

Die Kunst der Als-ob-Technik und die Technik der Als-ob-Kunst

1.

In den Künsten hat es immer zwei Klassen von Techniken gegeben: Zur ersten Klasse - überwiegend in den freien Künsten, den einstigen *artes liberales*, die nicht dem Lebensunterhalt dienen - gehören die körperlich-organischen Techniken des Gesangs und der Sprechkunst, in Tanz, Schauspiel und Artistik, die Techniken des Musizierens, Malens und Formens, von der unmerklichen Innervation bis zur Kraftprobe. Diese Techniken sind Kunst, weil als Kunst gelernt, geübt und vollendet; sie entstehen aus und in der Kunst, aus und in dem, was gemalt, gesungen oder getanzt werden will. Kunst und organische Technik sind nicht zu trennen, sie korrigieren, entwickeln und vervollkommen, schwächen sich aber auch gegenseitig. (Ein hastig gemaltes Bild ist auch schnell leergeguckt.)

In den angewandten Künsten - einst die *artes mechanicae* der Waffen-, Küchen- und Kunsthandwerker - kommt aus Werkstätten, Fabriken und Labors die zweite Klasse nicht genuin künstlerischer, maschineller Arbeitstechniken hinzu. Industriell erprobte Maschinen-, Apparate- und Computertechniken sind heute aus Design und Architektur, Film und Fotografie und aus der analogen und digitalen Musik(re)produktion nicht mehr wegzudenken. Bildhauerei, Bühnen- und Instrumentenbau sind immer schon beides, nämlich organische Maschinenkünste gewesen, und in allen Künsten gibt es Berührungen und Mischungen beider Techniken. In der Regel kommen Maschinentechniken zum Einsatz, wenn es für die organischen Techniken zu schwer, zu gefährlich oder zu kompliziert wird. Organische Techniken sind an den Fähigkeiten und Stärken des menschlichen Körpers orientiert, Maschinentechniken an seinen Mängeln und Schwächen. Analog zur „Organischen Zusammensetzung des Kapital“ aus lebendiger und vergegenständlichter Arbeit (Marx) kann auch von der organischen Zusammensetzung der Künste aus Mensch und Technik gesprochen werden.

2.

Neben den organischen und den Maschinentechiken gibt es jedoch (auf der postmodernen Resterampe von Futurismus und DaDa, Fluxus und Happening) seit einigen Jahrzehnten eine vor allem in Performance und Installation, in Film- und Videokunst, in der Computer-Musik und beim Regietheater beliebte dritte Technikklasse, einen Hybrid oder Bastard beider, deren Domäne der ästhetische „Erschleichungsfehler“ (Kant) ist, nämlich das willkürliche Vertauschen des organischen Körper- und des technischen Maschinenprinzips. Kunst wird maschinisiert und digitalisiert, Technik wird verkunstet. Die Technik soll leisten, was die Kunst nicht schafft, die Kunst will mit technischem Aufwand ästhetisch gewinnen, Maschinen- und Computertechnik soll nicht nur künstlerisch angewandt werden, sondern selber Kunst sein. Das ist die dritte Klasse der Als-ob-Techniken und Als-ob-Kunst. Ihr Merkmal ist das Mißverhältnis zwischen technischem Aufwand und künstlerischem Ertrag, zwischen unterkomplexer Technik und überspanntem Kunstanspruch, zwischen organischer Schwäche und Technikfaszination. Vor allem nimmt das Als-ob dort überhand, wo Computerprogramme die Selbstkorrektur, Optimierung und Variation von Tönen, Formen und Farben steuern, weil, wie es heißt, der Mensch das gar nicht so gut kann wie die Maschine. Das ist dann aber Computer-Kunst, und nicht Malerei oder Gesang.

Als-ob-Kunst trägt bei zu „art pollution“ (Marina Abramovic) und „Depotnikultur“ (Jochen Gerz), also zum Müllproblem in Kunstproduktion und -konsum, und ist auch nicht zu retten mit ‚Bezug‘ oder ‚Verweis‘ auf die Mensch-Maschine-Experimentier-Tradition von LaMettrie bis zu humano-iden Robotern. Denn diese technisch-wissenschaftliche Hybridtradition ist an der Logik und Dynamik organischer Zusammensetzung von Mensch und Technik orientiert, am Kunstmenschen aus digitaler Automatisierung und analoger Ersatz-Humanisierung, aber nicht an Als-ob-Effekten und Mißverhältnissen. Sehr schön gelingt das in der schwedischen TV-Serie „Real Humans - Echte Menschen“ im Zusammenspiel zwischen sehr menschenähnlichen „Hulots“, menschengleichen Zybogs und Menschen.¹

¹ 1.Staffel 2012, dt.Erstaussstrahlung auf Arte 2013

Buchstäbliches Beispiel ästhetischen Misslingens sind dagegen Rebecca Horns „Malmaschinen“ (mehrere Versionen 1988-91), eine davon dauerhaft installiert in der Neuen Nationalgalerie in Berlin: Ein zwischen Wand und Decke montierter Pump-, Schwenk- und Schleuder-Mechanismus mit Farbtrichtern, Elektromotoren und Edelstahlgestänge spritzt im Zufallstakt schwarze und rote Farbe auf die weiße Wand, bis die Trichter leer sind und die Farbe heruntergelaufen und getrocknet ist. Das dauert Tage - nachts wird die Maschine abgestellt - und dann wird saubergemacht und neu installiert. Die Malerei soll so an die Maschine delegiert werden und Trichter und Spritze sollen das Männliche und Weibliche symbolisieren. - Als ob damit irgendetwas gewonnen wäre für das Mensch-Maschine-Verhältnis, für die Geschlechterspannung, für Malerei und Installation oder für die Körper-Performances, für die Rebecca Horn zu Recht berühmt ist.

Andere Künstler, wie z.B. Jean Tingely, Roman Signer, Peter Fischli & David Weiss, die auch mit technischen Geräten und physikalisch-chemischen Effekten Nonsense-Maschinen bauen, vermeiden diese Als-ob-Fehler, weil sie sich damit begnügen, ästhetische Illusionen mit technischen Tricks und umgekehrt technische Illusionen mittels ästhetischer Tricks zu erzeugen. Sie spielen wie Artisten und Illusionisten mit der Ästhetik der Knalleffekte, der Lust am Kaputten und am überraschenden Funktionieren - und wecken beim Publikum Neugier und mimetisches Vergnügen, ohne es vor den Kopf zu stoßen. D.h., sie ermuntern Fragen nach Zusammenhängen (wie geht das?) statt sie als kunstfremd-banausisch zu denunzieren.

Gelungene Beispiele sinnlich und rational funktionierender Mischung aus Kunst und Technik sind auch Otto Pienes Luft- und Lichtplastiken (im Oktober 2014 noch einmal rekonstruiert auf dem Dach der Neuen Nationalgalerie in Berlin), sind die Licht-Klang-Installationen von Christina Kubisch, die musikalischen Installationen von Rebecca Horn und Susan Philipps (Skulptur Projekte Münster 1987 bzw. 2007, Hamburger Bahnhof 2014), die Licht- und Dunkelräume James Turrells, oder die multiperspektivischen Großfotomontagen von Andreas Gursky und Stan Douglas². In all diesen Fällen dient die Technik der Kunst und ist die Kunst auf der Höhe der

² Vgl. Kunstforum Bd.228

Technik – sie funktioniert sichtbar oder versteckt und ist im Werk ästhetisch aufgehoben.

Prototypische Als-ob-Kunst ist dagegen die Körperprovokationskunst. Sie kultiviert die Ästhetik der Gewalt, der Schmerzen, des Schock und Schmutz. Als ob Selbstverletzungen, Blut und Urin (gelegentlich auch Sperma und Kot) - oder das enthusiastisch hochgelobte, ungemachte Bett mit den Utensilien der Nacht von Tracy Emin - dadurch Kunst würden, daß sie in einer Galerie oder auf der Bühne präsentiert werden. Die beliebte Ausrede auf den Körper als Primärmaterial der Kunst ist hier gedankenlos, weil sie den entscheidenden Unterschied zwischen Natur und Kunst verkennt. Den Körper als Ursprung von Tanz und Gesang, als Vorbild aller Abbilder und die Haut als erste Malfläche zu begreifen, impliziert ja komplexe Erfahrungen der Naturvermittlung und des Gefühlslebens, der Körperpflege und Gewaltdistanzierung, die der Schock-, Sex- und Ekelrealismus mutwillig zunichte macht. Urin, Blut und Wunden der Künstler selber sind keine Requisiten und keine Kunstmittel. Sie müssen zur Sache gehören, die verhandelt wird, aber nicht zum Verhandler. Der Bariton Christian Gerhaher sagt: „Echte Tränen gehören nicht auf die Bühne. Glauben Sie mir, wenn ein Sänger davon abhängig wäre, daß er das, was er vorträgt, auch durchlebt, wäre er erstens eine Belästigung für sein Publikum und zweitens sehr gefährdet.“³

Die Kunst aber entstand und entsteht immer wieder neu aus dem Widerstand gegen naturästhetische Unmittelbarkeit, gegen Zerstörung und Selbstzerstörung, denn sie ist von Anbeginn förmlich und sozial vermittelte Natur, mithin das Gegenteil der Regression aufs vermeintlich Ursprüngliche. Vor allem bedarf sie des Abstands von der Gewalt der Ereignisse - man denke nur an die drei sehr gewaltsamen Ursprungsmythen der Musik: Marsyas mit seiner Panflöte wird vom singenden, Leier spielenden Apollo besiegt und gehäutet, seine Haut trocknet im Wind zur Äolsharfe; Orpheus' Kopf, von den Mänaden abgerissen und auf die Leier gebunden, treibt weitersingend Sapphos Insel Lesbos entgegen; Odysseus schließlich riskiert Schiff und Gefährten, um den Gesang der Sirenen zu hören.

³ Interview im SZ-Magazin Nr.4, 23.1.2015, S.15

Die Als-ob-Kunst der Körper-Provokation ästhetisiert und verklärt jedoch Schmerzen und Schrecken, statt ihnen Widerstand zu leisten. Zumindest ist der Grat, auf dem z.B. Orlan, Stelarc, Günther Brus, Hermann Nitsch und früher auch Marina Abramovic agieren, sehr schmal und auf Provokation und Absturz angelegt. Außerdem ist es vermessen, so zu tun, als ob Kunst gefährlich sei. Verletzende Taten und Worte sind gefährlich (und deshalb strafbar), aber nicht die Kunst. Auch der Rekurs auf quasi-religiöse Erfahrungen ekstatischen Leidens, der Körpervergessenheit und Schmerzunempfindlichkeit verfängt vielleicht religiös, aber nicht künstlerisch. Denn Leiden und Erlösung sind nur insofern auch Kriterien der Künste, als zur Kunst von Anbeginn auch die Emanzipation von Naturzwängen, von Götter- und Mernschengewalt gehört. Pathetisch, d.h. leidensmäßig (nicht leidenschaftlich) aufgeladene Als-ob-Kunst trägt freilich eher dazu bei, den Glauben an die Kunst zu verlieren als zu stärken, während die große religiöse Schmerzensmalerei des 15. und 16.Jhdts, (auf die die Körperkunst-Akteure und Interpreten gern ‚verweisen‘) wie bei Bosch, Breughel, Schongauer oder Baldung Grien, den Kirchenglauben nachhaltig erschüttert hat. Das ist der Unterschied zwischen widerständiger Schreckensmalerei damals und Körperverletzungsspektakeln heute.

Die Körperprovokationskunst verkennt hier den kategorischen, für Kunst und Leben konstitutiven Unterschied zwischen Mensch und Bild, zwischen direkter Provokation und Gewalt und ihrer Verarbeitung und Darstellung. Erst die Verarbeitung eines schockierenden Ereignisses macht daraus ein Erlebnis, stellt einen Zusammenhang her zwischen Grund und Folge, lässt erleben, was passiert ist. Jene Provokationsperformer wollen jedoch genau diese Vermittlung zwischen Körper und Bild, zwischen Ereignis und Erlebnis verhindern und unterbrechen. Sie zerstückeln Erfahrung und Begreifen durch Ereignis-Schocks. Die aktuelle Ausstellung im Mumok-Museum Wien zum Wiener Aktionismus bestätigt das: Sie heißt „Mein Körper ist das Ereignis“ (bis 15. August 2015).

Vor Bildern, auch Passagen im Film oder Konzert, die mich schrecken, anrühren, weinen oder fürchten oder glücklich machen, kann ich mich Gefühlen hingeben, kann fragen und reden, auf Distanz gehen und wieder eintauchen, - kann sogar das Bild attackieren wie jener kranke Kunstfreund 1982

mit einem Hammer Barnett Newmans Riesentafel „Who is afraid of Red, Yellow and Blue“, das damals als „Andachtsbild“ des 20. Jahrhunderts gefeiert wurde. Einer direkten Aktion bin ich jedoch leibhaftig ausgeliefert, muß mich sofort wehren, mitmachen oder eingreifen. Denn damit wird eine nicht nur künstlerische Grunderfahrung ins Gegenteil verkehrt, daß nämlich, so Barnett Newman, „the aesthetic act always precedes the social one“ - darin waren sich so unterschiedliche Maler wie Malewitsch, Barnett Newman und Francis Bacon einig.⁴ - Das Kunstwerk als ästhetischer Akt zieht also den sozialen Akt, es als Faktum anzuerkennen, nach sich, nicht umgekehrt; darin besteht sein, mit Adornos Begriff, „Doppelcharakter“. Die Provokationskunst versucht jedoch durch einen pseudo-sozialen Akt die ästhetische Erfahrung zu überfallen, - sie füttert und beutet Affekte aus, statt Begegnung und Reflexion zu ermöglichen. Wenn das Publikum allerdings tätlich mitmacht und eingreift, also selber ästhetisch und sozial agiert, verliert die Kunst ihre Definitionsmacht im sozialen Getümmel. Das darf aber nicht passieren, denn nichts fürchtet seit den Happenings der 60er Jahre die Provokationskunst mehr, als daß das Publikum wirklich mitspielt und die Als-ob-Fassade einreißt.

Wieso sehe ich einer künstlerischen Körperverletzung zu, statt erste Hilfe zu leisten? - Weil ich mich im Schonraum der Kunst damit blamieren würde? In der Galerie oder auf der Bühne Dinge tun zu können, die draußen verboten sind (so Christoph Schlingensiefs Formel), gilt eben nur für Kunst, nicht für Als-ob-Kunst. Wenn im Zirkus die Clowns und Zauberer Leute aus dem Publikum in die Manege holen, ist es echt, auch wenn es abgesprochen wurde, weil der Unterschied zwischen Artist und Publikumsakteur gewahrt bleibt. Sogenannte interaktive Performance- und Theateraktionen tun dagegen meist nur so, als ob sie diesen Unterschied aufheben. Denn mitzumachen und dabei zu erfahren ‚das kann ich auch‘, stärkt mich und schwächt die Kunst. Tino Seghals Performances mit Publikum sind deshalb genau choreografiert und unwiederholbar, das Publikum ist in jedem Moment nur sprechendes Requisit und Stellfigur, aber nicht mehr. Es soll sich nicht der Kunst bemächtigen, sondern nur mitspielen

⁴ vgl. Hermann Pfütze, Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst, Ffm 1999, S.80f

3.

Aufdringliche Beispiele des Mißverhältnisses und der „art pollution“ durch Als-ob-Kunst sind an prominenter Stelle z.B. der mit aufwendiger Technik unter Laborbedingungen hergestellte Hochglanz-Nippes von Jeff Koons, die grotesken Tierkadaver-Konservierungen von Damien Hirst und die riesigen, amorphen Haufen Amish Kapoor (im Martin-Gropius-Bau Berlin 2013). Mit krachender Luftdruckkanone und über Förderbänder wie aus dem Bergtagebau werden blutrote Wachsklumpen aufgehäuft zu bedeutungswabernder, aber völlig unkommunikativer, amorpher Raumfüllmasse. Technik und Masse sind hier Mittel ästhetischer Überwältigung. - Roman Signers künstliche Vulkane sind dagegen wie gesagt animierende Buben-spiele. Und Joseph Beuys' Rieseninstallationen wie „Ende des 20. Jahrhunderts“ oder „Lichtschlag mit Hirsch“ unterscheiden sich von Kapoors Anhäufungen durch Differenzierung zwischen Technik, Natur und Kunst. Gabelstapler und Werkzeuge sind hier zwar Teile des Kunstwerks, aber sie könnten jederzeit, wie andere Requisiten und Readymades auch, aus der Kunst heraus wieder in der Gesellschaft verschwinden, für andere Zwecke.

Krude Beispiele der Als-ob-Kunst finden sich in der Tradition willkürlicher Montagen disparater Dinge, aus denen etwas drittes Neues werden soll, nämlich irgendwie Kunst. Anders als Kurt Schwitters, der die Materialien seiner Collagen von Zweck und Herkunft sorgfältig ‚entgiftete‘, sollen hier die Materialien direkt und unartikuliert Effekt machen. Als ob aus der Montage zweier Motorräder in einen zerstörten Konzertflügel „The Spirit of Yamaha“ herausspränge (Arman / Armand Fernandez, 1997), nur weil im Yamaha-Konzern sowohl Klaviere wie Motorräder gebaut werden. (Den Geist einer Yamaha spürt man beim Motorradfahren und den eines Flügels in der Musik, während solche Destruktionen nur eitler Lärm sind.) Warum wird diese Kaputt-Montage zweier Yamaha-Produkte immer wieder international ausgestellt und bestaunt? Als ob der Kunstbetrieb den „Erschleichungsfehler“ braucht, um ein neues Hybrid, einen ‚Sound‘ oder ‚Spirit‘ zu feiern. Nach einem ersten „Aha“ ist die Sache jedoch auf den zweiten Blick belanglos und auf den dritten Kunstmüll. Sie erinnert zwar ein wenig an Edward Kienholz' Gewaltmontagen, aber hat nichts von deren Protest gegen Gewalt.

Auf der Materialseite als-ob-anfällig ist auch die Naturalien-Kunst, von Beuys' Lebensmittel-Installationen über Abramovics Fleisch-Exerzitionen zu Wim Delvoyes „Kloake“. Hier dominiert von Anfang an (nicht erst am Ende, wenn die Sachen vertrocknen, krümeln und verwesen) die nicht-, ja antikünstlerische Qualität der Lebensmittel und die Frage, ob das Kunst sei, klebt an den Dingen. (Beuys sah das Problem mit Humor. Er riet den Fragern, es doch selbst zu versuchen, sie würden dann schon merken, ob sie sich als Künstler fühlen oder nicht.) Auch mit technischer Aufrüstung gelingt es nicht, solche Naturalien in Kunst zu verwandeln. Z.B. Delvoyes „Kloake“ aus dem Jahr 2000 ist eine riesige Labormaschine aus Kolben, Pumpen, Kesseln und Röhren, die mit echten Lebensmitteln („Malzeiten“) und Verdauungshilfen gefüttert wird und - zum größten Vergnügen der Zuschauer - am Ende entsprechend stinkende Würste auswirft. (Es gibt auch eine Haushaltsversion in Form und Größe einer Waschmaschine.)

Vergleichsweise traditionell nach naturästhetischen Schönheitskriterien verfährt dagegen die Eis-Kunst (Andy Goldsworthy, Francis Alys, Franticek Klossner, Claudia Märzendorfer): Das Formen der Eis- und Schneeskulpturen ist Kunst, aber Einfrieren, Lagern und Transport ist Technik, und Schmelzen ist Natur. Ausgestellt und ‚performt‘ wird jedoch stets das Schmelzen als Kunstwollen, umrahmt von Textplunder aus Symbolik, Klischees und Metaphern.

Zwei Beispiele: Franticek Klossner hängt in seiner seit 1990 laufenden Werkreihe „Melting Selves. Infinite Performance“ tiefgefrorene Portraitbüsten seiner selbst kopfunter auf und lässt sie in Galerien und Museen schmelzen. In der Kunsthalle Osnabrück lagern in einem Tiefkühlraum seit 2011 über hundert „stille Reserven“. Klossner selbst empfindet das Schmelzen „als lustvoll. Wenn ich mich öffentlich schmelzen sehe, dann hat es immer auch einen gewissen intimen und sexuellen Aspekt ... vom explosiv knackenden Körper bei minus 30 Grad über die Rauhreifbildung in der warmen Museumsluft ... zu den Fingerspuren der Berührungen vom Publikum ... dies alles empfinde ich als hocherotisch.“ Das mag schon sein. Das Schmelzen aber mit einer „ganzen kulturhistorischen Assoziationskette“ der Profil- und Portraitkunst auf Münzen und Reliefs zu behängen oder im „kausalen Naturzusammenhang“ des Klimawandels zu sehen,

weil die Skulpturen inzwischen schneller schmelzen und „das Tropfen dem Ticken der Uhr gleicht“, das erweist die Natur der Sache, auf die es Kossner ja wesentlich ankommt, als schwächstes Glied seiner Kunst.⁵

Ähnlich aufwendig und kulturkritisch überhöht ist das seit 2005 laufende Projekt „Frozen Records (Viel Lärm um Nichts)“ mit abspielbaren Eischallplatten von Claudia Märzendorfer, für die sie Einspielungen arrangieren lässt und Kompositionsaufträge vergibt und mit einem Elektroakustiker zusammenarbeitet. Für das größte Konzert im Mozartjahr 2006 in Wien wurden einen Sommer lang rund 2500 Maxi-Single- Eischallplatten gegossen und in Tiefkühltruhen gelagert. Märzendorfer versteht ihre Eisarbeiten als „lebenspraktische, sisyphusartige Leistungen“, bei denen ihr während des Schmelzens beim Abspielen „die Zeit als subversive Partnerin ... die Kontrolle über die investierten Stunden sichtlich entreißt“. Die Schmelzzeit befreie das Kunstwerk von der „Marter der Lagerung“. „Die Töne lösen sich auf in der Zeit, wie die Schallplatte ... sich als Speichermedium verflüchtigt.“ Die enorme Diskrepanz zwischen langwierigem Herstellungsaufwand und flüchtiger Musik ist Märzendorfers Protest gegen Selbstoptimierungs- und Wertsteigerungsdiktate auch im Kunstbetrieb. Nur: Was ist die Kunst? Die Musik komponieren andere, und das eigentliche Werk, nämlich das Schmelzen der Platten und das Schwinden der Töne, die Subversion der Zeit, besorgt die Natur. Märzendorfers Kunst aber, ohne die das Konzept nicht funktioniert, ist die raffinierte Gieß-, Fräs- und Gefriertechnik, mit der die Tonträger hergestellt und konserviert werden, nur um mit dem Kunsteffekt rasch wieder zu verschwinden.⁶

Dagegen ist der berühmte Vierzeiler aus Schuberts „Winterreise“:
„Ich will den Boden küssen, / Durchdringen Eis und Schnee,
Mit meinen heißen Tränen, / Bis ich die Erde seh“
zwar nur ein kleines Stück Poesie, aber stärker als Eis und Schnee, bedarf keines technischen Datenträgers und schmilzt nicht.

⁵ Kunstforum Bd. 230, August 2014, S.219 ff

⁶ Kunstforum Bd. 230, S.197 ff

4.

In den Künsten wird zwar immer mit Als-ob-Techniken, Tricks, Knalleffekten und Sinnestäuschungen gearbeitet, aber in der Epoche des erweiterten Kunstbegriffs und der Entgrenzung der Künste verführen die relativ leicht erlernbare digitale Handhabung komplizierter, sich selbst kontrollierender Logistik und Maschinerie sowie die zur gedankenlosen Redewendung gewordene ‚Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft‘ auch reflektierte Künstler zu Erschleichungsfehlern. Carsten Höller z.B. redet von somatischen Grundsubstanzen und Laborexperimenten, Thomas Saraceno von „Cloud Cities“ und Schwerelosigkeit, aber nicht wie im Drogenexperiment oder in Kinderträumen als Spielidee, sondern so, als ob ihre Installationen als Labor und technisches Modell der avancierteste Stand künstlerischer Forschung und ästhetischer Experimente seien. Das ist jedoch der Unterschied zwischen wie und als ob.

Carsten Höller versteht etwas von seinem Thema, er habilitierte sich über die Geruchskommunikation von Insekten. Aber in seiner riesigen SOMA-Installation 2010/11 in der Haupthalle des Hamburger Bahnhof in Berlin zeigt er nicht, wie Fliegenpilze und Rentier-Urin organisch wirken, sondern er tut so, als ob er den sagenhaften Soma-Trank - eine angeblich halluzinogene altindisch-mythische Urdoge - in seiner Kleinzoo-Biosphäre mit zwölf lebenden Rentieren, weißen und grauen Mäusen, Vögeln und Insekten erforschen wolle. Fürs Publikum, erst recht für die, die für 1000.-€ hoch über den Rentieren auf einem Riesenfliegenpilz auch die Nacht in einem Fantasy-Bett verbringen wollten, wurde hier mit einem bizarren Pseudo-Laborversuch großer Bio-Kunstzauber gemacht.

Thomas Saraceno hat - ein Jahr später am gleichen Ort - auch eine „Biosphäre“ gebaut aus großen und sehr großen, transparenten Plastikballons mit leichtem Überdruck, so daß sie an Seilen verankert schweben. In die beiden größten konnten die Besucher durch eine Luftschleuse einsteigen, um auf einer Trampolin-Membran zu landen, die die Ballons waagrecht teilt. „CLOUD CITIES“ ist für Saraceno das Modell einer „realisierbaren Utopie“ künftigen Lebens in „zellenartigen, schwebenden Städten“ und „hängenden Siedlungen“. Er beruft sich dabei auf Buckminster Fullers

geodätische Kuppeln und Frei Ottos biomorphe Leichtbaukonstruktionen. Die alte, von der Nanotechnologie erneuerte Faszination für Spinnennetze und Seifenblasen kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihre Übertragung in metrische Dimensionen bislang sowohl technisch und atmosphärisch als auch sozial utopisch ist. Denn für wen sind solche Parallel-Biosphären gedacht? Für Weltraum-Abenteurer und Kunstfreunde als sinneserweiternder Simulator-Selbstversuch, oder wie das Atelier Van Lieshout mit schwarzem Humor vorschlägt, als Ver- und Entsorgungs-Kolonien für Alte, Kranke und Unnütze? Saracenos Installation ist zum Glück weder technologisch noch soziologisch experimentell, sondern ein großes Spiel und, wie eine Besucherin sagte, „eigentlich besser als Kunst“.⁷

Nichts gegen das Zoo- und Hüpfburg-Vergnügen in Höllers und Saracenos Installationen und nichts gegen das schöne Gefühl körperlichen und kognitiven Schwebens, aber beide Unternehmen sind, gemessen an ihren Ansprüchen, Als-ob-Kunst. Denn verglichen mit realitätstüchtigen Raumkapsel- und Biosphären-Versuchen sind sie wissenschaftlich-technisch unterkomplex und ästhetisch auf den Schonraum des Museums angewiesen. ‚Draußen‘ gingen sie sofort kaputt.

5.

Das Publikum merkt dies alles jedoch „und sieht eher die Methode als das, was mit ihr erreicht werden sollte“⁸. Das Problem ist bekannt, wird aber durchs Kunstmüllproblem aktuell verschärft: nämlich durch rastlosen Als-ob-Kunst-Nachschub aus den Ateliers in die Galerien und Biennalen und auf den Kunstmarkt. Wenn Technik und Körperlichkeit, maschinelle und leibhaftige Schocks, technische Raffinesse, Natureffekte und Pseudo-Experimente allein schon für Kunst gelten und ästhetisch fürs Werk herhalten müssen, wird die Kunst fragwürdig. Als ob dies alles die Kunst als Beifang liefern würde, bloß weil es technisch funktioniert, körperlich erregt oder in der Natur der Sache liegt.

⁷ vgl. Kunstforum Band 212, November 2011, S.264 ff

⁸ Daniel Tyradellis, Müde Museen, Körber Stiftung Hamburg 2014, S. 253

In dem oskarprämiierten Film „Birdman oder Die unverhoffte Macht der Ahnungslosigkeit“⁹ begründet die Theaterkritikerin der New York Times ihren Verriß der Aufführung eines Stücks von Raymond Carver in diesem Sinn: Die Schauspieler hätten aus ihrer Unfähigkeit heraus unverhofft eine neue Kunst erfunden, nämlich den Hyperrealismus wirklicher Erektionen, Schusswunden und echten Bluts, das jetzt anstelle der Schauspielkunst durch die leeren dramatischen Adern des Broadway-Theaters fließe.

Als Fazit lässt sich zusammenfassen: Kunst bleibt Kunst, sofern sie weder Nicht-Kunst noch Als-ob-Kunst ist; Nicht-Kunst, wie z.B. Requisiten und Readymades, die nur in Kunsträumen Kunst sind, verschwindet wieder dort, wo sie herkommt - in der Natur, in der Gesellschaft oder im alltäglichen Gebrauch; aber Als-ob-Kunst ist - anders als Abfallkunst und Arte Povera - unfruchtbar wie alle Hybriden und mithin real und ideell das Müllproblem in Kunstproduktion und Kunstkonsum. Wohin damit?

⁹ 2014, Regie Alejandro González Inárritu, mit Michael Keaton in der Hauptrolle

