Der Schein des Himmelslichts

Eine Untersuchung über die Präsentation und Vermittlung von Gegenwartskunst am Beispiel einer Ausstellung in der Wiener Secession

von
Tasos Zembylas (Wien)

Interessierte KunstbetrachterInnen besuchen Ausstellungen von Gegenwartskunst, setzen sich mit den Kunstwerken auseinander, versuchen ihren "Inhalt" zu erschließen, lesen Texte über sie und machen sich Gedanken über verschiedene Zusammenhänge innerhalb der Kunst. Diese Beschäftigung, die mehrere Handlungen und kognitive Akte umfaßt, nennen wir im allgemeinen Kunstrezeption. Die Kunstrezeption, genauer gesagt, das Verhalten der RezipientInnen, gehört zu einer größeren Konfiguration von zusammenhängenden Handlungen, die ich "kulturelle Praxis" nenne. Mehrere Denker nahmen ebenfalls Bezug auf diese im sozialen Feld zu beobachtenden Konfiguration, die sie "Denkgemeinschaft" (Ludwik Fleck, 1936), "Lebensform" (Ludwig Wittgenstein, 1951) oder "Habitus" (Pierre Bourdieu, 1970) nannten.

Die Kunstausstellung, das Thema dieser Untersuchung, ist einer von den vielen Orten, wo Kunst rezipiert wird. Ich betrachte die Ausstellungsinstitutionen (das Künstleratelier, die Galerie, öffentliche Plätze, Museen etc.) als Medien, als operationale Bühnen der (Selbst-) Präsentation von Kunst. "Medium" bedeutet hier ein Transportmittel, einen Vermittler oder ein Glied, das einen neuen Zusammenhang herstellt. Diese Betrachtungsweise zwingt uns dazu, nicht nur die Ausstellung, das Ausgestellte und die Ausstellenden zu reflektieren, sondern auch unsere eigene Rolle als BesucherInnen (als BenützerInnen) der Ausstellungsinstitutionen. Selbstreflexion heißt Selbstbeobachtung. Sie ist ein Teilaspekt des Rezeptionsprozesses. Bei der selbstreflexiven Rezeption geht es um die Thematisierung des eigenen Verhaltens und der Urteilsbildung während des Rezeptionsprozesses. Das kulturelle Umfeld, die "Denkgemeinschaft", die uns prägt, bildet die Rahmenbedingungen für unsere Wahrnehmung und unser Denken.

Der folgende Text stellt eine komprimierte Zusammenfassung einer kunstsoziologischen Forschungsarbeit dar, die ich im Rahmen eines Stipendiums vom "Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften" (IFK) in Wien im Herbst 1995 verfaßt habe. Der Text ist in zwei Teile gegliedert. Ich möchte zu Anfang die LeserInnen mit einigen allgemeinen Grundlagen betreffend die Ausstellungsinstitutionen bekannt machen. Deshalb werde ich mit einem historischen Überblick der Entwicklung der Kunstausstellung seit dem 19. Jahrhundert beginnen, um dann auf allgemeine Probleme der Kunstausstellung von heute zu kommen. Um einige Aspekte der Ausstellung von Gegenwartskunst konkreter diskutieren zu können, habe ich die Ausstellung von Franz Graf in der Wiener Secession (5.9. bis 8.10.1995) ausgewählt. Die Beschreibung und kritische Auseinandersetzung mit der Ausstellung von Franz Graf

bildet den zweiten Teil meiner Arbeit. Der Künstler Franz Graf (geb. 1954 in Tulln, Österreich) erschien mir ein geeignetes Beispiel für meine Untersuchung zu sein, einerseits, weil er seit mehreren Jahren als professioneller Künstler arbeitet und an verschiedenen internationalen Ausstellungen teilgenommen hat, andererseits, weil die Rezeption seiner Werke noch nicht die breite Öffentlichkeit erreicht hat.

1.0. Entstehung und Grundstrukturen des Ausstellungswesens

Die Kunstausstellung befindet sich in einem Bündel von kulturellen, ökonomischen und politischen Beziehungen, die ohne eine historische Rekonstruktion dieser Institution nicht sichtbar werden können. Im Grunde gibt es zwei idealtypische Arten von Ausstellungsräumen: die kommerziellen und die nicht-kommerziellen (musealen) Ausstellungsräume. Diese Unterscheidung bezieht sich primär auf die juristische Form der jeweiligen Institution, die den Ausstellungsraum trägt. Man könnte auch noch zwischen den Trägern der Institutionen unterscheiden, also zwischen öffentlichen und privaten Trägern.

Die Geschichte der nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen, von der hier ausschließlich die Rede sein wird, nahm ihren Anfang im 18. Jahrhundert. Obwohl es zu diesem Zeitpunkt keinen klar definierten Begriff von Kunstsammlung und Kunstausstellung gab, begann die Aristokratie in Europa sukzessiv Teile ihrer Kunstschätze der Öffentlichkeit (den gehobenen Bürgern, Künstlern, Gelehrten) zugänglich zu machen. Ihre Motivation war keineswegs im Sinne der Aufklärung, sondern der Adel wollte als "Klasse des guten Geschmacks" sein Image als unentbehrlicher Kulturstifter und Kulturbewahrer unterstreichen.

Eine radikale Wende bezüglich der Funktion der Kunstausstellung zeichnete sich mit der Französischen Revolution ab. Die Veränderungen, die die Französische Revolution herbeiführte, hatten eine neue Kulturpolitik zur Folge. In Paris entstanden die "Revolutionsmuseen", die ein neues kulturpolitisches Ziel verfolgten. Es ging ihnen darum, die Weltanschauung des neuen Staates und insbesondere den Nationsbegriff, der eine wichtige Rolle für das Staatsverständnis auch im 19. und 20. Jahrhundert spielte, zu verbreiten. Die kulturellen Symbole des "ancien régime" dienten als Dokumente für ein historisch vergangenes Stadium der Entwicklung der "grande nation". Die Kunstwerke der Aristokratie wurden also zu Gegenständen der wissenschaftlichen Erkenntnis, die man mit einem "aufgeklärten Verstand" studierte.

Der Unterschied zwischen den Revolutionsmuseen und den fürstlichen Sammlungen zeigte sich auch im Äußerlichen und Formalen, z.B. an der Hängeordnung der Kunstwerke. Das Hängeprinzip der fürstlichen Sammlungen (im 18. Jahrhundert) war ahistorisch. Die Gemälde wurden entsprechend der Rangordnung der dargestellten Personen oder Themen präsentiert. Dies diente der Apotheose des jeweiligen Fürstengeschlechts bzw. der bestehenden Ständetrennung. Im Gegensatz dazu wurden die Kunstwerke in den Revolutionsmuseen gemäß ihres Entstehungsdatums und ihrer Zugehörigkeit zu einer Malschule aufgehängt. Mit diesem nüchternen und "objektiven" Ordnungsprinzip wollten die Revolutionsmuseen einen wissenschaftlichen Ruf gewinnen.

Durch die sukzessive Partizipation des Bürgertums an der Politik im Laufe des 19. Jahrhunderts änderte sich auch die Kulturpolitik und damit auch die Präsentations- und Verwaltungsweise von Kunstwerken. Wenn wir überblicksmäßig die kulturpolitische Entwicklung der

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachten, können wir eine Liberalisierung und Privatisierung des Ausstellungswesens feststellen. Das kulturelle Monopol und das hohe Ansehen der jährlichen Akademieausstellung begann zu zerbröckeln. 1863 wurde mit kaiserlicher Erlaubnis der "Salon der Refusés" in Paris eröffnet. Einige Jahre später gründeten die französischen Impressionisten ihren eigenen Salon, den "Salon des Independants". Ähnliche secessionistische Bewegungen gab es auch im zentraleuropäischen Raum. Die erste Secession formierte sich in München 1892; 1893 folgte die Gründung der Berliner Secession und 1897 der Wiener Secession.

Die Liberalisierung des Ausstellungswesens geht mit der Liberalisierung und Pluralität des Kunstbegriffs der Moderne einher. (Ich füge ergänzend ein, daß der Kunststilpluralismus mit der pluralen Konsumation zusammenhängt.) Der plurale Kunstbegriff setzt eine spezifische Betrachtungsweise voraus. Die Kunstwerke als ästhetische Gebilde sollten möglichst "rein ästhetisch" — "rein" im Sinne von "interessensfrei" — betrachtet werden. Diese Betrachtungsweise führte aber auch zur Unverbindlichkeit des Kunstwerks. Die Secessionsbewegung verkörperte genau diese ästhetische Auffassung. Das zeigt sich an der Entstehung eines neuen Typus von Ausstellungsraum, dem Konzept des "neutralen Raumes", auch als "white cube" bekannt. Die meisten Museen im 19. Jahrhundert residierten in Gebäuden, die in einem bombastischen barocken Stil errichtet worden waren. Die Ausstellungsräume waren viel zu hoch und mit Dekor überfüllt, so daß die ausgestellten Werke häufig sehr schlecht sichtbar waren. Deshalb forderten die Künstler niedrigere und dezentere Räume, mit Dachfenstern versehen, die eine homogene Beleuchtung des Raumes ermöglichten. Betrachtet man die architektonische Konzeption der meisten Secessionsgebäude, so erkennt man, daß sie diese Forderungen teilweise erfüllen. Die neue architektonische Konzeption des "neutralen" Ausstellungsraumes — nackte weiße Wände, keine Fenster, kein Dekor und indirekte Beleuchtung — begann sich Schritt für Schritt mit der Secessionsbewegung durchzusetzen. Die verhältnismäßig asketische innenarchitektonische Gestaltung des Wiener Secessionsgebäudes sollte den Ausstellungsraum zur "Andachtshalle", zur "ästhetischen Kirche" (Hölderlin) erheben. Diese Konzeption, die Sakralisierung des Ausstellungsraumes, suggeriert dem Besucher ein bestimmtes Verhalten:

a) Schweigen, bedachtsame Körperhaltung;
b) ästhetische, d.h. ahistorische, kontextfreie Betrachtung;
c) "intuitive" Rezeption, evtl. mit Hilfe von exegetischen Texten;
d) formal-ästhetische, d.h. entpolitisierte und entmoralisierte Bewertung.

1.1. Entwicklung des musealen Ausstellungswesens im 20. Jahrhundert

Die Sakralisierung des Ausstellungsraumes und die Veränderung der Wahrnehmungsformen, wie ich sie oben beschrieben haben, prägten die Struktur des musealen Ausstellungsbetriebes auch im 20. Jahrhundert. Der "neutrale" Ausstellungsraum bewirkte eine totale Ästhetisierung und lieferte eine ästhetische Legitimität für alle Gegenstände, die im Ausstellungsraum präsentiert wurden. Marcel Duchamp hat mit der Ausstellung seines "Urinoirs" (1917) genau diese Funktion der Ausstellungsinstitutionen mit einer Prise Ironie aufgezeigt. Ein weiteres Beispiel für die Kritik am Konzept des "white cube" und der Sakralisierung der Kunst während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt die "Erste Internationale Dada-Messe" in

Berlin im Jahre 1920 dar. Das unsystematische und anarchistische Hängeprinzip der Dada-Ausstellung (die Bilder waren dicht zusammengehängt und überdeckten sich zum Teil) war als Kontrapunkt zum traditionellen, asketischen und ordnungsliebenden Hängeprinzip der musealen Ausstellungen konzipiert.

Wenden wir uns langsam der Geschichte der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zu. Die totale Ästhetisierung der Kunst, die ein Resultat ihrer Autonomie und ihres idealistischen Status war (also als "l'art pour l'art" und nicht als "fait social"), setzte ihre Entpolitisierung und Entmoralisierung voraus[1]. Konsequenterweise führte dieser Prozeß auch zu einem relativen Verlust der normativen und politischen Bedeutsamkeit der Kunst. Dies kam einerseits dem Kunstmarkt zu Gute, andererseits der Politik. Die Neutralisierung der ästhetischen Symbolproduktion und die Schaffung eines frei flottierenden Kunstbegriffs wurde während der Ära des Kalten Krieges ideologisch benützt, um den Westen als ein freies und kulturstiftendes, politisches System darzustellen. Der massive Gebrauch der Kunst — auch der sogenannten "avantgardistischen" oder "avancierten" Kunst — für die politische Propaganda führte zu einer Gegenreaktion, die sich mit Ende der 50er Jahre zu entfalten begann. Der Angriff auf die Ausstellungsinstitutionen erfolgte auf zwei Ebenen. Die marxistisch orientierten DenkerInnen kritisierten die institutionell hergestellte Distanz zwischen Kunst und Leben. Sie forderten die KünstlerInnen[2] auf, die Ausstellungsräume zu verlassen und in öffentlichen Plätzen oder anderen alternativen Ausstellungsorten außerhalb des Kunstbetriebes zu arbeiten (siehe z.B. Happening-art). Andere KünstlerInnen und TheoretikerInnen versuchten unter Beibehaltung der bestehenden Institutionen bestimmte Ausstellungskonzepte zu entwickeln, um die negative Wirkung des Ausstellungsbetriebes zu umgehen bzw. zu "demokratisieren". (Es gibt natürlich viele andere interessante Ausstellungsinszenierungen — siehe z.B. das künstlerische Werk von Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser —, die ich aber hier nicht erwähnen kann.) Wir sollten abschließend festhalten, daß sich in dieser Periode die Einsicht durchsetzte, daß das Kunstwerk keine Leibniz'sche Monade ist, die von äußeren Einflüssen unbeeinflußt bleibt. Der "neutrale" Ausstellungsraum ist keineswegs neutral, sondern enthält ästhetische Intentionen, die auf die Perzeptionsformen der BetrachterInnen einwirken.

Zum Schluß möchte ich noch ganz kurz auf die ökonomischen Aspekte der nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen in der Gegenwart eingehen. Makroökonomisch haben die Ausstellungsinstitutionen je nach Renommiertheitsgrad eine wirtschaftliche Relevanz, die auf der Ebene der Umwegrentabilität (Belebung der Gesamtwirtschaft einer Region durch Anziehung

---

1 Die stalinistische und faschistische Ästhetik, die ebenfalls eine Totalität beansprucht, hat die Kunst exzessiv politisiert und moralisiert. Das ist aber ein Scheinwiderspruch zur Entpolitisierungs- und Entmoralisierungstendenz der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Ich betrachte beides als die zwei Seiten derselben Münze.

2 Die Verwendung des bisexualen Substantivs "KünstlerIn" soll nicht so interpretiert werden, daß Künstlerinnen gegenüber Künstlern gleich, also die Geschlechter in einer nivellierenden Weise behandelt werden. Frauen durften noch bis Ende des 19. Jahrhunderts in der Regel kein öffentliches Kunststudium absolvieren, und Künstlerinnen waren öfters als Dilettantinnen diskreditiert. Wenn wir die gegenwärtige Einkommenslage der Künstlerinnen oder die Geschlechterrepräsentationsquoten in den wichtigsten Ausstellungen von Gegenwartskunst betrachten, dann werden wir ohne Schwierigkeit feststellen, daß nach wie vor eine große Asymmetrie zwischen Künstlern und Künstlerinnen herrscht.

von Fremdenverkehr) kalkulierbar ist. Deshalb erklärt sich auch die Bereitschaft der öffentlichen Hand bzw. privater Personen, sich als Sponsoren im Ausstellungsbetrieb zu engagieren. Da die nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen per Definition nicht auf Gewinn ausgerichtet sind, haben sie eine öffentliche Funktion. Ihre Ausstellungspolitik ist aber durch den Antagonismus zwischen ihrem kulturellen Bildungsauftrag — der historisch gesehen der "raison d'être" des bürgerlichen Museumswesens ist — und ihrem betriebswirtschaftlichen Erfolg geprägt. Trotz aller programmatischen Erklärungen über die Marktunabhängigkeit ihrer Ausstellungspolitik ist die Verflechtung der Museen mit dem Kunstmarkt unübersehbar. Durch die musealen Räume werden stets neue Kunstwaren durchgeschleust. Deshalb bezeichnete Walter Grasskamp die nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen, und in erster Linie die Museen, als den "unsichtbaren Markt" des Kunstbetriebes.

1.2. Probleme der Kunstausstellung — das Verhältnis von Kunst und Publikum

Mein Interesse konzentriert sich im Zusammenhang mit dieser Untersuchung vorwiegend auf museumspädagogische Probleme der Präsentation von Gegenwartskunst. Ich begreife den Kunstbegriff weder als die Summe einiger wichtiger Kunstwerke noch als die Summe der Meinung der RezipientInnen oder der KunstexpertInnen. Der Kunstbegriff formt sich in einem interaktiven Prozeß zwischen Kunstproduktion (d.i. KünstlerInnen und Kunstwerke) und Kunstrezeption (d.i. Theoriebildung und Publikumsreaktionen), wobei wirtschaftliche (Kunstmarkt, Sammler etc.) und politische Interessenskreise sich in diesem interaktiven Prozeß kräftig einmischen. Wenn ich die Wechselwirkung verschiedener sozialer Bereiche und Institutionen betone, so will ich damit andeuten, daß ich eine holistische und praxisorientierte Sichtweise der Kunst habe. "Kunst" ist nicht nur das, was der Kunstdiskurs hervorbringt. Kunst als soziales Phänomen enthält viel mehr als nur sprachgebundene Aspekte. Ein Kunstwerk oder ein Zeichen überhaupt zu verstehen, setzt voraus, daß man das Zeichensystem (d.i. das Sprachspiel), in welchem es vorkommt, und seinen lebensweltlichen Bezug implizit oder explizit kennt. Es gibt allerdings kein vollständiges Verstehen; das Verstehen bleibt immer aspektgebunden. Egal, wie wir die Wechselwirkung der verschiedenen Instanzen beurteilen mögen, ihr Topos ist das kulturpolitische Feld der jeweiligen Gesellschaft: Jeder Kunstbegriff enthält normative Inhalte; jeder Kunstbegriff ist auch im wesentlichen ein politischer Begriff.

Der erste Problemkreis im Bereich der Museumspädagogik und Kunstvermittlung, den ich hier diskutieren möchte, umfaßt die Frage nach der Position der Ausstellungsinstitutionen im Konflikt zwischen Elitarismus und Pluralismus. Die verschiedenen Elitarisierungsbestrebungen setzten auf einen Kunstbegriff, den ich mehr oder weniger mit dem Begriff der "hohen Kunst" identifiziere. Die Position des Pluralismus — Pluralismus bedeutet nicht Populismus — deckt sich nur zum Teil mit dem Begriff des "offenen Kunstwerkes" (Umberto Eco). Ich tendiere eher dazu, den pluralistischen Kunstbegriff primär mit dem Mangel an stabilen Qualitätskriterien zu assoziieren. Der Elitismus hat heute viele Gesichter. Als Beispiel zitiere ich eine aktuelle These, die Jan Hoet, Leiter der "documenta IX" vertrat: "Jede neue Präsentation sollte sich um einen Mehrwert bemühen, um einen Vorsprung an Interessiertheit gegenüber dem Vorhergehenden. Deshalb ist der Dialog, den eine Ausstellung zu führen hat, immer eher an der Kunst, ihrer Programmatik und ihrer Originalität orientiert als am Publikum selbst.

Das Didaktische würde das Künstlerische ermorden." (Hoet, J. 1991, S.241.) Was ich an Jan Hoets Äußerung kritisieren möchte, ist die Höherbewertung der Kunstproduktion gegenüber der Rolle der Kunstrezeption. Das Kunstwerk ist weder das Produkt einer individuellen Anstrengung (z.B. eines Künstlergenies) noch das Produkt einer Berufskollektivs (z.B. der Künstlerschaft oder der Kunsthändler), sondern ein Phänomen, dessen Bedeutung das Resultat einer komplexen und kontingenten Interaktion zwischen Produktion und Rezeption, wobei verschiedene politische und ökonomische Instanzen (die politische Öffentlichkeit, der Kunstmarkt etc.) sich dabei kräftig einmischen. Deshalb scheint mir die Gegenüberstellung von KünstlerIn und BetrachterIn erstens kulturtheoretisch und zweitens kulturpolitisch nicht gerechtfertigt — es sei denn, man vertritt einen elitären Kunstbegriff. Ein anderes Merkmal einer elitären Auffassung von Kunst — das freilich nicht alle Verfechter des Elitarismus vertreten — ist die Vermeidung jeglicher Verbindung und Abhängigkeitsbeziehung zwischen Kunst und Gesellschaft.[3] Eine solche Verbindung ist zugegeben immer heuristisch; nichtsdestotrotz hat sie den Sinn, manche problematischen Begriffe, z.B. den Genie- oder den Autonomiebegriff, zu relativieren.

Vorhin sprach ich vom Bildungsauftrag der nicht-kommerziellen Ausstellungsinstitutionen. Aber was verstehen wir unter "kultureller Bildung"? Werner Hofmann (1989, S.272) hat die Aufgabe des Museums so definiert, daß es "den Menschen zu denkendem Anschauen anleiten [soll]", das heißt zu erkennen, "wie Form entsteht, wie Formen zu lesen und zu entziffern sind. [...] Es wäre z.B. zu zeigen, wie in der europäischen Malerei die Gestaltungsmittel (Farbe und Linie) immer mehr autonom und dadurch zu bestimmenden Faktoren der künstlerischen Vorstellung werden." Dieser wissenschaftlich orientierte, erkenntnisversprechende — wir könnten auch sagen "formalistische" — Bildungsbegriff ist meines Erachtens einseitig, weil er seine eigene normative Einbettung nicht reflektiert. Jeder Bildungsbegriff, jeder Anspruch auf Wissen, Erkenntnis und dgl., enthält moralische Vorstellungen, die hinter dem Anspruch auf Sachlichkeit, Wissenschaftlichkeit oder Intuition, je nach Begründungsmodus, verborgen sind. Ich sehe den Sinn der Präsentation und Verbreitung von "Bildungsgütern" nicht darin, den Ausstellungsbesucher zu einem "besseren" oder "gebildeten" Menschen zu machen. Für den Ausstellungsbesucher soll die Konfrontation mit verschiedenen Objekten, Ideen, Praktiken vielmehr ein Hilfsmittel sein, um seine eigene kulturelle Einbettung und Stellung zu reflektieren. (Das heißt nicht, daß die Kunstausstellungen nur diese Funktion zu erfüllen haben!) Selbstreflexion, wie ich sie verstehe, ist nicht auf Selbstüberwindung (Kant), auf Selbstverwirklichung (Hegel) oder auf Erkennung des Wesentlichen (Husserl) gerichtet, sondern auf die Erfahrung der eigenen Immanenz und Kontingenz. Ich möchte dieses Thema hier mit der Bemerkung abschießen, daß der Konflikt zwischen Elitismus und Pluralismus ein weltanschaulicher Konflikt und daher schwer zu lösen ist.

Der zweite Problemkreis bezieht sich auf die Art und Weise der Präsentation von Kunst. Es gibt viele einzelne Merkmale einer Ausstellung — wie z.B. das Hängeprinzip, die Raumgestaltung und den Sprachstil kunstvermittelnder Texte —, die die Wahrnehmung des Betrach-

3 Die Vertreter des Elitismus setzen die Autonomie und Souveränität der Kunst voraus, um ihr einen Sonderstatus innerhalb der kulturellen Gesamtproduktion einzuräumen.

ters beeinflussen. Diese Beeinflussung ist prinzipiell nicht eliminierbar. Da jede Ausstellungsform von vornherein intentional ist, ist es sinnvoll, die synergetische Wirkung dieser Merkmale zu thematisieren. "Intentional" bedeutet hier nicht nur "die persönlichen Absichten des Ausstellungsgestalters", sondern auch die Beziehung der Ausstellung zu ihren Rahmenbedingungen, also zu der angewandten kulturellen Praxis. Somit deute ich auf kontextuelle Faktoren hin, die man kasuistisch definieren kann.

Die Sakralisierung und Ästhetisierung von Artefakten im "white cube" hängt mit einer Präsentationsweise, die die Museologen eine "ästhetisch strukturierte Ordnung" nennen, zusammen. Es ist eine objektorientierte Ordnung, deren Ziel ist, den Betrachter zur "kontemplativen Besonnenheit" (Aby Warburg) anzuregen. In solchen Ausstellungen konzentriert sich der Betrachter auf den vermeintlichen Sinn der Werke, auf die "reale Gegenwart" (George Steiner), und übersieht alle Zwischenräume, die die Präsenz des Sinnes generieren. So wird die Illusion von einer unmittelbaren Berührung mit der Kunst (bzw. mit dem "Absoluten") suggeriert. Hier polemisiere ich nicht gegen eine Kunst, die das Sakrale, das Mystische zu ihrem Thema macht. Meine Kritik ist nicht eine Kritik an bestimmten Kunstwerken, sondern an einer bestimmten Präsentations- und Vermittlungsweise von Kunst. Weder die inhaltlichen, referenziellen Aspekte, noch die formalen, materiellen Aspekte eines Kunstwerkes sollten über alle anderen Aspekte, die für die Interpretation gleichfalls wichtig sind (z.B. soziologische Aspekte), gestellt werden.

Der dritte Problemkreis behandelt die Rolle der Kunstvermittlung und der Museumspädagogik. Dieser Bereich hat zwei Facetten: erstens eine epistemologische, die die problematische Beziehung zwischen einem visuellen Zeichen (Kunstwerk) und seiner Versprachlichung (Text) betrifft, und zweitens eine kommunikative, die die Beziehungsstruktur zwischen Kunstvermittler und Publikum reflektiert. Ich werde nur die zweite Facette, also die Struktur der kommunikativen Beziehung, erläutern. Ist eine Kommunikation, eine Vermittlung der Kunst überhaupt notwendig? Darauf gibt es keine andere Antwort als die Feststellung, daß Artefakte verdeckt oder offen immer vermittelt werden. Es gibt keine sinnliche oder semantische Unmittelbarkeit. Artefakte tauchen nur in einem kulturellen Medium auf — es ist in der Regel ein institutionell geregeltes Medium —, das ihre Wahrnehmbarkeit und Bedeutung vorstrukturiert. Hier möchte ich ein epistemologisches Argument hinzufügen. Unsere Sehdispositionen stehen in Wechselwirkung mit unseren Denkstrukturen. Man kann seine Sehgewohnheiten nicht ohne Aktivierung der Reflexion ändern und das gilt auch umgekehrt. Deshalb gibt es keinen stichhaltigen Grund, eine der beiden Aspekte, Sinnlichkeit versus diskursive Reflexion, voneinander trennen zu wollen. Also, ich insistiere, daß es keine unmittelbare Berührung mit Artefakten gibt. Artefakte werden immer vermittelt. Wer das Gegenteil behauptet, tut es, vermute ich, um seine eigene Vermittlungsweise durchzusetzen.

2.0. Das künstlerische Werk von Franz Graf
Kunsthistorischer Rückblick

Ich möchte vorwegnehmen, daß mein folgender Versuch, die Kunst der letzten 20 Jahre zu beschreiben und in Zusammenhang mit Franz Grafs Arbeiten zu bringen, nur einige Aspekte berücksichtigen kann.[4] Diese Zusammenhänge betreffen formale, ikonographische Merkmale (z.B. die Verwendung abstrakter, ornamentaler und figurativer Formen sowie Sprachfragmente), die im Werk von F. Graf vorkommen. Hier geht es nicht darum, F. Graf um jeden Preis in einen kunsthistorischen Rahmen einzubinden, sondern darum, Erklärungen zu finden, wie die gedanklichen Arbeitsprozesse des Künstlers in sein kulturelles Umfeld eingebettet sind. Das kann nur fragmentarisch sein, weil das "kulturelle Umfeld" eine unendlich große Landschaft ist.

In Europa wurden in den späten 60er und 70er Jahren andere Akzente als in den USA gesetzt — siehe z.B. J. Beuys, G. Baselitz, G. Richter, S. Polke, die Künstler von arte povera u.a. Von den Schülern dieser europäischen Künstler wurde die postmodernen Kunst begründet — die "Neuen Wilden" und die "Mühlheimer Freiheit" in Deutschland, sowie die "Transavant gardia" in Italien waren die bekanntesten Gruppenbezeichnungen der europäischen Postmoderne[5] in den 80er Jahren. Markterfolg, Stilpluralität, Aneignung der Kunstgeschichte[6] und Ironie waren die vier Merkmale der postmodernistischen Kunst.

Ein zweiter kunststilistischer Aspekt, den ich erwähnen möchte, ist die Einbeziehung der Sprache in die Kunst. Damit meine ich ausschließlich die Verwendung der Schrift als Träger semantischer Bedeutung. Während im Laufe der Moderne die Verbindlichkeit der abbildenden Darstellung in der Kunst immer schwächer wurde, begannen die KünstlerInnen die Sprache in ihrer poetischen oder denotativen Funktion zu verwenden. Der Werdegang der Kunst der letzten 30 Jahre zeigt, daß die KünstlerInnen die Sprache immer häufiger als Mittel einsetzen um etwas zu "sagen", um einen Inhalt zu transportieren (siehe concept-art), wobei Bild und Schrift häufig miteinander kombiniert werden.

---

4 Kurz zur Künstlerbiographie: Franz Graf (geb. 1954 in Tulln) studierte an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Seine Ausstellungstätigkeit begann 1979. Neben seiner Tätigkeit als professioneller Künstler hat er auch in verschiedenen in- und ausländischen Kunsthochschulen unterrichtet und Projekte mit KunststudentInnen durchgeführt. 1995 vertrat Franz Graf Österreich bei der Biennale von Sao Paolo in Brasilien. F. Graf arbeitet multimedial, häufig in der Auseinandersetzung von Zeichnungen und Texten. Die Einbeziehung des architektonischen Raums ist ebenfalls ein konstantes Merkmal, das fast bei allen seinen Ausstellungen aufscheint.

5 Die Begriffe Moderne und Postmoderne sind keine Gegensätze im Sinne einer historischen Dialektik. Sie sind vielmehr Etiketten für konkurrierende Denkkollektive. Beide Begriffe bezeichnen große, sich überschneidende Ideenkonglomerate.

6 Der Rückgriff auf alte Kunststile wird durch eine Kritik am "Novitätszwang" des Modernismus gerechtfertigt. Während die Künstler und Künstlerinnen der klassischen Avantgarde sich bemühten, die Kunstrezipienten davon zu überzeugen, daß sie etwas ganz Neues in der Kunst erfunden haben, sind die Postmodernen offensichtlich um eine gegenläufige Figur bemüht. John Armleder, Schweizer Künstler, sagte beispielsweise "Ich mache nichts anders als das, was andere schon einmal gemacht haben." ("John Armleder" - Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur, 1987, S. 63.)

Ein dritter stilistischer Aspekt in der Gegenwartskunst, der auch im Werk von Franz Graf vorkommt, ist das Prinzip der Wiederholung (Iteration). Wiederholung als Methode ist ein altes, bewährtes Mittel, um ausdrucksstarke, dramaturgische Effekte zu erzielen. Wiederholung als Stil ruft das Ornamentale hervor, insbesondere dann, wenn der Hang zur Symmetrie und Ordnung dominiert. In der Kunst der letzten Jahrzehnte wurde sie verwendet, um Trivialität, Reproduzierbarkeit, Vermassung auszudrücken (Pop-art, Minimalismus), oder Spiritualität und andere metaphysische Konzepte, wie z.B. "die ewige Wiederkehr des Gleichen", zu vermitteln (z.B. J. Beuys, M. Merz, Opalka u.a.).

2.1. Franz Grafs Ausstellung in der Wiener Secession

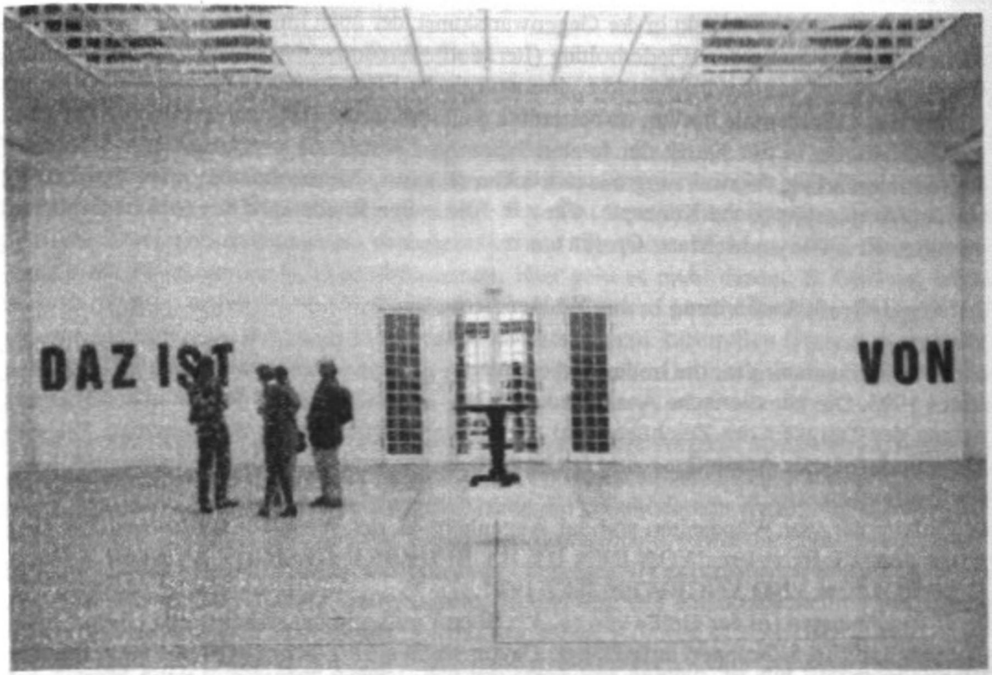
Franz Grafs Zeichnungen, die in dieser Ausstellung gezeigt wurden, entstanden im Laufe des Jahres 1995. Die künstlerische Auseinandersetzung in seinen Werken besteht in der Thematisierung der Tätigkeit des Zeichnens und der bildlichen Darstellung von Personen. Die vier Hauptmerkmale der Ausstellung sind (siehe auch die fotografischen Abbildungen) im folgenden beschrieben:

a) Entlang der vier Wandseiten war auf Augenhöhe an der Wand ein mittelalterlicher Text aus dem 13. Jh. zitiert: "**VON DEN DY DA BEGEREN GESICHT ZV SEHEN WYE SORGLICH VND VNGEWISS DAZ IST**".
b) 28 Zeichnungen (in der Größe von ca. 45x70 cm) waren hinter rahmenlosen Glasscheiben modulartig in 5 Gruppen aufgehängt. Davon stellten 18 Zeichnungen das Gesicht einer Frau dar[7], die restlichen 10 Zeichnungen hatten abstrakt geometrische oder bioforme (z.B. Blätterformen) Figurationen.
c) Die Milchglasscheiben der Zwischendecke des Hauptraumes waren entfernt worden, so daß die Konstruktion des Glasdachs sichtbar wurde.
d) In der Mitte des Ausstellungsraumes hing an einem Seil von der Decke herab, ca. 1,20 Meter über dem Boden freischwebend, ein runder Tisch.[8]

---

7 Eine dreiteilige Porträtserie (je 74 x 50 cm) von Franz Graf mit dem abgebildeten Gesicht aus der Secession wurde in der Galerie Nächst St. Stephan für 120.000,-- ÖS angeboten (Okt. 1995).

8 Daß F. Graf meistens mit mehreren Artikulationsmitteln — Schrift (die Zitate), Symbole/Embleme (die abstrakten geometrischen Zeichnungen) und ikonischen Zeichen (die Photographien oder die gegenständlichen Zeichnungen) usw. — gleichzeitig arbeitet, ist ein zeitgemäßes Phänomen. Während sich die KünstlerInnen im Geiste des Modernismus um Purismus, Stileinheit und Kohärenz bemühten, beobachtet man seit den 70er Jahren die Tendenz der Stilvermischung und der simultanen Verwendung mehrerer Artikulationsformen. Die KünstlerInnen wollen heutzutage "polyglott" sein.



DAS ZITAT: Franz Graf benützt meistens zitierte Sätze, die eine poetische, semantisch offene Form haben. Die Zitate stehen nicht für sich allein — das unterscheidet Franz Graf von anderen Konzept-KünstlerInnen (z.B. L. Weiner, J. Holzer u.a.). Die Zitate tauchen in einem intimen, inneren Raum auf — z.B. in einer Galerieausstellung und nicht auf öffentlichen Plätzen — und sind integrierter Bestandteil der Ausstellung, die eine Rauminszenierung ist. Das mittelalterliche Zitat "VON DEN DY DA BEGEREN GESICHT ZV SEHEN WYE SORGLICH VND VNGEWISS DAZ IST" bezieht sich auf ein klassisches Problem der abendländischen Metaphysik und der christlichen Mystik, nämlich auf das Problem der Darstellung. Jedes Bild, jede Darstellung, jede Repräsentation, jede postulierte Beziehung zwischen einem Bezeichnenden und einem Bezeichneten ist — so wird im Zitat behauptet — ungewiß.

DIE ZEICHNUNGEN: Die abstrakten geometrischen Zeichnungen von Franz Graf tendieren zu einer Symmetrie, die aber oft nicht vollkommen erreicht wird. Die Symmetrie ist ein symbolisches Surrogat für "Harmonie" und "Gleichgewicht"; also für ein Ideal, das stets Ideal bleibt. Die gewollte oder ungewollte Abweichung von der vollkommenen Symmetrie ist meistens konstruktionsbedingt. Der Künstler setzt die graphischen Muster — manchmal sind es geometrische Muster, manchmal organische Formen — in einer zyklischen Iteration fort, ohne vorher abzumessen, ob sich diese zyklische Iterationsfolge vollständig schließt. Die asymmetrischen Abweichungen sind minimal und erzeugen eine optische Spannung. Das Scheitern der vollkommenen Symmetrie hat Franz Graf als Metapher für das Leben interpretiert. Dort, wo die Iteration aufhört, bleibt manchmal eine leere Stelle zwischen den Bildelementen, eine Ungereimtheit, die als Ausdruck eines Lebensgefühls, als Empfindung eines nicht-kohärenten

Weltentwurfs verstanden werden kann. In dieser Interpretation, die sich auf Aussagen des Künstlers stützt, liegt eine psychologische Analogiebildung, die vielen fragwürdig erscheinen mag. Trotzdem hat diese psychologische Übertragung eine pragmatische Berechtigung, sofern sie manche Bedürfnisse des Künstlers oder der Betrachter befriedigen kann.

DER RAUM: Der Hauptraum der Wiener Secession ist so konstruiert, daß in der Mitte ein Glasdach existiert — (seitlich sind noch drei andere, kleinere Glasdächer vorhanden). Das natürliche Licht, das durch die Dachfenster einfällt, wird durch eine zweite Glasschicht, die auf der Zwischendecke des Ausstellungsraumes angebracht ist, gefiltert und ziemlich homogen in den mittleren Teil des Hauptraumes verteilt. Franz Graf hat diese Zwischenglasscheiben entfernt. Dadurch dringt das Tageslicht direkt in den Ausstellungsraum ein. Der Hauptraum wird zusätzlich durch drei künstliche Lichtquellen, die ebenfalls durch Glasscheiben abgedeckt sind, beleuchtet. Es entsteht eine Mischung aus künstlichem und natürlichem Licht. Diese Lichtmischung trägt ebenfalls auf einer sinnlichen und einer symbolischen Ebene zur Konstituierung des Erlebnisraumes bei.

Die Ausstellung von Franz Graf bildet in ihrer Rauminszenierung eine Einheit. Eine angemessene Interpretation des Ganzen muß nicht nur alle vier Merkmale — Zitat, Zeichnungen, Raumeingriffe, runder Tisch — gemeinsam berücksichtigen, sondern auch die suggestive Raumdramaturgie (Lichteffekte, Raumdistanzen, Proportionen, Gebäude etc.). Alle diese Wirkungen sind keinesfalls zufällig, sondern Resultate bewußter Eingriffe in den Raum. Die einzelnen Zeichnungen stehen nicht für sich alleine da, sie werden nicht als autarke Werke präsentiert. Werke, Zitat und Raum (Dimensionen, Lichtverhältnisse etc.) bilden eine integrale Einheit, die ein Raumerlebnis evozieren.

DAS BILDSYSTEM: Betrachten wir jetzt den Hängemodus der Zeichnungen von Franz Graf in der Secession. Die Zeichnungen sind in rahmenlosen Glasscheiben aufgehängt, so daß die traditionelle Funktion des Rahmens, das Gemälde von der Wandfläche abzuheben, aufgehoben wird. Die Auslassung des Bilderrahmens ist eine Präsentationsweise, die bereits seit den 50er Jahren häufig von abstrakten Malern verwendet wird. Nun, welche Bedeutung hat die lineare Aufhängung der Bilder? Darauf gibt es keine definitive Antwort; die Bedeutung hängt einerseits von der Empathie des Betrachters, andererseits von situativen Faktoren ab. Aber schon in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts gab es KünstlerInnen, z.B. die DadaistInnen, die bei Ihren Ausstellungen vermieden, die Bilder in einer linearen Ordnung aufzuhängen. Warum? Sie waren der Meinung, daß die vertikale und horizontale Anordnung der Bilder religiöse Konnotationen zuläßt. Mich erinnert der Hängemodus von F. Graf — der Aufbau von Modulen unter strenger Bewahrung der horizontalen und vertikalen Gliederung in dem leeren, asketisch gehaltenen Raum der Secession — ebenfalls an Altare, d.h. eine religiöse Konnotation wird erzeugt. Natürlich sind meine Eindrücke nur aspekthaft und weisen in gewisser Weise auf das Phänomen hin, daß man nur sieht, was man erwartet. Das soll aber nicht bedeuten, daß meine Eindrücke mit der allgemeinen Semiotik der Kunstausstellung, d.h. der Grammatik der Hängeordnung und Raumgestaltung, nicht übereinstimmen. Man könnte mir auch vorwerfen, daß meine Interpretationen den Absichten des Künstlers nicht entsprechen. Dieser Vorwurf setzt die Annahme voraus, daß der/die KünstlerIn die Kunst als ein institutionelles System von bedeutungsvollen Zeichen beherrscht. Ähnlich wie die Poststrukturalisten gezeigt haben, daß das Subjekt von der Sprache beherrscht wird, behaupte ich ebenfalls, daß die Kunst die KünstlerInnen beherrscht. Der/Die KünstlerIn hat keine uneingeschränkte Macht über das, was er/sie produziert. Also kann der Geltungsanspruch der individuellen Intentionen auf einer pragmatischen Ebene nicht gerechtfertigt werden. Das bedeutet, daß die Absichten von Franz Graf keine gewichtigen Argumente für die Interpretation seiner Werke darstellen. Sie sind trotzdem relevant für die Analyse der intentionalen Selbstdarstellung des Künstlers.

2.2. Kunstvermittlung im Ausstellungsort

Während der gesamten Ausstellungsdauer lagen keine begleitenden Texte im oder vor dem Ausstellungsraum aus. Die Wiener Secession bietet grundsätzlich jeden Samstagvormittag eine Führung an. Gruppen können bei rechtzeitiger Anmeldung auch eine Führung zu einer anderen Zeit beantragen. Diese Führungen konzentrieren sich jedoch hauptsächlich auf die Geschichte der Secessionsbewegung und des Gebäudes, sowie auf das im Keller befindliche Fries von G. Klimt. Das heißt, daß auf die temporären Ausstellungen nur wenig eingegangen wird. Es gab eine einzige Führung, die ausschließlich der Ausstellung von F. Graf galt, und die wurde von "KunstRaum" — ein Verein, der von Markus Brüderlin, damals Bundeskurator für Bildende Kunst, gegründet wurde — initiiert.

Aus dieser Beschreibung geht hervor, daß die museumspädagogischen Bemühungen der Secession sehr dürftig waren.[9] Warum? Der finanzielle Faktor — Kunstvermittlung kostet

9 Eine Vertreterin der Secession rechtfertigte dieses Defizit mit der Bemerkung, "da wir kein Museum sind, brauchen wir keine professionelle Kunstvermittlung machen". Doch das ist blanker

etwas — scheint mir nicht das wesentliche Hindernis gewesen zu sein. Denn es wäre mehr als genug getan, wenn man auch nur 10% des jeweiligen Ausstellungsbudgets für kunstvermittelnde Tätigkeiten investieren würde. Meines Erachtens dürfte hier vielmehr ein anderer Grund eine entscheidende Rolle gespielt haben. Offensichtlich herrschen bestimmte Einstellungen und Kunstauffassungen, die die Kunstvermittlung für nicht so wichtig erachten. Während eines Gesprächs antwortete eine Mitarbeiterin der Secession auf meine Bemerkung, daß viele Besucher nur 2-3 Minuten im Ausstellungsraum verweilen, weil sie offensichtlich nicht viel damit anfangen können, daß viele Besucher wegen Klimts Fries und nicht wegen Franz Grafs Ausstellung kommen. Franz Graf fügte hinzu, daß man nicht erwarten kann, daß jeder, der den Ausstellungsraum betritt, sich von der Ausstellung angesprochen fühlt. Auf meinen Einwand, daß eine Ausstellung ohne Kommentare und Hilfsmittel nur für eine begrenzte Anzahl von Besuchern zugänglich ist, und daß dadurch ein elitärer Kunstbegriff vermittelt wird, antworteten meine Gesprächspartner: "Es war ja immer so, daß nicht alle sich für Kunst interessieren". Diese Tatsache — so Franz Graf — hat nichts mit einem elitären Kulturbegriff zu tun, sondern es handelt sich um ein Phänomen, das natürlich ist: Die Leute haben unterschiedliche Interessen, manche interessieren sich für Kunst, andere für Sport oder für Musik, und daran ist auch nichts zu ändern.

Wenn der Künstler vom Betrachter erwartet, daß er seine Werke allein rezipiert, so setzt er voraus, daß der Betrachter über ein "anderes Sehen" verfügt, ein Sehen, das ihm ermöglicht, Artefakte so zu betrachten, daß er Bedeutungen "herauslesen"[10] oder spontan erfinden kann. Dieses "andere Sehen", das wir auch "ästhetische Wahrnehmung" nennen könnten, setzt eine innere Bereitschaft voraus, bestimmte Gegenstände anders — eben "ästhetisch" (was immer dieses Wort heißen mag) — zu betrachten. Vom Standpunkt einer vergleichenden Erkenntnistheorie kann man dieser Betrachtungsweise einem spezifischen "Denkstil" zuschreiben. Subjektiv erlebt der Betrachter seine Wahrnehmungen als "authentische" und "spontane". Dies ist aber nur eine erzeugte Illusion, die vom spezifischen Habitus des Betrachters hervorgerufen wird (vgl. P. Bourdieu, 1970, S.40).

2.3. Kunstvermittlung außerhalb des Ausstellungsortes

In diesem letzten Teil meiner Arbeit werde ich die Kunstkritiker und ihre Rolle bei der Konstruktion und Weitergabe von Kunstmythen thematisieren, wobei sich die Beispiele, die ich nehme, nicht ausschließlich auf diese Ausstellung von Franz Graf in der Secession beziehen. Ich beginne mit einigen typischen Aussagefiguren:

Unsinn. Über die Notwendigkeit und Nützlichkeit des offenen Diskurses über Kunst habe ich mich im ersten Teil meiner Arbeit ausführlich geäußert. Das Bestreben, den ästhetischen Diskurs in engen, esoterischen Kreisen zu halten, ist markthemmend und dient allgemein nicht den Interessen der meisten KünstlerInnen.

10 Nach einem Kommentar eines Besuchers sagte eine andere Besucherin: "Das ist *reine* Interpretation. Du projizierst deine eigene Sache auf die Kunstwerke." Es läßt sich freilich fragen: Gibt es eine authentische oder wahre Interpretation? Ist die Interpretation nicht von vornherein ein Teil des Denkens der Person, die sich diese Interpretation ausdenkt? Offensichtlich erwarten die Rezipienten eine "wahre" Erklärung des Kunstwerkes.

Figur a — Während einer Führung durch die Ausstellung in der Secession, die von "KunstRaum" organisiert wurde, sagte Christian Muhr (Kunstvermittler) zum ebenfalls anwesenden Franz Graf, daß "es fast unmöglich ist, Dir Fragen über Dein Werk zu stellen, weil dies gegen den Sinn Deiner Ausstellung wäre". Christian Muhr behauptete im Gespräch, daß Franz Grafs Werk sich gegen Fragen, d.h. einen Diskurs, sperrt. Die *Figur a* stilisiert das Kunstwerk als ein "black hole" (Lyotard), als "dunkles Rätsel" (Adorno).
Figur b — Christian Kravagna (1995, S.107) hat Franz Grafs Arbeiten als "die Suche nach einer Sprache" beschrieben. Dazu möchte ich die Frage stellen: Was heißt Sprechen oder eine Sprache haben? Werden hier irgendwelche gnostischen Ansprüche laut? Die *Figur b* projiziert in das Kunstwerk Heilversprechungen: die Entdeckung einer anderen, neuen Sprache. Hinter der Suche "nach einer anderen Sprache" stehen meistens Vorstellungen von "Erlösung", "Erhellung", "Heilung".
Figur c — Donald Kuspit (1988, o.S.) schrieb über F. Graf folgenden Text: "Diese Konzentration vom dynamischen Sein läßt die axiomatische Form als eine Emanation erscheinen. [...] Entscheidend für diese numinös/sakrale Wirkung ist das Durchsichtige an der Zeichnung, sowie auch der offenen Struktur der Module. [...] Franz Graf [beschäftigt sich, T.Z.] mit der reinen Form". Die *Figur c* theologisiert die Kunst und macht die Zeichnungen von Franz Graf zu Ikonen des Heiligen. Die Metapher der "reinen Form", die unausgesprochen auch die Vorstellung von einer unreinen, "schmutzigen" Form[11] enthält, überschneidet sich mit der Ästhetik des deutschen Idealismus.
Figur d — Markus Brüderlin (1987, S.120f.) schrieb: "[...] Doch Grafs konzentrische und symmetrische Bildkonzeption entsteht nicht in Anlehnung an solche kultischen und archetypischen Vorbilder [z.B. asiatische Meditationstafeln, T.Z.], sondern aus einer *ganz* persönlichen Entwicklung, die als Fortsetzung früherer Raum-Bildvorstellungen zu verstehen ist." Franz Graf wird von M. Brüderlin der Postmoderne zugerechnet: "[...] und da werden seine Arbeiten höchst aktuell, [...] [weil er, T.Z.] genau jene Aspekte, die die modernistische Auffassung zu eliminieren suchte [aufgreift, T.Z.], nämlich die magische und spirituelle Komponente des abstrakten Reduktionismus". In dieser *Figur d* wird das Individuelle, Einmalige betont. Gleichzeitig wird das künstlerische Werk in einem geschichtlichen Prozeß eingebaut, und als die Überwindung der vorangegangenen Kunststilen gekrönt. (Achten Sie bitte darauf, daß M. Brüderlin von einem substanziellen Unterschied und einem Diskontinuum zwischen der Moderne und der Postmoderne ausgeht.)

Was mich grundsätzlich an den Texten der Kunstkritik irritiert, ist die häufige Verwendung des semantischen Superlativs, den allumfassenden Sinnanspruch mancher Sätze. Die Erkennung des Stils eines Textes (oder auch eines Kunstwerkes) ist eine wesentliche Voraussetzung für das Verstehen des Textes. Die Stilisierung der Sprache der Kunstkritik hat drei Funktionen:

a) Es wird damit "philosophische Tiefe" suggeriert. Das "Theoretische" wird dem "Empirischen" vorgezogen; das gilt als typisches Merkmal eines philosophischen, d.h. bedeutungsreichen Diskurses.

---

11 Das Unreine, das Nicht-Erhabene wurde in der Vergangenheit als "entartete Kunst" bezeichnet. Diese Bezeichnung findet man bereits in Schriften konservativer Denker im 19. Jahrhundert (z.B. Max Nordau: Entartung, München 1892).

b) Die elaborierte Sprache, die Verwendung von Abstrakta schützt den Text vor Trivialisierung.

c) Der/Die AutorIn behauptet, ein "Sonderwissen" zu haben, das mit den Mitteln der Alltagssprache nicht ausgedrückt werden kann. Durch die Mystifizierung der Botschaft des Textes gewinnt der/die AutorIn an Autorität, d.h. an Unhinterfragbarkeit.

Literatur

Bourdieu, Pierre: "Zur Soziologie der symbolischen Formen". (Orig. 1970) Frankfurt a. M. 1991.

Brüderlin Markus: "Franz Graf — Metapher seelischer Haltung". In "Kunstforum", Nr. 89, 1987.

Hoet, Jan: "Chambres d'Amis — 1986 Gent". In "Die Kunst der Ausstellung". Hg. B. Klüser u. a. Frankfurt a. M. 1991.

Hofmann, Werner: "Gegenstimmen". Frankfurt a. Main 1989.

Fleck, Ludwik: "Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache". (Orig. 1936) Frankfurt a. M. 1981.

Kravagna, Christian: "Franz Graf — Abstrakte Geschichtsschreibung". In "Kunst in Österreich", Hg. N. Smolik u. R. Fleck. Köln 1995.

Kuspit, Donald: "Franz Graf". Ausstellungskatalog, Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1988.

Wittgenstein, Ludwig: "Philosophische Untersuchungen". (Orig. 1951) Frankfurt a. M. 1977.