch ihre Selbstreferenzialität und diese durch das vollkommene Freiwerden aller nur erdenklichen Materialien für beliebige künstlerische Formen begründet. Und umgekehrt. Die Leistungsfähigkeit der Bildmuseen beweist sich durch nahezu unerschütterliche Fähigkeit zur Paradoxie-Verarbeitung. So sammeln sie - und zwar alle gleichförmig im Namen des Aussergewöhnlichen - die Singularien der Genies, indem es Regeln für die Vergleichbarkeit des genialisch Zerrütteten, Regellosen und Deregulierten entwirft - und dies ganz zum Unterschied von den klassischen Akademien in der gesteigerten Erwartung der Erwartungsverletzung, d.h. unter Vorzeichen stabilisierbarer Nonkonformität, der Permanenz innerhalb der Konstanz stetigen Wechsels. Der Konflikt zwischen Perennierung/ Verewigung und Temporalisierung/ Verflüchtigung ist identisch mit dem Konflikt der durch Ausklammerung aus dem sozialen Handlungsraum erzeugten ästhetischen Vollendung der Geschichte und der im Namen des Genialischen geforderten individuellen Deregulierung. Ein Konflikt, der auch als Paradoxie von Konstanz und Diskontinuität, Geschlossenheit und Offenheit, Dauer und Flüchtigkeit,

Wiederholung und Einmaligkeit, immer aber: als Paradox, beschrieben werden kann.

Zeittheoretisch ist diese paradoxale Musealisierung aus einem kohärenten Modell von Kunst oder Kunstgeschichte abzuleiten. Die grosse Erzählung Kunstgeschichte legt nahe, Perennierung als Selbstwert zu behandeln. Dennoch bedingt auch und gerade die Verewigung zwei verschiedene Zeitmodi zugleich: die kreisförmige Wiederkehr (Perfektion der Stile, Variation der Meisterlichkeiten) und die irreversible Erneuerung (Innovation, Avantgarde, Restrukturierung des Museums durch dessen Problematisierung). Verkehrszeit (Regularitäten, Rhythmus, Wiederkehr des Gleichen) versus Geschichtszeit (Diskontinuität, Umschlag, Bildung neuer Systeme, Umschlag in andere Attraktor-Felder) bildet die zweigestaltige Antriebskonfiguration aller Kunst der Neuzeit. Die Kunst der Moderne setzt eher auf Geschichtszeit, weshalb sie, wenigstens vom Prinzip her, in Kollision mit der entscheidenden Konstruktion des Kunstgeschichte-Diskurses gerät. Aus ihr rettet sie sich mit philosophischen und metaphysischen Referenzen ('der neue Mensch', das 'befreite Leben', Technikutopien etc), d.h. mit metatheoretischen Behauptungen des posttraditionalen Bildes, den Referenzen des gesprengten und aufgelösten Bildes. Das gilt für die aus der Technikgeschichte der Moderne heraus entstandenden Temporalisierungsmedien und -apparate (wie z.Bsp. Television, Video) verschärft. Gegen den übermächtigen Druck der Massenkommunikation, einer technisierten Lebens- und hochgradig ritualisierten Arbeitswelt rekurriert das spezifisch Künstlerische, im eher hektischen denn beruhigten Rückzug aus dem ästhetischen Zwang zur Intervention in die Macht, auf die unbedingte Moral des Künstlersubjekts. Parallel dazu entwickelt sich - unerbittliche Fortsetzung der Paradoxien - eine neue Hektik in der Suche nach unabdingbarer Innovation: hysterisch vorgedachte Sensibilität wird zum selbstinduzierten Antrieb künstlerischer Formfindung.

3. Kunst, Dauer, Technologie, Kooperation

Angesichts der Vielfalt des Werkmaterials und der Unterschiedlichkeit der Kunstkonzepte, die sich nicht mehr unter einen Begriff 'Kunst' fassen lassen, ist eine Theorie der authentischen Werte, die sich auf die Probleme der semiotischen Notation wie der materiellen Konfiguration beziehen, schwierig. Sie müßte gegenüber der Verschiedenheit des Materials ausreichend elastisch, gegenüber der Kohärenz der Notation stringent genug, also offen und geschlossen zugleich sein. Auf dem hier zur Verfügung stehenden Platz kann eine solche Theorie nicht entwickelt werden. Ich behelfe mir statt dessen mit der Sammlung von

Aspekten, die für die Entwicklung einer Theorie aufschlußreich sind, die weniger die Umbrüche der Materialentwicklung und Formzusammenhänge der jüngeren Gegenwartskünste als vielmehr die strukturellen Bedingungen des Umgangs mit dem Authentischen im Blick haben. Es kann sich dabei erweisen, daß der historische Wandel gegenüber den eine Konstanz von 'Kunst' hinter der Verschiedenheit der Werke formenden Kräften als tendenziell unwichtig herausstellt. Die Unterschiedlichkeit der Gattungen, Materialien, Formen lassen sich beispielsweise auf der Kontrastfolie des Kunstmuseums als des Ortes einer Verbindung von vereinzelt Werk und dem großen Notationssystem einer normativ ausgerichteten Kunstgeschichte sowohl in ihnen, den je besonderen Umgang mit dem Einzelnen bestimmenden Eigeneiten, wie auch als Aspektualisierungen derselben Gegenstandsbestimmungen, mithin als Modifikationen interpretieren, die stets auf die Einheit, hier des Museums, verweisen. Nicht die Verwendung von Materialien oder Medien, nicht einmal die Nutzung spezifischer Zeitstrukturen vermag 'Kunst' in dem hier skizzierten Sinne zu definieren. Denn die Zeitlichkeit des Werkes verweist auf unterschiedliche Weise und unabhängig von der Inkorporation dieser Zeit in Form und Material auf die paradoxe Zeitstruktur des Museums als desjenigen Gefäßes, das Flüchtigkeit und Ewigkeit im Zeichen einer künftigen Re-Inszenierbarkeit der Werke zu verbinden verspricht. Das Perennierungsversprechen des Museums existiert nur, insoweit radikale Kunstkonzepte seine Gültigkeit bezweifeln. Normative Überlegenheit der funktionierenden grossen Erzählung 'Kunstgeschichte' gibt es nur, insofern sich deren Regeln durch Krisen stärken lassen. Gäbe es die aktuelle Verkürzung der Halbwertszeit im Feld der Kunst nicht, nicht das Insistieren auf Verfall und Verschwinden, gäbe es nicht in den letzten dreissig Jahren - am radikalsten zu Beginn der 60er Jahre in Gestalt der sich selber vernichtenden Maschinen Jean Tinguelys - zahlreiche Werke, zu deren Konzept und Verwirklichung als Werk die Endlichkeit, die Vergänglichkeit, der Verzicht auf Dauer gehören, so behaupteten der formende Diskurs und das Institut der Bildarchive ihre Perennierungsversprechen in keiner Weise. Zahlreiche, mehr oder weniger de-materialisierte Kunstformen sind beispielsweise in Gestalt von Requisiten, Foto-Dokumenten oder gar nur von Beschreibungen in die grosse Erzählung der Kunstgeschichte eingegangen. Die Werkgestalt, deren Materialität sich selbst im physischen Tod der Stoffe, deren Präsenz sich noch im Verschwinden zu bewähren hat, läßt die Idee der Kunst paradox gerade darin triumphieren, daß sie keinerlei materieller Evidenz und Existenz mehr bedarf. Das Kunstmuseum ist im Maße der Temporalisierung und Selbstbeschleunigung der Kunst des Verschwindens, von Absenz und Zerfall, ein Archiv der Virtualitäten und Ideen geworden. Seine, wenn man so will: bürokratische Existenz garantiert die Verewigung der Ideen

weit über das traditionale Maß der gesammelten Objektschätze hinaus. Kurzum: die Perennitätsidee des Museums hat sich nicht nur als äusserst lebendig, sondern als in Paradoxien sich regenerierend und flexibel erwiesen. Es bedarf der Grenzüberschreitung genau so, wie die Kunst der Vehemenz des Bildersturms und der Setzungen von 'Anti-Kunst' bedarf, um die spezifische Koppelungen von Elementen, Formen und Kontexten weiterhin zu ermöglichen, welche die Kunst insgesamt zu einem Diskurs des Ambivalenten hat werden lassen, weil andernfalls die Pluralität des Divergenten nicht mehr unter einen einzigen, abstrakten, umfassenden und nivellierenden Begriff 'Kunst' gefasst werden kann. Der Begriff 'Kunst' darf gar nicht trennscharf, er muß nur begrenzt sein. Und das ist er gerade wegen der Werke, in denen die Ansprüche an und von 'Kunst' neu ausgehandelt werden.

Die Grundstruktur der grossen Erzählung 'Kunstgeschichte' ist nicht nur bildtheoretischer Herkunft, sondern vor allem geschichtsphilosophisch fixiert. Darin ist als wesentlicher Ziel- und Idealkonflikt die Divergenz zwischen ästhetischer Vollendung der Geschichte im Museum versus die je temporalisierte, beschleunigte, fragmentierte und vereinzelt wirkende Einwirkung künstlerischer Strategien und Konzepte auf Historie und Sozietät eingebaut. Diese Divergenz realisiert erst das reiche Feld der Kunst und ihrer Geschichte. Ohne die Bipolarität von Erhalten und Verschwinden, Archiv und Inszenierung, Latenz und Evidenz, Perennierung und Verflüchtigung gäbe es nicht die wechselseitige Stärkung einer Bildersammlung, welche den Fortgang der Geschichte repräsentiert, und der Inszenierungen, welche die Anpassungsmöglichkeiten der Regeln von Kunsterzeugung und -vermittlung inkorporiert. Aus dieser polaren Struktur bezieht die Narration 'Kunstgeschichte' die Energie zu einer Selbst-Dynamisierung, die sie zwar immer wieder dazu verführt, den Bildern eine nicht wirklich belegbare Dimension von Sinn, Schönheit, Gefallen, ästhetischer Überzeugungskraft, lebensweltlicher Bildbarkeit der Person etc zu unterlegen, die sie auf der anderen Seite aber auch zur ständigen Vergegenwärtigung der Tatsache zwingt, daß die für die Entwicklung der Kunst relevanten Antriebe niemals intrinsisch sind, sondern immer von aussen kommen, durch singuläre Interventionen provoziert sind. Man mag sich im Sinne der hier vorgeschlagenen Konzentration auf die Aktualitäten, in denen Attribute von Gegenständen mit Zeichen für Ausdruck, Werte etc verbunden werden, verdeutlichen, wie verschieden Erwartungen an und Konzepte von Kunst sind. Die ästhetische Utopie der Neuzeit hat bereits zwei Fluchtorte: die Aufhebung von Kunst im Leben und das Verschwinden der Avantgarde auf der einen Seite, die Heroisierung des Ingenieurs, die Konstruktion von Junggesellen- und Welterzeugungsmaschinen, den grossen Technikraum der 'invenzioni' seit der Renaissance auf der anderen Seite. Je nach Neigung werden diese Erwartungen mit

konstruktivistischen Strategien für einen Umbau der Dominanzmedien der modernen Technikgesellschaft oder mit Visionen von der Kunst als Medium der sozialen Revolution, einer anonymen Kollektivität und dergleichen mehr ergänzt. Was konstant bleibt, ist immer nur die Schnittstelle der Verknüpfung solcher Erwartungen - eben 'Kunst'.

Restauration, Zukunft, schwindende Zeit

Wenn für restauratorische Entscheidungen nicht die Instanz des Künstlerwilles ausschlaggebend sein, wenn für die Bemessung der Lebensdauer nicht dessen Fortschreibung zugrundegelegt werden kann, dann kann auch nicht der Akt der originären chronischen Schöpfung das entscheidende Kriterium für die Bestimmung von 'Authentizität' sein. Man sieht, wie die juristischen, ethischen und archivalischen Fragen sich hier unlösbar mit den philosophischen verbinden. Zwei davon scheinen mir ebenso aporetisch wie entscheidend. Erstens: Muß alles konserviert werden, was nicht in seiner Idee das Transitorische fordert, wobei allerdings die Idee, die künstlerische Gestaltung an strikte Vergänglichkeit zu koppeln, ihrerseits nicht transitorisch sein kann - unabhängig davon, ob sie irgendwann vergessen werden oder verloren gegangen sein wird. Kulturelle, also verzeitlichte Präsenz haben potentiell natürlich nur die notierten Ideen. Aber ihre sachliche Inkorporationskraft ist prinzipiell davon nicht abhängig. Zweitens: Gibt es absolute, im Namen der Zivilisation setzbare normative Instanzen, die unbedingt über die Bewahrungswürdigkeit eines physischen Gegenstandes entscheiden - ob in Übereinstimmung mit oder gegen den deklarierten oder bloß angenommenen Urheberwillen? Grundsätzlich, d.h. unabhängig von den für den Einzelfall entscheidenden kasuistischen und situativen Entscheidungen, ist wohl nur die folgende Maxime begründbar: Restaurieren hat immer auf die bestmögliche und längstandauernde Erhaltung eines Materials, Objekts, Ensembles für eine denk- und realmögliche Zukunft hinzuwirken. Diese Zukunft beginnt mit dem Abschluß der Restaurationsarbeiten. Das gilt für alle Möglichkeiten des theoretisch abgestützten Umgangs mit dem zu konservierenden Ausgangsmaterial. Faktisch ist Restaurieren immer eine Exemplifizierung und nicht eine Repräsentation, also ein pars-pro-toto-Verfahren. Alles Restaurieren ist insofern eine Präsenz-Erzählung für die Zukunft - daran kann man die Macht der grossen Erzählung Kunstgeschichte bemessen. Ihr im Namen einer ästhetischen Vollendung der Geschichte vorgetragenes Plädoyer für die Erhaltung, Sammlung und Ordnung der wesentlichen Inkorporationen der Zeitgeister hat selbst diejenigen Strömungen der Avantgarde eingeschlossen, die sich radikal verflüchtigen, die verschwinden, aus dem Zentrum sich begeben, im Leben aufgehen wollten. Der Unterschied der Qualitäten im Hinblick auf die einer Zukunft

überschriebenen Werke entsteht durch die quantitative Bemessung der Lebenserwartung, d.h. die aktuelle Zuschreibung von Zeit-Einheiten im Modus des Zukünftigen. Was sich unterscheidet, sind die Bedingungen für die Kalkulation von Zukunft, eine spekulative Garantie ihre Dauer, das Vertrauen auf die Linearität ihrer Abfolge, die quasi-natürliche Perspektive des vertrauensvollen Überlebens, das jedoch in der Epoche eines drastischen Schwindens der Zeit gerade das wesentliche Problem darstellt. Konservierungslogisch ändert sich durch Video oder andere als digitale Medien nichts an den bisherigen Problemen. Das perspektivisch bestimmende Problem, daß wir im globalen Maßstab Zukunft immer schneller verbrauchen und hinter uns bringen, Zeit also insgesamt schrumpft, ist kein privilegiert perspektivisches Problem des Umgangs mit Kunst. Allerdings verschärft sich die museale Paradoxie durch die intentionale Verkürzung der Lebenszeit vieler zeitgenössischer Kunstwerke, was wohl insgesamt darauf hinausläuft, das Paradigma der Verewigung zu unterlaufen. Kunst würde so zum intensivierten Gegenstand von Erlebnissen an Stelle der kognitiv gliederbaren Erfahrungen und das Museum zu einem Zwischenstadium temporalisierter und flüchtiger Präsenzen, die nicht mehr den Erwartungen einer auf lange Zeit ausgerichteten Repräsentation sinnbildlich aufgehobener Gegenwart und damit grundsätzlich nicht mehr der Inkorporationslogik der chronologischen Sequenzen und Abfolgen entsprechen könnte.

Grundsätzlich anders verhält sich die Problematik von Archivierung und Restauration allerdings im digitalen Bereich. Hier nämlich kann und muß identisch repliziert werden, hier erst macht der Begriff des Originalen keinen Sinn mehr, hier erst ist das Material gegenüber seiner Medialisierung immun und variabel, hier erst erweitert jeder Gebrauch das Material und Archiv statt es abzunutzen, hier erst ist der Nutzer nicht mehr Rezipient oder Betrachter, sondern Arrangeur, Produzent, Regisseur, Monteur. Alles Vergegenständlichte, auch das Kunstwerk, wird zum Halbfabrikat und zum stetig veränderbaren, stets vorhandenen Rohmaterial. Jedes Endprodukt ist immer auch Ausgangsmaterial, Endform und Rohmaterial können weder physisch noch ontologisch unterschieden werden.

Solche Zukunft wird gewiß neue Fragen stellen, aber nicht aufhören, Zukunft und damit verrinnende Zeit als Einheit von Linearität und Diskontinuität zu sein. Wenn aus restauratorischer Sicht Zukunft formbar sein soll, dann wegen der letztlich Uneliminierbarkeit von Problembeschreibungen: je grösser der Speicher der Aktualisierungen - die nicht identisch sind mit Überlieferungen; denn Überlieferungen müssen aus einem Präsenzblick inszeniert werden, sind also das Resultat von Konstruktionen, nicht deren genetische oder sachliche Voraussetzung -, umso handlungsfähiger wird eine dereinst Gegenwart werdende Zukunft sein. Stoffe und Formen des dafür Notwendigen

müssen sich aber entlang von Problembeschreibungen entwickeln, nicht entlang der Speicherbestände. Mit dieser Herausforderung transformiert sich der Bewahrer des Kulturgutes selber in einen Bedeutungsoperator, welcher Formen und Bedingungen für die Rezeption schafft, bewahrt, modifiziert oder gänzlich verändert - analog dem Künstler, ohne Künstler im Sinne des authentischen Urhebers sein zu wollen, da die Tätigkeit der zeugenden Verbürgung des Echten immer komplexer ist als dessen generative und genetische Behauptung.