

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

An Kunst glauben. Verbindungen zwischen Magie und Kunst als soziale Praktiken

Verfasserin

Aurélie Mazars

angestrebter akademischer Grad
Magistra artium (Mag.art.)

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. phil. Helmut Draxler

Studienrichtung: 190 590 592
590 Lehramtsstudium UF Bildnerische Erziehung/Kunst und kommunikative Praxis
592 Lehramtsstudium UF Textiles Gestalten/Textil-Kunst, Design, Styles

eingereicht an der Universität für Angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Wien, im Juni, 2018

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (eine Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Juni 2018

Aurélie Mazars



Danksagung

Die Durchführung und Fertigstellung dieser Diplomarbeit wäre ohne die Hilfe von bestimmten Menschen nicht möglich gewesen. Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich bei ihnen bedanken:

Herr Mag. art. Philipp Krieger, für seine Geduld, seine unermüdliche Unterstützung und seine immense Liebe. Tausend Dank für die formelle und inhaltliche Hilfe bei der Erstellung dieser Arbeit.

Frau Mag. phil. Margaretha Mikula und Frau Mag. phil. Ulrike Navabi für ihre freundliche Hilfe bei der deutschen Übersetzung dieses Textes.

Die Universität für angewandte Kunst in Wien, dafür, dass sie mir die Möglichkeit gab, dort all die Jahre zu studieren.

Herr Univ.-Prof. Dr. phil. Helmut Draxler, für seine Betreuung dieser Arbeit.

Meine Eltern, Madame Nicole Chauveau und Monsieur Denis Mazars, mir ihre Leidenschaft für Kunst und Reflexion vermittelt zu haben.

Die Künstler, für ihre Werke, ihre Leben, ihre Legenden, die für mich eine unerschöpfliche Quelle der Begeisterung und Inspiration sind.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Der Begriff der Magie	12
1.1 Einen Glauben definieren?	12
1.2 Geschichte des Begriffs der Magie	14
1.3 Marcel Mauss und Henri Hubert, 1903: <i>Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie</i>	17
1.4 Mana	21
1.4.1 Mana, ein verwirrender Begriff	21
1.4.2 Mana, eine universelle Wirksamkeit	23
1.5 Kollektive Kräfte, soziale Erwartungen	24
1.6 Magischer Diskurs	25
1.7 Die Legende vom Künstler	26
2. Das Paradigma der zeitgenössischen Kunst	29
2.1 Nathalie Heinich, Hochschulbildung, Forschung und Methode ...	29
2.2 Von <i>Le Triple Jeu</i> bis zu <i>Le Paradigme de l'Art Contemporain</i> (1998 – 2014) - Studium einer künstlerischen Revolution	30
2.3 Erläuterung des Konzepts des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst	32
2.3.1 Zeitgenössische Kunst: ein nicht-chronologischer Begriff ...	32
2.3.2 Paradigma und Paradigmenwechsel	33
2.4 Die klassischen, modernen und zeitgenössischen Paradigmen ...	35
2.4.1 Das klassische Paradigma	36
2.4.2 Das moderne Paradigma	38
2.4.3 Das zeitgenössische Paradigma oder die Infragestellung der Idee eines Kunstwerkes	40
2.5 Vorgeschichte des zeitgenössischen Paradigmas: Fountain von Duchamp	44
2.6 Drei emblematische Beispiele aus den 1950er Jahren	48
2.6.1 Gutai und die Geburt der Performance	49
2.6.2 Rauschenberg und der Minimalismus	52
2.6.3 Yves Klein und die Installation	54

3.	Verbindungen zwischen Hauptmerkmalen der zeitgenössischen Kunst und der Magie als gesellschaftliche Praktiken	57
3.1	Die Erfahrung der Grenzen	57
3.2	Die Frage des Ortes	60
3.3	Die Frage des Objekts und des Mediums	65
3.3.1	Die Integration des Kontextes	65
3.3.2	Die Bedingungen der Malerei	66
3.4	Die Figur des Magiers und die Figur des Künstlers	69
3.4.1	Porträtfragmente	70
3.4.2	Der Alchimist	76
3.4.3	Provokation und Ironie — Spiel und Betrug	80
3.4.4	Anwesenheit des Künstlers	84
3.4.5	Reliquie, Relikte und Überreste	95
3.5	Die verbale Dimension	102
3.5.1	Anekdoten	102
3.5.2	Kommentare und Interviews	106
3.5.3	Rätsel und Interpretationen	109
3.6	Das Kollektive	111
	Schlusswort	121
	Bibliografie	126
	Internetquellen	137
	Abstract Deutsch / Englisch	139
	Namenindex	140

Geschlechtsspezifische Formulierung (Gendern)

Es ist für uns gelebte Selbstverständlichkeit, dass sich die aus Gründen der besseren Lesbarkeit gewählten neutralen Bezeichnungen, wie “Künstler”, “Besucher” etc., sowohl auf Männer als auch auf Frauen beziehen.

„Damit also die Magie existieren kann,
muß die Gesellschaft präsent sein.“

Marcel Mauss und Henri Hubert, *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*, Paris, 1903

Einleitung

„Also ich habe zwei Werke von ihm gesehen. Ich war bei der letzten Documenta, unten gab es so einen dunklen Raum und da waren viele Personen drin und die haben quasi so Klanginstallationen gemacht, ich weiß gar nicht wie man das nennt, sie haben quasi Töne von sich gegeben und aufeinander reagiert. Das Publikum ist quasi da rein gegangen. Also es hat mich... ich kann mich immer noch stark daran erinnern, im Gegensatz zu anderen Werken, die einfach vorbeigegangen sind. Es war sehr beeindruckend. Und später gab es beim Martin-Gropius-Bau eine Einzelausstellung von ihm und da war ich. Ich habe versucht, mich daran zu erinnern, was ich da gesehen habe. Eine Sache zum Beispiel, die ich gesehen habe, war auch so einen dunklen Raum, da ist man auch reingegangen und es war ganz leise und man hat sich erst gewundert, also worum geht es denn hier? Und dann haben sich die Augen daran gewöhnt und plötzlich haben da zwei nackte Menschen auf dem Boden herum gemacht und so. Natürlich schon ein bisschen komisch, weil man so nah an die Sachen dran geht, weil man erstens nicht erkennt, was das eigentlich ist und dann will man sofort wieder Abstand nehmen, weil das so, hm... das so intim ist, und man nicht stören möchte. Und dann kann ich mich an einen Raum erinnern, wo quasi eine Diskussion geführt wurde, zwischen verschiedenen Personen, also nicht so eine natürliche Diskussion, also man hat schon gemerkt, das sie halt zu dieser Ausstellung oder zu dieser Arbeit gehören und es gab auch mal wieder Punkte, wo sie halt quasi wieder so ddddjjjjvvvvvvvvvv auf Anfang gegangen sind. Das haben sie quasi auch mit dem Mund mehr oder weniger so gemacht, also ddddjjjjvvvvvvvvvv, gehen sie wieder auf Anfang und dann beginnt eine neue Diskussion los. Was ich eben auch dachte, was ich ganz spannend finde, ist das man ja, also man ist in diese Situation rein und im Grunde kann man auch beginnen mitzumachen. Also in diesem dunklen Raum, wo die eben Töne von sich gegeben haben, kann man auch im Grunde dran teilnehmen. Also ich habe es damals nicht gemacht, ich habe mich nicht getraut, aber im Grunde... Und im Martin-Gropius-Bau war ich mit meiner Mutter und die saß auch in diesem Raum mit der Diskussion. Zur vollen Stunde haben sich quasi alle Leute im Innenhof getroffen, alle Leute sind quasi rausgegangen. Meine Mutter ist in dem Raum geblieben und dann kamen zwei Leute und meine Mutter saß ganz einfach an der Wand und die Leute dachten eben, dass sie zu dieser Ausstellung gehörte, und dann hat sie auch irgendwie etwas von sich gegeben,

und die Leute haben sie betrachtet als wäre sie Teil dieser Ausstellung, was für mich irgendwie so lustig war, also dass man... wenn man Mut hat, kann man ruhig auch Teil davon sein und mitmachen. Generell habe ich mich bei diesen Ausstellungen verschieden gefühlt. Also in diesem Raum, wo sie dann nackt rumgemacht haben, da habe ich mich schon unwohl gefühlt. Aber ich würde trotzdem sagen, dass die Ausstellungen mir jedenfalls gefallen haben, und dass ich das schön finde, dass man da so eintauchen kann und auch Teil davon sein kann, es ist für mich das wichtigste. Es geht wahrscheinlich um dieses Zwischenmenschliche, wir sind als Gruppe zusammen und was entwickelt sich da? Weil irgendwie die Sinne geschärft sind, weil es nicht so eine ganz normale Situation ist, es ist schon irgendwie ein bisschen verfremdet, deswegen ist man viel aufmerksamer und sieht dann was eigentlich da passiert. Bei mir hat es schon einiges verändert. Also schon so der Blick auf was Kunst alles eigentlich sein kann. Und auch, dass eben Kunst etwas Partizipatives sein kann und man wirklich auch emotional irgendwie angesprochen ist, also viel eher als wenn man ein Bild sieht und dann selbst diese Leistung bringen muss, dass man da irgendwie auch was fühlt. Also es geht um dieses Gefühl, dass man eben auch Teil der Sache ist und nicht nur einfach zuschaut, sondern diese Leute sitzen um dich quasi rum, das Publikum ist nicht auf einer Seite und die, die vorführen auf der anderen, sondern man ist einfach zusammen“¹.

Seit etwa zehn Jahren loben Kritiker den deutsch-britischen Künstler Tino Sehgal und die Zuschauer, die aus seinen Ausstellungen kommen, sprechen von einem einzigartigen Erlebnis. Doch der Künstler bietet ihnen kein materielles Werk zum betrachten, kein Objekt zum bewundern. Die Entmaterialisierung der Kunst erreicht hier ihr Maximum. Sehgal stellt sich nach seiner eigenen Terminologie *Situationen* vor, die intellektuell auf die Öffentlichkeit, aber auch physisch, emotional wirken. Es sind sozusagen unerwartete, seltsame und betörende Choreografien, die während der Öffnungszeiten der Ausstellungsorte ununterbrochen stattfinden und an denen das Publikum oft beteiligt ist. Es ist nicht erlaubt, diese Werke in irgendeiner Weise zu dokumentieren (es gibt also keine autorisierten Bilder, Kataloge oder sonstige Ausstellungstexte). Sie werden sogar nur durch mündlichen Vertrag verkauft. Tino Sehgals Arbeiten existieren also im gegenwärtigen Moment ihrer Realisierung und in den Erzählungen, die davon im Nachhinein gemacht werden.

¹ Interview am 24. Oktober 2017 in Wien mit einer Person über ihre Erfahrung von den Werken des Künstlers Tino Sehgal.

Vom 12. Oktober bis 18. Dezember 2016 präsentierte das Palais de Tokyo in Paris eine von Tino Sehgal gestaltete Ausstellung (*Carte blanche à Tino Sehgal*). Diese Ausstellung brachte eine Sammlung von Werken zusammen, darunter eine Auswahl seiner Hauptwerke, die sich alle auf den menschlichen Austausch und die emotionale Aufladung konzentrieren. Im Internet gibt es ein kurzes Video vom Palais de Tokyo veröffentlicht, das die Kommentare der Besucher, die die Ausstellung gesehen haben, zusammenfasst². Sie beantworteten folgende Frage: *Wie fühlen Sie sich nach dieser Erfahrung?*

„Überrascht“; „Wohl“; „Fasziniert“; „Bewegt“; „Überrascht und gleichzeitig ein wenig erschüttert, gleichzeitig aber auch getröstet, weil ich den Eindruck hatte, manchen Leuten sehr nahe zu sein, wenn sie mit uns sprachen“; „Mitgenommen“; „Verwirrt“; „Es ist das erste Mal, dass ich sowas erlebt habe“; „Ich würde sagen, ich habe Fortschritte gemacht“; „Man ist es überhaupt nicht gewohnt, sowas in einem Museum zu sehen“; „Ich bin mitgenommen, aber es ist eine sehr bereichernde menschliche Erfahrung“; „Ich würde sagen, man spürt, dass sich etwas geändert hat“; „Ich war jemand anderes, als ich die Ausstellung verließ“³.

Mehrere Aspekte von Tino Sehgals künstlerischer Arbeit sprachen mich an. Vor allem ihre Radikalität auf der Ebene der Entmaterialisierung der Kunst wie auch auf der Ebene des Vergänglichen, dann ihr kollektives Funktionieren, basierend auf menschlichen Interaktionen und Emotionen, schließlich ihre geheimnisvolle Seite, sowie die Tatsache, dass sie der Legende oder dem Märchen durch ihre ausschließlich verbale Übertragung so ähnelt.

Durch die Beobachtung dieser künstlerischen Arbeit, der Vielfalt und Intensität ihrer Facetten, sind mir die paradigmatischen Konturen einer gesellschaftlichen Praxis, die der zeitgenössischen Kunst, erschienen. Aber je genauer dieses Objekt für mich Gestalt annahm, desto deutlicher kam es einer anderen Praxis im sozialen Bereich näher, nämlich der Praxis der Magie.

Die vorliegende Arbeit möchte daher diese beiden sozialen Praktiken von Magie und Kunst in Einklang bringen.

Eine Analogie, die bereits 1934 von Ernst Kris⁴ und Otto Kurz⁵ in einem Buch mit dem Titel *Die Legende vom Künstler*⁶ formuliert wurde. Dieser Text stützt sich auf

2 <https://www.youtube.com/watch?v=dHBauXFcZX8> [01.05.2018]

3 <https://www.youtube.com/watch?v=dHBauXFcZX8> (freie Übersetzung) [01.05.2018]

4 Ernst Kris (1900, Wien - 1957, New York) Kunsthistoriker und Psychoanalytiker.

5 Otto Kurz (1908, Wien - 1975, London) Kunsthistoriker mit Schwerpunkt Orientalismus.

6 Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [Erstausgabe: Wien: Krystall Verlag 1934].

Künstlerbiografien und untersucht, inwieweit sie sich aus Motiven der kollektiven Imagination zusammensetzen (Heroismus, Virtuosität, ungewöhnliche Kräfte,rätselhafter und mythologischer Charakter, Faszination, Angst....).

Das gegenständliche Verständnis von Magie basiert auf dem von Marcel Mauss und Henri Hubert in ihrem *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*⁷. Dieser Artikel, der 1903 in der französischen Zeitschrift *L'Année sociologique* veröffentlicht wurde, ist ein Symbol für die Neuausrichtung der Soziologie und Anthropologie der Religionen der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts. Dieser Text ist international weit verbreitet und beeinflusste einen großen Teil der modernen Forschung zur Frage der Magie.

2014 veröffentlichte die französische Soziologin Nathalie Heinich einen Essay mit dem Titel *Le Paradigme de l'art contemporain (Das Paradigma der zeitgenössischen Kunst)*⁸, in dem sie die Hypothese formulierte, dass zeitgenössische Kunst nicht nur eine Gattung für sich im künstlerischen Bereich ist, sondern ein eigenes Paradigma. Durch diese Arbeit beabsichtigt sie zu zeigen, worum es bei diesem Paradigma geht, indem sie es zuerst definiert und dann seine Eckpfeiler und Konturen beschreibt. Aus diesem Blickwinkel werde ich den Begriff der zeitgenössischen Kunst in dieser Studie berücksichtigen.

Im ersten Teil wird der Begriff des Glaubens definiert. Ein Begriff, der uns in der Tat durch diese Arbeit begleitet, wie bereits im Titel betont wird. Dann werde ich auf die verschiedenen historischen Auffassungen des Phänomens der Magie zurückkommen und das Werk von Marcel Mauss und Henri Hubert näher kommentieren, das als Referenz zu dieser Frage dienen wird.

Im zweiten Teil werde ich die Konturen des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst anhand der Beobachtungen von Nathalie Heinich nachzeichnen und sehen, wie es sich in der Kunstgeschichte durchsetzt. Die Hauptmerkmale dieser als zeitgenössische Kunst bezeichneten Praxis werden untersucht, um ein klares Objekt für eine Parallele zur Magie zu erhalten.

Schließlich beabsichtige ich im dritten und letzten Teil, Verbindungen

⁷ Marcel Mauss und Henri Hubert: *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*, in: *Soziologie und Anthropologie I*, Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1999

[Erstausgabe: Paris, *L'Année Sociologique, Esquisse d'une théorie générale de la magie*, 1902-1903]

⁸ Heinich, Nathalie: *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris: NRF Gallimard, 2014

zwischen Magie und Kunst als soziale Praktiken zu schaffen. Ziel ist es, festzustellen, ob es tatsächlich Ähnlichkeiten in der Funktionsweise dieser beiden Praktiken gibt, und ob sie eine vergleichbare Funktion auf gesellschaftlicher Ebene einnehmen.

Ich werde diesen Ansatz mit zahlreichen künstlerischen Beispielen verdeutlichen. Die Auswahl der Künstler und Werke wurde durch ihren emblematischen und markanten Charakter bestimmt. Ihr Profil hat oft etwas Extremes an sich, dennoch sind sie keine Ausnahmen. Moderatere Arbeiten entsprechen ebenso gut den hier beschriebenen Parametern, aber in einer weniger offensichtlich Weise und mir daher im Rahmen dieser Demonstration weniger effektiv erschienen. Es war auch schwierig die Auswahl einzuschränken, da die Anzahl der Beispiele, die dieses Thema illustrieren könnten, immens ist, eines noch aufregender und origineller als das andere.

Notabene: Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit bildender Kunst, dennoch enthält sie keine Bilder. Dies ist beabsichtigt und liegt daran, dass sie sich nicht auf die Kunstwerke selbst konzentriert, sondern auf das Umfeld, zu dem sie gehören: Orte, Werkzeuge, menschliche Interaktionen, Diskurs, Legenden, Wunschvorstellungen... Die Voreingenommenheit in dieser Arbeit ist, dass die visuelle Reproduktion diese verschiedenen Elemente weniger gut widerspiegeln würde, als die verbale Beschreibung.

1. Der Begriff der Magie

1.1 Einen Glauben definieren?

Im Kontext des Glaubens ist es sehr schwierig, eine deskriptive Definition zu formulieren. Es kann eine Zählung aller Praktiken durchgeführt werden, die mit der Magie zusammenhängen, aber das wäre nicht sehr sinnvoll. Pascal Sanchez¹ schreibt: „Ein Glaube ist eben keine beobachtbare Sache, er bezeichnet Praktiken und Darstellungen, die das wesentliche Merkmal haben, ein unscharfes und evolutives Ganzes zu zeichnen“². Glaube sind keine statischen und unveränderlichen Objekte, sondern lebendige, bewegliche Konstruktionen, die „zum Universum des sozialen Handelns gehören“³. Viele Anthropologen, Soziologen und Linguisten versuchten, Regeln aufzustellen, um die Bedingungen für die Entstehung magischer Praktiken zu identifizieren. Doch ihre Arbeit stößt auf die nebulöse Natur des Objekts selbst, nämlich den Glauben.

Einerseits „ist es immer möglich, eine Praxis hervorzuheben, die nicht in den Rahmen einer Definition passt“, so dass man diese oder jene These leicht in Frage stellen kann, andererseits aber „indem man den Grad der Kohärenz eines Glaubens betont, neigen diese Definitionen dazu, die Bedeutung einer menschlichen Erfahrung zu erfassen und nicht alle realen Korrelate aufzulisten, die sie angemessen untermauern“⁴. In diesem Sinne ist ihr potenziell widersprüchlicher oder verwirrender Aspekt nicht zu verurteilen, da er ein Aspekt der Definition selbst ist.

Wir haben es hier mit einer Antinomie im kantischen Sinne zu tun: ein Problem, das sich fraglos der Vernunft stellt, aber nicht im Konsens gelöst

¹ Pascal Sanchez ist Spezialist für theoretische Darstellungen in der Soziologie und Anthropologie der Religion und des kollektiven Glaubens. Nach dem Studium der Philosophie und Soziologie von Organisationen bei Michel Crozier schrieb er eine Dissertation unter der Leitung von Raymond Boudon *Les théories explicatives de la magie: les sciences sociales à l'épreuve d'une croyance collective*, verteidigt im Dezember 2005 und veröffentlicht 2007 unter dem Titel *La rationalité des croyances magiques* (Hg. Droz, Vorwort von Raymond Boudon)

² Pascal Sanchez: *La rationalité des croyances magiques*, Paris: Pocket, 2017, S. 341. (freie Übersetzung)

³ Sanchez 2017, S. 342. (freie Übersetzung)

⁴ Sanchez 2017, S. 343. (freie Übersetzung)

werden kann⁵. In der Tat muss man den Begriff der Magie definieren, und gleichzeitig ist es unmöglich, dies zu tun. Definieren ist ein notwendiger Akt, denn in der wissenschaftlichen Debatte geht es um komplexe Realitäten, die in die Alltagssprache übersetzt werden. Der Begriff *Magie* ist mit Sinn gesättigt. Deshalb muss man ihn klären, damit man weißt, wovon gesprochen wird. Marcel Mauss behauptete, dass Magie „nicht nur eine abgehobene Klasse von Phänomenen darstellt, sondern auch eine klare Definition zulässt“⁶. Sie ist außerdem in verschiedenen Gesellschaften ausreichend beobachtet worden: „Diese Definition müssen wir nach eigenen Erwägungen aufstellen, denn wir können uns nicht damit begnügen, diejenigen Tatsachen magisch zu nennen, die von den Ausübenden oder Zuschauern der Magie so genannt worden sind“⁷. Er verdeutlicht, dass die gegenwärtige Bedeutung des Begriffs *magisch* sich nur auf Elemente bezieht, die von einer ganzen Gesellschaft als solche betrachtet werden. Dennoch macht er dann folgende Bemerkung: „Freilich wissen wir auch, dass die Gesellschaften nicht immer ein ganz klares Bewusstsein von ihrer Magie gehabt haben und, wo sie es besaßen, es nur langsam erlangt haben“⁸. Damit garantiert Marcel Mauss seiner Ausführung eine relativ große Bewegungsfreiheit.

Die Magie zu definieren, scheint eine notwendige, aber gleichzeitig illusorische Aufgabe zu sein. Ist es überhaupt möglich, sich an eine Definition von Magie zu halten, die nicht alle Materie abdeckt, die zwangsläufig vage und fraglich ist? Philippe Sanchez betont, dass „die Geschichte des Begriffs der Magie nichts anderes war als eine unerbittliche Abfolge von Definitionen, die, kaum ausgestellt, bereits widerlegt worden waren“⁹. Man muss zugeben, dass das Feld, in dem hier gearbeitet wird, polysemisch, komplex und zweideutig ist, aber um das Konzept der Magie, worum es hier geht, besser zu verstehen, muss man zu den Bedingungen zurückkehren, unter denen es erscheint.

5 Die vier kantischen Antinomien, die in der *Kritik der reinen Vernunft* beschrieben werden, sind:
1. Ist die Welt endlich oder nicht? 2. Existiert einfach unteilbare Einheit oder nicht? 3. Gibt es Freiheit oder nicht? 4. Gibt es Gottheit oder nicht?

6 Marcel Mauss und Henri Hubert: *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*, in: *Soziologie und Anthropologie I*, Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1999, S. 52.

7 Mauss; Hubert 1999, S. 52.

8 Mauss; Hubert 1999, S. 52.

9 Sanchez 2017, S. 347. (freie Übersetzung)

1.2 Geschichte des Begriffs der Magie

Die Geschichte des Begriffs der Magie in den Geisteswissenschaften reicht von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, aber dieses Konzept wurde bei weitem nicht immer in gleicher Weise verstanden.

Am Anfang wurde dieser Glaube nur als Aberglaube wahrgenommen, der den menschlichen Verstand überschattet. Frühe Anthropologen hielten es nicht für notwendig, dieses Phänomen wissenschaftlich zu untersuchen. Wie Philippe Sanchez kann man sich fragen, ob diese Verachtung nicht „aus dem tiefen Unbehagen der westlichen Vernunft gegenüber einer Praxis resultiert, deren Bedeutung sie nicht erraten, die Logik nicht entziffern kann und die gegenüber jeder Form von Intellektualität rebellisch bleibt“¹⁰. Diese Ablehnung ist mit dem essenzielistischen kolonialen Denken verbunden: Das Primitive ist ein Wesen, das dem Tier nahe steht und von seinen Instinkten, Leidenschaften und Emotionen beherrscht wird. Erst wenn die Sozial- und Geisteswissenschaften aus diesen Darstellungen hervorgegangen sind, kann ein konstruktiver Diskurs über diesem Glauben entstehen.

John Lubbock (1834-1913, London) scheint in seinem 1870 erschienenen Werk *The Origins of Civilization*¹¹ die Überlegenheit der westlichen Moral demonstrieren zu wollen. Er verurteilt Magie und schließt sie von seinen Forschungen aus. Sie ist nur eine naive Praxis, wenn nicht gar eine Manifestation von Debilität. Die Tatsache, dass das Kapitel 4 über Religion mit dem Absatz *Geistige Untätigkeit der Wilden* beginnt, spricht Bände zu diesem Thema.

Diese Disqualifikation der Magie ist auch in den Schriften von Lewis Henry Morgan (1818-1881, New York State), wie zum Beispiel *The Archaic Society* (1877)¹², deutlich sichtbar. Dieser Text, der stark von Darwins evolutionären Theorien beeinflusst ist, soll grundlegende menschliche Institutionen beschreiben, religiöser Glaube wird dabei völlig ignoriert. Nach Ansicht des Autors sind

¹⁰ Sanchez 2017, S. 34. (freie Übersetzung)

¹¹ John Lubbock: *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man. Mental and Social Condition of Savages*, New York: D. Appleton and Company, 1898.

¹² Lewis Henry Morgan: *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, Chicago: Charles H. Kerr Company, 1877.

diese im Wesentlichen voll von Phantasien und können nicht Gegenstand einer ernsthaften Analyse sein: „Religion deals so largely with the imaginative and emotional nature, and consequently with such uncertain elements of knowledge, that all primitive religions are grotesque and to some extent unintelligible. This subject also falls without the plan of this work, excepting as it may prompt incidental suggestions“¹³.

Herbert Spencers¹⁴ Werke sind noch immer von diesen reduktiven Gesichtspunkten geprägt, wie in *The Principles of Sociology* zu sehen ist, die zwischen 1874 und 1896 in drei Bänden erschienen sind. Es gibt in diesen Schriften eine große Verwirrung zwischen Magie, Hexerei und Fetischismus. Diese Phänomene wären nur abergläubisch, Konsequenzen der intellektuellen Faulheit, die den sogenannten Naturvölkern innewohnt, wie das folgende Zitat bezeugt: „By the primitive man, therefore, such distinction as we make between natural and unnatural cannot be made. Just as the child, ignorant of the course of things, gives credence to an impossible fiction as readily as to a familiar fact; so the savage, similarly without classified and systematized knowledge, feels no incongruity between any absurd falsehood propounded to him and some general truth which we class as established: there being, for him, no such established general truth“¹⁵.

Obwohl Edward B. Tylors Werk (1832, London - 1917, Wellington) immer noch von einer gewissen Verachtung und vielen Verwirrungen, insbesondere zwischen den Figuren des Magiers und des Hexers, geplagt ist, bringt es einen neuen Blick auf den magischen Glauben. In *Primitive culture* (1871)¹⁶ nuanciert er die Evolutionstheorien und schlägt eine rationalistische Erklärung religiöser Phänomene vor: „Far from its beliefs and practices being a rubbish-heap of miscellaneous folly, they are consistent and logical in so high a degree as to begin, as soon as even roughly classified, to display the principles of their formation and development; and these principles prove to be essentially rational, though

¹³ Morgan 1877, S. 5.

¹⁴ Herbert Spencer, 1820, Derby – 1903, Londres (Großbritanien).

¹⁵ Herbert Spencer: *The Principles of Sociology*, Band I, New York: D. Appleton and Company, 1898, S. 86.

¹⁶ Edward B. Tylor, *Primitive culture : researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, London, John Murray, 1920.

working in a mental condition of intense and inveterate ignorance“¹⁷. Tylor betrachtet Magie als eine Art Assoziation von Ideen, was ihr viel Symbolik und Konventionalität verleiht, indem sie auf der Analogie zwischen mehreren Elementen basieren würde: „The principal key to the understanding of Occult Science is to consider it as based on the Association of Ideas, a faculty which lies at the very foundation of human reason, but in no small degree of human unreason also“¹⁸. In Tylors Theorie spielen Kontext, Zufall und vor allem die Dialektik des Magiers eine wichtige Rolle bei der Einhaltung von Glauben. Dank seines Diskurses gelingt es dem talentierten Magier, seine potentiellen Misserfolge zu rechtfertigen und seine Macht unbestreitbar zu machen.

Der Anthropologe verteidigt die Ansicht, dass Magie nicht die Frucht von absichtlicher Täuschung oder Betrug ist. Der Magier würde sich tatsächlich von sich selbst täuschen lassen: „The sorcerer generally learns his timehonoured profession in good faith, and retains his belief in it more or less from first to last; at once dupe and cheat, he combines the energy of a believer with the cunning of a hypocrite“¹⁹. Der Magier würde in der Regel durch Zufall in seinen Operationen Erfolg haben und im Falle eines Scheiterns würde er mit einer soliden und raffinierten Argumentation davonkommen. Sein Erfolg würde daher in hohem Maße von der Stärke seines Diskurses abhängen: „By far the larger proportion, however, are what we should call failures; but it is a part of the magician’s profession to keep these from counting, and this he does with extraordinary resource of rhetorical shift and brazen impudence. He deals in ambiguous phrases, which give him three or four chances for one“²⁰. Man kann hier sehen, dass Magie nicht länger eine seltsame, unverständliche und absurde Welt ist, sondern ein rationales Phänomen, das auf logischem Funktionieren basiert.

Das Thema Magie wird auch von James Frazer (1854, Glasgow - 1941, Cambridge) behandelt, insbesondere in seinem zwölfbändigen Werk *The Golden Bough*²¹. Der Anthropologe versucht, die Problematik des Phänomens

17 Tylor 1920, S. 23.

18 Tylor 1920, S. 116.

19 Tylor 1920, S. 134.

20 Tylor 1920, S. 135.

21 Sir James George Frazer: *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion* (mit dem Titel *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* in seiner zweiten Auflage) ist eine umfassende vergleichende Studie über Mythologie und Religion, verfasst vom schottischen Anthropologen Sir James George Frazer. Der Goldene Zweig erschien erstmals 1890 in zwei Bänden, 1900 in drei Bänden und 1906-1915 in zwölf

der Magie zu identifizieren und bezieht sie auf die Frage nach den Grundlagen der Macht in archaischen Gesellschaften. Er vergleicht den Glauben sozusagen mit einer Institution. Pascal Sanchez fasst es treffend zusammen: „Aberglaube, lächerlich, lachhaft oder beängstigend, waren unter anderem die Vektoren der Grundwerte der Zivilisation. Diese Aberglauben erlaubten aufgrund der langsamen Transformation ihrer ursprünglichen Bedeutung die Entstehung zentraler Repräsentationen wie Eigentum, Person oder Ehe“²². Der Glaube ist also gleichzeitig ein Regelwerk, das das Leben in der Gesellschaft, bzw. das Funktionieren des Kollektivs ermöglicht.

1.3 Marcel Mauss und Henri Hubert, 1903: *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*

Der französische Anthropologe Marcel Mauss (1872, Épinal - 1950, Paris) und der Historiker Henri Hubert (1872 - 1927, Paris) wurden durch ihre Mitarbeit in der Zeitschrift *L'Année Sociologique* von Emile Durkheim²³ befreundet. Trotz unterschiedlicher Standpunkte leisteten sie eine wichtige gemeinsame Arbeit zum Studium der Religionen, Opferung und Magie. Sie sehen das Religiöse als eine soziale Tatsache par excellence, die von der Transzendenz der Gruppe auf das Individuum zeugt, anders gesagt, eine Institution, ein soziales Konstrukt. Im Jahre 1903 veröffentlichten sie gemeinsam in *L'Année Sociologique* einen heute bekannten Essay mit dem Titel : *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*²⁴. Der Name Henri Hubert wird in den Verweisen auf diesen Text leider fast nie erwähnt. Für einen gewissen Lesekomfort wird auch öfter Marcel Mauss zitiert, aber ich möchte an den Beitrag des Historikers Henri Hubert zu diesem Werk erinnern.

Dieser Essay über Magie bringt eine ganz neue Dimension in die Analyse dieses

Bänden in der dritten Auflage.

22 Sanchez 2017, S. 63. (freie Übersetzung)

23 Emile Durkheim (1858, Épinal, 1917, Paris) gilt zusammen mit Max Weber als der Begründer der modernen Soziologie. Seine Auffassung von Gesellschaft als moralisches Konstrukt bewies eine große interdisziplinäre Ausstrahlung auf andere Humanwissenschaften. Durkheim bewies posthum eine große Wirkungskraft auf andere Wissenschaftsbereiche wie Anthropologie, Geschichte, Religion, Recht und Politologie...

24 Marcel Mauss und Henri Hubert: *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, 1902-1903, in *L'Année Sociologique*.

Phänomens und untersucht die Konstruktionsregeln dieses Konzepts. Dieser Text wird jedoch nicht als Hauptwerk des Anthropologen betrachtet, der für seinen *Essay über die Gabe*²⁵ viel mehr gerühmt wird. Es ist wahr, dass einige Aspekte des *Entwurfs* möglicherweise keine methodische Strenge aufweisen oder veraltet erscheinen. Pascal Sanchez zufolge „wird die soziale und konkrete Dimension der Magie besser verstanden und besser mit anderen Institutionen des Lebens primitiver Völker in anderen Texten verknüpft“²⁶, wie dem *Essay über den jahreszeitlichen Wandel der Eskimogesellschaften*²⁷ oder natürlich dem *Essay über die Gabe*.

Der Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie ist ein Text von etwa hundertachtzig Seiten, dessen Zweck im ersten Schlussatz klar erläutert wird: „Die Magie ist also ein soziales Phänomen“²⁸.

Am Anfang des Buches versuchen die Autoren, eine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen Magie, Technik und Religion zu treffen. Erstens, was die Technik betrifft, so ist sie nach ihrer Meinung im vollen Besitz ihrer Funktionsregeln und hängt nicht von irgendeinem mystischen Element ab. In Techniken ist die Wirkung als mechanisch generiert und sofort ursächlich konzipiert. Der magische Teil eines Aktes ist, was dieser Definition entgeht (zum Beispiel, regnen lassen, indem man das Wasser einer Quelle mit einem Stock schüttelt). Die Magie ignoriert die Wirkungsweise ihres Handelns und würde einfach eine „kausale Beziehung zwischen Riten, Reizen, Beschwörungen und bestimmten Ereignissen“²⁹ postulieren.

Komplexer ist die Unterscheidung zwischen magischen und religiösen Riten. Durch die Religion werden wir nach einer Erhöhung, einer Errettung, einem Ideal suchen. Die Autoren führen verschiedene Aspekte dieser beiden Praktiken auf, damit sie von einander getrennt beobachtet werden können. Sie beharren zum Beispiel darauf, dass der magische Ritus am Rande der Gesellschaft stattfindet, im Gegensatz zum religiösen Ritus. Ihnen zufolge „wie das Geheimnis ist die

25 Marcel Mauss: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1923-24, in *L'Année Sociologique*.

26 Sanchez 2017, S. 76. (freie Übersetzung)

27 Marcel Mauss und Henri Beuchat, *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociale*, 1904-05, in *L'Année Sociologique*.

28 Mauss; Hubert 1999, S. 172.

29 Sanchez 2017, S. 92. (freie Übersetzung)

Isolierung ein nahezu eindeutiges Zeichen der intimen Natur des magischen Ritus. Dieser ist immer das Tun eines Individuums oder mehrerer Individuen, die eigenständig handeln; die Handlung und der Handelnde sind in ein Geheimnis gehüllt³⁰. Im gleichen Sinne führen sie die Idee auf, dass religiöse Praktiken im Gegensatz zum magischen Ritus „immer vorbedacht, vorgeschriven und offiziell“³¹ sind. Sie schließen dieses Kapitel mit einer provisorischen Definition des magischen Ritus, als Ritus, der nicht Teil eines organisierten, förmlichen Kultes, sondern heimlich, geheimnisvoll ist, „zum verbotenen Ritus als seinem Extrem tendiert“³² und hebt sich von jeder moralischen Dimension ab.

Die Autoren widmen dann einen wesentlichen Teil des dritten und längsten Kapitels dem Magier und geben ihm damit eine große Bedeutung. Ihr Ansatz ist in der folgenden Überlegung verankert: „Der Magier kann seine Kunst nur innerhalb einer Gruppe praktizieren, und diese unausweichliche Tatsache muss die anthropologische Reflexion über die Entstehung von Glauben leiten“³³. Der Magier gilt hier als aufgrund sozialer Gegebenheiten und Aktionen entstandenes sozial hergestelltes Wesen. Verschiedene Wege ermöglichen, magische Kräfte zu bekommen: Geburt (die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse von Individuen), Initiation durch andere Magier und ekstatische Offenbarung – letztere ist die prestigeträchtigste von allen. „Wer die Offenbarung des reichlich vorhandenen, unsichtbaren, aber sehr realen und aktiven Lebens der Geisterwelt erlebt hat, kann den Titel des Magiers wahrhaftig beanspruchen“³⁴, bemerkt Pascal Sanchez. Der Magier ist dann derjenige, der mit dem in Berührung kommen kann, was für den Rest seiner Artgenossen verboten ist, er besucht die übernatürliche Welt, er erfährt die Grenzen. Er ist ein vollwertiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft, befindet sich aber in einer besonderen, wunderbaren Situation. Wenn es einem Magier gelungen ist, der Gemeinschaft die Echtheit seiner Macht zu beweisen, wird er zu einem wirklich außergewöhnlichen Charakter. In seinem Essay über den *Ursprung der magischen Kräfte in den australischen Gesellschaften*, schreibt Mauss darüber: „Er nimmt eine bevorzugte Stellung ein,

³⁰ Mauss; Hubert 1999, S. 57.

³¹ Mauss; Hubert 1999, S. 57.

³² Mauss; Hubert 1999, S. 58.

³³ Sanchez 2017, S. 60. (freie Übersetzung)

³⁴ Sanchez 2017, S. 80. (freie Übersetzung)

deren Privileg mit dem Alter zunimmt [...]. Gewöhnlich genießt er spezielle Rechte [...]. Er kann gegen außerordentlich strenge Gesetze verstößen, etwa diejenigen, die den Ehebruch regeln, während die anderen fürchten, sich ihm gegenüber zu irgendeiner respektlosen Vertraulichkeit hinreißen zu lassen“³⁵. Einerseits ist die ekstatische Offenbarung notwendig, um potenzielle Kandidaten für die Position des Magiers zu identifizieren, die über die erforderlichen Fähigkeiten verfügen. Andererseits ist es aber auch die soziale Organisation, die „die Bedingungen der Ausschreibung“ definiert. Dies ist nur eine Tradition, die auf „Stereotypen kollektiver Repräsentationen“³⁶ basiert.

Die Autoren des *Entwurfs* wollen daher die sozialen Bedingungen aufdecken, die den magischen Glauben erst möglich machen, und nicht das Mysterium seiner intrinsischen Funktionsweise entschlüsseln. Sie versuchen, die Funktion von Magiern in Gesellschaften zu verstehen, wie sie an diese Stelle gebracht wurden und wie sie ihr Wissen in die Praxis umsetzen. Mauss und Hubert identifizieren kollektive Rituale eindeutig als zentrale Elemente des magischen Phänomens. Sie versuchen, eine Topologie zu bilden, indem sie die genauen Bedingungen ihrer Realisierung beschreiben: Bedingungen von Zeit, Ort und Objekt. Sie veranschaulichen an vielen Beispielen ihre Komplexität und immense Vielfalt. Sie stellen fest, dass die Rituale oft aus abnormalen und bizarren Praktiken bestehen, deren Zweck es ist, die Öffentlichkeit zu faszinieren und zu verzaubern.

In seinem Kommentar zu Mauss’ Text erklärt Pascal Sanchez, dass „der Glaube in gewisser Weise das Produkt eines Austausches ist“³⁷. Einerseits ist die kollektive Dimension entscheidend, weil sie die Bedingungen (Inhalte und Modalitäten) der Magie bestimmt, andererseits ist die individuelle Dimension auch sehr wichtig, weil sie Männer und Frauen erfordert, die in der Lage sind, für die Einen, diese Parameter zu inkarnieren, und für die Anderen, die intime, idiosynkratische Erfahrung des Glaubens zu machen.

35 Marcel Mauss und Henri Hubert, *Der Ursprung der magischen Kräfte in den australischen Gesellschaften. Analytisch-kritische Studie ethnographischer Dokumente*, in Trivium [Online], 17 | 2014, online erschienen am 30 September 2014, URL : <http://trivium.revues.org/4917>, S. 22. [01.05.2018]

36 Mauss; Hubert 2014, S. 83.

37 Sanchez 2017, S. 84. (freie Übersetzung)

In Anlehnung an Frazer versuchen Mauss und Hubert auch, Magie als Gedankenform, als Urteil über die Organisation der Welt zu verstehen: „[Die Magie] wird die anfängliche Form des menschlichen Denkens“³⁸. Ein Gedanke in Taten, ein handelnder Gedanke, der den von den Autoren ausführlich beschriebenen Gesetzen von Ähnlichkeit, Kontiguität und Kontrast gehorcht. Die Wirksamkeit der Magie ist also eine Frage von Konventionen, von vorher festgelegter symbolischer Logik. Sie schreiben: „Wo immer wir die Magie in Funktion sehen, gehen die magischen Urteile den magischen Erfahrungen vorher [...]. [...] Insofern die magischen Urteile im individuellen Geist präsent sind, sind sie, selbst bei ihrem ersten Auftreten, nahezu vollkommene synthetische Urteile a priori“³⁹.

1.4 *Mana*

1.4.1 *Mana*, ein verwirrender Begriff

Ein offensichtliches Paradoxon wird hier festgestellt, nämlich die Tatsache, dass Magie in dieser Ausführung sowohl eine eher private und illegale Praxis zu sein scheint, als auch eine soziale und kollektive. Die Autoren scheinen die Erklärung für diese Dualität in der Vorstellung von *mana* zu finden, einer Art höherer Ordnung, auf der das ganze magische Phänomen ruhen würde. Sie schreiben: „Das *mana* ist nicht einfach eine Kraft, ein Wesen, sondern es ist auch eine Handlung, eine Qualität und ein Zustand. Anders gesagt, das Wort ist zugleich ein Substantiv, ein Adjektiv und ein Verb“⁴⁰. Mauss zufolge umfasst dieser Begriff allein schon eine Vielzahl von Begriffen (Macht des Magiers, magische Eigenschaften, Behexung, Inkantation... was meines Erachtens ein unglücklicher Aspekt des Textes ist, der darauf hinweist, dass die Autoren in ihrem Verständnis von Magie noch nicht hinreichend präzise sind) und trägt zur Verwirrung des Themas Magie bei. Von nah oder fern scheint nämlich alles, was damit zu tun hat, *mana* genannt werden zu können. Marcel Mauss' Vokabular zur

38 Mauss; Hubert 1999, S. 46.

39 Mauss; Hubert 1999, S. 156.

40 Mauss; Hubert 1999, S. 141.

Beschreibung dieses Begriffs stimmt vollkommen mit dieser Tatsache überein und betont seinen paradoxen Charakter: „dieses Wort subsumiert eine Menge von Ideen“; „eine verworrene Idee“; „sie ist dunkel und verschwommen und doch von einem auf befremdliche Weise genau bestimmten Gebrauch“; „eine Reihe von schwankenden Ideen [...], die alle ineinander verschwimmen“⁴¹... *Mana* ist eine Macht, die sich in einer hohen sozialen Position manifestieren kann, im Geld, im Talent... Es kann übertragen werden, es kann aber auch während bestimmter *mana* Riten erworben werden. *Mana* sei „die Kraft par excellence, die eigentliche Wirksamkeit der Dinge“⁴² sowie „das Unsichtbare, das Wunderbare, das Spirituelle und, zusammengenommen, der Geist, in dem alle Wirksamkeit und alles Leben wohnen“.⁴³ Das *mana* gehört daher zu einer höheren Ordnung und erweckt tiefen Respekt, es wird angebetet und verehrt.

Ich erlaube mir, eine lange Passage aus dem Text zu zitieren, in der die Schwierigkeit der Beschreibung des Begriffes *mana*, sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Die Erklärungen der Autoren können etwas verwirrend scheinen: „Das *mana* ist uns also als etwas nicht bloß Geheimnisvolles, sondern außerdem als etwas Abgetrenntes gegeben. Überblicken wir das Gesagte, so ist das *mana* zunächst eine Handlung einer bestimmten Art, das heißt die spirituelle Handlung auf Distanz, die sich zwischen sympathischen Wesen vollzieht. Es ist gleichfalls eine Art Äther, unwägbar, mitteilbar und sich aus sich heraus ausbreitend. Das *mana* ist darüber hinaus ein Milieu oder, genauer gesagt, es funktioniert in einem Milieu, welches *mana* ist. Es ist eine Art innerer und Sonderwelt, in der alles so abläuft, als wäre allein das *mana* im Spiel. Es ist das *mana* des Magiers, das durch das *mana* des Ritus auf das *mana* des *tindalo*⁴⁴ wirkt, welches seinerseits andere *manas* in Bewegung versetzt, und so weiter. In diesen Aktionen und Reaktionen kommen keine anderen Kräfte als solche des *mana* vor. Sie erzeugen sich wie in einem geschlossenen Kreis, worin alles *mana* ist und welcher das *mana* sein muss, wenn wir uns so ausdrücken dürfen“⁴⁵.

41 Mauss; Hubert 1999, S. 141 – 142.

42 Mauss; Hubert 1999, S. 143.

43 Mauss; Hubert 1999, S. 144.

44 *tindalo*: Melanesischer Begriff, Geist des Verstorbenen.

45 Mauss; Hubert 1999, S. 144.

1.4.2 *Mana*, eine universelle Wirksamkeit

In Wirklichkeit ist es nicht, dass diese Erklärungen verwirrend sind, sondern dass sie der Form ihres Objekts entsprechen: „dunkel und verschwommen und doch von einem auf befremdliche Weise genau bestimmten Gebrauch“, „abstrakt und allgemein und dennoch von Konkremtem erfüllt“⁴⁶. Marcel Mauss und Henri Hubert scheinen von der Universalität einer solchen Vorstellung überzeugt zu sein. Sie suchen seine Entsprechungen in verschiedenen Kulturen und rechtfertigen die Tatsache, dass es zu diesem Thema wenig Ausdruck gibt, weil es dafür keine wirklichen Bedürfnisse gäbe. Diese Reaktion vergleichen sie mit denen der Linguistik: In der alltäglichen Kommunikation verbringt man keine Zeit damit, Grammatikregeln zu formulieren – „[es] sind die unbewussten Ideen, die wirksam sind“⁴⁷.

Mauss und Hubert formulieren hier eine universellere Definition von *mana* unter dem Begriff einer *reinen Wirksamkeit*. Diese Kraft, diese *Wirksamkeit* ist als vierte Dimension zu verstehen, „materiell und lokalisierbar, zugleich aber spirituell“⁴⁸. Das *mana* ist also eine vierte Dimension, universell, fast unbeschreiblich, da widersprüchlich und geheimnisvoll, dennoch unbestreitbar, weil a priori gegeben. „Durch diesen allgemeinen Glauben wird die Wahrheit der Magie jeglicher Diskussion entzogen, so dass sich sogar der Zweifel zu ihren Gunsten auswirkt“, schreiben die Anthropologen. Das *mana* ist der Magie inhärent „wie die Postulate Euklids unserer Auffassung vom Raume“⁴⁹.

Sie möchten diesen Begriff jedoch relativieren, indem sie noch einmal deutlich machen, dass seine Konzeption von Gesellschaft zu Gesellschaft unterschiedlich ist, ebenso wie die Kategorien Zeit und Raum oder auch Gerechtigkeit und Wert. *Mana* würde also überall existieren, aber auf verschiedene Weise. Sie bringen diese Form des kollektiven Denkens dem Begriff des *Heiligen* näher: „Die Qualität des *mana* oder des Heiligen haftet an Dingen, die in der Gesellschaft eine ganz speziell definierte Position einnehmen, so dass

46 Mauss; Hubert 1999, S. 141.

47 Mauss; Hubert 1999, S. 148.

48 Mauss; Hubert 1999, S. 150.

49 Mauss; Hubert 1999, S. 151.

sie häufig den Eindruck erwecken, als fielen sie aus der Alltagswelt heraus und entzögen sich dem alltäglichen Gebrauch. Dinge dieser Art nun nehmen in der Magie einen beträchtlichen Raum ein, sie sind ihre lebendigen Kräfte“⁵⁰. Diese *Dinge* würden magischen Wert infolge der Position haben, die die öffentliche Meinung ihnen zuschreibt (und nicht wegen ihrer tatsächlichen Qualitäten): „sie sind sozialer Natur und beruhen nicht auf Erfahrung“⁵¹. Magie, *mana*, Kraft, seien also in der Tat eine *Sache der Gefühle*, ein Spiel von *Werturteilen*, die nicht die Produkte isolierter Individuen sind, sondern der sozialen Gefühle, „die sich teils zwangsläufig und universell, teils zufällig angesichts bestimmter, in ihrer Mehrzahl willkürlich ausgewählter Dinge [...] gebildet haben“⁵².

1.5 Kollektive Kräfte, soziale Erwartungen

Mana zu haben oder *mana* zu sein, bedeutet, von einer privilegierten Stellung in der Gesellschaft zu profitieren und zu außergewöhnlichen Aktionen fähig zu sein. *Mana* ist zweifellos das Hauptelement, das die Magie zu einer sozialen Praxis und nicht zu einem isolierten Akt macht: „[Diese Werte] beruhen in Wirklichkeit nicht auf Qualitäten, die den Dingen und Personen inhärent sind, sondern auf dem Platz und dem Rang, die ihnen von der souveränen öffentlichen Meinung und durch deren Vorurteile, zugewiesen wird. Diese sind sozialer Natur und beruhen nicht auf Erfahrung“⁵³ (Dieser Punkt wird später in dieser Studie parallel zum Phänomen der zeitgenössischen Kunst gestellt).

Trotz einiger Verwirrungen und erheblicher Unklarheiten im Text wird die Magie dank dieser Verbindung mit dem *mana* von dieser extravaganten und obskuren Dimension befreit und macht sie zu einem Objekt, das aus einer sozialen Logik stammt. Pascal Sanchez betont: „Sie entspricht sozial formulierten Erwartungen der Gruppe“ und „funktioniert als Sprache“⁵⁴.

In dem vierten und letzten Unterkapitel möchten Marcel Mauss und

⁵⁰ Mauss; Hubert 1999, S. 152.

⁵¹ Mauss; Hubert 1999, S. 153.

⁵² Mauss; Hubert 1999, S. 154.

⁵³ Mauss; Hubert 1999, S. 153.

⁵⁴ Sanchez 2017, S. 97. (freie Übersetzung)

Henri Hubert die Frage nach den *kollektiven Zuständen und Kräften* vertiefen, aus denen das magische Phänomen kommen sollte. Ihnen zufolge ist das *mana* nur der Ausdruck dieser Kräfte. Magische Vorstellungen werden als Urteile a priori verstanden, die jeder konkreten Erfahrung vorausgehen. Man ist von der Wahrheit und Wirksamkeit des magischen Ritus vor seiner Verwirklichung überzeugt.

Es wäre nicht nur die Tradition, die diese Leichgläubigkeit erklären würde, sondern der Wunsch des Publikums, in das Universum der Magie, in all seiner geheimnisvollen Dimension, einzutauchen.

Laut den Anthropologen ist es gerade der Kontakt mit dem Geheimnisvollen, dem Faszinierenden, dem Beunruhigenden, warum die Menschen den Kontakt zur Magie suchen. Sie würde ihnen einen privilegierten Rahmen bieten, das Verbotene und Abstoßende zu erleben.

Wie bereits erwähnt, wäre es also die Gesellschaft, die die magische Dimension schaffen würde, um ihre eigenen Bedürfnisse zu befriedigen, in diesem Fall ein emotionales Bedürfnis. Mauss und Hubert meinen, dass „die eigentliche Wurzel der Magie, affektive Zustände sind, die Illusionen erzeugen, und dass diese Zustände nicht individuell sind, sondern aus der Mischung von Gefühlen, die dem Individuum eigen sind, mit Gefühlen der gesamten Gesellschaft resultieren“⁵⁵.

1.6 Magischer Diskurs

Pascal Sanchez unterscheidet zwischen instrumentaler und symbolischer Wirksamkeit. Die Magie befindet sich in der zweiten Kategorie. Ihm zufolge „ist der Glaube weder wahr noch falsch, er ist bedeutsam und seine Wirksamkeit kann nur anhand seiner Bedeutung für die Gruppe und nicht anhand seiner tatsächlichen oder greifbaren Auswirkungen beurteilt werden“⁵⁶. Das menschliche Verhalten wird in zwei Bereiche unterteilt. Auf der einen Seite, materielles und wirtschaftliches Leben, wo technische Überlegungen zur Produktion von Waren und Lebensmitteln vorherrschen. Auf der anderen Seite die Domäne

55 Mauss; Hubert 1999, S. 162.

56 Sanchez 2017, S. 410. (freie Übersetzung)

der Symbolik, „die zwar nicht ohne Rationalität und Kohärenz ist, aber darauf abzielt, das Universum mit Zeichen und Bedeutung zu sättigen“⁵⁷. Diese Form des Denkens drückt sich in eigenen Modalitäten aus. Die Art und Weise, wie die Riten ausgeführt werden, scheint ebenso wichtig zu sein wie der Glaube selbst (der beabsichtigte Zweck).

Das Schlüsselement für die Wirksamkeit des Ritus scheint der magische Diskurs zu sein, der sich in einer ganz besonderen Form manifestiert, nämlich der des Erzählens. Zu diesem Thema kann man sich auf Tristan Todorovs⁵⁸ Text *Le discours de la magie*⁵⁹ beziehen, in dem er zeigt, dass der magische Diskurs ein narrativer Diskurs ist.

Dieser magische Diskurs ermöglicht es, ein Universum zu ordnen, das der Mensch nur auf Umwegen und indirekt verstehen kann, indem er Darstellungen und Bilder dieses Universums produziert. Die Gesellschaft versucht durch die kollektive Schaffung des magischen Diskurses, nicht genau ihre Umwelt zu verstehen, sondern sie zu kontrollieren und sich dadurch zu beruhigen.

1.7 Die Legende vom Künstler

1934 veröffentlichten die Kunsthistoriker Ernst Kris und Otto Kurz in Wien ein vierhändiges Buch mit dem Titel *Die Legende vom Künstler*. Durch dieses Werk versteht man, wie reale Mythen über die Figur des Künstlers entstehen, die ihn zu einem Ebenbürtigen Gottes machen, dessen Talent ex nihilo geboren worden wäre, sowie zu einem halben Verrückten. Die biographische Darstellung des Künstlers wäre daher ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Rezeption. Diese *Künstlerviten*⁶⁰ würden nicht so sehr auf realen Fakten und bewiesenen Ereignissen beruhen, sondern vielmehr auf den weit verbreiteten Klischees des künstlerischen Genies (Wunderkind, Marginal, Bohemien,

57 Sanchez 2017, S. 411. (freie Übersetzung)

58 Tzvetan Todorov (1939, Sofia - 2017, Paris), bulgarisch-französischer Schriftsteller und Wissenschaftler. Er ist Autor zahlreicher Bücher und Artikel, die einen bedeutenden Einfluss auf die Anthropologie, Soziologie, Semiotik, Literaturtheorie und Philosophie hatten.

59 Tzvetan Todorov: *Le Discours de la magie*. In: *L'Homme*, Band 13 n°4, Paris, 1973, S. 38-65.
http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1973_num_13_4_367380 [01.05.2018]

60 Siehe Giorgio Vasari (1511, Arezzo – 1574, Florenz), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*. Giunti, Florenz 1568, 3 Bde.

Visionäre, etc.). Die Autoren nehmen stereotypische Anekdoten und Legenden ganz genau unter die Lupe und untersuchen den Zusammenhang zwischen der Vorstellung des Genies und den Invarianten der menschlichen Psyche, die durch die Psychoanalyse hervorgehoben werden. Sie greifen sowohl die alte als auch die moderne Kunst, die orientalische und die westliche Kunst an und zeigen mit Leuchtkraft bestimmte verborgene Mechanismen und spezifische Vorstellungen, die das künstlerische Schaffen umgeben.

Sie beginnen ihre Einleitung mit einem Absatz mit dem Titel *Das „Rätsel des Künstlers“ als soziologische Frage* und stellen von vornherein fest, dass Magie vom Künstler ausgeht, und dass ihn ein Mysterium umhüllt⁶¹. Es ist ihnen zufolge möglich, diese Tatsache auf zweierlei Weise zu betrachten: aus psychologischer Sicht, wenn man die Natur erforscht, desjenigen, „der das Vermögen besitzt, ein Kunstwerk, das wir bewundern, zu schaffen“⁶², oder aus soziologischer Sicht, wenn man die Art und Weise analysiert, wie „dieser Mensch von seiner Umwelt beurteilt wird“⁶³. Aber was auch immer der Ansatz sein mag, man ist verpflichtet, zwei wesentliche Parameter zuzulassen: erstens, dass außerordentliche Fähigkeiten erforderlich sind, um ein Kunstwerk zu schaffen, und zweitens, dass die Gemeinschaft bereit ist, „dem Schöpfer des Kunstwerks einen besonderen, noch ungenau bestimmten Platz einzuräumen“⁶⁴. Die Autoren beschreiben dieses Gegenseitigkeitsphänomen wie folgt: „Das Verhalten der Umwelt [sei] durch die Persönlichkeit des Künstlers, durch sein Wesen und seine Fähigkeiten, bestimmt und auch die Haltung der Umwelt ihrerseits wieder auf den Künstler einwirkte“⁶⁵.

Diese Analyse erinnert an Mauss und Huberts *Theorie der Magie* und die Tatsache, dass die Magie etwas kollektives und vor allem universelles sei. Eine These, auf der sie während des gesamten Studiums bestehen werden. Sie schreiben am Anfang des Textes: „Damit haben wir das Mittel in der Hand, um zu beweisen, daß die Magie bei aller Variabilität ihrer Beziehungen zu den anderen Klassen sozialer Phänomene in den verschiedenen Zivilisationen doch

61 Kris; Kurz 1998, S. 21.

62 Kris; Kurz 1998, S. 21.

63 Kris; Kurz 1998, S. 21.

64 Kris; Kurz 1998, S. 21.

65 Kris; Kurz 1998, S. 21.

überall dieselben wesentlichen Elemente enthält und im ganzen gesehen überall identisch ist“⁶⁶. Weiter unten liest man: „Es gibt Magier und ihre Anwesenheit wird überall dort bemerkbar, wo hinreichend genaue Beobachtungen gemacht werden“⁶⁷. Schließlich, fast am Ende des Buches, schreiben Mauss und Hubert diese schöne Passage: „Wir sind also zu dem Schluß berechtigt, dass überall ein Begriff existiert hat, der den der magischen Macht enthüllt. Es ist der Begriff einer reinen Wirksamkeit, die gleichwohl eine materielle und lokalisierbare, zugleich aber spirituelle Substanz ist, die auf Distanz und dennoch durch direkte Verbindung, wenn nicht durch Berührung wirkt, beweglich und bewegend, ohne sich zu bewegen, unpersönlich und in persönliche Formen gekleidet, teilbar und kontinuierlich. [...] Wie wir gesehen haben, ist auch zur gleichen Zeit eine Kraft, ein Medium, eine Welt für sich und doch zur anderen Welt gehörig“⁶⁸. Nach diesen Aussagen von Mauss und Hubert sollte man also in unserer Gesellschaft, wenn nicht sogar deutliche Manifestationen des magischen Phänomens, zumindest des Überbleibsel, beobachten können.

Die Arbeit von Kris und Kurz führt auf den Weg der künstlerischen Praxis, genauer gesagt des Künstlers, als legendäre und rätselhafte Figur, wie u.a. das dritte Kapitel ihres Essays *Der Künstler als Magier* bezeugt.

Ich möchte daher diese beiden sozialen Praktiken, die der Magie und die der Kunst, miteinander vergleichen, um festzustellen, ob die Funktion der Kunst in unserer Gesellschaft nicht mit der der Magie in anderen Gesellschaften oder anderen Epochen vergleichbar ist, zumindest in einigen Aspekten, die ich im Laufe dieser Forschungen detaillieren werde.

Aber zuerst muss man klären, was man unter *Kunst in unserer Gesellschaft* versteht. Dabei stütze ich mich auf die Arbeit der Soziologin Nathalie Heinich und ihre Definition des *Paradigmas der zeitgenössischen Kunst*. Aufgrund dieser Definition, werde ich mich mit dem künstlerischen Feld auseinandersetzen und mögliche Parallelen zur Magie als gesellschaftlicher Praxis ziehen.

66 Mauss; Hubert 1999, S. 48.

67 Mauss; Hubert 1999, S. 60.

68 Mauss; Hubert 1999, S. 150.

2. Das Paradigma der zeitgenössischen Kunst

2.1 Nathalie Heinich, Hochschulbildung, Forschung und Methode

Nathalie Heinich (Paris, 1955) ist eine französische Soziologin, Forschungsleiterin am CNRS¹ und Autorin zahlreicher Artikel und Verfasserin von über dreißig Bücher, die in etwa fünfzehn Sprachen übersetzt wurden. Ihre Studienobjekte gliedern sich in drei verschiedene Bereiche. Der erste betrifft die Geschichte der Soziologie (u.a. *La sociologie de Norbert Elias*, 1997; *Pourquoi Bourdieu*, 2007), der zweite die Frage der Identitäten und ihrer Krisen (u.a. *États de femmes*, 1996; *L'Épreuve de la Grandeur*, 1999; *Mères-Filles*, 2002; *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, 2003). Der Dritte besteht schließlich aus Schriften über Kunst und Künstler (u.a. *La gloire de Van Gogh*, 1991; *Du peintre à l'artiste*, 1993; *Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998; *Être écrivain*, 2000; *L'élite artiste*, 2005; *De l'artification*, 2012; *Le paradigme de l'art contemporain*, 2014).

Methodologisch bestätigte Nathalie Heinich voll und ganz die Lehre von Bourdieu², der auch ihr Doktorvater war. Nach dieser Lehre müsse die Arbeit der Soziologen und natürlich auch der Kunstsoziologen systematisch auf Untersuchungen basieren. Nathalie Heinich gab jedoch das kritische Ziel der Soziologie Bourdieus und gleichzeitig ihre Schlüsselbegriffe *Feld*, *Habitus* oder *Handelns- und Herrschaftsstrategien* auf. Ihre gegenwärtigen Recherchen entsprechen sowohl der Perspektive einer historischen Soziologie, in der Norbert Elias³ Arbeit eine sehr wichtige Rolle spielt, als auch der pragmatischen Soziologie von Luc

¹ Das Centre national de la recherche scientifique (CNRS; deutsch *Nationales Zentrum für wissenschaftliche Forschung*), nationale französische Forschungsorganisation, deren Hauptsitz sich in Paris befindet.

² Pierre Bourdieu (1930, Denguin – 2002, Paris) gilt als einer der bedeutendsten Soziologen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine soziologische Arbeit ist geprägt von einer Analyse der Reproduktionsmechanismen sozialer Hierarchien. Bourdieu betont die Bedeutung kultureller und symbolischer Faktoren für diese Reproduktion und kritisiert den Vorrang ökonomischer Faktoren in marxistischen Vorstellungen.

³ Norbert Elias (Brelsau, 1897 - Amsterdam 1990), Soziologe deutsch-jüdischer Herkunft. Er entwickelte eine eigenständige Theorie, deren Grundsätze in den Begriffen Figurationssoziologie bzw. Prozesssoziologie zum Ausdruck gebracht werden.

Boltanski⁴ und Laurent Thévenot⁵. Die Autorin legt sich in ihrer Forschung eine *axiologische Neutralität* zu, um Max Webers⁶ Ausdruck zu zitieren, das heißt, sie verzichtet darauf, ein persönliches Urteil zu formulieren, eine Stellungnahme zum Gegenstand ihrer Studie abzugeben. Dieses Nicht-Urteil wird oft von verschiedenen Akteuren der zeitgenössischen oder modernen Kunst kritisiert. Angriffe, gegen die sie sich im Prolog von *Le Paradigme de l'art contemporain* verteidigt: „Mein Ziel ist es daher nicht, der Anklage oder der Verteidigung in dem Prozess der zeitgenössischen Kunst, Waffen zu geben, sondern die unausgesprochenen Regeln herauszuarbeiten“⁷. Diese methodologische und epistemologische Positionierung ist also mit ihren jüngsten Untersuchungsobjekten verknüpft (*Des valeurs. Une approche sociologique*, 2017⁸). Die Wissenschaftlerin orientiert sich nun an einer Soziologie der Werte, die keine theoretische oder normative Arbeit über Werte sein mag, sondern eine empirische, deskriptive und analytische Untersuchung. Nathalie Heinich greift dazu auf ihre bisherigen Forschungen der bildenden Kunst und Literatur zurück, um nicht so sehr eine Kunstsoziologie zu entwickeln, sondern eine auf Kunst basierende Soziologie.

2.2 Von *Le Triple Jeu* bis zu *Le Paradigme de l'Art Contemporain (1998 – 2014)* - Studium einer künstlerischen Revolution

In der vorliegenden Forschungsarbeit werde ich mich im Wesentlichen auf zwei ihrer Bücher stützen, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, erschienen 1998 und *Le Paradigme de l'Art Contemporain*, datiert aus dem Jahr 2014 und setzt das Erste fort.

In diesen beiden Büchern beabsichtigt die Autorin, eine Ontologie der

4 Luc Boltanski (1940) ist ein französischer Soziologe, Forschungsdirektor an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris, ursprünglich Schüler von Pierre Bourdieu. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit den Fragen der Moral und der Politik.

5 Laurent Thévenot (1949) ist ein französischer Ökonom und Soziologe. Gemeinsam mit Luc Boltanski entwickelt er eine pragmatische Soziologie der Kritik.

6 Max Weber (1864, Erfurt – 1920, München) ist ein deutscher Wirtschaftswissenschaftler und Soziologe, als einer der Begründer der Soziologie betrachtet. Er beschäftigt sich mit den gesellschaftlichen Veränderungen der Moderne. Insbesondere ist er verantwortlich für komplexe Analysen des industriellen Kapitalismus, der Bürokratie und des Rationalisierungsprozesses im Westen.

7 Nathalie Heinich: *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris: NRF Gallimard, 2014, S. 17. (freie Übersetzung)

8 Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard NRF, 2017.

zeitgenössischen Kunst zu entwickeln, das heißt „eine Charakterisierung ihrer konstituierenden Eigenschaften“⁹. Sie organisiert ihre Reflexion unter drei Achsen: die *syntagmatische Achse*, die Werke als Ganzes und nicht isoliert zu betrachten, um „eine Grammatik zu identifizieren, die dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegt“¹⁰, die *paradigmatische Achse*, die die Differenzierung und die Brüche zwischen den künstlerischen Modellen sichtbar macht, und schließlich die *deskriptive Achse*, die den Verzicht auf alle Formen der Interpretation und der absichtlichen Hypothese erfordert.

Für Nathalie Heinich ist Kunst keine Essenz, das heißt etwas, das ungeachtet des historischen Zeitraums unverändert bleiben würde, sondern eine Gesamtheit von Produkten, Praktiken, Herstellern, Empfängern, Institutionen, Verwendungen, Werten und Interaktionen zwischen all diesen Elementen. Interaktionen, die vor dem Hintergrund von Worten, Glauben, Theorien stattfinden und das Ganze extrem komplex machen. Dies tun sie so sehr, dass die so genannte Kunstgeschichte nicht einfach nur eine Geschichte künstlerischer Stile, eine Geschichte von Künstlern oder eine Geschichte von Schulen ist, die in Kontinuität oder Bruch aufeinander folgen. Vielmehr ist es die Geschichte der verschiedenen Zustände dieser äußerst komplexen Mechanismen. Zeitgenössische Kunst ist genau einer dieser Mechanismen.

Es ist auch die Position von dem Kunstkritiker Nicolas Bourriaud¹¹, der erklärt, dass „das zeitgenössische Kunstwerk eine globale Ökonomie des Zeichens erfordert, die neben dem sichtbaren Objekt, zu dem es führt, eine Reihe von Elementen umfasst, die wir weniger bereitwillig berücksichtigen: die Umstände seiner Produktion, die Art, wie der Autor seine eigene Existenz ins Spiel bringt, die Beziehungen, die das Werk zu seinem Publikum unterhält“¹².

Die Autorin beschreibt die Natur dieses Gegenstandes, seine

9 Heinich 2014, S. 20. (freie Übersetzung)

10 Heinich 2014, S. 21. (freie Übersetzung)

11 Nicolas Bourriaud (1965, Niort, Frankreich), Ausstellungskurator, Kunsthistoriker und Kunstkritiker, spezialisiert auf zeitgenössische Kunst. Von Oktober 2011 bis Juli 2015 leitete er die École nationale supérieure des beaux-arts in Paris. In einem 1998 erschienenen Buch definierte er seine *Theorie der relationalen Ästhetik*, die darin besteht, Kunstwerke nach den zwischenmenschlichen Beziehungen zu beurteilen, die sie schaffen (*L'esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du Réel 1998)

12 Nicolas Bourriaud: *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Denoel, 2009, S. 16. (freie Übersetzung)

Eigenschaften, seinen Kontext und seine Auswirkungen. Ihre Arbeit ist eine sehr präzise, dokumentierte Analyse der Materialien der Kunst, der Prozesse der Entmaterialisierung, Ephemerisierung, Konzeptualisierung und Hybridisierung, die spezifisch für dieses Paradigma sind. Außerdem bietet sie eine Analyse des neuen Status des Künstlers, aber auch der verschiedenen Akteure in der Kunstwelt, von Käufern und Sammlern bis hin zu Kuratoren, Konservatoren und der wichtigen Figur des Vermittlers. Sie untersucht auch die Bedeutung des Diskurses über Kunstwerke sowie die äußerst komplexen Prozesse der Anerkennung, Legitimation und Bewertung von Kunstwerken. Schließlich liefert sie uns eine sehr detaillierte Analyse der verschiedenen Formen der Anfechtung und Ablehnung zeitgenössischer Kunst.

2.3 Erläuterung des Konzepts des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst

2.3.1 Zeitgenössische Kunst: ein nicht-chronologischer Begriff

Was den zentralen Begriff des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst betrifft, so sollte man gleich zu Beginn klarstellen, dass die zeitgenössische Kunst keine chronologische Bezeichnung für die Autorin ist. Nicht alles, was heute zum Beispiel in der Malerei geschieht und ausgestellt wird, ist zeitgenössische Kunst. Viele der Kunstwerke gehören dem modernen und sogar dem klassischen Paradigma an. In den meisten kleinen Galerien, oder auf bestimmten Kunstmessen, findet man eher Post-Impressionismus, Post-Surrealismus, Post-Expressionismus, das heißt eher moderne, als zeitgenössische Kunst. Heinich schreibt in *Le Triple Jeu*: „Nicht alles, was zeitgenössisch ist, ist notwendigerweise ‘zeitgenössisch’, während ‘zeitgenössische’ Kunst vielleicht schon vor mehreren Generationen entstanden ist. Der Begriff ‘zeitgenössisch’ bezieht sich nicht mehr auf ein zeitliches Wahrzeichen, sondern auf ein ‘Genre’ der Kunst“¹³. So ist der Begriff der zeitgenössischen Kunst nicht mit der modernen Kunst zu verwechseln. Es ist sogar eine der Besonderheiten der zeitgenössischen Kunst, dass es sich

¹³ Nathalie Heinich: *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris: Editions de minuit, 1998, S. 66. (freie Übersetzung)

nicht um moderne Kunst handelt und das Ziel der Autorin ist zu zeigen, wie stark und relevant dieser Unterschied ist.

2.3.2 Paradigma und Paradigmenwechsel

Der Begriff Paradigma bezieht sich auf ein unbewusstes Modell – ein Modell, das die meisten Menschen irgendwann einmal teilen, ohne sich dessen bewusst zu sein. Es ist die Weltanschauung, die unsere Wahrnehmung der Dinge strukturiert, ohne dass wir sie überhaupt kennen müssen. Nathalie Heinich lehnt sich diesen Begriff von dem Wissenschaftshistoriker Thomas Kuhn (Cincinnati 1922 – Cambridge 1996), der in den 1960er Jahren ein berühmtes Buch in der Epistemologie geschrieben hat: *The Structure of Scientific Revolutions* (1962)¹⁴, in dem er erklärt, dass der Fortschritt in der Wissenschaft im Gegensatz zu dem, was gemeinhin angenommen wird, nicht durch eine kontinuierliche Entwicklung geschieht, in der eine Entdeckung zu einer anderen hinzukommen würde, sondern durch Revolutionen, radikale Veränderungen der Weltanschauung und der wissenschaftlichen Disziplinen, sei es die Biologie, Physik, Mathematik usw. Diese Rekonfiguration ist folgendermassen charakterisiert: Es sind nicht nur die Antworten auf die Fragen, die sich veränderten, sondern viel mehr die gestellten Fragen. Dieses neue Paradigma definiert, so zu sagen, die Bedeutung der Normalität. Wenn wir uns in einem Paradigma befinden, erscheint es uns normal, so dass wir es nicht bemerken und in Frage stellen. Es gibt einen *Paradigmenkonflikt*, wenn alte und neue Paradigmen nebeneinander existieren und dies führt zu einer Kontroverse.

Nathalie Heinich hat Kuhn's Theorie auf das Feld der zeitgenössischen Kunst übertragen, um zu zeigen, dass die Struktur der künstlerischen Revolutionen in gleicher Weise erfolgt, wie die Struktur der wissenschaftlichen Revolutionen (daher der Untertitel: *Strukturen einer künstlerischen Revolution*).

In ihrem Buch *Le Triple jeu de l'art contemporain* (1998) beschreibt sie

¹⁴ Deutscher Titel: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Diese wesentliche Arbeit ist ein Eckpfeiler der Wissenschaftsgeschichte und hat die Begriffe *Paradigma* sowie *Paradigmenwechsel* verbreitet.

zeitgenössische Kunst als eine Kunstgattung, wie auch in der klassischen Kunst werden die Genren der Historien-, Landschafts-, Porträt-, Stillleben- oder Landschaftsmalerei als Kunstgattungen bezeichnet. Das heißt, es gäbe also das Genre der zeitgenössischen Kunst, wie es das Genre der modernen Kunst gäbe. Fast fünfzehn Jahre später kehrt sie zu dieser Bezeichnung zurück (*Le Paradigme de l'art contemporain*, 2014) und erkennt, dass das Problem aus viel mehr besteht als aus bloßen Unterschieden in den dargestellten Inhalten oder Stilen. Es geht mehr um eine globale Veränderung der ganzen Kunstwelt, des Kunstsystems mit all ihren Akteuren – nicht nur der Werke, sondern auch der Vermittler, des Publikums, des Status von Künstlern, usw. Insofern ist der Begriff *Paradigma* relevanter als derjenige des *Genres* (Gattung) weil die Situation allgemeiner und tiefgreifender ist als eine bloße Gegenüberstellung künstlerischer Gattungen.

Sie verteidigt die These, dass genauso wie in der Geschichte der Wissenschaft, in der das evolutionistische Paradigma das fixistische Paradigma abgelöst hat, das Paradigma der zeitgenössischen Kunst dem Paradigma der modernen Kunst gefolgt ist. Da aber das fixistische Paradigma zumindest einige Zeit mit dem evolutionistischen Paradigma koexistierte, koexistiert auch das Paradigma der zeitgenössischen Kunst mit anderen Paradigmen, sowie die von der modernen oder von der klassischen Kunst. Sie schreibt: „[...] die moderne Kunst lebt seit mehreren Generationen mit der klassischen Kunst zusammen, ebenso wie die zeitgenössische Kunst seit etwa zwei Generationen mit der modernen Kunst, zum Preis einer mehr oder weniger endemischen ‘Krise’“¹⁵. Tatsächlich bilden die Merkmale der zeitgenössischen Kunst ein sehr kohärentes Ganzes, das fast vollständig auf Kriegsfuß mit unseren vertrauten Kunstformen steht, das heißt, mit den aus dem modernistischen Paradigma stammenden Kunstformen. Damit wird deutlich, dass die Debatten um die zeitgenössische Kunst auf realen Konflikten bezüglich Werte und Maßstäbe basieren. Konflikte, die daher unüberwindbar sind, da sie Wertesysteme gegenüber stellen, die sich nicht begegnen können¹⁶.

¹⁵ Heinich 2014, S. 51. (freie Übersetzung)

¹⁶ Siehe hierzu den von Jean-François Lyotard entwickelten Begriff des *Différend*: „Im Gegensatz zu einem Streitfall wäre ein *différend* ein Konflikt zwischen mindestens zwei Parteien, der wegen des Fehlens einer auf beide Argumente anwendbaren Urteilsregel nicht fair beigelegt werden konnte. Dass das Eine legitim ist, würde nicht bedeuten, dass das Andere nicht legitim ist. Wenn jedoch die gleiche Regel des Urteils auf beide angewandt wird, um ihre *différend* zu regeln, als ob es sich um einen Streitfall handeln

Tatsächlich hat sich mit diesem Paradigmenwechsel das Erscheinungsbild und die Definition der Kunstwerke verändert, so gibt es zum Beispiel kaum mehr Rahmen oder Sockel. Dies gilt jedoch auch für Beschreibungen und Kategorisierungen, die von Spezialisten vorgeschlagen werden. So hat „der Gegensatz zwischen figurativer Kunst und abstrakter Kunst, der die Reden lange Zeit in Anspruch genommen hatte, keine Relevanz mehr“¹⁷. Generell wird die Repräsentation von Kunst oder das, was sie sein soll, radikal verändert. Zudem scheinen die Werte Schönheit und Geschmack nicht mehr so relevant zu sein.

In ihrem Buch liefert die Soziologin eine interessante Analyse des Widerwillens einiger Spezialisten, die offensichtliche paradigmatische Natur der zeitgenössischen Kunst zu erkennen. Ein erster Grund wäre, dass „die ästhetische Tradition die inneren Eigenschaften der Kunstwerke den äußeren kontextuellen Eigenschaften vorzieht“. Dann würde das *Genre* (das heißt, das *Paradigma*) „eine Vermittlung zwischen Blick und Kunstwerk“ darstellen, was der idealistischen Vision einer direkten Beziehung zwischen Betrachter und Werk widerspricht. Schließlich impliziert der Begriff des *Paradigmas* eine strukturalistische Dimension, die in der künstlerischen Imagination unattraktiv ist und zwar wegen der Existenz von „Kategorien, die mehr oder weniger bewusst der Erfahrung zugrunde liegen, die sich im Wesentlichen dem freien Spiel der einzelnen Initiativen entziehen, was der idealistischen Aufwertung der Freiheit des Individuums, der Unbestimmtheit des Verhaltens, der Entstehung des Ereignisses widerspricht“¹⁸.

2.4 Die klassischen, modernen und zeitgenössischen Paradigmen

In *Le Triple Jeu de l'art contemporain* macht die Soziologin zum ersten Mal diesen Vorschlag, indem sie sagt, dass es in unserer westlichen Kultur drei große Genres oder Paradigmen in Bezug auf die plastische Kunst gibt: die

würde, dann tut man zumindest einer von ihnen (oder beiden, wenn keiner von ihnen diese Regel zulässt) unrecht“. *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, S. 9. (freie Übersetzung)

¹⁷ Heinich 2014, S. 53. (freie Übersetzung)

¹⁸ Heinich 2014, S. 37. (freie Übersetzung)

klassische Kunst, die moderne Kunst und die zeitgenössische Kunst.

2.4.1 Das klassische Paradigma

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dominierte die klassische Kunst (das heißt, was selbstverständlich und damit paradigmatisch war). Es handelt sich um eine Kunst, die auf der Umsetzung der Kanons der Figuration beruht, wie sie die akademischen Konventionen über mehrere Jahrhunderte entwickelt und stabilisiert haben; eine Kunst, die „als Ausdruck betrachtet wird und in der der Wert der Schönheit vorherrscht“¹⁹. Nathalie Heinich warnt den Leser vor seiner möglicherweise verschwommenen Wahrnehmung der Künstlerfigur in der Klassik. Die breite Masse der Künstler setzte sich aus anonymen Handwerkern zusammen, von denen die meisten in Vergessenheit geraten sind. Nur wenige Figuren blieben in der Geschichte zurück, die „das darstellten, was zur Norm werden sollte, aber damals nur die Ausnahme war“²⁰.

Nathalie Heinich zufolge manifestiert sich der Wechsel vom klassischen Paradigma zum modernen Paradigma in der Erscheinung des *Berufungssystems* (*le régime vocationnel*), das dem *Berufssystem* (*le régime professionnel*) nachfolgt. Letzteres ist das offizielle System der akademischen Bewegung, das strengen Standards gehorcht.

Nach der Französischen Revolution wurde die Königliche Akademie in Paris abgeschafft (1792). Es gab immer eine Schule der bildenden Künste und verschiedene freie Akademien, aber keine gesamtstaatliche Institution. Dies hatte zur Folge, dass die materielle und moralische Solidarität der Maler, die einst nach korporatistischer Tradition organisiert waren, aufgelöst wurde. Außerdem wurde der Status des Künstlers aufgrund der gestiegenen Nachfrage hoch geschätzt. Mit dem Aufstieg der Bourgeoisie gab es in der Tat einen regelrechten Bilderwahn. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Messen und Fachpresse. Es entstanden neue Vorstellungen des Künstlers: „eine romantische Vorstellung

¹⁹ Heinich 2014, S. 33. (freie Übersetzung)

²⁰ Nathalie Heinich: *Être artiste*, Paris: Klincksieck, 1996, S. 16. (freie Übersetzung)

des inspirierten Individuums, sogar des unbekannten Genies“²¹. Nach Ansicht der Soziologin ist eines der Hauptmerkmale des *Berufungssystems* „die zunehmende Personalisierung der künstlerischen Produktion“²².

Der Begriff *Berufung* bedeutet in der Tat, dass man sich berufen fühlt, eine Tätigkeit auszuüben. Die Berufung wird allmählich zum Zentrum der künstlerischen Tätigkeit, die als „Ort des Gesamtengagements des Menschen“²³ erlebt wird. Nathalie Heinich stimmt zu, dass solche Figuren in der Renaissance (also im klassischen Paradigma) zu finden sind, wie Michelangelo oder Cellini, aber sie sind nur „isolierte und atypische Motive, die als Reaktion auf die traditionelle Figur des Handwerkers erschienen“²⁴. Mit dem Aufkommen des modernen Paradigmas wird dieses Motiv zum Motiv der Normalität: Das Prinzip derjenigen, die Künstler werden wollen, „als Reaktion auf die Figur des quasi bürokratisierten Profis, der unter dem akademischen Regime zur Norm geworden war [...]“²⁵.

Die höchste Figur dieses *Berufungssystems* ist die des Genies. Künstler sind nicht mehr die Erben einer Tradition oder eines Meisters, sondern innovative Schöpfer. Dieser Begriff ist mit verschiedenen Elementen der Imagination verbunden: die Unordnung des Ateliers, Boheme, Begeisterung, ja sogar Zwangshandlung oder Delirium, eine triebhafte Beziehung zum Körper... Die Kunst findet sich in gewisser Weise von der Magie beseelt, sie ist durchdrungen von einem mystischen, übernatürlichen oder animistischen Vokabular, eingehüllt in Marginalität, Mysterium, Transzendenz²⁶. Die gemeinschaftliche Dimension wird zugunsten dessen, was Nathalie Heinich als *Ethik der Singularität* bezeichnet, aufgegeben. Man bevorzugt „das Außergewöhnliche, Ursprüngliche und Einzigartige“²⁷. Ein wichtiges Beispiel für an diese Veränderung der Künstlerfigur als „große Einzigartigkeit“ ist die Person Van Goghs, dem die Autorin ihr erstes Buch *La Gloire de Van Gogh. Essai d’anthropologie de l’admiration* (1991) widmete.

21 Heinich 1996, S. 39. (freie Übersetzung)

22 Heinich 1996, S. 40. (freie Übersetzung)

23 Heinich 1996, S. 41. (freie Übersetzung)

24 Heinich 1996, S. 41. (freie Übersetzung)

25 Heinich 1996, S. 41. (freie Übersetzung)

26 Siehe dazu Balzacs Roman *Le chef-d’œuvre inconnu*, 1931 (deutscher Titel: *Das unbekannte Meisterwerk*).

27 Heinich 1996, S. 43. (freie Übersetzung)

2.4.2 Das moderne Paradigma

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht ein sehr radikaler Ansatz und zwar der Impressionismus, der symptomatisch für die Geburt einer Kunst ist, in der die Subjektivität und Sensibilität des Künstlers betont wird. Die große Periode der modernen Kunst umfasst mehr oder weniger die Periode der Dritten Französischen Republik (1870 – 1940). Dieses Paradigma lässt die vasařische Tradition der Künstlerbiographie wieder auflieben: „Künstler schaffen nicht nur bildnerische Werke, sondern sind auch Autoren von außergewöhnlichen Lebensgeschichten, neuen und persönlichen Wegen Schöpfer zu sein“²⁸. Sie schaffen wahre Identitäten, die zu Legenden werden können. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben wir eine Verschiebung des Kunstwerks zum Mensch. Nathalie Heinich schreibt: „Der Künstler wird nicht mehr derjenige sein, der Kunstwerke produziert, sondern derjenige, der es schafft, als Künstler Anerkennung zu finden“²⁹. Eine neue Art Künstler zu sein erscheint mit der Moderne. Eine Singularität, eine Personalisierung des Alltagslebens, eine gewisse Exzentrizität, „jeder“, schreibt die Soziologin, „erforscht neue, bizarre und paradoxe Wege, Künstler zu sein“³⁰. Dieses Bedürfnis nach Singularität ist der Ursprung der allgemeinen Repräsentation des Künstlers in der Phantasie der meisten Menschen. Wie die Autorin bemerkt, „gibt es keinen wirklich großen Künstler mehr, der in seinem Werk und, wenn möglich, in seinem eigenen Leben keine außergewöhnliche Haltung erfindet“³¹. Es gibt hier etwas relativ Paradoxes: die Abnormität zur Norm zu machen.

Das Phänomen der kollektiven Bewegungen tritt auf, Bewegungen, die oft durch Manifeste angekündigt werden. Laut Nathalie Heinich, „dieser Bedarf nach Zusammenschluss ist in erster Linie auf das Fehlen institutionalisierter kollektiver Strukturen zurückzuführen“³², da, wie gesagt, seit dem 19. Jahrhundert, Innungen nicht mehr existieren. Ein weiterer Grund dafür ist, dass „die fortschreitende Valorisierung der Innovation“³³, Künstler in die Isolation

28 Heinich 1996, S. 61. (freie Übersetzung)

29 Heinich 1996, S. 62. (freie Übersetzung)

30 Heinich 1996, S. 62. (freie Übersetzung)

31 Heinich 1996, S. 62. (freie Übersetzung)

32 Heinich 1998, S. 22. (freie Übersetzung)

33 Heinich 1998, S. 22. (freie Übersetzung)

führt. Das Kollektiv garantiert die nötige Sicherheit für mutige Experimente in der Neuzeit. Diese Bewegungen folgen sehr schnell aufeinander (dies unterscheidet sie von den Malschulen des klassischen Zeitalters), weil die Logik der Singularität zu stark formalisierte Formen verbietet: „In der Ethik der Avantgarde kann die künstlerische Bewegung nur eine verschwommene Bewegung sein“³⁴. Die Bewegungen vervielfachen sich, da Künstler sich zwangsläufig profilieren müssen, um innovativ zu sein. Nathalie Heinich betont: „Diese Pluralität der künstlerischen Bewegungen, Gruppen, Kreise und Tendenzen ist ein wesentliches Merkmal der Moderne: Vom Impressionismus bis zum Symbolismus, vom Fauvismus bis zum Expressionismus, vom Divisionismus bis zum Kubismus, vom Futurismus bis zum Dadaismus, von Suprematismus bis zum Konstruktivismus, vom Rayonismus bis zur Abstraktion, vom Surrealismus bis zum Art Brut und dann zu allen zeitgenössischen Bewegungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind“³⁵.

Was in der modernen Kunst funktioniert, ist also ein Objekt, das die Einzigartigkeit, Originalität oder Innerlichkeit des Künstlers zum Ausdruck bringt. Dies ist die große Besonderheit der modernen Kunst gegenüber der klassischen Kunst, in der es mehr darum geht, die Kriterien der Figuration umzusetzen, wie sie im Laufe der Jahrhunderte, insbesondere von den Akademien, erarbeitet wurden. In der modernen Kunst besteht also die Möglichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, die Regeln der klassischen Figuration zu überschreiten, vorausgesetzt, man spürt im Werk die Innerlichkeit des Künstlers, der sich ausdrückt. Diese Forderung ist ein gemeinsames Merkmal in allen Strömungen der modernen Kunst. In allen Diskursen zu diesem Thema, gibt es diese Anforderung, dass die Kunst (die Kunstwerke) uns dazu bringt, mit dem zu kommunizieren, was der Künstler in seiner Weltsicht erfährt, fühlt, wahrnimmt und sieht³⁶.

34 Heinich 1996, S. 63. (freie Übersetzung)

35 Heinich 1998, S. 23. (freie Übersetzung)

36 Man kann sich auf Kandinskys Schriften zu diesem Thema und insbesondere auf den Begriff der „inneren Notwendigkeit“ beziehen, den er in *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei* (1911) als Prinzip des effektiven Kontakts von Form und Farbe mit der menschlichen Seele definiert hat. Jede Form ist die Begrenzung einer Fläche durch eine andere, sie hat einen inneren Inhalt, der wirkt auf denjenigen, der sie mit Aufmerksamkeit betrachtet. Diese innere Notwendigkeit ist das Recht des Künstlers auf unbegrenzte Freiheit, aber diese Freiheit wird zum Verbrechen, wenn sie nicht auf einer solchen Notwendigkeit beruht. Das Kunstwerk wird auf geheimnisvolle, rätselhafte und mystische Weise aus dem inneren Bedürfnis des Künstlers geboren, dann erlangt es ein autonomes Leben, wird zu einem eigenständigen Subjekt, das von einem spirituellen Atemzug belebt wird.

Auf der formalen Ebene hat dieses Paradigma sehr ähnliche Strukturen mit dem klassischen Paradigma, nämlich Malerei auf Leinwand und Skulptur auf Sockel. Aber ansonsten hat sich alles verändert, da im modernen Paradigma die klassischen Regeln der Figuration systematisch verletzt werden.

Während in der klassischen Kunst Skandale nicht fehlen (zum Beispiel durch den Realismus von Caravaggio oder Courbets Werke), sind sie jedoch nicht die Regel. Die Autorin beschreibt die Besonderheit moderner Skandale durch folgendes: „sie berühren nicht mehr so sehr die Natur des Dargestellten oder die Angemessenheit der Repräsentation in Bezug auf qualitative Hierarchien, als die streng plastische Dimension der Figuration: Technik, Stil, Bildhaftigkeit.³⁷“ Die Malerei selbst wird hinterfragt und das Thema ist nicht mehr so relevant. Entscheidend ist die Art der Repräsentation, was zu einer Abfolge von Überschreitungen der Prinzipien führt, die das Kunstwerk definieren. Nathalie Heinich zählt eine Reihe von ihnen auf: Überschreitung des akademischen Kanons der Repräsentation durch den Impressionismus; Überschreitung der Codes der Repräsentation von Farben durch den Fauvismus; schließlich der Figuration von Volumen durch den Kubismus; Überschreitung der Normen der Objektivität durch den Expressionismus; Überschreitung humanistischer Werte durch den Futurismus; Kriterien der Ernsthaftigkeit durch den Dadaismus oder plausible Kriterien durch den Surrealismus; Überschreitung des Imperativs der Figuration durch die verschiedenen Abstraktionen, von dem Suprematismus oder dem Konstruktivismus bis zum abstrakten Expressionismus [...]³⁸.

2.4.3 Das zeitgenössische Paradigma oder die Infragestellung der Idee eines Kunstwerkes

In der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint ein neues Paradigma, das anfangs sehr marginal, kaum sichtbar, als Schwindel oder Spiel betrachtet wird. Es wird aber allmählich an Macht gewinnen, um zum aktuellen Paradigma, dem Paradigma der zeitgenössischen Kunst, zu werden. „Doch was versteht man

³⁷ Heinich 1998, S. 20. (freie Übersetzung)

³⁸ Heinich 1998, S. 19. (freie Übersetzung)

unter ‘zeitgenössischer Kunst?’³⁹, fragt Nathalie Heinich im Vorwort zum *Le Triple Jeu*. Aus rechtlicher Sicht ist die Definition streng chronologisch. Dazu gehören Werke von Künstlern, die leben oder seit weniger als zwanzig Jahren tot sind. Für Kunsthistoriker oder Auktionatoren ist es auch ein chronologischer Begriff, der sich auf die Kunst nach 1945 bezieht. Museumskuratoren hingegen sehen darin eine chronologische und ästhetische Interpretation. Nach Ansicht von Catherine Millet würde sich die zeitgenössische Kunst auf die Kunst nach 1960 beschränken: „[...] eine einvernehmliche Antwort auf diese Frage zeichnet sich ab. Das Geburtsdatum der zeitgenössischen Kunst würde irgendwo zwischen 1960 und 1969 schwanken. Das ist die Meinung der meisten Kuratoren, die auf die Umfrage geantwortet haben, und vieler anderer Beteigter“⁴⁰. Aber wie Nathalie Heinich bemerkt, “sind viele der Kunstwerke nach 1945 und nach 1960 de facto davon ausgeschlossen, was unter der Kategorie ‘zeitgenössische Kunst’ zirkuliert“⁴¹. Sie erwähnt zum Beispiel Chromolithografien, dekorative Bilder, die in Serien verkauft werden, Werke mit klassischer oder modernistischer Tendenz (Post-Impressionismus, Post-Kubismus, Post-Surrealismus), die in den *Salons* oder in gewissen Galerien, vor allem in den Provinzen, ausgestellt werden. Implizit handelt es sich tatsächlich um eine ästhetische Kategorie, analog zu dem, was in der Zeit der figurativen Malerei als *Genre* bezeichnet wurde. Das Genre der zeitgenössischen Kunst stellt demnach nur einen Teil der künstlerischen Produktion dar, wird von öffentlichen Institutionen und nicht vom privaten Markt getragen, steht in Bezug auf Prestige und Preis an der Spitze der Hierarchie und ist eng mit der wissenschaftlichen Kultur und dem Text (Kunstdiskurs) verbunden.

Das zeitgenössische Paradigma teilt mit dem modernen Paradigma den Imperativ von Transgression und Singularität. Künstler sind völlig experimentierfreudig, weil sie sich ständig erneuern müssen. Es geht darum, neue Wege zu beschreiten, hochgradig personalisiert und vor allem, nicht wieder zu tun, was bereits getan wurde, außer es zum ersten Mal wieder zu tun, indem man die Tatsache, dass es wieder getan wird, vorbringt (wie im Falle der *Appropriation Art*⁴²). Wir erleben eine Vervielfältigung möglicher Formen (Bilder, Objekte,

39 Heinich, 1998 S. 10. (freie Übersetzung)

40 Catherine Millet: *L'art contemporain*, Paris: Flammarion, 1997, S. 14. (freie Übersetzung)

41 Heinich 1998, S. 10. (freie Übersetzung)

42 Man spricht von *Appropriation Art*, wenn Künstler bewusst und strategisch das Werk anderer

Assemblagen, Gesten, monumentale Installationen in der Natur...) und damit eine Überschreitung der Grenzen zwischen den Genres: Video, Theater, Mode, Tanz, Kino...

Die Spielregel ist einfach: Es geht darum, die Grenzen zu überschreiten, die üblicherweise dem Begriff des Kunstwerks selbst gesetzt werden. Im Gegensatz zur modernen Kunst geht es bei der Transgression nicht mehr nur um die Konventionen der Figuration, sondern auch um die Grenzen, die den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Objekt der gewöhnlichen Welt ausmachen. Gerade dieses systematische Experimentieren an der Grenze zwischen *Kunst* und *Nicht-Kunst* macht die zeitgenössische Kunst einzigartig. Wenn wir hier von *Kunst* und *Nicht-Kunst* sprechen, geht es nicht um eine essentialistische, substantialistische Definition dessen, was Kunst an sich wäre, sondern was Kunst für ihre Zeitgenossen bedeutet (der gesunde Menschenverstand der Kunst). Auf diese Frage wird die zeitgenössische Kunst ihre transgressive Erfahrung systematisch anwenden. Die Kategorien werden verwischt, die Behälter (Signifikant) dekonstruiert, die Inhalte (Signifikat)⁴³ eliminiert, es wird mit den Grenzen des guten Geschmacks und der Authentizität gespielt, *Deterritorialisierung*⁴⁴, Entmaterialisierung, Aneignung praktiziert... „Von außen“, schreibt Nathalie Heinich, „kann es scheinen, als wäre die zeitgenössische Kunst der Ort der Leichtsinnigkeit, der Inkohärenz, des ‘irgendwas’ [...]. Von innen betrachtet, ist sie die Konstruktion einer schwierigen Kohärenz zwischen heterogenen Vorgaben und Vorschlägen, deren Wesen es ist, regelmäßig die Bewertungsgrundsätze in Frage zu stellen“⁴⁵.

Künstler kopieren. In diesem Fall ist der Akt des Kopierens und sein Ergebnis auch als Kunst zu verstehen (und nicht als Plagiat oder Fälschung). Dazu siehe zum Beispiel die Arbeit von Sherry Levine, Ellen Sturtevant, Richard Prince oder Richard Pettibone.

43 In der Linguistik sind *Signifikat* und *Signifikant* die beiden sich ergänzenden Facetten des von Ferdinand de Saussure und später von der strukturalistischen Schule entwickelten linguistischen Zeichenkonzepts. Der Signifikat bezeichnet die mentale Repräsentation des mit dem Zeichen verbundenen Konzepts, während der Signifikant die mentale Repräsentation der Form und des materiellen Aspekts des Zeichens bezeichnet.

44 Die *Deterritorialisierung* ist ein Konzept, das von Gilles Deleuze und Félix Guattari 1972 in *L'Anti-Œdipe* entwickelt wurde und bezieht sich weitgehend auf die flüssige, dissipierte und schizophrene Natur menschlicher Subjektivität in zeitgenössischen kapitalistischen Kulturen. Ihre häufigste Anwendung findet sie jedoch im Zusammenhang mit dem Prozess der kulturellen Globalisierung. Außerdem, wenn Anthropologen von Kultur sprechen, verwenden sie den Begriff *deterritorialisiert*, um auf eine Schwächung der Bindungen zwischen Kultur und Ort hinzuweisen. Das bedeutet, dass kulturelle Subjekte und Objekte von einem bestimmten Ort in Raum und Zeit entfernt werden. Bestimmte kulturelle Aspekte neigen dazu, spezifische territoriale Grenzen in einer Welt zu überschreiten, die aus Dingen besteht, die sich grundlegend in Bewegung befinden.

45 Heinich 1998, S. 303. (freie Übersetzung)

Die Entscheidung ist nun ein kreativer Akt, der die Autorität des Künstlers und seine kreative Freiheit offenbart. Aber, wie die Autorin betont, „geht es weniger um den Aspekt des vorgeschlagenen Objektes, als um die innere Kohärenz des kreativen Prozesses des Autors“⁴⁶. Tatsächlich liegt das Werk nicht so sehr in dem vom Künstler vorgeschlagenen Objekt, sondern vielmehr in der Erfahrung, die dieses Objekt schaffen wird. Es ist eine Erfahrung um das Objekt herum, die narrative Formen annimmt. Zum Beispiel für das Urinal von Duchamp: Wenn wir das Urinal selbst einfach nur reproduzieren würden, hätten wir keine Reproduktion des Werks. Die wahre Reproduktion des Werkes ist die Erzählung von allem, was um dieses Urinal herum geschah und alles, was es hervorgebracht hat.

Vergleichstabelle der klassischen, modernen und zeitgenössischen Paradigmen basierend auf den Werken von Nathalie Heinich, Le Triple Jeu de l' Art contemporain (1998) und Le Paradigme de l'art contemporain (2014).

Klassische Kunst	Moderne Kunst	Zeitgenössische Kunst
Respektierung der Kanons der Figuration	Transgression (der Kanons der Figuration)	Transgression (der Kanons der Figuration)
Reproduktion, Fortsetzung der Tradition	Experimentieren	Experimentieren
Relativ unpersönliches Vorgehen	Persönliches und individuelles Vorgehen	Persönliches und individuelles Vorgehen
Gemälde auf Leinwand Skulptur auf Sockel	Gemälde auf Leinwand Skulptur auf Sockel	Gemälde auf Leinwand und Skulptur auf Sockel nur unter Bedingungen. Vervielfältigung der Formen
Keine Darstellung des inneren Selbst des Künstlers, sondern historischer oder kultureller Themen.	Darstellung des inneren Selbst des Künstlers,	Keine Darstellung des inneren Selbst des Künstlers. Infragestellung der Idee des Kunstwerkes
Das Werk liegt in dem vom Künstler vorgeschlagenen Objekt.	Das Werk liegt in dem vom Künstler vorgeschlagenen Objekt.	Das Werk liegt nicht in dem vom Künstler vorgeschlagenen Objekt, sondern im gesamten Diskurs, Handlungen, die dieser Vorschlag mit sich bringt.
Ernsthaftigkeit	Ernsthaftigkeit	Ironie

46 Heinich 2014, S. 168. (freie Übersetzung)

2.5 Vorgeschichte des zeitgenössischen Paradigmas: *Fountain* von Duchamp

Es gibt eine Vorgeschichte dieses zeitgenössischen Paradigmas und es gibt eine Geschichte. Die Vorgeschichte beginnt in den 1910er Jahren mit den Readymades von Duchamp. Dies unterstreicht die Notwendigkeit, sich von einer chronologischen Konzeption der modernen und zeitgenössischen Kunst zu lösen. Was die zeitgenössische Kunst ausmacht, ist nicht, dass sie zu unserer Zeit gehört. Wie bereits erwähnt, beginnt für Spezialisten die zeitgenössische Kunst in den 1950er oder 1960er Jahren, was immerhin mehr als sechzig Jahre her ist, so dass man überhaupt nicht von Aktualität reden kann. Es ist ihre generische Natur, es sind ihre charakteristischen Eigenschaften, die sie zu etwas Besonderem machen, und nicht ihre Chronologie. Deutlich zu erkennen ist dies daran, dass die Prämissen auf dem Höhepunkt der modernen Kunst (1910er Jahre) entstanden sind. Mit seinen berühmten Readymades macht Duchamp ab 1913 eine absolut emblematische Geste dessen, was die zeitgenössische Kunst werden wird: Die Tatsache, ein Objekt aus der Alltagswelt zu nehmen und es im künstlerischen Kontext als Kunstwerk zu präsentieren.

Das absolute Wahrzeichen dieser Geste ist das berühmte Urinal mit dem Titel *Fountain*. Es geschah 1917 in New York, Duchamp kaufte in einem Sanitärgeschäft ein weißes Porzellan-Urinale, das trivialste Objekt, das man sich vorstellen kann, das industriellste, das seriellste, das unpersönlichste, das geschmackloseste. Wir erleben hier voll und ganz die Überschreitung der Prinzipien der Individualität und des guten Geschmacks. In einem seiner Interviews mit Pierre Cabanne im Jahr 1966 äußerte sich der Künstler zu dem, was ihn bei der Wahl der Readymades bestimmte: „[...] im Allgemeinen mussten wir uns gegen den ‘Look’ wehren. Es ist sehr schwierig, ein Objekt auszuwählen, denn nach fünfzehn Tagen schafft man es, es zu lieben oder zu hassen. Man muss etwas erreichen, das so gleichgültig ist, dass man keine ästhetische Emotion mehr hat. Die Wahl der Readymades basiert immer auf visueller Gleichgültigkeit und

völliger Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack“⁴⁷. Allerdings kann man die Aufrichtigkeit dieser Aussage bezweifeln, da einen die Wahl eines Urinals in diesem Kontext nicht gleichgültig lässt. Auf jeden Fall brachte Duchamp dieses Objekt zur *Society of Independent Artists*⁴⁸, dessen Mitorganisator er war. Da diese Ausstellung keine Jury und kein Auswahlverfahren hatte, konnte jeder Künstler ein Werk mitbringen und es wurde für einen finanziellen Beitrag von 6 Dollar ausgestellt. Offensichtlich wollte Duchamp mit dieser Provokation die Funktionsweise dieser Ausstellung testen. Er hatte eine Unterschrift auf sein Urinal geschrieben *R. Mutt*, ein Datum: 1917 und das Objekt umgedreht. Dank der Unterschrift versteht man, dass das Urinal auf den Kopf gehört, so dass das Loch, durch das die Wasserleitung führt, darunter endet. Wenn man das Urinal benutzen würde, würde die Flüssigkeit offensichtlich auf die Füße rinnen. Es war also auch eine Art Witz, daher der Name *Fountain*. Der Künstler ließ sein Werk der Ausstellung zukommen ohne zu sagen, dass es von ihm stammte. Es passierte aber nichts (im Gegensatz zu dem, was einige kunsthistorische Postulanten bestritten, wonach das Urinal einen Skandal verursacht hätte), niemand beachtete es. Es verschwand in einer Besenkammer, keiner der Organisatoren glaubte ernsthaft, dass dieses Objekt für die Ausstellung gedacht war. Die Aussage des Künstlers zur Rezeption seines Werkes lauten wie folgt: „Es wurde einfach gelöscht. [...] Man hat einfach *Fountain* hinter eine Trennwand gegeben, und während der ganzen Ausstellung wusste ich nicht, wo es sich befand“⁴⁹.

Fountain wurde danach für einige Tage in der Galerie 291 ausgestellt und verschwand dann. Die Spur des Originals wurde nie gefunden und gilt daher als verloren.

Erst 40 Jahre später, in den 50er-60er Jahren, Duchamp war zurück in Frankreich, und vielleicht in Geldnot, man weiß es nicht genau, beschloss er das Werk zu „reaktivieren“ und zum Verkauf anzubieten, das heißt, mehrere Exemplare des berühmten Urinals auf den Kunstmarkt zu bringen. Er tat dies auf der Grundlage

⁴⁷ Marcel Duchamp: *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Editions Allia, 2014, S. 51. (freie Übersetzung)

⁴⁸ *Society of Independent Artists* war eine 1916 gegründete Vereinigung amerikanischer Künstler mit Sitz in New York. Basierend auf der französischen *Société des Artistes Indépendants* war es das Ziel der Gesellschaft, jährlich Ausstellungen von Avantgarde-Künstlern zu veranstalten. Gründer der Gesellschaft waren Walter Arensberg, John Covert, Marcel Duchamp, Katherine Sophie Dreier, William J. Glackens, Albert Gleizes, John Marin, Walter Pach, Man Ray, Mary Rogers, John Sloan und Joseph Stella. Die „Erste Jahresausstellung“ der Gesellschaft im Grand Central Palace, New York, vom 10. April bis 6. Mai 1917, umfasste mehr als 2.000 Kunstwerke.

⁴⁹ Duchamp 2014, S. 61. (freie Übersetzung)

einer Legende, die sich, dank seiner Intelligenz, um dieses Objekt herum gebildet hatte. 1917, im Jahr der ursprünglichen Ausstellung, veröffentlichte er mit einigen Künstlerfreunden in der Zeitschrift von Stieglitz⁵⁰ *The Blind Man* einen Artikel über das Urinal unter dem Titel *Buddha of the Bathroom*, mit einem Foto und einer hochwissenschaftlichen Exegese: „Mr. Mutt's fountain is not immoral“ schrieb damals Louise Norton, „that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows. Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object“⁵¹. „Im *The Blind Man* ging es vor allem darum, Fountain zu rechtfertigen“⁵²; diese Tatsache unterbreitet Duchamp dem Kunsthistoriker Cabanne Jahre später. Auf der Grundlage dieses Artikels und dieses Fotos gelang es ihm 40 Jahre später, *Fountain* wieder in die Kunstwelt einzuführen und Repliken an Galerien und Museen (MOMA, Centre Pompidou...) zu verkaufen. Tatsächlich musste er Repliken anfertigen lassen, da das Original verschwunden war und nicht mehr hergestellt wurde; es war nicht mehr zu finden. Es gab also zwei Lösungen: Entweder blieb er dem Geist des Readymades treu und ging in ein Geschäft, um irgendein Urinal im Stil der 1950er Jahre zu kaufen, auch wenn es nicht dem Original ähnelte, oder er ließ ein Urinal ähnlich dem Original anfertigen, um dem Foto treu zu bleiben. Es würde sich allerdings um ein gefälschtes Readymade handeln, da es auf Wunsch des Künstlers gefertigt wäre. Er entschied sich für die zweite Lösung. Er ließ Urinale in Nachahmung des Originals anfertigen, was Puristen sagen lässt, dass es sich bei den bestehenden *Fountains* von Duchamp um Fälschungen handelt. Das sagt eine Menge über die Komplexität dieser scheinbar kindischen Geste aus, die aber viele Konsequenzen hat.

Hier kann man dank eines Artikels von Marc Le Bot eine erste Parallele zwischen zeitgenössischer Kunst und Magie ziehen. Der französische Kunsthistoriker stellt 1974 eine Ähnlichkeit zwischen Marcel Duchamp und

⁵⁰ Alfred Stieglitz (1864, Hoboken, New Jersey - 1946, New York) ist ein amerikanischer Fotograf und Kunsthändler, eine der ersten Persönlichkeiten, die die Fotografie zum Kunstwerk erhoben hat, indem sie Ausstellungen organisierte und Zeitschriften ausschließlich auf diesem Medium schuf.

⁵¹ Louise Norton: „The Richard Mutt Case. Buddha of the Bathroom“, in *The Blind Man*, Nr. 2, Alfred Stieglitz (Hg.), New York, May 1917. <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm> [01.05.2018]

⁵² Duchamp 2014, S. 63. (freie Übersetzung)

Marcel Mauss' Theorie fest. Tatsächlich veröffentlichte der Anthropologe nur zehn Jahre vor den ersten Readymades seinen *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*, in der er die magische Tatsache als kollektive Repräsentation analysierte. Marc Le Bot schreibt: „[Duchamps] Initiative, wenn er das Readymade erfindet und es dem Museum vorstellt, ist irgendwie experimentelle Soziologie oder Ethnologie. Sein damaliger Ansatz wird durch Mauss' folgende Aussage inhaltlich gerechtfertigt: Ist Kunstobjekt, was eine gesellschaftliche Gruppe als solches in ihrem Wertesystem anerkennt“⁵³.

Eine weitere Folge des radikalen Charakters dieses Readymades ist der Vandalismus, den das Urinal möglicherweise erlitten hat. In den 90er Jahren wurde es beispielsweise von einem Künstler namens Pierre Pinoncelli geschändet, der sagte, er habe in das Urinal uriniert und insofern es wieder in seine ursprüngliche Funktion zurückgebracht und mit seinen Hammerschlägen lediglich einen Gebrauchsgegenstand ohne besonderen Marktwert beschädigt. Zuerst gewann er seinen Fall, da er natürlich von der Institution, die das Urinal ausstellte (Carré d'arts de Nîmes) und vom Besitzer (Centre Pompidou) angeklagt wurde. In erster Instanz wurde er nämlich wegen Beschädigung öffentlichen Eigentums zu einer sehr geringen Geldstrafe verurteilt, aber im Berufungsverfahren wurde er wegen Vandalismus mit einer sehr hohen Geldstrafe für die Kosten der Reparatur verurteilt, da sich die Restaurierung der Keramik als äußerst kostspielig erwies. Er protestierte, indem er erklärte, dass das Centre Pompidou dieses Urinal einfach mit der Beschriftung „Marcel Duchamps Fountain, 1993 von Pierre Pinoncelli zerstört“ ausstellen sollte. Das Centre Pompidou lehnte diesen Vorschlag ab. Schließlich war es die Versicherung, die sich entschied, Pinoncelli von dieser Geldstrafe zu befreien, was ihn vor dem finanziellen Ruin bewahrte.

Diese Anekdoten werden hier so genau betrachtet, weil sie den Kern der Legenden von *Fountain* und den Readymades im Allgemeinen bilden und darstellen. Wie bereits erwähnt, befindet sich das zeitgenössische Kunstwerk, im Gegensatz zur klassischen und modernen Kunst, nicht in dem vom Künstler vorgeschlagenen Gegenstand, sondern in allen Diskursen, Handlungen, allem,

⁵³ Marc Le Bot: „Margelles du sens, ou les musées de Marcel Duchamp“, in: Marcel Duchamp L'Arc n°59, Paris: Ed. Duponchelle, 4e trim. 1974, S. 8. (freie Übersetzung)

was dieser Vorschlag mit sich bringt. Diese berühmte Legende ist eben das Werk von Duchamp. Ohne dem ursprünglichen Akt würden all diese Diskurse nicht stattfinden und ohne sie gäbe es kein Werk. In diesem Fall ist klar, dass sich das Werk nicht im Objekt befindet, da das ursprüngliche Objekt verschwunden ist und niemanden interessiert. Das Problem liegt nicht da. Was an diesem Vorschlag funktioniert, ist die Geste, die Idee. Laut Nathalie Heinich „Ist [es] in hohem Maße die Anerkennung dieses Mensch als Künstler, die seiner Geste die notwendige Autorität verleiht, um akzeptiert zu werden“⁵⁴. Dennoch ist diese Entpersönlichung nur scheinbar. Der künstlerische Wert liegt zwar nicht mehr in der Bezugnahme auf die Hand des Autors, sein technisches Know-how oder gar seine Sensibilität, aber er ist nun mit „einer Größe verbunden, die nicht mehr nur die Größe des Werks selbst ist, sondern die Größe der gesamten Person des Künstlers, des Künstlers als Künstler und nicht als gewöhnlichen Person“⁵⁵. Marcel Duchamp verzichtete schnell auf die Malerei, um seine eigene Person zum Herzstück seines Werkes zu machen, ein Bauwerk, das zu einer wahren Legende des 20. Jahrhunderts und zu einer emblematischen Figur des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst werden sollte.

Sicherlich sind nicht alle Ansätze in der zeitgenössischen Kunst konzeptuell, aber lassen Sie uns sagen, dass das Konzept eines dieser Hauptgenres ist.

2.6 Drei emblematische Beispiele aus den 1950er Jahren

Es gibt andere Genres als das Konzeptuelle in der zeitgenössischen Kunst, sie werden in den 1950er Jahren erscheinen, wenn die Geschichte der zeitgenössischen Kunst wirklich beginnt. Nathalie Heinich erwähnt drei emblematische Gesten, die umso interessanter sind, als sie Mitte der 50er Jahre im Abstand von drei Jahren und in drei völlig unterschiedlichen Ländern, nämlich Japan, den USA und Frankreich, stattfinden. Hier möchte ich die Geschichten dieser Werke erzählen, denn in diesen Geschichten liegt ihre künstlerische Essenz.

54 Heinich 1996, S. 69. (freie Übersetzung)

55 Heinich 1996, S. 69. (freie Übersetzung)

2.6.1 *Gutai* und die Geburt der Performance

Das Avantgarde-Kollektiv *Gutai* wurde 1954 in Ashiya, Japan, geboren. Diese Bewegung mit ihrer disruptiven und innovativen Aktion wird vom Maler Jiro Yoshihara begründet, einer charismatischen Figur, um die sich verschiedene Künstler wie Shozo Shimamoto, Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga und Atsuko Tanaka treffen. Trotz der extremen Vielfalt der Persönlichkeiten, aus denen sich die Gruppe zusammensetzt, verbindet sie der Wunsch, die Veränderungen der modernen Welt zu verkörpern, indem sie über die bekannten künstlerischen Methoden hinausgehen, um etwas völlig Neues und Originelles zu schaffen. 1959 beschreibt Sadamasa Motonaga die Aktivität seiner Bewegung: „Das Universum verändert sich ständig und wir erleben es. Transformation ist nichts anderes als Erneuerung, deshalb ist es nur natürlich, neue Phänomene zu erschaffen und sie mit Erstaunen zu entdecken. *Gutai* ist eine Gruppe von Künstlern, die alle erdenklichen Techniken und Materialien verwenden. Sie beschränken sich nicht auf zwei- oder dreidimensionale Formate. Sie benutzen auch Flüssigkeiten, Feststoffe, Gas und Ton, Elektrizität und Zeit selbst, um alle möglichen Formen der Schönheit in ihrer ursprünglichen Frische hervorzuheben. Ihr Motto lautet: ‘Lasst uns etwas Seltsames erschaffen’. Etwas Seltsames oder das zögerliche Erscheinen von etwas noch nie Gesehenem, versteckt in den Fundamenten der Menschheit. *Gutai*-Künstler sind nur Hämmer oder Bohrer, die Wände einreißen“⁵⁶.

Die *Gutai* Gruppe ist vor allem für ihre Produktion bekannt, die auf Malerei und Gestik basiert. Man kann sogar unter vielen Aspekten sagen, dass *Gutai* in seiner Originalität die großen Veränderungen der westlichen Kunst der 60er Jahre angekündigt hat: Installation, Performance und Land Art.

Jiro Yoshihara wurde 1905 in Osaka geboren und etablierte sich nach einer künstlerischen Ausbildung in Ashiya als surrealistischer Maler. Sein Meister war der Priester und Kalligraph Toiu Nantembo, bekannt für seinen unkonventionellen Stil, der Körper und Pinsel vereinen wollte. Ein weiterer wichtiger Einfluss ist der des Malers Tsuguharu Fujita (1886-1968), der ihn, nachdem er sich in Paris

⁵⁶ Sadamasa Motonaga, aus dem Katalog *Gutai “Notizie”*, II, Nr.8, Turin, 1959. (freie Übersetzung)

aufgehalten hatte, in die westlichen Stilrichtungen einführte. Das Beispiel der Lehre von Nantembo und Fujita kennzeichnet für immer seine Auffassung von Ausdruck: Einerseits eng verbunden mit dem „japanischen“ Geist und einer Zen-Vision der Welt und der Dinge (wobei das Ritual der Geste und des Glücks eine besondere Bedeutung hatte) und andererseits der Wunsch, Innovation um jeden Preis zu fördern, Tendenzen, um die sich die gesamte Ästhetik von *Gutai* entwickelt hat. 1952 wurde er eingeladen, an der Diskussionsrunde über zeitgenössische Kunst *Genbi*, teilzunehmen, deren zentrales Thema die Möglichkeit war, Kunst als perfekte Verschachtelung von Leben, Inhalt und Ausdrucksmitteln zu begreifen. Ein Problem, das im August 1954 zum eigentlichen Ausgangspunkt der *Gutai*-Bewegung wurde.

Der Begriff *Gutai* kann als *konkret, real, materiell* übersetzt werden und zeigt das Ziel der Gruppe, zum Kern der reinen Schöpfung zu gelangen, der Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks Form zu geben und die Überbauten, die die Freiheit des Künstlers ersticken, so weit wie möglich aufzugeben.

Gutai folgte seinem Weg für achtzehn intensive Jahre bis 1972, als Yoshihara an einem Herzinfarkt starb. Ohne ihren Meister entschied sich die Gruppe im März des selben Jahres für die Trennung. Kritiker unterscheiden in diesem fast zwanzigjährigen Zeitraum in der Regel drei Phasen mit unterschiedlichen Ergebnissen und Experimentierstufen: Die ersten Jahre von 1954 bis 1957, die als die bedeutendsten und originellsten gelten, vor allem wegen der ungewöhnlichen Art und Weise, in der Ausstellungen organisiert wurden. Die Zwischenphase von 1957 bis 1965, in der der Schwerpunkt auf die Beziehungen der Gruppe zu anderen Ländern, insbesondere zum französischen Kunstkritiker Michel Tapié⁵⁷, gelegt wurde und die letzte Periode von 1965 bis 1972 mit Werken, die zeitgenössische Tendenzen im Westen widerspiegeln.

Die Aktivitäten von *Gutai* begannen im Januar 1955 mit der Herausgabe der Zeitschrift *Gutai*. Ziel war es, die Gruppe einem breiteren Publikum bekannt zu machen, indem Ausstellungsberichte, Fotografien von Werken und Artikeln über *Gutais* Philosophie sowie Arbeiten anderer Künstler und Avantgarde-Bewegungen präsentiert wurden, die mit der Gruppe interagieren konnten. 14

⁵⁷ Michel Tapié (1909, Senouillac, Frankreich – 1987, Paris), Französischer Kunstkritiker. Er war auch Musiker, Maler, Bildhauer, Ausstellungsmacher und Kunsttheoretiker mit internationalem Einfluss. Er ist der Ursprung des Ausdruckes *informelle Kunst*, die in seinem bekanntesten Werk *Un art autre* von 1952 verwendet wurde.

Ausgaben des Magazins erschienen in unregelmäßigen Abständen bis Oktober 1965. Über dieses Medium machte sich die Gruppe auch außerhalb Japans bekannt und schloss sich Experten und Künstlern aus aller Welt an, darunter Michel Tapié, Jackson Pollock und Yves Klein.

Nach der Gründung des Magazins nahm die Gruppe im August 1955 an der Ausstellung *Experimental Outdoor Modern Art* teil, einer außergewöhnlichen Kollektivausstellung, die von der Ashiya City Art Association (der Yoshihara angehörte) im Stadtpark entlang des Flusses organisiert wurde. Dieses Open-Air Event war ein sehr wichtiger Moment für *Gutai*, da es die Gruppenmitglieder auf wichtige Konzepte aufmerksam gemacht hat. Die Flüchtigkeit, die Vergänglichkeit der Werke und in diesem Zusammenhang die Bedeutung des kreativen Prozesses, ein Aspekt, der später ein Schlüsselement in *Gutais* Orientierung auf performative Kunst sein wird. Die Ausstellung in einem Park, der von der breiten Öffentlichkeit frequentiert wurde, vermittelte den Künstlern zudem die Idee einer möglichen Interaktion zwischen ihrer Arbeit und der Öffentlichkeit, die den Status des passiven Zuschauers in einen integralen Bestandteil des kreativen Prozesses verwandeln würde. Es war in der Tat die erste Erfahrung mit Land Art, eine künstlerische Bewegung, die sich erst in den späten 1960er Jahren im Westen etablieren sollte. Das Ereignis war äußerst erstaunlich, so sehr, dass Yoshihara selbst, als er vor der Eröffnung eintraf, zugab, dass er einer ‘unglaublichen Show⁵⁸ beiwohnte.

Sie experimentierten tiefer in diese Richtung bei der *First Exhibition of Gutai Art*, die im Oktober desselben Jahres in der Ohara-Halle in Tokio stattfand. Zu den innovativsten Arbeiten gehören Kazuo Shiragas *Challenge to the Mud* und Saburo Murakamis *Entrance*, die beide auf die Aktion des Künstlers fokussiert und damit bereits mit dem Konzept der Performance verknüpft sind. Shiraga, der üblicherweise mit Händen und Füßen malte, ging in diesem Fall noch weiter: Er sammelte am Eingang des Ausstellungsraumes Ton an und führte eine Art Kampf mit der Materie: halbnackt, mit den Fäusten wirbelnd, kämpfte er, als ob er eingesperrt und eins mit Ton geworden wäre. So schuf er ein lebendiges Kunstwerk, streng genommen sinnlich. Sobald der Ton getrocknet war, sind die Spuren der Bewegung des Künstlers zu einem Gemälde geworden.

58 Jiro Yoshihara, On the first Gutai exhibition, in: *Gutai*, Nr 4, 1 July 1956. (freie Übersetzung)

Murakami benutzte seinerseits riesige, in Gold gemalte und auf einem Rahmen montierte Packpapierbögen, um den Eingang zur Ausstellung zu versperren. Das Werk bestand darin, durch das Papier zu springen. Nur durch dieses Abreißen konnte man sagen, dass die Arbeit beendet war und aus diesem Grund war der kreative Prozess völlig neuartig und fand in Raum und Zeit statt.

Während Shiraga und Murakamis Arbeiten gestische und performative Aspekte entwickelten, konzentrierten sich Shozo Shimamoto und Atsuko Tanaka auf die Interaktion mit dem Besucher. Mit seinem *Please, walk here* lud Shimamoto die Menschen ein, auf seiner Arbeit zu gehen, die aus Holzbretterstufen bestand. Letztere gaben unter dem Gewicht der Besucher nach und ließen sie das Gleichgewicht verlieren.

Tanaka arbeitete mit der Klangbewegung auf eine sehr originelle Art und Weise. Sein Werk *Bell* bestand aus zahlreichen kleinen Glöckchen, die in einem Raum in einem bestimmten Abstand zueinander aufgestellt waren und vom Besucher per Knopfdruck aktiviert wurden. Der Klang der Glöckchen gab dem Besucher eine indirekte Wahrnehmung des Ausstellungsraumes.

2.6.2 Rauschenberg und der Minimalismus

Etwa zur gleichen Zeit, zwischen 1951-1953, schuf Robert Rauschenberg (1925, Port Arthur - 2008, Captiva, USA) eine Reihe von Arbeiten, die sich mit den Grenzen und der Definition von Kunst auseinandersetzen. Diese Arbeiten knüpfen deutlich an die Readymades von Marcel Duchamp an.

Damals war er noch ein sehr junger New Yorker Künstler des legendären Black Mountain College, einer interdisziplinären Kunstschule in North Carolina. Abseits von New York wurde die Schule 1933 gegründet und bis 1949 von Josef Albers geleitet. Wegen interner Streitigkeiten und finanzieller Schulden musste sie ihre Tätigkeit 1957 endgültig einstellen. Sie gilt jedoch als ein wesentlicher Ort des amerikanischen Schaffens in den 1930er und 1940er Jahren. Neben dem Unterricht in bildender Kunst gab es Kurse in Musik, Tanz, Poesie, Architektur und Philosophie. Etablierte Künstler aus Europa unterrichteten dort, wie Fernand Léger, Ossip Zadkine und Walter Gropius, junge Maler des abstrakten Expressionismus, aber auch Nachfolger von Arnold Schönberg und Vertreter des

modernen Tanzes. Um 1950 gehörten zu den Lehrern der Schule Persönlichkeiten wie Willem De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Aaron Siskind, Charles Olsen, John Cage, Merce Cunningham und Buckminster Fuller⁵⁹. Die geographische Isolation der Schule und die geringe Hierarchie der Lehrmethoden ermöglichen ein hohes Maß an Konzentration und Experimentierfreudigkeit in der künstlerischen Praxis. Die Schule war ein echtes Laboratorium für Talente in der Nachkriegskunst: u.a. Kenneth Noland, John Chamberlain, Ray Johnson, Arthur Penn, Cy Twombly und Robert Rauschenberg.

Der junge Künstler erhielt 1953 von einem seiner ehemaligen Lehrer, einem berühmten Vertreter der amerikanischen lyrischen Abstraktion, Wilhem De Kooning, eine signierte Zeichnung, die er komplett mit Radiergummi ausradierte. Das Werk ist eine Weiterentwicklung seiner ersten monochromen weißen Gemälde (*White Paintings*), die erstmals im Sommer 1951 entstanden sind. Nachdem Rauschenberg diese Serie von rein weißen Gemälden geschaffen hatte, interessierte er sich für die Idee eines Kunstwerks, das nur durch Auslöschung entstehen konnte. Nachdem er damit begonnen hat, seine eigenen Zeichnungen zu löschen, entschließt er sich, von einer Zeichnung eines etablierten Künstlers auszugehen – und hat damit bereits den Status eines Kunstwerks. So fragte er De Kooning, ob er bereit sei, ihm eine Zeichnung zu geben, die er löschen könne, um ein neues Werk zu schaffen. De Kooning schenkte Rauschenberg eine sehr aufwendige Bleistift-, Tusche- und Kohlezeichnung. Rauschenberg brauchte etwa einen Monat, um die Zeichnung mit verschiedenen Radiergummis so weit wie möglich zu löschen. Daraufhin bat er seinen Freund Jasper Johns, eine Legende auf das Blatt zu schreiben: “Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg, 1953”, die er schließlich in einen goldenen Rahmen setzte⁶⁰. Der Rahmen und die Inschrift von Johns sind wichtige Elemente, denn ohne sie hätte der Betrachter Schwierigkeiten, das Werk zu interpretieren. Tatsächlich sieht man buchstäblich nichts. Man kann dann wirklich von einer minimalistischen Geste sprechen, denn es ist schwierig, minimalistischer zu sein als ein Blatt Papier, das leer geworden ist, weil die Zeichnung gelöscht wurde.

59 Achim Hochdörfer: *To Let the World Come in Again*, in: *Die Sammlung*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1995. S. 206.

60 Joshua C. Taylor (Hg): *Robert Rauschenberg*, Ausstellungskatalog, 25. März - 17. Mai 1977, MoMa, New York: National Collection of Fine Arts Editions, Smithsonian Institution, Washington, 1976. S.75. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2392_300062510.pdf [01.05.2018]

Nathalie Heinich sieht diese Geste als eine Art Manifest, das besagt, dass die jungen Künstler nicht mehr der Kontinuität des modernen Paradigmas, der lyrischen Abstraktion usw. folgen wollen, sondern etwas anderes machen und die Struktur des Kunstwerks angehen⁶¹. Barbara Rose ihrerseits betont, dass dieser Akt unterschiedlich interpretiert werden kann: „entweder als Hommage an einen bewunderten Helden oder als Auslöschung, wortwörtlich und symbolisch, seiner Realisierung“⁶².

2.6.3 Yves Klein und die Installation

Diese Logik der Infragestellung des Kunstbegriffs wurde 1958 in Frankreich mit Yves Klein (1928, Nice - 1962, Paris) erweitert, dem die Pariser Galerie Iris Clert als jungem Künstler eine Ausstellung vorschlug.

Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, 1954, realisierte der französische Künstler nur monochrome Gemälde, in denen er bekräftigte, dass „hinter jeder Farbe eine lebendige Welt steckt“ und dass jede „für sich genommen ausreicht, um eine Atmosphäre und ein Klima jenseits des Vorstellbaren zu schaffen“⁶³. Im Jahr 1956 schuf er das berühmte *International Klein Blue* (IKB), ein einzigartiges Blau, das zum Eckpfeiler seiner Karriere wurde.

Ein Jahr später führte er ein Experiment in seiner Ausstellung *Proposte monocrome, epoca blu*, in Mailand durch⁶⁴. Während er elf Gemälde in absolut identischer Größe und Erscheinung ausstellte, gab er ihnen unterschiedliche Kaufpreise. Laut dem Künstler, hätten sich viele Kunstliebhaber bereit erklärt, diese unterschiedlichen Preise trotz der Ähnlichkeit der Werke zu bezahlen. Für Klein bedeutete das nur eines: Jedes Kunstwerk ist von einer immateriellen Aura durchdrungen, die durch das Erleben des Werkes und die Öffnung für dieses absorbiert werden kann. Er nannte diese Aura *bildhafte Sensibilität (sensibilité picturale)* und verlieh ihr eine bedeutende Kraft: Sie sollte das Gute vom

61 Heinich 1998, S. 27. (freie Übersetzung)

62 Barbara Rose: *L'art américain depuis 1900. Une histoire critique* (Originaltitel: *American Art Since 1900*), Bruxelles: Editions La Connaissance, 1969, S. 222. (freie Übersetzung)

63 Yves Klein, Präsentationstext zur Ausstellung *Yves Peintures*, Éditions Lacoste, Club des Solitaires, 15. Oktober 1955, in: Marie-Anne Sichère; Didier Semin (Hg.): *Yves Klein. Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris: Beaux-Arts, 2003 S. 40. (freie Übersetzung)

64 2 - 12 Jänner 1957, Galleria Apollinaire, Mailand, Italien

Schlechten unterscheiden können⁶⁵.

Yves Klein wollte anscheinend im Rahmen seiner Ausstellung in der Galerie Iris Clert diese Erfahrung der *sensibilité picturale* für das Publikum erlebbar machen. Eine Ausstellung, die er zwar *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (*Spezialisierung der Sensibilität im Rohstoffzustand der stabilisierten Bildempfindlichkeit*⁶⁶) nannte, die aber in der Geschichte der zeitgenössischen Kunst unter dem Titel *Exposition du vide* (*Ausstellung der Leere*⁶⁷) emblematisch geworden ist, da der Künstler eben nichts ausstellte, oder zumindest keinen Gegenstand. Die Zuschauer betraten die Galerie und es gab nichts, nur weiße Wände und leere Räume.

Nach einer Beschreibung des Ereignisses von Julie Verlaine, zitiert von Nathalie Heinich, erfahren wir, dass Yves Klein jedoch Wände, Decken und Böden der Galerie weiss gestrichen hatte, um einen „unsichtbaren Bildzustand im Galerieraum“ zu schaffen⁶⁸. Seine Absicht war es, die Galerie mit immaterieller, unantastbarer und unsichtbarer Kunst zu füllen, „deren Erfolg von der Wirkung, die diese Operation auf die Besucher haben würde, abhängig [war]“⁶⁹. Auch beabsichtigte er, „den Ort von den Imprägnierungen früherer Ausstellungen zu befreien“⁷⁰. Die Schaufenster der Galerie wurden in Kleinblau neu gestrichen. Die Besucher mussten durch die Eingangstür des Gebäudes eintreten (und nicht den Haupteingang der Galerie), die von einem pompösen blauen Vorhang eingerahmt war. Dann mussten sie einen blauen Cocktail trinken, eine Mischung aus Gin, Cointreau und Methylenblau. In kleinen Gruppen wurden die Besucher eingeladen, durch einen Gang in die Galerie zu gehen, wo der Künstler auf sie wartete. Julie Verlaine betont: „Diese Bühnen sind für Yves Klein notwendige Szenen, um der Öffentlichkeit einen Zustand der Sensibilität zu vermitteln“⁷¹. Die Vernissage war ein großer Erfolg und es kamen auch viele Besucher während der gesamten Ausstellung.

Dieses Ereignis ist zu einer Legende geworden, die durch Fotos und Erzählungen tradiert wird. Wir befinden uns hier im Genre, zwar minimalistisch, der

65 Denys Riout, *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004, S. 50. (freie Übersetzung)

66 Riout 2004, S. 50. (freie Übersetzung)

67 Riout 2004, S. 50. (freie Übersetzung)

68 Heinich 2014, S. 28. (freie Übersetzung)

69 Heinich 2014, S. 28. (freie Übersetzung)

70 Sichère; Semin 2003, S.20. (freie Übersetzung)

71 Julie Verlaine, in Heinich 2014, S. 28. (freie Übersetzung)

Installation: Der Künstler nutzt einen Raum und macht ihn zu seinem Werk. Yves Klein kommentierte *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilisation picturale stabilisée* wie folgt: „Mit diesem Versuch möchte ich einen bildhaften und sensiblen Zustand kreieren und innerhalb der Grenzen eines gewöhnlichen Ausstellungsraumes der Öffentlichkeit präsentieren. Mit anderen Worten, eine Atmosphäre schaffen, ein unsichtbares, aber präsenztes Bildklima, im Geiste dessen, was Delacroix in seinem Tagebuch als das ‘Undefinierbare’ bezeichnet, das er als die Essenz der Malerei betrachtet. Dieser unsichtbare Bildzustand im Raum der Galerie muss an allen Punkten, was bisher am besten als Definition von Malerei im Allgemeinen gegeben wurde, einer unsichtbaren und unantastbaren Strahlung entsprechen. Diese Immaterialisierung des Gemäldes muss, wenn die schöpferische Tätigkeit gelingt, auf die sensiblen Übertrager oder Körper der Ausstellungsbesucher mit weitaus mehr Effizienz wirken als die üblichen sichtbaren, gewöhnlichen und repräsentativen Gemälde, ob figurativ, abstrakt oder sogar monochrom“⁷².

Diese Aussage macht deutlich, inwieweit sich der Begriff des Kunstwerkes verbreitet hat, einschließlich der Idee, bzw. der Intention des Künstlers, des Ausstellungskontexts, der Zeit und der Wahrnehmung.

Diese drei Beispiele aus der Kunstgeschichte der 1950er Jahre sind emblematisch für das zeitgenössische Paradigma, denn ihr künstlerischer Wert liegt in „allen Verbindungen - Diskurs, Aktionen, Netzwerke, Situationen, Bedeutungseffekte - , die um das Objekt herum oder aus dem Objekt heraus entstanden sind. Das Objekt selbst ist nicht mehr als ein Anlass, ein Vorwand, ein Durchgangspunkt, ja sogar nicht unbedingt obligatorisch, unter Berücksichtigung der Tendenz, Werke zu entmaterialisieren“⁷³.

Ich werde nun analysieren, wie diese Funktionsweise der so genannten zeitgenössischen künstlerischen Praxis in dem von Marcel Mauss und Henri Hubert beschriebenen Sinne an die Praxis der Magie herangeführt werden kann.

⁷² Yves Klein, aus der Vorlesung in der Sorbonne, 3. Juni 1959, in: Sichère; Semin 2003, S. 131. (freie Übersetzung).

⁷³ Heinich 1998, S. 324. (freie Übersetzung).

3. Verbindungen zwischen Hauptmerkmalen der zeitgenössischen Kunst und der Magie als gesellschaftliche Praktiken

3.1 Die Erfahrung der Grenzen

Wie wir gerade gesehen haben, ist ein grundlegendes Element der zeitgenössischen Kunst das Erleben von Grenzen oder die Grenzüberschreitung. Nathalie Heinich sprach im *Le Triple Jeu* del 'Art Contemporain von *Überschreitung (Transgression) der Grenzen der Kunst*, was ihr manchmal vorgeworfen wurde. Einerseits verstanden einige darunter, dass zeitgenössische Kunst keine Kunst sei. Als Soziologin studiert sie jedoch nicht Kunst an sich, sondern das, was die Menschen als Kunst betrachten, also die Wahrnehmung, die die Menschen von Kunst haben. Andererseits wurde sie für den Begriff *Transgression* mit dem Argument kritisiert, dass die Transgression selbst banal geworden sei, und dass es dabei nichts mehr Subversives gebe. Allerdings sind ihrer Ansicht nach Dinge, die für Akteure des zeitgenössischen Paradigmas normal geworden sind, nach wie vor völlig inakzeptabel oder auf jeden Fall sehr problematisch, für die Anhänger, die sich noch im modernen Paradigma befinden. In ihrer jüngsten Arbeit zu diesem Thema, *Le Paradigme de l'Art Contemporain*, beschreibt sie also lieber mit dem Ausdruck *Erfahrung der Grenzen*, die Tatsache, dass zeitgenössische Künstler mit allen möglichen Gesten und Grenzen experimentieren. Beide Begriffe werden hier austauschbar verwendet, denn bezogen auf die Autorin meinen sie das Selbe.

Im Vorwort zum *Le Triple Jeu* erwähnt die Soziologin eine Szene, die während der Vernissage der inzwischen sehr berühmten Documenta 5 von 1972 unter der Direktion von Harald Szeemann¹ stattfand. Es handelt sich um eine Performance des Künstlers James Lee Byars, die ich anhand einiger Hintergrundinformationen näher erläutern werde.

James Lee Byars wurde 1932 in Detroit geboren. Nach dem Studium

¹ Harald Szeemann (1933, Bern – 2005, Tegna, Tessin) war ein Schweizer Museumsleiter und Kurator von internationalem Rang. Er leitete u.a. die Documenta 5 (1972), zwei Biennalen in Venedig (1999, und 2001), die Kunsthalle Bern und das Kunsthaus Zurich.

der Kunst und Philosophie begann er eine Reihe von Reisen nach Japan, bei denen er das Nô-Theater und die Shintô-Rituale entdeckte. Dort produzierte er Performances und Zeichnungen in Tusche. Beeinflusst von dieser orientalischen Kultur artikulierte sich seine Arbeit dann zwischen ewig, flüchtig, dem Streben nach Vollkommenheit und der Reflexion über den Tod. Er begann 1958 in New York auszustellen und erregte die Aufmerksamkeit des Publikums mit oft kurzen und rätselhaften Performances, während er in den sechziger Jahren seine ersten Kostüme für kollektive Performances entwickelte.

Er lernte Harald Szeemann, den damaligen Direktor der Kunsthalle Bern, kennen, der ihn 1972 zur Documenta 5 nach Kassel einlud. Dort führt Byars zwei Performances auf: *The Introduction to the Documenta 5*, die ich im Folgenden beschreiben werde, und *Calling German Names*. Bern wird auch in Zukunft eine wichtige Stadt für seine Karriere sein, wo er regelmässig für seine Performances und Ausstellungen, wie zum Beispiel 1978 *The Exhibition of Perfect* in der Kunsthalle, zu Gast sein wird.

Als rätselhafter Charakter ließ Byars eine geheimnisvolle und wunderbare Atmosphäre in seinen Performances herrschen. Wie Yves Klein und Marcel Duchamp, von dem er stark beeinflusst wurde, waren seine Aktionen als experimentelle Rituale konstruiert. Der diskrete, aber dennoch gegenwärtige Performer Byars verfolgte eine Strategie der Distanzierung von der Öffentlichkeit. Der Künstler wanderte ganz in Gold gekleidet (manchmal auch in rot, weiß, schwarz oder rosa), mit maskiertem Gesicht, sowohl anwesend als auch unzugänglich. Die paradoxe Verwendung eines auffälligen Kleidungsstücks in Verbindung mit einer Maske, die einen Teil oder sein ganzes Gesicht verdeckt, zielte darauf ab, eine Spannung zwischen Selbstdarstellung und Anonymität zu erzeugen. Byars glaubte an die Existenz des perfekten Künstlers, dessen Leben mit der Materie seiner Kunst verschmelzen musste, indem er seine sensible Erfahrung der Welt in den Dienst der plastischen Schöpfung stellte. Er selbst sagte: „Ich glaube, ich sehe meiner Arbeit grundsätzlich ähnlich“². Sein letztendliches Ziel war es, in seinen Werken zu verschwinden, und dass seine Werke in ihm verschwinden. Sein Werk und sein Leben sind daher untrennbar miteinander verbunden und bilden ein

² Präsentationstext zur Ausstellung *Klein — Byars — Kapoor*, 30 Juni - 16 Dezember 2012, Mamac, Nizza. (freie Übersetzung) http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/k-b-k/bio_byars.html [01.05.2018]

Gesamtkunstwerk. Nachdem er mehrmals seinen eigenen Tod inszeniert hatte (*The Death of James Lee Byars*), erlag der Künstler am 23. Mai 1997 einer langen und schmerzhaften Krankheit während eines Aufenthaltes in Ägypten, wo er auf der Suche nach hypothetischen Goldblasern war, die ihm geholfen hätten, das perfekte Kunstwerk zu realisieren³.

In der Performance *The Introduction to the Documenta 5*, war der Künstler in einen weißen Anzug und Hut gekleidet und stand in der Mitte des Giebels der Fassade des Fridericianums, dem zentralen Gebäude im Ausstellungsbereich. So blieb er bewegungslos und kehrte dem Publikum für die Dauer der Veranstaltung den Rücken zu⁴.

Nathalie Heinich sieht in dieser Performance die Offenbarung der zeitgenössischen Kunst, weil sie die traditionellen Grenzen überschreitet, weil sie auf die Präsenz des Künstlers reduziert ist und weil sie in initiierten Kreisen in Form von Erzählungen und Anekdoten zirkuliert. Hier werden vier Grenzen in Frage gestellt: Die räumliche Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Museums, die zeitliche Grenze zwischen dem Permanenten und dem Temporären, die physische Grenze zwischen Werk und Mensch, die hierarchische Grenze zwischen dem Fachpublikum und der Allgemeinheit, sofern letztere, nicht zur Vernissage eingeladen, von dieser Performance nur ihre Spuren erfahren darf⁵.

Wie bereits erwähnt, ist das Erleben von Grenzen für die Soziologin ein wesentliches Merkmal der zeitgenössischen Kunst: Grenzen des guten Geschmacks, zum Beispiel mit dem Urinal von Duchamp; Grenzen der Authentizität mit der Vorstellung, dass das Werk nicht mehr vom Künstler selbst geschaffen werden muss (was ein Schlüsselement der zeitgenössischen Kunst ist); moralische Grenzen bei Verstößen gegen die Regeln des Anstands, der Blasphemie usw.; rechtliche Grenzen, mit dem Anstieg von Klagen, was die unmittelbare Folge dieser Grenzüberschreitung ist.

Durch Mauss und Huberts Text über Magie und Lesungen von Pascal

³ Präsentationstext zur Ausstellung *Klein – Byars – Kapoor*, 30 Juni - 16 Dezember 2012, Mamac, Nizza. (freie Übersetzung) http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/k-b-k/bio_byars.html [01.05.2018]

⁴ https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_5 [01.05.2018]

⁵ Heinich 1998, S. 9. (freie Übersetzung)

Sanchez oder Kris und Kurz konnte man sehen, dass der Magier auch als Individuum beschrieben wird, das Grenzen und Überschreitungen erlebt. Man findet bei Mauss Passagen, die dieser Vorliebe der Magie für Grenzen, für *verbotene Dinge* und Verletzungen von Tabus, gewidmet sind (ich werde später in meiner Studie diese Dimension ausführlicher kommentieren).

Aber der Geschmack der Magie für Grenzen beschränkt sich nicht nur auf die moralische Dimension. Sie spielt auch mit den Grenzen von Orten: „Man betreibt die Magie am Rand des Dorfes und der Felder, Türschwelle...“⁶ schreiben Mauss und Hubert. Auch aus zeitlicher Sicht: Die beiden Dämmerungsperioden wären bevorzugte Momente, das heißt der Übergang zwischen Tag und Nacht, ein Moment, der auch als eine Art Grenzlinie betrachtet werden kann. Auch die Sonnenwendetage scheinen aus den gleichen Gründen sehr günstig zu sein. Der Magier selbst verkörpert, in dem er ein einzigartiges Wesen am Rande der Gesellschaft ist, eine gewisse Grenzüberschreitung, eine außergewöhnliche Dimension. Auf diesen Punkt werde ich auch ausführlich zurückkommen.

3.2 Die Frage des Ortes

Interessant an diesem Beispiel von Byars ist auch der Ort, an dem die Aufführung stattfand, nämlich an den Grenzen des Museums. Das erinnert an Mauss und Huberts Absätze zur Frage des Ortes der Magie. Sie schreiben, dass Magie in den meisten Fällen in eigenen Heiligtümern geschieht. Wenn sie außerhalb dieser Heiligtümer praktiziert wird, scheinen die Möglichkeiten der Orte sehr vielfältig zu sein: Friedhöfe, Kreuzungen, Wälder, Sümpfe, Gruben, Waldränder, Dorf- oder Feldgrenzen, Türschwellen, Herde, Dächer, Dachböden, Wege, Straßen aber auch Kirchen... „Plätze, die eine bestimmte auszeichnende Eigenschaft besitzen“⁷. Mauss und Hubert erwähnen auch den Fall der *templums*, eine Technik, die es ermöglicht, sich selbst einen magischen Raum zu improvisieren, sozusagen unterwegs, im Falle eines dringenden Bedarfs: „In Ermangelung einer anderen Bestimmung des Ortes zieht der Magier einen magischen Kreis oder ein magisches Viereck, ein *templum*, um sich und darin

6 Mauss; Hubert 1999, S. 80.

7 Mauss; Hubert 1999, S. 80.

wird er dann tätig“⁸. Der Kernpunkt für die Standortwahl scheint viel mehr in seinem Diskurs, als an dem Ort selbst zu liegen: „Die minimale Qualifikation, mit der man sich zufriedengeben kann, besteht darin, dass der Platz in hinreichender Wechselbeziehung zum Ritus steht“⁹.

Orte der Magie wie auch Orte der Kunst haben etwas Sakrales, weil sie vom Kollektiv als solches betrachtet werden. Ihr tatsächlicher Standort kann sich unterscheiden. Er ist nur insofern wichtig, solange eine Geschichte, eine Anekdote, eine Legende ihn erklärt und rechtfertigt.

Die Frage des Ortes war schon immer wichtig für das künstlerische Schaffen, zumal die Kunst dazu bestimmt war, gewisse Figuren, die mit Macht verbunden waren, hervorzuheben. Die Kunstwerke waren dann logischerweise bestimmten Orten vorbehalten: religiösen Gebäuden, Palästen, öffentlichen Plätzen und so weiter. In einem Artikel mit dem Titel *L'oeuvre in situ : spécificité ou contexte ?* hebt Andrea Urlberger ein gewisses Paradoxon hervor: Mit der Moderne ist die Kunst von ihrer Erinnerungsfunktion befreit, die Werke sind von ihren Sockeln und Rahmen emanzipiert, aber bestimmte künstlerische Praktiken sind noch stärker mit dem Ort verbunden als in der Vergangenheit. Dies ist der Fall der sogenannten *site-specific Art*. Der Begriff bedeutet, dass ein Werk für einen bestimmten Ort produziert wurde, auch wenn es nicht öffentlich ist. Land Art und Arte Povera gelten oft als besonders exemplarisch für diese intensive Verbindung zwischen Werk und Ort. Im Wesentlichen aus natürlichen Materialien (Erde, Steine, Äste...) hergestellt, werden die Eingriffe der Land Art nicht nur auf dem Boden platziert, sondern bilden oft eine Einheit mit ihm. So behauptet Carl Andre, mit seinen Ziegellinien auf den Böden, „einen Ort zu schaffen“¹⁰. Über den amerikanischen Künstler und seine Beziehung zum Ausstellungsraum möchte ich eine weitere Anekdote erzählen, die von Anna C. Chave beschrieben wurde: „In one of the first Minimalist group shows, *Shape and Structure*, at Tibor de Nagy in 1965, Andre submitted a timber piece so massive it almost caused the gallery's floor to collapse and had to be removed. The unapologetic artist described his ambitions for that work in forceful and nakedly territorial terms: 'I wanted very

8 Mauss; Hubert 1999, S. 80.

9 Mauss; Hubert 1999, S. 80.

10 Carl Andre ziert von Gilles Tiberghien, *Land Art*, Paris, Éditions du Carré, 1993, S. 87. (freie Übersetzung)

much to seize and hold the space of that gallery – not simply fill it, but seize and hold that space“¹¹.

Hier kann man sehen, wie der Künstler, ähnlich wie Yves Klein und seine *Exposition du vide*, beabsichtigte, Raum in einer energetischen, wenn nicht spirituellen Weise zu besitzen.

Die Definition von *site-specific Art* würde heißen, dass das Werk seine Bedeutung, bzw. seine Wirkung verliert, wenn es verlegt wird.

1976 berichtet Lawrence Alloway in einem Artikel im *Art Forum* über seinen Besuch der *earthworks*: „The sculptures by Walter de Maria, Michael Heizer, and Smithson that I visited are all site-specific, in that they have been located by the artists in places that are unique to each work. The form of the sculpture cannot be separated from the terrain it occupies [...]“¹². Aber wenn die Produktionen von Land Art Künstlern sich zweifellos in eine bestimmte Umgebung, eine Wüste, eine Grenzlinie oder gar die Luft einfügen, kann man dann sagen, dass es sich um einen wirklich spezifischen Ort handelt, der unveränderlich ist? Die betroffenen Orte weisen oft keine besonderen Anzeichen auf, die eine sofortige Identifizierung ermöglichen würden. Entgegen der Behauptung von Lawrence Alloway weist Michael Heizer darauf hin, dass er seine Arbeit niemals als an einen bestimmten Ort gebunden betrachten könne und betont, dass *Double Negative* (siehe S. 64) überall sein könnte. Diese Arbeiten sind deshalb ortsspezifisch, weil sie sich eindeutig an einem bestimmten Ort befinden, aber die Besonderheit der Orte, abgesehen vom allgemeinen Aspekt (Wüste, Salzsee, verschneite Landschaft), ist nicht von großer Bedeutung.

Es scheint besonders schwer, die Problematik des Ortes in der zeitgenössischen Kunst in einen präzisen Rahmen zu fassen. Grenzen verschwimmen, Möglichkeiten vervielfachen sich und die Künstler zeigen viel Einfallsreichtum, wenn es darum geht, den Kontext in ihre Arbeit zu integrieren. Es besteht eine echte Porosität zwischen dem Objekt und seiner Umgebung, was bedeutet, dass manche Werke manchmal völlig unbemerkt bleiben können.

¹¹ Chave 1990, S. 44 – 63.

¹² Alloway 1976, S. 49.

Dazu ist die Arbeit von Jochen Gerz *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* erwähnenswert, die zwischen 1990 und 1993 entstand. In diesem Fall wurde der Ort aufgrund seiner Geschichte und Symbolik ausgewählt. Dies ist die Allee durch den alten Platz des Saarbrückener Schlosses (Deutschland), Sitz der Gestapo während des Zweiten Weltkriegs. Insgesamt besteht diese Allee aus 8.000 Pflastersteinen. Mit Hilfe von etwa zehn Studenten der Hochschule für Bildende Künste Saar beabsichtigte Jochen Gerz, die Namen jüdischer Friedhöfe in Deutschland vor dem Jahr 1939, die größtenteils zerstört wurden, auf die unsichtbare Seite des Pflastersteins zu gravieren. Dazu gingen Jochen Gerz und seine Studenten während mehrerer Nächte heimlich auf den Platz, um die Anzahl der Pflastersteine zu entfernen, die der Anzahl der aufgelisteten jüdischen Friedhöfe entsprach. Sie gravierten auf einer Seite jedes Pflastersteins den Namen eines Friedhofs sowie das Datum der Nacht, in der die Aktion stattfand. Nach dem Fotografieren wurde der auf der Unterseite beschriftete Stein wieder an seinem ursprünglichen Platz verlegt. Die Inschrift wurde so unsichtbar gemacht. Dieses Werk wurde illegal begonnen und im Laufe der Arbeit offiziell bestätigt. Jochen Gerz verteidigte sein Projekt vor dem Deutschen Bundestag, damit es anerkannt und legitimiert wurde. Das Werk wurde im März 1993 in Saarbrücken eingeweiht, begleitet von einer Fotoausstellung, die die einzelnen Phasen der Realisierung nachvollzieht. Im Frühjahr 1993 wurde der Schlossplatz offiziell in *Platz des unsichtbaren Mahnmals* umbenannt. Dies ist der einzige sichtbare Hinweis auf einen Ort, dem man sonst unbewusst begegnen würde. Dieses Werk existiert also ausschließlich durch seine Geschichte, eine Geschichte, die mit der Zeit zum Märchen oder zur Legende wird.

Diese Arbeiten sind per Definition unbeweglich, so dass es dem Betrachter überlassen bleibt, sich auf die Reise zu machen, um sie „in echt“ zu sehen. Lawrence Alloway weist darauf hin, dass die zurückgelegten Distanzen, um die site-specific Kunstwerke zu erreichen, ebenfalls Teil des Inhalts sind¹³. Man kann in diesem Ansatz eine fast spirituelle Ebene erkennen, die der Pilgerfahrt oder der Initiationsreise nahe ist.

¹³ Alloway 1976, S. 49.

Man kann auf die Unzugänglichkeit von Land Art Werken am Beispiel von Michael Heizer's *Double Negative* zurückkommen. *Double Negative* ist ein langer Graben in der Wüste von Nevada, genauer gesagt, ein exakt linearer Einschnitt, 13 Meter breit, 15 Meter tief und 457 Meter lang. Der Bau dauerte von 1969 bis 1970. Er resultiert aus der Bewegung von 244.800 Tonnen Gestein. Der Graben mündet in einen natürlichen Canyon, in den das Material gekippt wurde. Der Begriff *Negative* im Titel der Arbeit bezieht sich sowohl auf den natürlichen als auch auf den künstlichen Negativraum. Tatsächlich besteht die Arbeit im Wesentlichen aus dem, was nicht vorhanden ist, das heißt, was weggenommen wurde. Um dieses Werk zu sehen, muss man einen 183 Meter hohen Hügel mit einem Geländewagen erklimmen und die Installation anhand einer geologischen Karte suchen. Das Museum of Contemporary Art in Los Angeles, das das Werk seit 1985 besitzt, organisiert auf Anfrage Führungen, aber, wie Nathalie Heinich berichtet, kommt es vor, dass Gruppen selbst nach stundenlangen Wanderungen in der Wüste, das Werk nicht finden¹⁴.

An diesen verschiedenen Beispielen sieht man, dass sich Kunst an sehr unterschiedlichen Orten manifestieren kann. Es ist nicht der Ort, der das Kunstobjekt definiert. Es kann außerhalb des Museums, auf dem Boden, in der Natur oder sogar auf einer Mülldeponie ausgestellt werden. Solange ein künstlerischer Diskurs die Wahl des Ortes wirksam erklärt und rechtfertigt, kann man nicht bestreiten, dass das, was dort gespielt wird, Kunst ist.

Abschließend sei noch eine spektakuläre Aktion des italienischen Künstlers Maurizio Cattelan auf der Biennale von Venedig 2001 erwähnt. Der Künstler hatte eine Replik des berühmten Hollywood-Logos auf einer Mülldeponie in Palermo installieren lassen. Er hatte eine Vernissage vor Ort organisiert und eine Gruppe wohlhabender Sammler und ausgesuchter Besucher eingeladen, mit einem Spezialflugzeug aus Venedig zu kommen (und damit ausdrücklich dazu gebracht, Zeit auf einer Mülldeponie zu verbringen). Es ist schwer, in diesem Projekt keine Provokation zu sehen, „eine Art, sich über die Rituale des künstlerischen Lebens lustig zu machen“, wie Catherine Grenier in ihrem Interview mit dem Künstler

¹⁴ Heinich 1998, S. 100. (freie Übersetzung)

betont. Eine Annahme, die Cattelan bestreitet: sein Projekt sei als „eine Art Update der Land Art“ konzipiert worden¹⁵.

3.3 Die Frage des Objekts und des Mediums

Ein weiteres Merkmal der von Nathalie Heinich analysierten zeitgenössischen Kunst, das sich in der von Mauss und Hubert beschriebenen magischen Praxis widerspiegeln lässt, ist die Tatsache, dass sich das Werk nicht mehr im Objekt selbst befindet, oder dass die Hybridisierung des Objekts so weit geht, dass es sehr schwer zu definieren ist. Diese Hybridisierung und Entmaterialisierung des Kunstwerks manifestieren sich durch verschiedene Phänomene, die spezifisch für das zeitgenössische Paradigma sind und die nun genauer betrachtet werden.

3.3.1 Die Integration des Kontextes

An den Beispielen von *Gutai*, Klein oder Byars habe ich bereits ein erstes Merkmal genannt, nämlich die Vergänglichkeit der Kunstwerke, eine Tendenz, die man in Happenings, Performances (man denke an Body Art oder Wiener Aktionismus) oder bestimmten temporären Arbeiten, wie denen von Felix González-Torres oder Wolfgang Laib, findet. Vorschläge, die in einem bestimmten Zeitraum erscheinen, aber nicht von Dauer sein können und daher nur in Form von Dokumentation (Fotografien, Videoaufnahmen...) Teil der Nachwelt und des Marktes sein können. Die Tatsache den Kontext zu integrieren ist auch ein Element, das den Rahmen der Definition des Kunstwerks verwischt, das in diesem Fall nicht mehr vom Objekt abzugänglich ist. Das haben wir in der Land Art gesehen, aber man kann auch das Beispiel von Christo und Jeanne-Claude's Installationen anführen, die Flüsse, Strände, die Pont Neuf in Paris, den Reichstag, usw. verhüllen und in diesem Zusammenhang den Kontext in ihre Arbeit integrieren. Ohne Kontext gäbe es die Werke nicht.

¹⁵ Maurizio Cattelan; Catherine Grenier: *Le Saut dans le vide*, Paris: Éditions du Seuil, 2011, S. 86. (freie Übersetzung)

Es ist auch möglich, den Ausstellungskontext zu integrieren, wie im Fall von Michael Asher. Für seine Ausstellung in der Claire Copley Gallery (1974) entfernte der amerikanischen Künstler die innere, freistehende Trennwand der Galerie, die der Galerist zur Trennung des Ausstellungsraumes von seinem Geschäftsgebiet errichtet hatte. Während der Dauer der Ausstellung waren die Besitzerin an ihrem Schreibtisch und das Lager der Galerie im Blickfeld. Asher enthüllte so die interne Arbeit des Ausstellungsraumes, indem er die Kulissen ausstellte. Durch das Bildfenster, das die Galerie von der Straße trennt, konnte der Betrachter den Inhalt der Galerie als Inhalt der Arbeit sehen. Vom Inneren des Werkes/Raumes aus konnte man die äußere Realität von außen beobachten. Der Kontext der Galerie wurde so zum Kunstwerk.

3.3.2 Die Bedingungen der Malerei

In ihrem Buch *Le Paradigme de l'art contemporain* widmet Nathalie Heinich ein Kapitel dem, was sie als „Niedergang der Malerei“ bezeichnet. Die Malerei ist ihrer Meinung nach zu einer Nebengattung des zeitgenössischen Paradigmas geworden (im Gegensatz zu den klassischen und modernen Paradigmen, wo sie einen zentralen Platz einnimmt – siehe Tabelle S. 43).

Malerei wäre in der zeitgenössischen Kunst nur unter ganz bestimmten Bedingungen präsent (man findet in der zeitgenössischen Kunst kein mittelgroßes Gemälde, gerahmt und dafür gedacht, über dem Sofa zu hängen). Im Allgemeinen ist das Gemälde monumental, oft in Form von Diptychon oder Triptychon, die nicht gerahmt werden können. Diese Werke sind offensichtlich für Museen konzipiert, denn es braucht viel Platz, um sie auszustellen, oder für sehr wohlhabende Sammler, die die Möglichkeit haben, Lagerhallen zu mieten oder zu kaufen, um ihre Sammlungen unterzubringen.

Dennoch stellt die Autorin fest, dass für das breite Publikum „der ideale Künstlertypus, der Maler in seinem Atelier [bleibt], mit Pinsel und Palette vor einer Staffelei“¹⁶. Doch die Realität sieht ganz anders aus: „Oftmals gibt es nicht einmal mehr ein Atelier und der Computer ist viel notwendiger geworden als der Pinsel“¹⁷.

¹⁶ Heinich 2014, S. 143. (freie Übersetzung)

¹⁷ Heinich 2014, S. 143. (freie Übersetzung)

Zur Hinterfragung der Malerei, kann man auch den Fall der Groupe *Support/Surface* erwähnen, deren erste Ausstellung 1969 in Paris stattfand und deren Titel *La peinture en question* lautete. Dieses Kollektiv setzt sich aus französischen Künstlern wie Claude Viallat, Daniel Dezeuze oder Patrick Saytour zusammen. Ihr gemeinsamer Ansatz besteht darin, die Komponenten des Gemäldes neu zu erforschen: Keilrahmen, Leinwand, Subjekt, Titel, Geste, Darstellungstechnik... Sie bevorzugen eine Leinwand, die nicht auf einen Rahmen gespannt und nicht grundiert ist. Die Leinwand wird meistens durch gewöhnliche Stoffe ersetzt (Handtücher, Bettwäsche, Jalousien, Sonnenschirme, Zelte...), es handelt sich oft um große Formate, die am Boden präsentiert oder aufgehängt werden und sich im Raum entfalten. Die Oberfläche kann beidseitig durch Farbimprägnierung, Solarisation oder Falzen bearbeitet werden. Sie greifen auch die Struktur des Gemäldes auf: Der Rahmen wird von der Leinwand befreit und unabhängig davon präsentiert. Er breitet sich im Raum aus oder umhüllt sich selbst. Leinwand und Rahmen werden für ihre eigenen Qualitäten genutzt: Für ihre Textur, ihre Materialität und ihr Verhältnis zum Raum. Sie werden nicht mehr nur als Träger der Arbeit, sondern als Werk selbst betrachtet. Die Künstler verwenden auch alle Arten von trivialen Gegenständen: Holzstücke, Schnüre, Netze, Basar- oder Dekorationsgegenstände...

Zur Infragestellung der klassischen oder modernen Strukturen der Malerei, indem sie in der zeitgenössischen Kunst verschiedene Materialien integriert, kann man auch das Beispiel des Gemäldes von Anselm Kiefer, *Let a Thousand Flowers Bloom* (2000 - Tate Modern, London) erwähnen. Der Künstler befestigte Zweige und getrocknete Kräuter auf der Leinwand. Nathalie Heinich berichtet, dass Spinnen dort ihre Eier abgelegt haben,¹⁸ und dass eine Kolonie von Insekten drohte, die Arbeit zu beeinträchtigen.

Die Diversifizierung der Materialien ist in der Tat eines der Merkmale des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst. Oft genügt es, das Beschreibungsschild zu lesen, das das Werk begleitet, um zu wissen, dass es um zeitgenössische Kunst geht. Man liest nicht mehr „Öl auf Leinwand, Pastell auf Papier“, diese

¹⁸ Heinich 2014, S. 152. (freie Übersetzung)

klassischen Formate, die der modernen und klassischen Kunst gemeinsam sind. Man liest: „Gummibälle, Blut, aufblasbarer Ballon, Matrosenmütze, Pollen, Videomonitor...“. Der Philosoph und Historiker Krzysztof Pomian beschreibt in einem Artikel zum Thema Restaurierung von Kunstwerken die Etappen dieser Materialdiversifikation¹⁹. Seine Ausführungen sind folgendermaßen kurz zusammengefasst: Künstler wie César und Tinguely wandten sich in den 1950er Jahren dem Industrieabfall zu, den sie mit industriellen Mitteln transformierten, die damals nicht zur zeitgenössischen Kunst gehörten. In der gleichen Periode setzen andere Künstler auf den Hausmüll, wie Daniel Spoerri und seine *tableaux-pièges*: er klebte beispielsweise auf Holzplatten Essensreste, die eine ungewöhnliche Präsenz erlangen, indem sie von einer horizontalen Ebene in eine vertikale Ebene übergehen. Später stellten die bereits erwähnten Künstler der Land Art oft Rohstoffe aus der Natur aus, wie Steine, Schiefer oder Holz. Man denkt an Richard Long oder Carl Andre. In der Nähe dieser Bewegung findet man die Vertreter der Arte Povera, die auch natürliche, oft verderbliche Materialien verwenden, wie Giovanni Anselmo, dessen unbetitelte Skulptur, die im Centre Georges Pompidou in Paris ausgestellt ist, aus einem Granitblock und einem Kopfsalat besteht. Die Vielfalt der Materialien zeitgenössischer Kunst scheint grenzenlos. Von Dan Flavins Neonröhren über Beuys‘ Fetthaufen, Manzoni‘s Excrementen, Hirsts Tierkadavern, Boltanskis Glühbirnen bis hin zu Joana Vasconcelos hygienischen Tampons ist das Inventar endlos.

Diese materiellen Aspekte der zeitgenössischen Kunst möchte ich nun mit Marcel Mauss und Henri Huberts Beschreibung der Materialien, Instrumente und Werkzeuge der Magie wiederspiegeln. Kräuter und andere Pflanzen, Wasser, Blei, körperliche und organische Stoffe (Knochen, Hoden, Haare, Nägel, Exkreme, Foetus...), Tiere, Eidechsenkopf, Federn, Blei, Steine, Korallen, Kristalle, Tabak, Salz, Weihrauch, Wachs, Leim, Gips, Honig, Milch, verschiedene Überreste, Abfälle „und überhaupt alles, was man weg wirft und was keine normale Verwendung findet“²⁰, kann verwendet werden. Alle diese Stoffe werden auch nach bestimmten Riten, das heißt zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten nach den oben genannten Modalitäten gesammelt oder gepflückt. Die dafür

¹⁹ Krzysztof Pomian: *Sur les matériaux de l'art*, in: Technè, n°8, 1998, S. 11-12. (freie Übersetzung)

²⁰ Mauss; Hubert 1999, S. 81.

verwendeten Werkzeuge sind meistens extra zum Zweck der Magie hergestellt. Andere Instrumente werden auch erwähnt: Der berühmten Zauberstab, Kompass, Becken, Ringe, Messer, Leitern, Räder, Ratschen, Spindeln, Schlüssel, Spiegel, Puppen, Perlen usw.

Mauss und Hubert erstellen eine eklektische und langwierige Liste der verschiedenen Gegenstände oder Substanzen, die in der Magie verwendet werden können. Der Eindruck einer immensen Vielfalt deutet darauf hin, dass Magie weder in der Natur des Objekts — noch in der Natur des Ortes — definiert werden sollte. Oder zumindest, wenn man sich für ein Kriterium entscheiden muss, dann ist es genau die Tatsache, dass es kein bestimmtes gibt, sondern dass alles teilhaben zu können scheint, solange ein Diskurs oder eine Geschichte seine Verwendung unterstützt. Den Anthropologen zufolge sind die Kriterien, die die magische Eigenschaft einer Sache definieren, sekundär: „Die magische Qualität eines Dinges entsteht also aus einer Art Konvention und allem Anschein nach spielt diese Konvention die Rolle einer Art Mythos oder eines flüchtig umrissenen Ritus. Jedes Ding mit Eigenschaften ist durch seinen Charakter selbst so etwas wie ein Ritus“²¹.

3.4 Die Figur des Magiers und die Figur des Künstlers

Nun wende ich mich der Figur des Künstlers zu, um die Konturen des zeitgenössischen Kunstparadigmas besser einzufangen. Unter Bezugnahme auf Marcel Duchamp, den sie als Vorläufer dieses Genres betrachtet, kommentiert Nathalie Heinich die folgenden Ausführungen: „Wenn Kunst nur als das definiert wird, was von einem Künstler produziert wird, dann muss der Künstler sich als Künstler konstruieren, damit etwas durch ihn als Kunstwerk erkannt werden kann. Diese Konstruktion kann aber nicht mehr an der alleinigen Bezugnahme auf die *Hand* des Autors vorbeigehen, da seine Intervention auf eine Geste, ein Konzept, eine Intention reduziert wird: Der künstlerische Wert bewegt sich zu einer Größe, die nicht mehr die des Werkes selbst ist, sondern die der Person des Künstlers, denn er ist eben ein Künstler und kein gewöhnlicher Mensch“²².

²¹ Mauss; Hubert 1999, S. 136.

²² Heinich 1998, S. 26. (freie Übersetzung)

Im Gegensatz zum modernen Paradigma liegt also das Schaffen in der zeitgenössischen Kunst nicht mehr im materiellen Objekt, das der Künstler vorschlägt, sondern in der Immateriellität seiner Geste, seiner Haltung, seiner Aussage. Diesen Wandel unterstrich Harald Szeemann mit seiner Ausstellung 1969 in der Kunsthalle Bern, einer Ausstellung, die heute zu einem kunsthistorischen Wahrzeichen geworden ist und deren Titel dieses Phänomen perfekt verdeutlicht: *When attitudes become form*²³. Die Soziologin unterscheidet in diesem Mechanismus folgende Tautologie: „Wenn irgendein Gegenstand der gewöhnlichen Welt als Kunstwerk behandelt werden kann, vorausgesetzt, dass diese Behandlung die eines Künstlers ist, dann ist das Kunstwerk nichts anderes als das, was der Künstler produziert“²⁴. In diesem Teil des Textes verweist sie auch auf Marcel Mauss (dies kommt nur einmal im ganzen Buch vor), um den Fall des Readymades zu kommentieren: „So wie der Künstler nicht mehr durch die Natur seiner Werke definiert ist, sondern durch seine Anerkennung als Künstler, der mit der Macht ausgestattet ist, ein künstlerisches Objekt durch die alleinige Kraft einer Signatur zu schaffen, die mit dem Glauben an seine künstlerische Natur verbunden ist, so ist auch der Magier mit der Macht ausgestattet, eine Geste zu machen, die durch die alleinige Kraft eines Rituals wirksam wird, mit dem Glauben an seine magische Natur“²⁵. Tatsächlich widmen Mauss und Hubert der Figur des Magiers den Beginn ihres Studiums, was zeigt, welche Bedeutung sie ihm beim Verständnis der Magie beimesse (siehe dazu Seite 19). Nun werden die Beobachtungen der Anthropologen über die Figur des Magiers detailliert dargestellt, um Parallelen zur Figur des Künstlers zu ziehen, wie es Kris und Kurz in ihrem Text von 1934 zu tun begannen.

3.4.1 Porträtfragmente

Die beiden Anthropologen versuchen herauszufinden, wer Magier werden kann oder wer ein solcher sein kann. Sie erstellen einen umfangreichen Katalog von

²³ Von den 69 ausgestellten Künstlern: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Robert Barry, Joseph Beuys, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Robert Smithson, Lawrence Weiner...

²⁴ Heinich 1998, S. 27. (freie Übersetzung)

²⁵ Heinich 1998, S. 27. (freie Übersetzung)

Profilen, die, so zu sagen für diesen *Beruf* geeignet sein könnten. Sie zeigen Fälle auf, in denen Angehörige bestimmter Familien mit angeborenen Eigenschaften ausgestattet sind, die ihnen magische Kraft verleihen, sowie bestimmte geheime Gesellschaften. Sie fangen mit diesen Worten an: „Magier ist nicht, wer es sein will“²⁶. Erworben oder angeboren, verliehen oder tatsächlich besitzend, es gäbe Qualitäten, die den Magier vom „gewöhnlichen Menschen“ unterscheiden.

Sie beginnen mit physischen Zeichen und listen viele Beispiele auf. Augen, Blick, Narben, Lähmungen, Nervosität, abrupte Gesten, stoßweiße Rede. Sie erwähnen auch das Phänomen der Trance und der Ekstase. Weiters zählen sie andere körperliche Eigenschaften auf, wie ungewöhnliche Fähigkeiten (zum Beispiel außergewöhnliche Geschicklichkeit) und auch Behinderungen (Buckeliger, Blinder...). Dann werden Frauen in ihrer Allgemeinheit erwähnt. „Die kritischen Perioden ihres Lebens rufen Staunen und Ahnungen hervor, die ihnen eine Sonderstellung geben“²⁷ und sie zur Magie besonders fähig machen würden. Nubilität, Menstruation, Schwangerschaft, Geburt, Menopause, die zahlreichen Momente im Frauenleben, in denen ihre „magischen Fähigkeiten“ ihre „grösste Intensität erreichen“²⁸. Sowohl die Alten als auch die Jungfrauen scheinen potentielle Agentinnen der Magie zu sein.

Dann sind die Kinder dran, die wegen ihres „ungewissen und schwankenden Charakters“ „besonders gesuchte Gehilfen“ der Magie darstellen würden²⁹.

Mauss und Hubert führen weiterhin verschiedene Berufe auf, die mit der Ausübung der Magie verbunden sind: Ärzte, Friseur, Hufschmied, Schmied, Hirte, Schauspieler, Totengräber, Henker, Prinz oder König, politische Figur, Priester...

Schließlich stellten auch Ausländer eine Gruppe dar, die allgemein magischer Fähigkeiten verdächtigt wurden.

Diese breite Aufzählung bringt den Leser in eine Galerie von eklektischen und farbenfrohen Porträts, gibt ihm aber keine explizite Antwort auf die Frage: *Wer kann Magier sein?* Außer dass fast jeder es zu können scheint. Die anfängliche Aussage „Magier ist nicht, wer es sein will“ scheint also nicht zu

26 Mauss; Hubert 1999, S. 60.

27 Mauss; Hubert 1999, S. 62.

28 Mauss; Hubert 1999, S. 62.

29 Mauss; Hubert 1999, S. 62.

bedeuten, dass nur gewisse Individuen es werden können, sondern dass nur einige in relativ willkürlicher Weise, von der Gesellschaft ernannt werden, um diese Funktion zu übernehmen. Die Autoren stellen die allgemeine These auf, laut der „die Individuen, denen die Ausübung der Magie zugeschrieben wird, ganz abgesehen von ihrer magischen Qualität, bereits eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft haben, die sie als Magier behandelt“³⁰. Obwohl „jeder abnormale Zustand“ nach ihren Beobachtungen, auf die Ausübung der Magie vorzubereiten scheint, weisen Mauss und Hubert darauf hin, dass es auch Ausnahmen geben kann, und dass es auch Magier in anderen und konventionelleren sozialen Schichten gibt. Wieder lassen sie den Rahmen der Problematik relativ offen.

Wie bei der Frage nach Ort und Medium zeigt sich, dass sich die Frage nach dem Akteur – in diesem Fall der Figur des Magiers – nicht ohne weiteres auf eine einfache Definition reduzieren lässt. Ein entscheidendes Kriterium scheint jedoch die Abnormität zu sein, die dem Zustand des Magiers eigen ist. Eine Situation die, laut den Autoren, von der Gesellschaft etabliert wird.

Pascal Sanchez erklärt, dass „der Magier ein neues Wesen ist, ein Wesen, das die Grenzen des Menschseins überschritten hat“³¹. Er ist ein außergewöhnlicher Charakter mit großem Prestige, Objekt der Faszination und Ablehnung, der seinen Status aber nur dem kollektiven Glauben verdankt. Mauss‘ Leser schreibt: „Magier zu sein, ist die Verbindung eines inneren Rufes, eines persönlichen Strebens, das durch nervöse Krisen offenbart wird und eines sozialen Zwanges, der von einer Gruppe auferlegt wird, die die sozialen Bedingungen für die Bildung einer Klasse definiert“³².

Man kann wie die Autoren des *Entwurfs* vorgehen und sich fragen: *wer Künstler werden kann* oder *wer einer sein kann*? Das heißt, ob es bestimmte Eigenschaften gibt, bzw. ein typisches Profil des Künstlers.

Ich möchte mit den oberflächlichsten Aspekten beginnen, das heißt dem Auftreten von Künstlern. Im *Le Paradigme de l’art contemporain* stellt Nathalie

³⁰ Mauss; Hubert 1999, S. 65.

³¹ Sanchez 2017, S. 80. (freie Übersetzung)

³² Sanchez 2017, S. 81. (freie Übersetzung)

Heinich fest, dass in einer Versammlung, zum Beispiel einer Vernissage oder einer Preisverleihung, der Künstler in der Regel leicht zu erkennen ist, auch wenn man sein Gesicht noch nie gesehen hat: „Der Künstler zeichnet sich durch ein scheinbar vernachlässigtes Outfit (Jeans und Pullover oder T-Shirt) aus, oder durch eine makellose Eleganz, die sich aber durch ein klar erkennbares Detail auszeichnet – wie zum Beispiel eine untypische Frisur oder auffällige rote Schuhe“³³.

In ihren Büchern *7 Days in the Art World* und *33 Artists in 3 Acts* liefert die Kunstsoziologin Sarah Thornton³⁴ zahlreiche Künstlerportraits. Diese Beschreibungen, die oft Kleidungsdetails erwähnen, passen perfekt zu den Bemerkungen von Nathalie Heinich. Die Tatsache, dass Sarah Thornton systematisch die physische Erscheinung und den Kleidungsstil der Künstler anspricht, zeigt, wie weit dieser Aspekt von der Anekdote entfernt ist. Jeremy Deller ist ein Beispiel: „He wears shoulder-length hair, oversized sandals with bright white socks, and a deep red corduroy jacket. Apart from the remote possibility that he might be an eccentric left-wing curator who's had the misfortune to lose his luggage, Deller is coded as an artist from head to toe“³⁵. Über Jeff Koons, bei einem Vortrag, den er im Juli 2009 im Victoria & Albert Museum in London hielt, schreibt sie: „Clean shaven with a gentle tan, the artist is wearing a buttoned-up black Gucci suit with a white shirt and dark tie. Twenty years ago, Koons thwarted the expectations of the New York art world by showing up in tailored suits when jeans and leather jackets were the norm“³⁶. Bei Jeff Koons liegt die Extravaganz im Tragen eines klassischen Outfits. Bei vielen anderen Künstlern ist Extravaganz buchstäblich wahrnehmbar. Man denke zum Beispiel an Beuys, der in der Öffentlichkeit nur mit Hut und Fliegerjacke auftrat, symbolische Attribute laut Nicolas Bourriaud, „die seine gequälte Biographie widerspiegeln“³⁷.

Natürlich denkt man auch an Andy Warhol: „An important thing about Warhol“, schreibt David Galenson, „was his way of being original and at the same time staging originality. With him, it was a massive staging, with all pretense of

33 Heinich 2014, S. 171. (freie Übersetzung)

34 Sarah Thornton (1965, Canada) Ethnographin und Kultursoziologin. Sie schreibt Bücher und Artikel u.a. über die Kunstwelt, die Geschichte der Musiktechnologie, kulturelle Hierarchien, und Subkulturen.

35 Sarah Thornton: *7 Days in the Art World*, New York: Granta books, W. W. Norton & Company Inc, 2008, S. 103.

36 Sarah Thornton: *33 Artists in 3 Acts*, London: Granta Books, 2015, S. 5.

37 Nicolas Bourriaud: *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Denoel, 2009. S. 74. (freie Übersetzung)

not staging absolutely stripped away”³⁸. Warhols Werk basiert weitgehend auf der aufwendigen Konstruktion einer Figur, die heute zur Legende geworden ist. Graue/blonde Platinhaare, gestreifte T-Shirts, transparente Brillen, die Kult geworden sind, schwarze Lederjacke, Rollkragenpullover: Mode ist Andy Warhols zweite Haut. Im Bewusstsein ihrer evokativen Kraft nutzt er sie, um seinen Charakter zu definieren und seine Identität zu schmieden. Doch nicht nur auf der physischen Ebene gründete Warhol die Merkmale seines Charakters, auch die zahlreichen Anekdoten über sein Privatleben gehören zu seinem Werk. Judith Welter bezeichnet dies in ihrer Doktorarbeit als *Tyrannei der Intimität*: “Die Entblössung der Persönlichkeit und öffentliche Zurschaustellung von Intimitäten, wie Warhol sie in seinen Gesprächen für Interviews betrieb, ist Teil eines kulturellen Wandels, den Richard Sennett unter dem Begriff Tyrannei der Intimität diskutiert”³⁹.

Man kann durcheinander Gilbert and George noch erwähnen, die sich als lebende Skulpturen bezeichnen und immer in perfekt aufeinander abgestimmten Kostümen in der Öffentlichkeit auftreten; Yayoi Kusama und ihre farbenfroh getupfte Kleidung; David Hockneys runde Brille; Dalis Schnurrbart; Hermann Nitschs Bart; James Lee Byars (oben erwähnt) und sein goldener Hut und Anzug; Jonathan Messes Adidas-Jacke...

Diese Verbindung zwischen der Figur des Künstlers und der Kleidung, bzw. die physische Erscheinung ist mit der Figur des Dandys zu vergleichen, die Charles Baudelaire im *Le Peintre de la vie moderne* ausführlich kommentierte⁴⁰. Auch Nicolas Bourriaud greift dieses Thema auf, indem er den Dichter in seinem Essay *Formes de vie* zitiert: „Kleidung ist für den Dandy kein Zweck in sich, sondern ‘das Symbol der aristokratischen Überlegenheit seines Geistes’“⁴¹. Bourriaud sieht sogar im Dandismus des Künstlers eine asketische Dimension und eine Arbeit an sich selbst⁴². Man liest auch: „Berechnete Exzentrizität, Formalisierung des Verhaltens, Dandismus stellt der Welt eine metaphysische

38 David W. Galenson, *You Cannot be Serious: The Conceptual Innovator as Tricksters*, in: *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge: University Press, National Bureau of Economic Research (NBER), 2006, <http://www.nber.org/papers/w12599> [01.05.2018]

39 Judith Welter: *Start a Rumor. Gerüchte und Anekdoten als kursierende Materialien zwischen Kunstwerk und Ausstellungslogik*, Dissertation, Fakultät der Universität Bern, 2014, S. 186.

40 Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne* (deutscher Titel: *Der Maler des modernen Lebens*), in *Critique d’art*, Paris, Folio Gallimard, 1992, S. 369.

41 Bourriaud 2009, S. 44. (freie Übersetzung)

42 Bourriaud 2009, S. 45. (freie Übersetzung)

Herausforderung“⁴³, oder „Erfinder einer Zeremonie des Winzigens, gibt [der Dandy] der kleinsten seiner Bewegungen, der trivialsten seiner Aussagen, eine ästhetische Bedeutung“⁴⁴.

Was die Haltung oder genauer gesagt die charakteristische Profilierung von Künstlern betrifft, könnte man ein weiteres Beispiel nennen, das von Kunstuiversitäten oder Meisterklassen. Sarah Thornton führte eine Feldstudie im kalifornischen Kunstinstitut CalArts und genauer gesagt in Michael Ashers Meisterklasse (den ich S. 66 schon erwähnte) durch, die seit Jahren vom Künstler gehalten wird und quasi legendär geworden ist, weil die Arbeiten der Studenten sehr streng kritisiert werden. „Ascetic and otherworldly, Asher comes across as a monk in street clothes“, schreibt die Soziologin. [...] He has given me permission to audit today’s class, but forbidden to speak, because to do so would disturb ‘the chemistry“⁴⁵, oder: „The lore around the class is such that incoming students are often desperate to have the once-in-a-lifetime-experience“⁴⁶. Weiter beschreibt sie die Studenten selbst: „Each student has set up camp, staked out some territory, and distinguished him- or herself with a pet, a pose, or a signature activity. Even if crits are performances, the students seem not to be acting but searching for authentic self-expression“⁴⁷. Schließlich berichtet sie über einen verbalen Austausch während einer künstlerischen Präsentation wie folgt (was hier relevant ist, ist die Beschreibung des Kontextes): „[...] A woman who is sitting on the floor and wearing her flip-flops on her hands says: ‘I find interesting the length to which you conceptualize your work“⁴⁸. Diese amüsante Anekdote verdeutlicht das Bedürfnis des Künstlers – oder Lehrlingskünstlers – aufzufallen, originell, ausdrucksstark und unberechenbar zu wirken.

Eine Tatsache, die von Christian Boltanski bestätigt wurde, der in seinem Interview mit Catherine Grenier sagte: „Künstler sind außerhalb des Lebens, sie sind eine Art Seltsamkeit in dieser Welt [...]“⁴⁹.

43 Bourriaud 2009, S. 47. (freie Übersetzung)

44 Bourriaud 2009, S. 48. (freie Übersetzung)

45 Thornton 2008, S. 43.

46 Thornton 2008, S. 45.

47 Thornton 2008, S. 48.

48 Thornton 2008, S. 62.

49 Christian Boltanski; Catherine Grenier: *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Editions du Seuil, 2007, S. 253. (freie Übersetzung)

3.4.2 Der Alchimist

Eine weitere Assoziation, die in den Schriften von Nicolas Bourriaud zu finden ist, ist die des Künstlers und des Alchimisten. Wir erinnern uns auch an das Kapitel von Kris und Kurz in *Die Legende vom Künstler* mit dem Titel *Der Künstler als Magier*. So schrieb Bourriaud „wenn der Mythos der Alchemie zu Beginn des 20. Jahrhunderts an Schwung verlor, findet man in der Figur des modernen Künstlers⁵⁰ eklatante Spuren davon. Der asketische Wissenschaftler-Kunsthandwerker, dessen hermetische Forschung einen Schwefelgeruch ausstrahlt, ist nicht mehr der Alchemist, sondern der Künstler“⁵¹. Es ist möglich, Figuren klassischer Künstler zu finden, die diese Parallele zwischen Künstler und Alchemist illustrieren, man denke zum Beispiel an Leonardo da Vinci, Jerome Bosch oder Dürer, aber „die obsessiven Methoden und der Experimentiergeist der Avantgarde-Maler verschmelzen mit der alchemistischen Disziplin, von der sie das Lexikon und die symbolischen Ziele erben [....]. So wie der Alchemist, unterteilt [der moderne Künstler] den geistigen Raum seines Werkes in zwei verschiedene Einheiten: die Rede (*l'oratoire*), den Ort der theoretischen Ausarbeitung (diesen Punkt des Diskurses der Kunst wird später behandelt werden), und das Labor (*le laboratoire*), den Raum des materiellen Experimentierens. Indem sie die Erfahrung der ‘Selbsterfindung’ durch *Experimente* und *Askese* hervorruft, zögert die Moderne nicht, auf alchemistisches Vokabular zurückzugreifen“⁵².

Ein Beispiel dafür ist wieder Duchamp, der sich in einem Text über den kreativen Prozess⁵³ fragt, „wie man das Phänomen beschreiben kann, das den Betrachter dazu bringt, auf das Kunstwerk zu reagieren“⁵⁴. Der Künstler verwendet in diesen Absätzen ein Vokabular mit starken magischen Tonalitäten. Er vergleicht dieses Phänomen mit einem „Transfer vom Künstler zum Betrachter in Form einer ästhetischen Osmose, die durch inerte Materie stattfindet: Farbe,

⁵⁰ Es sei darauf hingewiesen, dass Nicolas Bourriaud nicht so klar zwischen den Begriffen *modern* und *zeitgenössisch* unterscheidet wie Nathalie Heinich. Der Begriff *moderne Kunst* bezieht sich in seiner Sprache oft auf das, was Nathalie Heinich als *zeitgenössische Kunst* bezeichnet. Die beiden Autoren sprechen dennoch von der gleichen Sache, es ist nur ein Unterschied in der Bezeichnung.

⁵¹ Bourriaud 2009, S. 39. (freie Übersetzung)

⁵² Bourriaud 2009, S. 40. (freie Übersetzung)

⁵³ Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, in: *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion, 1994, S. 187. (freie Übersetzung)

⁵⁴ Duchamp 1994, S. 188. (freie Übersetzung)

Klavier, Marmor usw.“⁵⁵. Er beschreibt die Verwandlung der Materie in ein Kunstwerk als ein Phänomen der *Transmutation* oder *Transsubstantiation*⁵⁶.

Es ist auch interessant, auf den Fall von Yves Klein und insbesondere auf seine Arbeiten mit Feuer zurückzukommen: *Mur et sculpture de feu* (Krefeld, 1961), *M 41*(1957), *Tableau de feu d'une minute* (Colette Allendy, Paris, 14 Mai 1957), *F 31, ANT 79, Hiroshima* (1961), *FC 30, Feu de l'enfer* (1961) usw. Die Faszination des Künstlers für dieses Element führt ihn dazu, es als Medium zu nutzen. Eine Praxis, die sich auch auf Gaston Bachelards⁵⁷ Text *La Psychanalyse du feu*⁵⁸ zu beziehen scheint (der Text beruht auf der Idee, dass nur kreative Träumerei die schmerzhaften Mehrdeutigkeiten der menschlichen Seele zerstören kann, denn die Phantasie ist die eigentliche Kraft der psychischen Produktion, der fruchtbaren und positiven Freiheit). Klein bezieht sich übrigens in seiner Rede nach der Ausführung des *Tableau de feu d'une minute* ausdrücklich auf Bachelard (das Kunstwerk bestand aus einer IKB blau gestrichenen Sperrholzplatte, auf der 16 bengalische Feuer zum Himmel gerichtet waren, die Klein am Tag der Eröffnung entzündete. Dies führte zu einem intensiven blauen Effekt): „Sofort konnte ich die immensen Möglichkeiten dieses ultra-lebendigen Elements erkennen. Wenn alles, was sich langsam ändert, durch das Leben erklärt wird, wird alles, was sich schnell ändert, durch das Feuer erklärt“⁵⁹. Klein nimmt hier die von Alchemisten bestätigte und von Bachelard neu formulierte Identität von Feuer und Leben zurück.

Im selben Zusammenhang möchte ich mich hier wieder auf Nicolas Bourriaud beziehen, wenn er die wissenschaftliche Logik, „die durch Schlussfolgerungen und sukzessive Eliminierung erfolgt“, dem Alchemist gegenüber stellt, der „eine Art unverrückbares materielles Gerät erschafft, in Erwartung auf ein chemisches Ereignis, das aus der extremen Reinigung der Materie geboren wird. Was könnte näher an den Aktivitäten bestimmter zeitgenössischer Künstler liegen?“ fragt der Autor⁶⁰. Seine Beobachtungen sind mit denjenigen von Nathalie Heinich

55 Duchamp 1994, S. 188. (freie Übersetzung)

56 Duchamp 1994, S. 189. (freie Übersetzung)

57 Gaston Bachelard (1884, Bar-sur-Aube - 1962, Paris) war ein französischer Philosoph, der sich mit Wissenschaftstheorie und Dichtung gleichermaßen beschäftigte.

58 *La Psychanalyse du feu* (deutscher Titel: *Die Psychoanalyse des Feuers*) ist ein philosophischer Essay von Gaston Bachelard, der erstmals 1938 veröffentlicht wurde und von jungschen Psychoanalyse inspiriert ist.

59 Pierre Restany: *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris: La Différence, 2000, S. 15. (freie Übersetzung)

60 Bourriaud 2009, S. 38. (freie Übersetzung)

über den modernen Künstler vergleichbar. Er stellt fest, dass dieser seine Praxis auf sich selbst konzentriert, was ihn dem Alchemisten näher bringen würde: „Anders als der klassische Maler oder der Wissenschaftler, dessen Ansatz von einem konkreten Ergebnis (Ähnlichkeit, Beweis) abhängig ist, ertastet der Moderne, macht Fehler und sammelt Erfahrungen“⁶¹. Bourriaud betont, dass der Gegenstand (das Objekt) an zweiter Stelle steht, es ist lediglich „ein akzessorisches und vergängliches Element im Hinblick auf die Existenzvorrichtung, die die künstlerische Praxis darstellt“⁶². Diese Relativierung des Kunstobjekts wäre die Tatsache des Erscheinens des Diskurses (*l'oratoire*) im Schaffensprozess.

Es gibt viele Parallelen zwischen Kunst und Alchemie, angefangen bei der Schwierigkeit, eine einfache Definition davon zu formulieren. Die Alchemie erscheint wie die Kunst — vor allem im zeitgenössischen Paradigma — als eine Chimäre mit unbestimmten Konturen. Die Legenden, die sie umgeben, sind zahllos, da ihre Ausübung von Geheimhaltung durchdrungen ist. Sprache spielt tatsächlich eine wichtige Rolle in der Alchemie.

Ich möchte hier noch ein künstlerisches Beispiel nennen, das des Malers Sigmar Polke, der oft als *alchemistischer Maler* bezeichnet wird. Dem 2010 verstorbenen deutschen Künstler wurden in den letzten Jahren zahlreiche Retrospektiven gewidmet, in denen seine jüngsten Arbeiten gezeigt wurden. Unter anderem im Palazzo Grassi in Venedig im Jahr 2016, oder im Grenoble Museum im Jahr 2013, wurden monumentale Gemälde auf schwarzem Tüll in irisierendem Violett und Gold ausgestellt. Diese Arbeiten erinnern an abstrakte Landschaften, die von Schimmern durchzogen sind. Auf einigen scheinen Silhouetten von Kindern, Seefahrern oder Abenteurern unbekannte Länder abzusuchen. Diese Gemälde zeugen von Polkes ständiger Suche, die Grenzen des Sichtbaren zu hinterfragen und ungeahnte Welten durch alle möglichen Erfahrungen hervorzubringen. In den 1970er Jahren experimentierte der Künstler mit Drogen, deren Wirkung sich in farbigen Blitzen in seinen Bildern widerspiegelt. Zu seinen Inspirationsquellen gehören auch verschiedene esoterische Praktiken wie Spiritismus oder Telepathie. Er experimentierte mit Materialien, verwendete

61 Bourriaud 2009, S. 41. (freie Übersetzung)

62 Bourriaud 2009, S. 41. (freie Übersetzung)

verschiedene Leinwände und Arten von Pigmenten, manchmal sogar gefährliche Produkte, ätzend oder giftig, wie zum Beispiel Arsen oder Schweinfurt-Grün, die an der Oberfläche der Leinwand nagen. Aber diese Emulsionen bieten auch erhabene, tiefe Visionen, die Polke der Figur eines Alchemisten, eines Mystikers der Materie, näher bringen.

Wie schon festgestellt, scheint es nicht möglich zu sein, die Frage *Wer kann ein Künstler sein?* mit konkreten Elementen zu beantworten. Am wichtigsten scheint, wie Harald Szeemanns treffende Ausstellungstitel zeigen, die Haltung der Künstler (Siehe S. 70, *When attitudes become form*), bzw. *individuelle Mythologien*. Dieser von dem berühmten Kurator geprägte Begriff bezeichnete ursprünglich eine ganze Abteilung der Documenta 5 im Jahr 1972 (interessant ist, dass dieser *Pavillon der individuellen Mythologien* unter dem Einfluss von Beuys⁶³ sogar *Schamanismus und Mystik* genannt werden sollte) und hat sich im Laufe der Zeit als ein starkes Konzept im Bereich der zeitgenössischen Kunst etabliert.

Dieser Begriff ist für mich von besonderem Interesse, weil das Wort *Mythologie* die Tatsache bestätigt, dass Kunst die Frucht einer „Reihe von Ideen und Überzeugungen ist, die von einer Gemeinschaft geteilt werden“, um die Worte von Catherine Millet⁶⁴ zu verwenden, was eine unverwechselbare Verbindung zur magischen Praxis im anthropologischen Sinne darstellt.

Für Szeemann ist jeder Künstler ein individueller Mythologe, was ihm in seiner Arbeit als Kurator wichtig ist, geht über die traditionellen künstlerischen Kategorien und formalen Merkmale hinaus: Es geht darum, eine bestimmte Form der Intensität des Künstlers, „eine sensible Identität von Absicht und Ausdruck“, vorzubringen⁶⁵. Die Kreativität, um die es hier geht, ist nicht mehr im Werk zu suchen, sondern in der Performance des Künstlersubjekts selber. Andreas Reckwitz definiert dieses Phänomen wie folgt: „Sie richtet sich auf die Gestaltung einer Künstlerpersönlichkeit als gegenüber einem Publikum nicht nur sichtbare, sondern vor allem unterscheidbare Oberfläche. In gewisser Hinsicht bereitet die

63 Magali Nachtergael: *L'émersion des mythologies individuelles, du brut au contemporain*. In: Anne Boissiere, Christophe Boulanger, Savine Faupin, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille: Septentrion, 2012, Lille: Esthétique et sciences de l'art, 2014, S. 14. (freie Übersetzung) <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924> [01.05.2018]

64 Catherine Millet: *L'Art contemporain en France*, Paris: Flammarion, 1994, S. 202.

65 Nachtergael 2014, S. 17. (freie Übersetzung)

sogenannte Performance-Kunst im engen Sinn diese Entwicklung vor, indem sie den Körper des Künstlers selber zum Objekt künstlerischer Gestaltung macht“⁶⁶.

Der deutsche Soziologe und Kunsthistoriker erwähnt hier den Körper des Künstlers und insbesondere das künstlerische Genre der Performance, ein Punkt, der später zu entwickeln ist. Ich möchte noch auf die Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers bzw. nach der Konstruktion eines Charakters eingehen.

3.4.3 Provokation und Ironie – Spiel und Betrug

Es gibt eine unbestreitbare religiöse Konnotation in der Wahrnehmung des Künstlers als Schöpfer, das heißt als Schöpfer einzigartiger Werke. Der Künstler ist derjenige, der Wunder (*prodiges*⁶⁷) vollbringt, außergewöhnliche Handlungen, die für die Mehrheit unmöglich sind. Um dies zu tun, bleibt er distanziert, so nah er der Öffentlichkeit auch sein mag. Wie Andreas Reckwitz schreibt: „Der Künstler wird damit zu einem nichtverallgemeinerbaren Spezialsubjekt [...]. Er erscheint zum einen als Projektionsfläche eines gesteigerten schöpferischen Individualismus, der für das bürgerliche Publikum ebenso libidinös konnotiert wie faktisch unerreichbar ist“⁶⁸. Die Figur des Künstlers ist ein kraftvolles Stimulans für die kollektive Imagination und erlaubt subversive und tabuisierte Projektionen. „Insofern erscheint bereits auf dieser ersten Ebene der Künstlermythos doppeldeutig: Er spiegelt ein individualistisches Ideal-Ich, das allerdings nur der faszinierten Betrachtung, nicht der Imitation zugänglich ist. Zugleich stellt er sich als Lieferant kulturell abweichender Ideen und Bilder dar, der die Grenzen des bisher akzeptablen bürgerlichen Subjektmodells und des in ihm Darstellbaren imaginativ austestet“⁶⁹, schreibt Andreas Reckwitz. Der

66 Andreas Reckwitz: *Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts*, in: Menke, C.; Rebentisch, J. (Hg.) *Kreativität und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010, S. 7. <http://whtsnxt.net/128> [01.05.2018]

67 Der französische Begriff *prodige* weist auf ein überraschendes Phänomen hin, erstaunliche Heldenat, außergewöhnliches Können. Ein zufälliges Ereignis, was auch immer es ist, das den Menschen den Willen einer Göttlichkeit offenbart. Aus dem Lateinischen *prodigiosus*: wunderbar, fantastisch, außergewöhnlich, aber auch ungeheuerlich.

68 Reckwitz 2010, S. 1.

69 Reckwitz 2010, S. 2.

Künstler widersetzt sich der breiten Masse und nimmt eine soziale und kulturelle Marginalität an, die ihn in gewisser Hinsicht verdächtig machen kann.

Der Künstler ist wie der Magier eine soziale Figur, die auffällt, provoziert, Aufmerksamkeit erregt und dabei unzugänglich wirkt und manchmal Misstrauen, wenn nicht gar Ablehnung hervorruft. In einem Artikel mit dem Titel *You Cannot Be Serious: The Conceptual Innovator as Trickster* berichtet David Galenson über zahlreiche Kommentare und Bemerkungen von Künstlern, die von der Mehrdeutigkeit der Konstruktion ihrer Persönlichkeit zeugen. Eine Persönlichkeit, deren Aufrichtigkeit oft in Frage gestellt wird:

Hier steht folgendes über Duchamp: „[...] the persona that Duchamp appears to have deliberately created, in which irony and ambiguity became powerful weapons in an attack on received practices and positions⁷⁰“. Man kann hier einen Auszug aus einem Interview des Künstlers mit Pierre Cabanne berichten:

„Cabanne: Man hat den Eindruck, dass jedes Mal, wenn Sie eine Position einnehmen müssen, Sie sie mit Ironie oder Sarkasmus dämpfen.

Duchamp: Immer. Weil ich daran nicht glaube.

Cabanne: Aber woran glauben Sie?

Duchamp: Aber an nichts! Auch das Wort ‘Glaube’ ist ein Fehler. Es ist wie das Wort ‘Urteil’. Das sind erschreckende Werte, auf denen die Welt basiert“⁷¹.

Ironie und Provokation sind auch ein Mittel, um Kritik in Schach zu halten und sich selbst unerreichbar zu machen. Aber abgesehen von dieser etwas strategischen Funktion, sind Spott und Schalkhaftigkeit eine grundlegende Dimension in der zeitgenössischen Kunst, da es sich um ein Spiel mit Grenzen und deren Überschreitung handelt.

Der Begriff *Spiel* ist hier unter seinen verschiedenen Bedeutungen zu verstehen: kindisch, theatralisch, kämpferisch, riskant.... Dazu kann man einen großen Spezialisten dieser Frage, Johan Huizinga⁷², zitieren und feststellen, dass seine Definition des Spiels der Definition der Magie nach Mauss und Hubert, aber auch

⁷⁰ Galenson 2006, S. 7.

⁷¹ Duchamp 2014, S. 114. (freie Übersetzung)

⁷² Niederländischer Historiker, Spezialist für Kulturgeschichte in der Linie von Jacob Burckhardt. In seinem Buch *Homo Ludens* (1938) untersucht er den Einfluss des Spiels auf die europäische Kultur.

der der Kunst, die in der vorliegenden Arbeit übernommen wurde, nahe kommt: „Das Spiel [...] ist außerhalb der Logik des praktischen Lebens, außerhalb der Sphäre von Notwendigkeit und Nutzen. Das Spiel hat seine Gültigkeit außerhalb der Normen von Vernunft, Pflicht und Wahrheit“⁷³. Huizinga schrieb 1938 *Homo Ludens* und natürlich entspricht sein Verständnis der Kunst eher dem modernen Paradigma. Ich möchte jedoch einige interessante Zeilen für diese Studie aus einem Kapitel über die spielerischen Formen der Kunst berichten. „Das Kunstwerk gehört fast immer zum heiligen Universum, es ist mit seinen Tugenden aufgeladen: magische Kraft, heilige Bedeutung, kosmische Identität, symbolischer Wert, religiöse Riten. Liturgie und Spiel sind so eng miteinander verbunden, dass es verwunderlich wäre, wenn nicht die etwas spielerische Qualität des Kultes auf die Produktion und Wertschätzung der bildenden Kunst ausstrahlen würde“⁷⁴.

Nathalie Heinich stellt auch fest, dass „die spielerische bzw. ironische Dimension die Oberhand über die künstlerische ‘Ernsthaftigkeit’ gewonnen hat [...]“⁷⁵. Ihr zufolge ist ironische, ja zynische Distanz eine unverzichtbare Eigenschaft im heutigen Kunstparadigma⁷⁶.

Diese Problematik ist besonders komplex, weil man einerseits mit einer Forderung nach Distanz konfrontiert ist, die oft von Ironie geprägt ist („der Künstler soll sich selbst nicht ernst nehmen“⁷⁷) und andererseits mit einer Sehnsucht nach Authentizität, eine Angst des Publikums, sich täuschen zu lassen, Opfer eines Betrugs, einer Mystifikation zu werden: „Die Menschen sind sich einig, dass sie für authentische Kunst und gegen Bluff sind und eigentlich nur über die Lage der Grenze zwischen dem einen und dem anderen streiten“⁷⁸. So schwebt oft ein Hauch von Unaufrichtigkeit über dem Werk des Künstlers: Man geht davon aus, dass der Künstler nicht alles sagt. Einige spielen übrigens genau mit dieser Ambivalenz.

Man denkt zum Beispiel an Marcel Broodthaers Wörter auf der Einladungskarte

73 Johan Huizinga: *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris: Gallimard, 2008. S. 221. (deutscher Titel: *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*). (freie Übersetzung)

74 Huizinga 2008, S. 233. (freie Übersetzung)

75 Heinich 2014, S. 56. (freie Übersetzung)

76 Heinich 1998, S. 299. (freie Übersetzung)

77 Heinich 2014, S. 23. (freie Übersetzung)

78 Heinich 1998, S. 61. (freie Übersetzung)

zu seiner ersten Ausstellung 1964 in einer Brüsseler Galerie: „Ich habe mich auch gefragt, ob ich nicht etwas verkaufen und im Leben Erfolg haben könnte. Ich war schon lange zu nichts mehr gut. Ich bin vierzig Jahre alt [...]. Die Idee, endlich etwas Unaufrichtiges zu erfinden, kam mir in den Sinn und ich machte mich sofort an die Arbeit“⁷⁹.

Diese scherzhafte Dimension findet man auch bei Yves Klein, als er am 16. Oktober 1960 in Fontenay-aux-Roses in der Region Paris das gefälschte Foto seines Sprungs ins Leere machte. Der Künstler hatte gesagt, er wolle die Leere selbst erleben, indem er sich von einer niedrigen Wand stürzte. Er hatte damals erklärt: „Um den Raum zu malen, muss ich an Ort und Stelle gehen, in diesem Raum [...] ohne Tricks und Betrüge, weder mit dem Flugzeug noch mit dem Fallschirm oder der Rakete: Der Raummaler muss selbst dorthin gehen, mit einer individuellen autonomen Kraft, kurzum, er muss fähig sein, zu schweben“⁸⁰. Aus diesem Sprung entstand das berühmte Foto von Harry Shunk und John Kender *Un homme dans l'espace* (*Ein Mann im Raum*), auf dem der Künstler einige Meter über dem Gehsteig einen Hechtsprung macht. Das Foto wurde in einer gefälschten Ausgabe des *Journal du dimanche* veröffentlicht und von einem 4-seitigen Artikel begleitet, der dem Künstler und dem Thema der Leere gewidmet war. Es war natürlich eine Fotomontage, denn in Wirklichkeit lag eine Matratze auf dem Boden. Eine lustige Anekdote zu dieser Geschichte ist, dass Paul McCarthy, immer noch Kunststudent in Salt Lake City, so aufgeregt war, als er zum ersten Mal von Kleins Sprung hörte, dass er seine erste Performance, *Sudden Leap* (1968), als Hommage an ihn organisierte. Also sprang er aus einem Fenster der Abteilung für Bildhauerei, jedoch ohne vorher das originale Bild gesehen zu haben und ohne zu wissen, dass es ein Trick war. Er sprang mit den Füßen direkt auf den Boden und verletzte sich selbst⁸¹.

Die Frage von Betrug und Täuschung wird auch mehrmals von Mauss und Hubert bezüglich der Praxis der Magie thematisiert: „Trotzdem müssen wir zugeben, dass es bis zu einem gewissen Grade [bei den Magiern] immer Verstellung gegeben hat. Für uns besteht nicht der leiseste Zweifel, dass die Tatsachen der

79 Marcel Broodthaers, Einladungskarte zur Ausstellung in der Galerie Saint Laurent, Brussels, 10. – 25. April 1964, beidseitig gedruckt, 25 x 33,5 cm. (freie Übersetzung)

80 *Dimanche, Le journal d'un seul jour*, 27 novembre 1960. (freie Übersetzung)

81 Heinich 1998, S. 138. (freie Übersetzung)

Magie einem beständig auch 'blauen Dunst' vormachen und dass selbst die aufrichtigen Illusionen des Magiers immer bis zu einem bestimmten Grade auch willentlich herbeigeführt sind. A. W. Howitt berichtet zu den Kristallen, die die Zauberer aus ihrem Mund holen und mit denen der Geist ihnen bei der Initiation den Leib vollstopfen soll, dass einer der Zauberer ihm sagte: 'Ich weiß, was ich davon zu halten habe, ich weiß, wo man sie findet'; es gibt andere Bekenntnisse, die nicht weniger zynisch sind“⁸².

Zum Thema Zynismus und Simulation zitiere ich noch Andy Warhol in einem Interview von 1963: "I'd prefer to remain a mystery, I never like to give my background and, anyway, I make it all up different every time I'm asked. It's not just that it's part of my image not to tell everything, it's just that I forget what I said the day before and I have to make it up all over again"⁸³.

Auch die amerikanische Künstlerin Marta Rosler sagt: „Kunst soll heute mehrdeutig oder verspielt sein“⁸⁴.

Die Liste der Fälle, die von der ironischen Dimension der Kunst zeugen, ist ebenso unerschöpflich wie die von Fällen, in denen Künstler ihre Ehrlichkeit beteuern: „Emin⁸⁵ denies any ironic intent: 'Everything that I do is totally sincere“⁸⁶. Christian Boltanski im Gegensatz legt seine Lügen unverschämt offen: „Ich bin eine extrem lügende Person“, sagt der Künstler. „Ich denke, Lügen ist eine positive Sache. Im Wort 'Kunst' gibt es 'künstlich', Kunst ist immer mit Lügen verbunden. Lügen verbessert das Leben und macht es schöner, und da wir nicht wissen, was Wahrheit ist, ist es nicht sehr wichtig“⁸⁷.

3.4.4 Anwesenheit des Künstlers

Wie es auf den vorhergehenden Seiten analysiert wurde, scheint das Kunstwerk im zeitgenössischen Paradigma sich im Wesentlichen als der Akt eines Künstlers zu definieren. Aus dieser Figur des Künstlers wurden die Konturen

82 Mauss; Hubert 1999, S. 128.

83 Galenson 2006, S. 16.

84 Thorton 2015, S. 101.

85 Tracey Emin (1963, Croydon, Großbritannien) gehört zu den Young British Artists (YBAs).

86 Galenson 2006, S. 27.

87 Christian Boltanski; Catherine Grenier: *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Editions du Seuil, 2007, S. 263. (freie Übersetzung)

ermittelt und gewisse Ähnlichkeiten mit dem Magier festgestellt (marginal, charismatisch, beunruhigend, verdächtig, ungewöhnlich, mächtig, mysteriös...) und verstanden, dass er eine wichtige Säule dessen darstellt, was hier als soziales Phänomen zu betrachten ist (das Phänomen der zeitgenössischen Kunst im Vergleich zu demjenigen der Magie).

Dies erklärt die Tatsache, dass es in der zeitgenössischen Kunstwelt sehr wichtig ist, dem Künstler begegnen zu dürfen: „Das Wesentliche ist, die Person zu treffen, zu fühlen, wovon sie geprägt ist, zu wissen, ob ihr Engagement total ist“⁸⁸ schreibt Nathalie Heinich. Es geht um einen absolut notwendigen Kontakt mit den Künstlern, ein „Minimum an Einfügung in ihre Welt, damit die von ihnen vorgeschlagenen Objekte beginnen zu existieren“⁸⁹.

Daraus folgen verschiedene Rituale, natürlich Vernissagen, Preisverleihungen und Previews, Konferenzen und Interviews (sogenannte Artist Talks), Atelierbesuche...

Insofern ist es interessant, die Kommentare von Sammlern zeitgenössischer Kunstwerke zu lesen und festzustellen, inwieweit die Tatsache die Künstler zu kennen, ja sogar mit ihnen zu verkehren in dem Bezug mit den Werken bestimmt ist. Zu dieser Frage werden zwei Bücher verwendet: die Sammlung von Interviews mit Kunstsammlern von Anne Martin-Fugier⁹⁰ und Cyril Merciers Doktorarbeit *Les collectionneurs d'art contemporain: analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*⁹¹ (*Zeitgenössische Kunstsammler: soziologische Analyse einer sozialen Gruppe und ihrer Rolle im Kunstmarkt*).

Ich zitiere hier eine Auswahl von Auszügen aus diesen Interviews:

Zitate aus Anne Martin-Fugiers *Collectionneurs. Entretiens*

Suzanne Pagé : „Der Kontakt mit dem Künstler [...] ist sehr anregend, weil er auf eine Art und Weise, ungewöhnliche, exklusive Geistesblitze hat, die nicht zu den anderen Bereichen der Aktivität oder des Denkens gehören“⁹².

88 Heinich 2014, S. 170. (freie Übersetzung)

89 Heinich 2014, S. 173. (freie Übersetzung)

90 Anne Martin-Fugier, *Collectionneurs. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 2012. (freie Übersetzung)

91 Cyril Mercier. *Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*. Sociologie. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, école doctorale 267 – arts et médias, thèse dirigée par Alain Quemin, soutenue le 26 janvier 2012. (freie Übersetzung)

92 Martin-Fugier 2012, S. 18. (freie Übersetzung)

Micheline Renard über Beuys: „[...] wir hatten seine inspirierte, schamanische Seite stark gespürt“⁹³.

Micheline Renard über ihre Besuche in Polkes Atelier: „Es war sehr wertvoll, weil er nur sehr wenige Leute empfing. Zuerst war er eher zurückgezogen, aber dann, als er sich öffnete, hatte er einen bezaubernden Charme“⁹⁴.

Françoise und Jean-Philippe Billarant : „[...] Aber vor allem haben wir Künstler getroffen und mit ihnen gesprochen“.

„Was uns faszinierte, war Künstler zu treffen, mit ihnen Abende zu verbringen und über Kunst zu reden. Sie zu kaufen war unsere Art, an ihrer Seite zu sein, sie zu begleiten [...]. Gleichzeitig hatten wir das Gefühl, dass wir Teil eines sehr starken Abenteuers waren, dass wir Teil der Geschichte waren“⁹⁵.

„Für uns ist es sehr wesentlich, einen Künstler zu treffen. Was er über seine Arbeit sagt, ist das Wichtigste [...]“.⁹⁶

Anne-Marie Charbonneaux: „Ich fühlte das Bedürfnis, den Künstler zu treffen, dessen Werk ich kaufte [...]. Ich hatte den Eindruck, dass ich durch die Begegnung mit dem Schöpfer in das Geheimnis des Werkes eintauchen konnte, es war fantastisch. Ich stellte mir vor, dass ich entscheidende, spannende und tiefgreifende Gespräche mit Künstlern führen würde“⁹⁷.

„Jahrelang, als ich ein Stück kaufte, kaufte ich auch ein Stück Mysterium. Wenn ich viel Zeit mit einem Künstler verbringe, habe ich den Eindruck, dass ich von seiner Gegenwart genährt werde und mich nicht mehr von seiner Schöpfung ernähren muss. Die Tatsache, dass ich ihn persönlich kenne, bedeutet, dass ich seine Produktion nicht kaufen muss“⁹⁸.

Gérard Mavalais: „Diese Treffen haben eine wunderbare Seite“⁹⁹.

Marie-Noële und Didier Sicard: „Wir waren sehr eingeschüchtert [...]. Einen Künstler kennen zu lernen ist beeindruckend“¹⁰⁰.

„Wenn wir das Werk eines Künstlers lieben, wollen wir ihn immer treffen. [...] Für mich ist es wichtig, die Person zu sehen, sie sich ausdrücken zu

93 Martin-Fugier 2012, S. 37. (freie Übersetzung)

94 Martin-Fugier 2012, S. 38. (freie Übersetzung)

95 Martin-Fugier 2012, S. 53. (freie Übersetzung)

96 Martin-Fugier 2012, S. 58. (freie Übersetzung)

97 Martin-Fugier 2012, S. 79. (freie Übersetzung)

98 Martin-Fugier 2012, S. 80. (freie Übersetzung)

99 Martin-Fugier 2012, S. 109. (freie Übersetzung)

100 Martin-Fugier 2012, S. 164. (freie Übersetzung)

hören. Ich brauche sie nicht, um mir ihre Arbeit zu erklären, aber ich will wissen, von wem sie ist. Weil ich es faszinierend finde, lebenslang zu kreieren“¹⁰¹.

Marie-Noëlle und Didier Sicard über François Rouan: „Wir hatten den unbändigen Wunsch, sein Atelier zu sehen“¹⁰².

Didier Sicard über seinen Bruder Yves Sicard (selbst Sammler): „Als er den Künstler bei der Arbeit sah, begann er in Anbetracht dessen, sich für ihn zu begeistern“¹⁰³.

Stéphane Corréard (Galerist und Sammler): „Ich habe immer übertriebenen Respekt vor Künstlern empfunden. Das war übrigens die Schwierigkeit, als ich Galerist war, ich konnte ihnen nicht widerstehen“¹⁰⁴. „[...] das Werk ist ein lebendiger Teil des Denkens des Künstlers. [...] Das grundlegende Geheimnis ist, dass der Künstler in seinem Atelier die Materie zermalmt, und dass daraus der Geist kommt“¹⁰⁵.

Zitate aus der Doktorarbeit von Cyril Mercier (die Befragten werden anonym zitiert)

Über die Sammlerin O.: „Sie versucht immer, die Künstler kennenzulernen und den Kontakt mit ihnen zu behalten [...]“¹⁰⁶.

Über den Sammler G.: „Er trifft Künstler. Für ihn ist es das, was in der zeitgenössischen Kunst interessant ist, da die Künstler noch leben, der Kontakt mit ihnen ist möglich. Die Beziehung mit Künstlern ist für G. wesentlich geworden“¹⁰⁷.

„Die Persönlichkeit des Künstlers hat den Vorrang vor dem Werk. Wenn ihn also ein Werk interessiert, vertieft G. sein Wissen durch Kataloge und Ausstellungen. Dann hat er das Bedürfnis, den Künstler kennen zu lernen. Er muss dem Künstler auf seinem Weg folgen und mehrere Werke desselben Künstlers besitzen“¹⁰⁸.

Über den Sammler H.: „In den 80er Jahren hatte H. die Gelegenheit, die

101 Martin-Fugier 2012, S. 181. (freie Übersetzung)

102 Martin-Fugier 2012, S.181. (freie Übersetzung)

103 Martin-Fugier 2012, S. 189. (freie Übersetzung)

104 Martin-Fugier 2012, S. 198. (freie Übersetzung)

105 Martin-Fugier 2012, S. 211. (freie Übersetzung)

106 Mercier 2012, S. 284. (freie Übersetzung)

107 Mercier 2012, S. 286. (freie Übersetzung)

108 Mercier 2012, S. 286. (freie Übersetzung)

meisten Künstler der Pariser Szene kennen zu lernen. Das war für ihn hoch wichtig. Es war gleichzeitig destabilisierend und strukturierend [...]“¹⁰⁹.

Ich habe mir die Freiheit genommen, diese bedeutende Anzahl von Kommentaren zeitgenössischer Kunstsammler zu zitieren, die von ihrem Wunsch oder gar ihrem Bedürfnis zeugen, Künstler kennen zu lernen, bzw. mit ihnen zu verkehren, um den fast systematischen Aspekt dieses Phänomens abzubilden. Im zeitgenössischen Paradigma ist die Figur des Künstlers daher absolut zentral. Sie verdrängt oft die Präsenz eines Kunstwerks im traditionellen Sinn des Wortes und impliziert die Existenz verschiedener Rituale, die die *Begegnung* – oder zumindest die Nähe – des Künstlers ermöglichen: „Die Präsenz des Künstlers wird im Prozess der materiellen Herstellung des Werkes immer weniger benötigt [...]. Gleichzeitig bewegt sich diese Präsenz aber auch in Richtung der Öffentlichkeit, wo der Künstler mehr und mehr persönlich gefordert wird“¹¹⁰. In diesem Zusammenhang ist der Fall des deutsch-britischen Künstlers Tino Sehgal zu nennen, dessen Werk einen gewissen Paroxysmus in der Entmaterialisierung erreicht (siehe Einleitung): Er kreiert das, was er *Situationen* nennt, kommunikative, gestische oder choreografische Inszenierungen, an denen er normalerweise nicht persönlich teilnimmt, sondern, die andere Menschen unter seiner Leitung ausführen. Radikal in seiner Richtlinie zur Entmaterialisierung, verbietet Sehgal jede Form der Dokumentation seiner Werke. Offiziell gibt es davon keine Foto- oder Videoaufnahmen. Anlässlich von Ausstellungen verbietet er traditionelle Vernissagen, Pressemitteilungen, in Ausstellungsräumen aufgehängte Labels und sogar den Druck von Eintrittskarten. Seine *Situationen* werden nur mündlich von Kultureinrichtungen oder Einzelpersonen ohne schriftlichen Kaufvertrag erworben. Seine Kunstwerke existieren also nur durch die Erzählungen, die von ihnen verbreitet werden (ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen). Allerdings ist Tino Sehgal in den Medien sehr präsent, es gibt viele Interviews mit ihm und Artikel über seine künstlerische Arbeit. Die einzigen autorisierten Illustrationen, die im Zusammenhang mit diesen Artikeln gefunden werden können, sind Fotografien des Künstlers selbst, Porträts von

¹⁰⁹ Mercier 2012, S. 291. (freie Übersetzung)

¹¹⁰ Heinich 2014, S. 163. (freie Übersetzung)

ihm¹¹¹. Es ist sein eigenes Gesicht, seine eigene Person, die zum offiziellen Bild seiner künstlerischen Arbeit wird. Tino Sehgal gilt als geheimnisvoller, schwer fassbarer und faszinierender Künstler, wie diese wenigen Zeilen aus der Presse bezeugen:

„[...] Sehgal [...] irritiert mit seinem Charme und seiner Eloquenz, mit dem Streben nach intellektueller Schärfe, die gewichtiger ist als die Erscheinung des 31-jährigen studierten Tänzers. So federleicht taucht er auf und verschwindet wie seine Kunst“¹¹²; „Es gibt keine Bilder seiner Kunst. Und doch ist kein anderer Künstler seiner Generation so begehrte wie Tino Sehgal“¹¹³; „Der Berliner Künstler Tino Sehgal schafft keine Werke, sondern geheimnisumwitterte *Situationen*“¹¹⁴; „Tino Sehgal gehört zu den mysteriösesten und aufregendsten Künstlern der Gegenwart“¹¹⁵.

Wenn der Künstler seine eigenen Performances (bzw. *Situationen*) nicht selbst realisiert, verkörpert er seine Arbeit immer noch persönlich, in dem Sinne, dass Diskussionen und Interviews einen wichtigen Teil seines künstlerischen Projekts ausmachen (dazu siehe 3.4 Die verbale Dimension, Seite 102).

Während im klassischen und modernen Paradigma der Körper des Künstlers im Selbstporträt präsent ist, wird er im zeitgenössischen Paradigma Medium der Aktion¹¹⁶ und dies manifestiert sich im Wesentlichen im Genre der Performance. Bevor wir näher auf dieses wichtige Genre der zeitgenössischen Kunst eingehen, möchte ich an ein Werk des Italieners Piero Manzoni erinnern, das für seine starke Provokation bekannt ist. *Merda d'artista* ist eine Serie von 90 Dosen, die theoretisch mit Exkrementen des Künstlers selbst gefüllt sind, wie der

¹¹¹ Natürlich gibt es nicht autorisierte Dokumente (Fotos, Videos) seiner Arbeit, die von Journalisten oder Ausstellungsbesuchern gemacht und oft online gestellt werden. Siehe dazu: Unautorisierte Dokumentationen und narrative Formate im Verhältnis zum Werk in: Judith Welter, *Start a Rumor. Gerüchte und Anekdoten als kursierende Materialien zwischen Kunstwerk und Ausstellungslogik*, Dissertation, Fakultät der Universität Bern, 2014, S. 253.

¹¹² *Atelierbesuch TINO SEHGAL*, Christiane Grefe, Zeit Online, 27. September 2007, http://www.zeit.de/2007/40/TINO_SEHGAL [01.05.2018]

¹¹³ *Die Sehnsucht nach mehr Jetzt*, Jörg Scheller, Zeit Online, 17. Oktober 2013, <http://www.zeit.de/2013/43/kuenstler-tino-sehgal> [01.05.2018]

¹¹⁴ *Glück im Schwärmen*, Peter Kümmel, Zeit Online, 26. Juli 2012, <http://www.zeit.de/2012/31/Kuenstler-Tino-Sehgal> [01.05.2018]

¹¹⁵ *Alles nur in seinem Kopf*, Thorsten Schmitz, Süddeutsche Zeitung Magazin, 11. Oktober 2016, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/alles-nur-in-seinem-kopf-82911> [01.05.2018]

¹¹⁶ Heinich 1998, S. 106. (freie Übersetzung)

Titel schon sagt. Die Konserven sind nummeriert und signiert. Auf dem Etikett steht die gleiche Meldung in vier Sprachen: *Künstlerscheisse. Inhalt Netto 30 g. Natürlich erhalten. Dosenprodukt Mai 1961*. Diese Arbeit löste viele Debatten aus, angefangen beim Tabu-Charakter des Inhalts und der Unsicherheit über seine Authentizität. Was mich an *Merda d'artista* interessiert, ist natürlich einerseits die Verletzung der Verbote, die Provokation, die Infragestellung der Aufrichtigkeit des Künstlers. Diesbezüglich erzählt David Galenson, dass Manzoni seine Dosen allein an einem isolierten Ort herstellte und sie dann pro Stück für 30 g Gold verkaufte, was ihn dazu brachte, sich mit einem Alchemisten zu vergleichen¹¹⁷. Diese Parallele zwischen Künstler und Alchemist hatte ich bereits Seite 76 kommentiert. Was hier besonders interessant ist, ist die organische Dimension dieser Arbeit, die Tatsache, dass sie den Körper des Künstlers (zumindest teilweise) enthält oder anders gesagt, dass der Körper des Künstlers das Werk ist.

Im Bereich der Beteiligung des Körpers des Künstlers am Kunstwerk gibt es unendlich viele Beispiele und man kann leider nicht alle im Detail beschreiben: die *Living Sculptures* von Gilbert and George; die Happenings von Alan Kaprow; die Body Art und, um nur eines zu nennen, Gina Pane, die ihre Hände und Füße zerschnitt, indem sie auf ein Leiterobjekt ihres Entwurfs kletterte, dessen Auftritte mit Eisenspitzen versehen waren; Vito Acconci und insbesondere sein Werk *Seedbed*, eine Performance, die vom 15. bis 29. Januar 1972 in der Sonnabend Gallery in New York City uraufgeführt wurde. Im Ausstellungsraum wurde ein doppelter Boden errichtet, unter dem der Künstler lag. Er kroch und masturbierte acht Stunden am Tag und verkündete Dinge wie: „Du drückst deine Fotze auf meinen Mund“ oder „Du rammst deinen Schwanz in meinen Arsch“. Diese Aussagen, nämlich die Phantasien des Künstlers über die Besucher, die über ihn gingen, wurden live über Lautsprecher in der Galerie verbreitet. Chris Burden, seinerseits, ließ sich unter anderem an seinen VW Käfer kreuzigen (*Trans-fixed*, 1974), sperrte sich für fünf Tage in ein Schließfach (*Five Day Locker Piece*, 1971) oder ließ sich mit einem Revolver beschließen (*Shoot*, 1971). In dieser Hinsicht denkt man auch an den Franzosen Abraham Poincheval, der sich vor kurzem für 13 Tage in einem ausgestopften Bären einsperren ließ (der

¹¹⁷ Galenson 2006, S. 20.

Künstler hatte nur Lebensmittel des Waldes dabei: Pilze, Samen, Insekten. Das Erlebnis wurde 24 Stunden am Tag online übertragen. Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 1. bis 13. April 2014) oder in einem Stein (Palais de Tokyo, Paris, 1. bis 29. März 2017). Auch die Wiener Aktionisten von Günter Brus bis Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler sollten noch erwähnt werden, die ihren eigenen Körper (aber auch die der anderen) oft auf eine unverschämte und gewalttätige Weise für die künstlerische Kreation nutzten. Für die Performance *Kunst und Revolution*, stellte sich Gunter Brus nackt (bis auf seine Socken) in einen Hörsaal der Universität Wien, wo eine politische Diskussion stattfand. Mit einer Rasierklinge schnitt er sich in Brustkorb und Oberschenkel, urinierte in ein Glas und trank daraus, defäkierte und beschmierte seinen Körper mit Kot. Schließlich legte er sich auf den Boden und masturbierte während er die österreichische Nationalhymne sang¹¹⁸. Man kann sich sonst schwer mit der Bedeutung des Körpers des Künstlers im Kunstwerk beschäftigen, ohne Joseph Beuys zu erwähnen, der „sein Handeln mit dem eines Heilers, eines Schamanen identifizierte“¹¹⁹ und dessen Performances die Kunstgeschichte tief geprägt haben. Man erinnert sich an *I like America and America likes me* (1974), wofür er fünf Tage mit einem wilden Kojoten in der Galerie René Block in New York eingesperrt lebte, oder auch an *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Diese Veranstaltung, die 1963 in Düsseldorf in der Galerie Schmela stattfand, gilt als die erste echte Ausstellung des Künstlers. Tracey Warr und Amelia Jones beschreiben sie wie folgt: „[Beuys] schloss sich selbst in die Galerieräume ein. Das Publikum konnte seine Performance nur durch die Eingangstür und durch das Fenster zur Straßenseite hin sehen. Er bedeckte seinen Kopf mit Honig und Blattgold und wiegte einen Hasen in seinen Armen während er mit ihm sprach. Er trug den Hasen mit zu den Gemälden, die in der Galerie hingen und redete über sie, wobei er die Pfoten des Hasen auf die Bilder legte, während er ihre Entstehung und das ihnen zugrunde liegende Konzept erklärte“¹²⁰.

Mit der Performance ist das Kunstwerk also nicht nur als Objekt, sondern auch als Ereignis zu definieren. Wie Nicolas Bourriaud betont, wird der Künstler

¹¹⁸ Tracey Warr, Amelia Jones, *Kunst und Körper*, Berlin, Phaidon, 2005, S. 95.

¹¹⁹ Bourriaud 2009, S. 74. (freie Übersetzung)

¹²⁰ Warr; Jones 2005, S. 76.

zum „Operator plastischer Ereignisse“¹²¹ mit einer starken Faszinationskraft. Ihm zufolge „kommuniziert das Publikum um eine verbindende, transitive Form, anstatt sich mit einem endlichen und äußereren Objekt zu konfrontieren“¹²².

Diesen Punkt zur Anwesenheit des Künstlers und zum Wunsch ihn zu treffen, möchte ich mit dem Fall von Marina Abramović und insbesondere ihre Performance *The Artist Is Present* im MoMa 2010 abschließen, da dieses Ereignis perfekt zu diesem Thema passt, beginnend mit seinem Titel, womit die Künstlerin die Idee „einer solchen auratischen Wirkung der künstlerischen Präsenz [propagiert]“¹²³.

The Artist Is Present ist die erste amerikanische Museums-Retrospektive der serbischen Performance Künstlerin. Sie gilt als Pionierin und Schlüsselfigur der Performancekunst und nutzt ihren eigenen Körper als Subjekt, Objekt und Medium, um ihre körperlichen und geistigen Grenzen zu erforschen¹²⁴. Zur Ausstellung wurde dieses neue Werk uraufgeführt, auch *The Artist Is Present* betitelt: während des gesamten Ausstellungszeitraums saß Abramović täglich (in den Öffnungszeiten des Museums), ohne zu sprechen oder sich zu bewegen, an einem Tisch in der Aula des Gebäudes und lud die Besucher passiv ein, nacheinander vor ihr Platz zu nehmen. Bei der Hälfte der Ausstellungsdauer wurde der Tisch entfernt, um einen reineren Kontakt zwischen den Menschen und der Künstlerin zu ermöglichen. In einem Interview erzählt Abramović „I know now that I'm really interested more and more in immaterial art, that removing the table is just this direct connection. And I think that reached the point with the public reaction emotionally the most. I mean, everybody comes there, sits five minutes, and is already in tears, crying. It really removed all the obstacles“¹²⁵. Die einzige Anleitung für das Publikum war: „Sit silently with the artist for a duration of your choosing“¹²⁶. Die Besucher konnten so lange bleiben, wie sie wollten

121 Bourriaud 2009, S. 125. (freie Übersetzung)

122 Bourriaud 2009, S. 128. (freie Übersetzung)

123 Welter 2014, S. 199.

124 Pressemitteilung zur Ausstellung *Marina Abramović: The Artist Is Present* 14. - 31. März 2010, MoMa, New York, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf [01.05.2018]

125 *Marina Abramović: The Artist Speaks*, Daniela Stigh, Zoë Jackson, Moma / PS1 Blog https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/ [01.05.2018]

126 *Marina Abramović, The Artist is Present*, Rebecca Taylor, Khan Academy.org, <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/marina-abramovi-the-artist-is>

und falls sie mit ihr doch sprechen würden, antwortete die Künstlerin nicht und änderte auch nicht ihren Gesichtsausdruck.

Während der Performance trug sie bodenlange Kleider in den Farben rot, weiß oder blau. Sie wählte diese Farben auf Grund ihrer energetischen Wirkung aus. Der Schriftsteller und Blogger Edward Mullany sagt dazu Folgendes: „Marina’s choices are based on energy. For the opening of the exhibition, she chose the bright red dress. For the rest of March, the first month, she wore the meditative, deep blue dress. In April, to gain new energy because of the increasing difficulty of the performance, she has chosen the red dress. For May, Marina will wear a white dress to achieve a calm state for her final month of performing“¹²⁷.

In einem Interview mit der Soziologin Sarah Thornton reflektiert die Künstlerin ihre Erfahrungen während dieses Events. Sie sagt, dass sie körperlich und emotional erschöpft herauskam: „She sat still in a basic wooden chair for over 700 hours, giving ‘unconditionnal love to complete strangers’“¹²⁸. Mehr als 1700 Menschen saßen vor der Künstlerin und starrten ihr in die Augen, viele von ihnen in einem intensiven emotionalen Zustand. Zahlreiche Blogs und diverse Webseiten kommentieren die Performance und bezeichnen sie meist als emotionales Erlebnis. Einige Seiten veröffentlichen sogar eine Fülle von Portraits von Menschen unter Tränen¹²⁹. Mindestens 75 Personen wiederholten das Ritual mehr als ein Dutzend Mal. Sarah Thornton betont, dass diese Ausstellung den Kult um die Persönlichkeit von Marina Abramović erheblich vergrößert hat und schreibt: „It often appears that Abramović has cast herself in the role of the artist as priestess or shaman“.¹³⁰ Judith Welter weist ihrerseits darauf hin, dass der fürs Kino produzierte Dokumentarfilm *The Artist is Present* von Matthew Akers und Jeff Dupre (2012) im Zusammenhang mit der MoMa Ausstellung „einen wichtigen Baustein im Mythos um die Künstlerfigur Marina Abramović [bildet]“.

Man kann diese Elemente mit Mauss und Huberts Worten über Magier

present [01.05.2018]

¹²⁷ *The inside and the outside: Marina Abramović and her dresses*, Edward Mullany, Big Other, 21.05.2010, <https://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/> [01.05.2018]

¹²⁸ Thornton 2015, S. 288.

¹²⁹ <http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/> [01.05.2018]
<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/comments/> [01.05.2018]

¹³⁰ Thornton 2015, S. 289.

wiedergeben, besonders wenn sie sie als „Gegenstand starker sozialer Gefühle“¹³¹ beschreiben. Ihnen zufolge werden dem Magier Kräfte zugeschrieben: „Er vermag in der Wirklichkeit mehr Dinge hervorzurufen als die anderen träumen können. Seine Worte, seine Gebärden, der Wink seiner Augen, selbst seine Gedanken sind Mächte. Seine ganze Person strahlt ein Fluidum aus, Einflüsse, denen Natur, die Menschen, die Geister und die Götter ausgesetzt sind“¹³².

Eine der Hauptwirkungen der Magie besteht in der Tat, den Wesen einen Zustandswechsel aufzuzwingen, das heißt sie in einen bestimmten Zustand zu versetzen oder sie daraus zu holen: „Die Idee ist [dem Magier] immer gegenwärtig, dass die Magie die Kunst der Veränderung ist [...]“¹³³. Das Beispiel von *The Artist is Present* spiegelt dieses Phänomen wider. Auch nicht, ohne uns an den Begriff des *manas* zu erinnern (siehe Seite 21), ein Phänomen, das zu einer höheren Ordnung gehört, tiefen Respekt hervorruft und verehrt wird. Laut den Anthropologen ist *mana* „das Unsichtbare, Wunderbare, Spirituelle und, zusammengenommen, der Geist, in dem alle Wirksamkeit und alles Leben wohnen“¹³⁴. Wie schon festgestellt, ist also das *mana* eine spirituelle Handlung auf Distanz, die sich zwischen sympathetischen Wesen vollzieht (eine Art Äther, unwägbar, mitteilbar und sich aus sich ausbreitend)¹³⁵.

Die Definition von *mana* sei unter dem Begriff der *Kraft* oder *reinen Wirksamkeit* zu verstehen. Diese *Kraft*, diese *Wirksamkeit* ist als eine vierte Dimension zu verstehen, materiell, lokalisierbar und doch spirituell, agierend in der Ferne, aber auch durch direkte Verbindung. Sie ist daher untrennbar von ihrer Umgebung. „[Dieser Begriff] begründet die notwendige Idee einer über der Realität liegenden Sphäre, in der sich die Riten abspielen und in die der Magier vordringt, die von den Geistern belebt und von den magischen Ausstrahlungen durchzuckt wird. Auf der anderen Seite legitimiert er die Macht des Magiers, rechtfertigt die Notwendigkeit formeller Akte, die schöpferische Kraft der Worte, die sympathetischen Verknüpfungen, die Übertragung von Qualitäten und Einflüssen. [...] Schließlich motiviert er den allgemeinen Glauben, der sich an die Magie heftet, da sich die Magie auf ihn reduziert“¹³⁶. Mana ist also eine unbewusste Kategorie des

131 Mauss; Hubert 1999, S. 66.

132 Mauss; Hubert 1999, S. 67.

133 Mauss; Hubert 1999, S. 94.

134 Mauss; Hubert 1999, S. 144.

135 Mauss; Hubert 1999, S. 144.

136 Mauss; Hubert 1999, S. 150.

Verstehens, die einen sozialen Ursprung hat und uns an den Mechanismus des Verstehens in der zeitgenössischen Kunst erinnert.

So scheint das Kunstwerk auch oft im zeitgenössischen Paradigma erlebt zu werden, untrennbar von seiner Umwelt, *eine Art Äther, unwägbar, mitteilbar...*¹³⁷ Die Kunst wird also in einem begrenzten Raumzeit erfahren, immer in einer Ausnahmesituation, „die ihrer Begegnung mit einer Gruppe von Zuschauern und einem bestimmten Kontext und dies nur für einen einzigartiges Moment“, schreibt die Kunsthistorikerin Sarah Gilsoul¹³⁸. Ich schließe mich der Idee an, dass das für die zeitgenössische Kunst so charakteristische partizipative Werk der Ausdruck von Kunst als Begegnungssituation ist.

3.4.5 Reliquie, Relikte und Überreste

Nunmehr möchte ich das Thema Fetischismus in Zusammenhang mit dem Phänomen der Reliquie und der Relikte ansprechen. Wie Judith Welter in ihrer Doktorarbeit erklärt, „[wurden] in ihrer ursprünglich sakralen Funktion Haare, Knochen, Kleidungsstücke oder etwa Bücher, die gemäss der katholischen Glaubenslehre von Heiligen berührt worden seien, als Bezeuger von Authentizität der jeweiligen Heiligenleben präsentiert. [...] So haftet Reliquien die Exklusivität von ‘Originalen’ an: Bis heute ist deren Zeigen teilweise auf bestimmte Gelegenheiten beschränkt und wird als öffentliches Verehrungsritual inszeniert“¹³⁹.

Die Kunsthistorikerin stellt fest, dass sich das Phänomen der Reliquie in der zeitgenössischen Kunst in eine „Kultur der Überreste und der Relikte“¹⁴⁰ verwandelt hat, die von Narrativität geprägt ist. Das Relikt, der Überrest ist in der Tat ein unvergleichlicher Geschichtenerzähler.

Das Erscheinen materieller Elemente des Typs Relikte und Überreste in

¹³⁷ Mauss; Hubert 1999, S. 144.

¹³⁸ Sarah Gilsoul, *La figure contemporaine de l’artiste (dés)engagé. Le cas de l’Art Relationnel*, mémoire de licence en sciences sociales, Université Libre de Bruxelles, 2006-2007, S. 71.

<http://grap.ulb.ac.be/wp-content/uploads/2012/02/Me%CC%81moire-Socio.pdf> [01.05.2018]

¹³⁹ Welter 2014, S. 48.

¹⁴⁰ Welter 2014, S. 49.

der zeitgenössischen Kunst ist offensichtlich eng mit der Performance verbunden, da sie dazu dienen, flüchtige künstlerische Schöpfungen zu dokumentieren und zu beweisen, dass sie tatsächlich stattgefunden haben. Sie sind abhängig von der physischen Präsenz des Künstlers im Werk: „Relikte entstehen bevorzugt dann, wenn die physische Präsenz des Künstlers integraler Bestandteil des Werkes ist und wenn der Körper als künstlerisches Material dient. Gegenstände können aber auch durch einen performativen Akt geschaffen oder durch die Berührung des Künstlers aufgeladen werden und suggerieren auf diese Weise Präsenz“¹⁴¹.

Um dieses Phänomen zu veranschaulichen, kann man noch einmal den Fall von Chris Burden und seiner Performance *Trans-fixed* von 1974 erwähnen. Tatsächlich sind die beiden Nägel, mit denen sich der Künstler an einem Auto kreuzigte, bis heute erhalten geblieben. Obwohl ihr tatsächlicher Besitzer nicht bekannt ist, ist dieses Kunstwerk auf der ehemaligen Website der Zwirner & Wirth Gallery in New York präsentiert (seit 2013 David Zwirner Gallery). Diese Nägel wurden vom 14. September bis 23. Oktober 2004 in einer dem Künstler gewidmeten Ausstellung in der Galerie der Öffentlichkeit präsentiert. Sie wurden auf rotem Samt auf einem Sockel mit folgender Beschreibung platziert:

CHRIS BURDEN

Relic from “Trans-Fixed”

1974

Two nails

Case: 6 7/8 x 6 1/4 x 6 1/4 inches

17.5 x 15.9 x 15.9 cm¹⁴²

In ihrer Pressemitteilung bestätigte die Galerieleitung den sakralen Charakter des Objekts: „In *Trans-Fixed*, 1974, the two nails that were used to crucify the artist to a Volkswagen car are preserved as a relic“¹⁴³.

Auch Marina Abramović und ihre Performance *Rhythm O*, die 1974 im

¹⁴¹ Welter 2014, S. 60.

¹⁴² Webseite zur Aussellung *Chris Burden. Early Works*, Galerie Zwirner & Wirth, New York, von 14. September bis 23. Oktober 2004. <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/transfixed.html> [01.05.2018]

¹⁴³ Pressemitteilung zur Aussellung *Chris Burden. Early Works*, Galerie Zwirner & Wirth, New York, von 14. September bis 23. Oktober 2004. <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> [01.05.2018]

Studio Morra in Neapel stattfand, können hier erwähnt werden. Die Künstlerin stand sechs Stunden lang in dem Ausstellungsraum (von 20 bis 2 Uhr). Sie hatte 72 Objekte auf einen Tisch gestellt (unter anderem eine Rose, eine Feder, Parfüm, Honig, Brot, Trauben, Wein, Scheren, ein Skalpell, Nägel, eine Metallstange und einen geladenen Revolver). Es gab keine Barriere zwischen Abramović und dem Publikum, das eingeladen wurde, die Objekte zu benutzen, um ihren Körper zu dem zu machen, was es wollte. Auf dem Tisch lagen folgende Anweisungen:

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.

Performance.

I am the object.

During this period I take full responsibility.

Duration: 6 hours (8 pm – 2 am)¹⁴⁴.

Diese Performance wurde in der Retrospektive von Marina Abramović im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, nahe Kopenhagen, vom 17. Juni bis 22. Oktober 2017 gezeigt. In dem dieser Arbeit gewidmeten Raum befanden sich Schwarz-Weiß-Fotos der Veranstaltung, vor allem aber eine Rekonstruktion des Tisches und 72 der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellte Objekte. Das waren selbstverständlich nicht die Originalobjekte, sondern Artefakte. Man konnte jedoch sehen, dass dies ihre Beschwörungskraft nicht schmälerte, denn die meisten Besucher waren um diesen Tisch versammelt, fasziniert von der Betrachtung dieser Objekte.

Ein weiteres interessantes Beispiel ist das des französischen Künstlers Christian Boltanski, dessen Werk im Wesentlichen auf den Konzepten von Reliquien, Überresten und Fetischismus basiert: „Die Idee des heiligen Werkes, weil von einem großen Heiligen berührt, existiert immer noch und wird weiter existieren [...]“¹⁴⁵, erklärte der Künstler. Seine Arbeiten spiegeln sich in der Vielzahl der verwendeten Materialien wider: Knetmasse, Wellpappe, Fotografie oder Fundstücke. Der Künstler betont jedoch eine Abstammung von der traditionellen Malerei, die er in seinen frühen Tagen praktizierte. Ihm zufolge ist die Malerei nicht durch die Geschicklichkeit der Hand, sondern durch ihre religiöse

¹⁴⁴ Catherine Wood, Beschreibung der Performance auf der Website der Tate Modern (London) <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-o-t14875> [01.05.2018]

¹⁴⁵ Heinich 1998, S. 116. (freie Übersetzung)

Berufung und heilige Kraft gekennzeichnet. Boltanskis Arbeiten werden meist als Installationen präsentiert, durchlässige Räume, die eine starke emotionale Wirkung auf den Besucher haben sollen. Der Künstler zeigt oft Sammlungen von Objekten in Form von Vitrinen, Archiven, Magazinen in relativer Dunkelheit. Diese Objekte evozieren im Allgemeinen die Vergangenheit: die persönliche Vergangenheit des Künstlers (real oder fiktiv), aber auch die Vergangenheit der Menschheit als Ganzes. Laut der Beschreibung seiner Arbeit, die auf der Website des Centre Pompidou in Paris veröffentlicht wurde, sind diese Objekte Relikte: „Alle Kunstwerke isolieren uns vom gegenwärtigen Moment, um uns in einen Raum der Meditation zu versetzen, sogar der Andacht was die Stücke der letzten Jahre betrifft, die sich um das Thema Tod drehen¹⁴⁶“. In seinem langen Interview mit Catherine Grenier drückte sich der Künstler so aus: „[...] Es gibt eine Art ähnliche Recherche in einem Mystiker und in einem Künstler. Die Operation ist ähnlich, wir produzieren magische Objekte. Vielleicht ist der Gedanke entstanden, dass die Arbeit eine Möglichkeit sein muss, Dinge auszudrücken, an die man glaubt¹⁴⁷“.

Diese Idee findet sich auch in den Worten des Künstlers Grayson Perry: „The work as a relic of the artist/saint/holy/fool. People want to touch the cloth or whatever. It's part of the religion“¹⁴⁸.

Diese Betrachtungen zu den Reliquien und Überresten spiegeln eine symptomatische Praxis des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst wider, nämlich die der Probe, die darin besteht, es dem Betrachter zu erlauben, ein *Stück* der Arbeit mitzunehmen. Nach Sarah Gilsoul würde die Kunstgeschichte damit „zu einer Geschichte der imaginären Kunst, die sich aus subjektiven Erinnerungen an das Werk zusammensetzt, zwischen Erzählung und Fiktion, fernab der autonomen ästhetischen Regulierung, die es bis dahin geprägt hatte“¹⁴⁹. Zu diesem Thema komme ich auf eine soziologische Studie von Nathalie Heinich aus dem Jahr 1985 zurück, die die Reaktionen der Öffentlichkeit auf zeitgenössische

¹⁴⁶ Vanessa Morisset, Florence Morat: *Christian Boltanski*, Dossiers pédagogiques — Collections du Musée, Monographies / Artistes contemporains, Paris: Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, 2005 (freie Übersetzung), <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> [01.05.2018]

¹⁴⁷ Christian Boltanski; Catherine Grenier: *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Editions du Seuil, 2007, S. 136.

¹⁴⁸ Thornton 2008, S. 138.

¹⁴⁹ Gilsoul 2006-2007, S. 72. (freie Übersetzung)

Kunstwerke untersuchte¹⁵⁰, im konkreten Fall auf die Verhüllung der Pont Neuf in Paris von Christo und Jeanne-Claude¹⁵¹.

Diese Veranstaltung fand vom 22. September bis 7. Oktober 1985 statt. Das Künstlerpaar hatte die Pont Neuf in Paris (die älteste Brücke der Stadt) in ein riesiges ockergelbes Polyesterstoffgewebe eingepackt, das von mehr als 13.000 Metern Seil und 12 Tonnen Stahlketten gehalten wurde. Dieses Projekt war äußerst umstritten: Viele hielten es damals für absurd und respektlos dem historischen Denkmal gegenüber. Mit über drei Millionen Besuchern war die Installation jedoch ein großer Erfolg. Die Soziologin analysiert die Aneignungshandlungen des Objektes, wie zum Beispiel Fotografieren, Dokumente kaufen, Flugblätter sammeln, Graffiti schreiben, usw. Nach ihren Worten handelt es sich dabei um „vertraute Strategien Fetische zu machen“, wobei diese verschiedenen Handlungen nicht den gleichen Status hatten: einige davon waren im Wesentlichen kommerziell – zum Beispiel der Kauf von Postkarten, „andere, zwischen Kult und Kultur, bestanden daraus, originale Stoffstücke der Installation, die kostenlos verteilt wurden, manchmal gewaltsam zu sammeln“. Ein Aufseher erzählte, dass „wenn der Vorrat an Stoffstücken erschöpft war, gingen die Leute sogar so weit, die Taschen der Mitarbeiter zu durchsuchen, um vielleicht doch noch ein Stück zu ergattern“¹⁵². Sie fährt fort mit einer Anekdote, laut der, eine Einheimische „einen Couchtisch mit allen möglichen Souvenirs des Ereignisses dekoriert hatte, die gelegentlich gesammelt wurden (Stoffstücke, tote Blätter, die auf die Brücke gefallen waren, Telefonnummern von vor Ort anwesenden Menschen, usw.). Sie beschreibt andere „Formen der Teilnahme am Kult“, die am Tag des Abbaus zerstörerischer waren: „ein Passant begann Stoffstücke zu verteilen, die er mit einem großen Messer zerschnitt, in der Atmosphäre eines Opferfestes“¹⁵³. Selbst die durch dieses Ereignis ausgelöste fotografische Raserei „beteiligt sich viel mehr an einem symbolischen Austausch, der den magischen Akt darstellt, als an einer Logik des kulturellen und touristischen Konsums“¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Nathalie Heinich: *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris: Jacqueline Chambon, 1997. Studien, die zwischen 1985 und 1995 für das französische Verkehrs- und Kulturministerium durchgeführt wurden.

¹⁵¹ Christo und Jeanne-Claude, allgemein Christo, ist der Künstlername, unter dem das gemeinsame Werk von Christo Vladimiroff Javacheff, (1935, Gabrovo, Bulgarien) und Jeanne-Claude Denat de Guillebon, (1935, Casablanca – 2009, New York), identifiziert wird. Diese beiden zeitgenössischen Künstler haben sich durch ihre verpackten Objekte einen Namen gemacht.

¹⁵² Heinich 1997, S. 18. (freie Übersetzung)

¹⁵³ Heinich 1997, S. 19. (freie Übersetzung)

¹⁵⁴ Heinich 1997, S. 21. (freie Übersetzung)

Ein weiteres Beispiel dafür, was man *Proben-Kunstwerk*¹⁵⁵ oder *gesellige Opfergabe*¹⁵⁶ nennen kann, ist das Werk von Felix González-Torres, einem homosexuellen Künstler kubanischer Herkunft, der 1996 im Alter von 38 Jahren an AIDS starb. Sein Werk vereint verschiedene Elemente des zeitgenössischen Kunstparadigmas: u.a. Entmaterialisierung, Readymades, Tabubruch, relationale Kunst. Ich werde mich insbesondere auf zwei seiner Werke konzentrieren: Zuerst auf die sogenannten *stacks*, auf einem Podest oder am Boden abgestellte Papierstapel von unterschiedlicher Höhe und Größe. Jeder Block besteht aus identischen Plakaten, die der Besucher mitnehmen darf: zum Beispiel Fotokopien von Texten über das Privatleben des Künstlers, weiße Blätter mit der Textzeile „NOWHERE BETTER THAN THIS PLACE“ oder „VETERAN DAY SALE“, weiße Seiten mit einem blauen Band in der Mitte, die Vollfarbe hellblau, eine Runde Delphine, Fotokopien von Presseausschnitten, die Vollfarbe rot, Identitätsfotos von durch Kugeln getöteten Menschen, weiße Seiten mit einem schwarzen Quadrat in der Mitte, zwei identische nebeneinanderliegende Kreise, Fotos des Meeres oder des Himmels...

Im Catalogue raisonné des Künstlers kann man folgende Beschreibung lesen: „Die *stacks* von Felix González-Torres sind keine monolithischen und hieratischen Blöcke. Vielmehr ist der Ausstellungsbesucher vom Künstler eingeladen, sich eines der Blätter zu nehmen und es nach Hause zu tragen. Auf diese Weise werden die Stapel im Laufe der Ausstellung immer flacher, die Ausstellung selbst löst sich nach und nach auf, die Blätter verschwinden aus der Galerie und verteilen sich dabei über die gesamte Stadt. Felix González-Torres gefiel vor allem diese mit den Werken verbundene großzügige Geste, auf die er auch die späteren Eigentümer der Objekte verpflichtet: ‘Ich wollte die Arbeit unter die Leute bringen. Daß einfach jemand kommen, meine Arbeit nehmen und davontragen könnte, fand ich sehr aufregend’, erinnerte er sich an diese Ausstellung“¹⁵⁷. Diese Beschreibung scheint nicht ganz zutreffend zu sein, denn wenn sich das Werk im Rhythmus von den Besuchern entwickelt, wird der Plakatstapel bei jeder Schließung der

¹⁵⁵ Gilsoul 2006-2007, S. 72. (freie Übersetzung)

¹⁵⁶ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du Réel 1998, S. 53. (freie Übersetzung)

¹⁵⁷ Dietmar Elger: *Minimalismus und Metapher*, in: *Felix González-Torres, Text zum Catalogue raisonné*, Sprengel Museum Hannover (1. 6. - 24. 8. 1997) ; Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum (6. 9. - 16. 11. 1997), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 12. September 1998 - 1. November 1998, Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1997. S. 62.

Ausstellungsräume auf seine ursprüngliche Menge zurückergänzt; die Plakate bleiben somit am nächsten Tag für die Besucher verfügbar.

Dennoch ist klar, dass es dabei um die Aneignung eines Werkes geht und damit um die Aneignung eines Stückes einer Geschichte, einer vom Künstler konstruierten Legende, denn das Objekt selbst — ein fast leeres Blatt Papier — hat keinen materiellen Wert und keine bemerkenswerte visuelle Darstellung. Die Arbeiten von Felix González-Torres können in der Tat als autobiographische Erzählungen angesehen werden, da es so viele Hinweise auf sein persönliches Leben gibt (Familiengeschichte, Liebesbeziehung, Tod seines Gefährten, HIV-Infektion....). Die mangelnde Kenntnis dieser Elemente macht es fast unmöglich, das Werk des Künstlers zu verstehen. Die *candy pieces* funktionieren ähnlich. Diese Serie begann 1990 und besteht aus Bonbons (manchmal auch Fortune Cookies oder Baci-Schokolade), die in der Regel in einer Ecke des Ausstellungsraum angehäuft oder auf dem Boden verteilt sind. Wie bei den *stacks* dürfen sich die Besucher selbst bedienen und die Süßigkeiten essen, wenn sie es wünschen. Das Gewicht des Haufens entspricht dem Gewicht des Künstlers oder des Liebespaars, je nach Ausstellung. Da er und sein Partner AIDS hatten, stellt das allmähliche Verschwinden des Bonbonhaufens und seine Wiedersetzung zu seinem ursprünglichen Gewicht, den Todeskampf und die Hoffnung an das Überleben der beiden Menschen dar¹⁵⁸.

Die *stacks* oder die *candy pieces* lösen in der Öffentlichkeit Reaktionen aus, die mit denen von Christos Werk vergleichbar sind. Nicolas Bourriaud berichtet über folgendes Phänomen: „Während einer Ausstellung von González-Torres sah ich, wie die Besucher so viele Süßigkeiten sammelten, wie ihre Hände und Taschen fassen konnten: Hier werden sie mit ihrem Sozialverhalten, mit ihrem Fetischismus konfrontiert [...]“¹⁵⁹.

Fetischismus (wörtlich: Fetischverehrung) ist ein Phänomen, das wahrscheinlich so alt ist wie die Welt, die etymologische Identität des Begriffs geht auf Charles de Brosses zurück, einen französischen Ethnologen und Schriftsteller aus dem 18. Jahrhundert. Er entdeckte den Begriff *Fetisch* während

¹⁵⁸ Gilsoul 2006-2007, S. 167. (freie Übersetzung)

¹⁵⁹ Bourriaud 1998, S. 61. (freie Übersetzung)

eines Aufenthaltes im Senegal, ein Wort, das von französischen Kaufleuten aus dem portugiesischen *feitiço* kreiert wurde, nämlich „verzaubertes, göttliches Ding“ oder „das Orakel gibt“, selbst abgeleitet von den lateinischen Wurzeln *fatum* (Schicksal), *fari* (sprechen, vorhersagen) und *facticus* (künstlich)¹⁶⁰. De Brosses erklärte in seinem Werk *Du culte des Dieux Fétiches* (1760): „Ich bitte darum, dass ich diesen Ausdruck gewöhnlich verwenden darf: Und obwohl er sich in seiner eigenen Bedeutung insbesondere auf den Glauben der Neger Afrikas bezieht, warne ich im Voraus, dass ich ihn auch nutzen will, wenn ich von einer anderen Nation spreche, in der die Objekte der Anbetung Tiere oder unbelebte Wesen sind, die man vergöttlicht“¹⁶¹. Von Anfang an, bevor er mit einer erotischen Dimension in Verbindung gebracht wird, ist der Fetischismus mit einem Kult und damit mit einem Glauben verbunden.

3.5 Die verbale Dimension

Bevor ich dem Thema des Glaubens in der zeitgenössischen Kunst näher komme, möchte ich zu ihrer verbalen Dimension zurückkehren. Tatsächlich ist das Wort, sei es vom Künstler selbst oder von Vermittlern, ein Schlüsselement des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst. Man findet es in Form von Anekdoten, Interviews, Gerüchten oder Werken, die auf Erzählung und verbalem Austausch basieren.

3.5.1 Anekdoten

Nathalie Heinich beginnt den Prolog ihres Buches *Le Paradigme de l'art contemporain* mit einem siebenseitigen Bericht über ein künstlerisches Ereignis, in diesem Fall die Verleihung des Marcel-Duchamp-Preises 2012, der einen französischen oder in Frankreich lebenden Künstler auszeichnet. Die Soziologin analysiert die Gespräche der anwesenden Künstler und stellt fest, dass sie im Wesentlichen aus Anekdoten bestehen, die „die Exzentrizitäten der

¹⁶⁰ Jean Streff: *Traité du fétichisme à l'usage des jeunes générations*, Paris: Denoel, 2005, S. 16.

¹⁶¹ Charles de Brosses: *Du culte des Dieux Fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigrarie*, Paris: Ginevra, Cramer, 1760, S. 7. (freie Übersetzung) http://cyberdoc.univ-lemans.fr/PUB/jpn/No106440_PDF_1_282.pdf [01.05.2018]

Künstler spiegeln: bizarre Verhalten, provokative Einstellungen, überraschende Bemerkungen, überwältigende Launen, Witze und Tollheiten aller Art [...]“¹⁶². Die Tatsache, dass diese Art von Anekdoten ein Baustein des Diskurses der Künstler ist, offenbart zwei Charakteristika des zeitgenössischen Paradigmas: Einerseits die Tatsache, dass der Originalität mehr Vorrang eingeräumt wird als der Tradition oder der Achtung der Konventionen und andererseits „die Verschiebung des Blicks, vom Werk zum Menschen oder zur Haltung des Künstlers“¹⁶³. Künstler sind gezwungen, ihre eigene Person auffällig zu machen, ihre Identität wird Teil ihrer Arbeit und diese sonderbare biographische Materie wird durch Geschichten, durch Anekdoten vermittelt. Die exzentrische Dimension ist notwendig: „damit es Anlass für Anekdoten gibt, muss es, wenn auch nur in geringfügiger Weise, einen Bruch mit der Normalität geben, einen Riss in den Erwartungen, eine Störung der Erfahrung. [...] Der anekdotische Ansatz weist auf das Besondere hin“¹⁶⁴, erklärt Nathalie Heinich.

Zeitgenössische Kunst wäre also im Wesentlichen eine Kunst des Geschichtenerzählens, der Legende, des Kommentars und der Interpretation. Ich habe dies bereits an den Beispielen von Duchamp, Gutai, Klein und Rauschenberg beobachtet, deren Werke besser durch Erzählung repräsentiert werden als durch Ausstellungen oder Reproduktionen (was im Beispiel von Duchamps *Fountain* besonders der Fall ist).

In diesem Zusammenhang ist auch das Beispiel der französischen Künstlerin Sophie Calle relevant. Die Konzeptkünstlerin schafft mit Fotografie, Video, Installation, Text und Performance ein künstlerisches Universum, in dem die Grenzen zwischen privat und öffentlich, Fiktion und Autobiografie herausgefordert werden. Sophie Calles Arbeit ist voyeuristisch, theatralisch und überlässt einen großen Teil dem Zufall und der Seltsamkeit. Es werden davon meist anekdotische Beschreibungen gemacht, die die Extravaganzen der Künstlerin verbreiten. Anlässlich ihrer Ausstellung vom 10. Oktober 2017 bis 11. Februar 2018 im Musée de la Chasse et de la Tradition in Paris veröffentlichte die Zeitung *Le Parisien* einen Artikel mit dem Titel: „Art contemporain: Sophie Calle, l'inclassable!“ („Zeitgenössische Kunst: Sophie Calle, die Unklassifizierbare!“)¹⁶⁵.

¹⁶² Heinich 2014, S. 18. (freie Übersetzung)

¹⁶³ Heinich 2014, S. 18. (freie Übersetzung)

¹⁶⁴ Heinich 2014, S. 19. (freie Übersetzung)

¹⁶⁵ Yves Jaeglé: Art contemporain: Sophie Calle, l'inclassable, in: *Le Parisien*, 08.10.2017 <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/art-contemporain-sophie-calle-l-inclassable-08-10-2017-7315644.php> [01.05.2018]

Am Anfang formulierte der Autor in folgender Weise ein Kurzporträt der Künstlerin: „Sie schlief auf der Spitze des Eiffelturms, verbrachte die Nacht in einer Mautstelle auf der Autobahn und fragte die Autofahrer, wohin sie sie bringen könnten. Sie war Zimmermädchen, Stripperin, wurde mehrere Tage lang von einem Detektiv verfolgt. Sie las das Tagebuch ihrer Mutter in der Öffentlichkeit und filmte sogar ihren Tod, ihren letzten Atemzug. [...] Voyeur oder Hellseherin? Unklassifizierbar, unermüdlich, undurchdringlich“¹⁶⁶. Man sieht hier, inwieweit die Erzählung und das Thema der individuellen Mythologien Schlüsselemente dieser Arbeit sind.

In einem Kapitel mit dem Titel *éloge de l'éphémère (Lob des Vergänglichen)* untersucht Nicolas Bourriaud auch die Frage nach der Anekdoten im Diskurs der zeitgenössischen Kunst, einer Erzählform, die er dem vorsokratischen Konzept des *exemplum* (exemplarischen Aktes) näher bringt. Ein *exemplum* ist eine Form der kurzen Erzählung, die als Vorbild dienen und das Publikum oder den Leser überzeugen soll.

Laut Bourriaud ist „die Spur (im künstlerischen Kontext: das Kunstobjekt) für [diese Philosophen] peripher zur gelebten Anekdoten, die das lebendige Herz der Philosophie ist“¹⁶⁷.

Außerdem ist die griechische Etymologie des Wortes *Anekdoten*, etwas *Neues*, *Geheimes*, aber auch *Witz*. Diese Art von Erzählung (*exemplum*, *Anekdoten*, *biographème*¹⁶⁸) wurde mehr oder weniger von der westlichen Philosophie aufgegeben und fand im Bereich der Kunst Zuflucht. Das Beispiel der *Künstlerviten* von Vasari, eine richtige Zusammenstellung von Anekdoten, die das Leben von Renaissance-Künstlern nachzeichnen, ist dafür das bekannteste Beispiel.

Kris und Kurz bemerkten auch, dass einige Muster in dieser Art von Biographien immer wieder auftauchen: „Wir hören in zahlreichen Biographien, daß der Meister als Hirtenknabe sein Talent zuerst beim Zeichnen der Tiere seiner Herde bewährt habe. Ein zufällig vorbeigehender Kunstkennner habe die außerordentliche Begabung an der ersten künstlerischen Leistung erkannt, die

166 Jaeglé 2017 <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/art-contemporain-sophie-calle-l-inclassable-08-10-2017-7315644.php> [01.05.2018]

167 Bourriaud 2009, S. 107. (freie Übersetzung)

168 *Biographème* ist ein von Roland Barthes (1915, Cherbourg - 1980, Paris) erfundener Begriff, der die wesentlichen Merkmale einer Biographie bezeichnet. Er schreibt im Vorwort zu *Sade, Fourier, Loyola* (1971): „Wenn ich ein toter Schriftsteller wäre, wie sehr wünsche ich mir, dass mein Leben unter Regie eines freundlichen und zufälligen Biographen auf ein paar Details, ein paar Geschmäcker, ein paar Klänge, sagen wir *biographèmes* reduziert wäre“. In *La Chambre Claire* (1980, deutscher Titel: *Die helle Kammer*): „Ich liebe bestimmte biographische Züge, die mich im Leben eines Schriftstellers ebenso verzaubern wie bestimmte Fotografien; ich habe diese Züge *biographèmes* genannt“.

Ausbildung des jugendlichen Hirten überwacht, der dann zu dem oder jenem weithin berühmten Ingenium herangewachsen sei. Dieser Bericht wird vielfach abgewandelt, wobei bald alle Teile beibehalten, bald einzelne umgestaltet werden, bald auch nur das eine zentrale Motiv gewahrt bleibt, daß sich das Ingenium des Künstlers schon in der Kindheit verrate.“¹⁶⁹.

Diese Geschichten – in gewisser Weise Schöpfungsmythen – unterstreichen die Überlegenheit des Künstlers gegenüber anderen Menschen, seine außergewöhnlichen Fähigkeiten, seine Autodidaktie, den prädestinierten Charakter seines Handelns. Kris und Kurz schreiben: „Der Inhalt dieser Anekdoten ist in der Renaissance zum Element der Lebensgestaltung geworden; der Nimbus ihrer antiken Herkunft stempelt sie zum Exempel und gibt ihnen Stoßkraft“¹⁷⁰.

Diese Elemente über die Anekdoten zur Figur des Künstlers möchte ich mit den Worten von Mauss und Hubert über die mythischen und wunderbaren Eigenschaften von Magiern vergleichen. Die Autoren beschreiben die vermeintlichen Qualitäten der letzteren, ihre besonderen Gaben. Sie erwähnen der Reihe nach ihre Geschicklichkeit, Wissenschaft, Intelligenz, Bosheit, Erfindungsgabe, Täuschung ... Laut ihnen, „[sind] diese mythischen und wunderbaren Züge Gegenstand von Mythen oder, besser gesagt, mündlicher Überlieferung, die im allgemeinen die Form der Legende, der Erzählung oder des Romans haben“¹⁷¹. Die Autoren unterstreichen die Ambivalenz dieses Phänomens, in dem Glaube und Realität, wahr und falsch, fremd und zweideutig, miteinander verflochten sind: „[Es] ist hier unmöglich, zwischen Fabel und ernsthaften Überzeugungen, zwischen der Erzählung auf der einen und der wahren Geschichte und dem obligatorisch geglaubten Mythos auf der anderen Seite eine Grenze zu ziehen“¹⁷². Laut den Anthropologen ist der Magier einer der beliebtesten Helden der Volksvorstellungswelt. Die Menschen eignen sich in gewisser Weise seine Geschichte an und durch landauf landab Erzählen und Kommentieren wird das Bild dieses Charakters immer außergewöhnlicher: „Es bildet sich durch zahllose Gerüchte, und der Magier braucht seinem Porträt nur noch zu entsprechen“¹⁷³.

Dieses letzte Zitat trifft perfekt auf die Worte der Künstlerin Andrea Fraser, wenn sie folgendes sagt: „An artist is a myth. Most artists internalize the myth in the process of their development and they try to embody and perform

¹⁶⁹ Kris; Kurz 1998, S. 29.

¹⁷⁰ Kris; Kurz 1998, S. 66.

¹⁷¹ Mauss; Hubert 1999, S. 66.

¹⁷² Mauss; Hubert 1999, S. 66.

¹⁷³ Mauss; Hubert 1999, S. 67.

it”¹⁷⁴. Tatsächlich sagt der Künstler Damien Hirst über sich selbst: „I'm an artist and a comedian“¹⁷⁵, als ob das eine nicht ohne das andere möglich wäre. Laut der Soziologin Sarah Thornton machen Künstler nicht nur Kunst, sondern schaffen und bewahren Mythen, die ihrer Arbeit Glauben schenken. Ich zitiere wieder Damien Hirst: „I've always had a make-belief story going on behind my work¹⁷⁶“. Künstler zu sein ist nicht nur Kunstwerke zu realisieren, die sich in einem Markt integrieren können, sondern die Konstruktion einer Identität. Dies erfordert immense Autorität und Ausdauer, denn es kann sehr schwierig sein, diese Form des Glaubens an sich selbst aufrechtzuerhalten.

3.5.2 Kommentare und Interviews

Bei der zeitgenössischen Kunst ist „das Objekt als Materialisierung der Idee nichts anderes als ein *prétexte*¹⁷⁷“, schreibt Nathalie Heinich. Sie meint damit, dass ein Kunstwerk nicht mehr ohne einen Diskurs auskommt, sei es der Diskurs des Künstlers selbst, oder eines Vermittlers. Man braucht eine Vermittlung zwischen dem Kunstwerk und der Öffentlichkeit. Wie bereits festgestellt, bekommt man oft eine bessere Vorstellung davon, was ein zeitgenössisches Kunstwerk ist, wenn man es beschreibt oder erzählt, als wenn man es reproduziert. Daher die phänomenale Bedeutung, die alle Kunstvermittler, Kritiker, Kuratoren usw. einnehmen, vor allem aber die wachsende Bedeutung der Rede des Künstlers, der immer häufiger in sogenannten „Artist Talks“ oder Interviews in Fachmagazinen oder -zeitungen¹⁷⁸ verbreiten wird.

Das Interview ist zweifellos ein Eckpfeiler des künstlerischen Diskurses. Es gibt einige historische Beispiele wie das Gespräch zwischen Pierre Cabanne und Marcel Duchamp (in dieser Studie mehrfach zitiert), zwischen dem Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler¹⁷⁹ und Pablo Picasso oder zwischen David Sylvester

¹⁷⁴ Von Sarah Thornton weitergegebene Aussagen auf einer Konferenz zur Präsentation ihres Buches *33 Artist in 3 Acts*, 6. 11. 2014, Dallas Museum of Art. <https://www.youtube.com/watch?v=nQJTxexQRQo> [50:45] [01.05.2018]

¹⁷⁵ Thornton, 2014, S. 260.

¹⁷⁶ Thornton, 2014, S. 259.

¹⁷⁷ *prétexte*, un (französischer Begriff): Vorwand, Ausrede. Pre-texte: vor-Text

¹⁷⁸ Die allgemeine Presse bietet auch einen großen Platz für den Künstlerdiskurs. So gab es in *Die Presse* vom 26. April 2018 ein ganzseitiges Interview mit Marina Abramović (S. 23), anlässlich ihrer Ausstellung *Two Hearts* in der Krinzinger Galerie, Wien, 27.04 - 9.06. 2018.

¹⁷⁹ Daniel-Henry Kahnweiler, (1884, Mannheim - 1979, Paris), deutscher Schriftsteller, Sammler und Kunsthändler, 1937 französischer Staatsbürger, Förderer der kubistischen Bewegung in den Jahren 1910 und 1920.

und Francis Bacon.

Im modernen Paradigma findet man Sammelbände von Geschichten über Begegnungen mit Künstlern, wie die Texte des Kunsthändlers Ambroise Vollard¹⁸⁰ über seine Begegnungen mit Cézanne, Degas oder Renoir, die Kunstchroniken von Guillaume Apollinaire¹⁸¹ oder die von Baudelaire. Die Herausgabe von Tagebüchern, Korrespondenz, Essays von Künstlern oder die Transkription von Konferenzen und Debatten – wie im Fall von Joseph Beuys¹⁸², stellt ebenfalls einen wichtigen Teil des künstlerischen Feldes dar und dies bereits in der Zeit von Leonardo da Vinci¹⁸³ (von dem wir uns an das berühmte *pittura e cosa mentale* – die Malerei ist eine geistige Sache – erinnern können. Eine Aussage, die vorzeitig als Slogan für das zeitgenössische Kunstparadigma dienen hätte können).

Die Praxis des Künstlerinterviews hingegen erscheint uns besonders symptomatisch für das aktuelle Paradigma und durch die Arbeit von Hans-Ulrich Obrist hat diese Form des Diskurses einen erheblichen Aufschwung erfahren. Obrist ist Schweizer Kurator, derzeit künstlerischer Leiter der Serpentine Gallery in London. In den 1990er Jahren begann er sein *Interview project*, das heute über 2000 Stunden Interviews mit Hunderten von zeitgenössischen Künstlern, vor allem aus dem Bereich der bildenden Kunst, umfasst, die zwischen 1996 und 2003 in der Zeitschrift *Artforum* und in den Jahren 2003 und 2010 in zwei Bänden veröffentlicht wurden¹⁸⁴.

Gerald Matt, bis 2012 Direktor der Kunsthalle Wien, führte auch zahlreiche Interviews mit Künstlern, die dann als Sammelbände veröffentlicht wurden. Er sagt in einem seiner Vorworte: „[Es ist] unabdingbar, dem Künstler selbst ein öffentliches Podium oder Dialogfeld als Widerpart zur hermeneutisch-institutionellen Betrachtung einzuräumen. Das Interview erachte ich als eine besonders geeignete Form dieser gleichwertigen Auseinandersetzung zwischen Urheber und Distributor, auch im Sinne einer unverzichtbaren künstlerischen

¹⁸⁰ Ambroise Vollard, französische Kunsthändler, Galerist, Verleger und Schriftsteller (1866, La Réunion - 1939, Versailles). Er entdeckte Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso. Avantgarde in der modernen Kunst, war er mit den größten Malern des ausgehenden und beginnenden Jahrhunderts befreundet. Er war auch ein großer Literaturliebhaber.

¹⁸¹ Guillaume Apollinaire (1880, Rom – 1918, Paris), französischer Dichter und Schriftsteller, Kritiker und Kunstdenktheoretiker. Er gilt als einer der bedeutendsten französischen Dichter des frühen 20. Jahrhunderts.

¹⁸² Josef Beuys: *Was ist Geld? Eine Podiumsdiskussion*, Wangen: FIU-Verlag, 1991.

¹⁸³ Leonardo da Vinci: *Das da Vinci Universum – Die Notizbücher des Leonardo*. (Hrsg.: Emma Dickens) (Ullstein Taschenbuch 36874). Ullstein Verlag, Berlin 2006, *Tagebücher und Aufzeichnungen*. (Hrsg.: Theodor Lücke). 3. Auflage. Paul List Verlag, Leipzig 1953

¹⁸⁴ Hans Ulrich Obrist: *Interviews, Vol. 1* (2003) und *Interviews, Vol. 2* (2010), Florenz: Ed. Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery.

Informationsquelle. ‘Das Recht zu erzählen ist mehr als nur ein sprachlicher Akt‘, sagt der Philosoph Homi K. Babha“¹⁸⁵.

Das Verbale, mündlich oder transkribiert, scheint eine entscheidende Rolle für die Wirksamkeit eines zeitgenössischen Kunstwerks zu spielen. Es ist interessant, diese Beobachtung mit dem Phänomen der mündlichen Riten zu vergleichen, das Mauss und Hubert in ihrer *Theorie der Magie* beschrieben haben. Sie bezeichnen diese Form von Riten als *Inkantationen*, aber laut ihnen geht es um ein System, das extrem differenziert ist. Tatsächlich sind diese oralen Riten sehr verschiedenartig und schwer zu definieren (Eide, Gelübde, Wünsche, Gebete, Hymnen, Interjektionen und einfache Formeln, Wortspiele, Lautmalereien...), was für die Anthropologen mit dem *Chaos der Magie* zusammenhängt, das dafür sorgt, „dass die Form der Riten nicht genau ihrem Gegenstand entspricht“ und „erstaunliche Unstimmigkeiten“ schafft“¹⁸⁶.

Interessant ist es, die oralen Riten mit den *expliziten performativen Sprechakten* von J. L. Austin in Verbindung zu bringen. Diese Sprechakte sind in sich selbst die Tat, die sie bezeichnen, das heißt, sie werden benutzt, um eine Aktion auszuführen – zum Beispiel versprechen, sich entschuldigen, taufen...¹⁸⁷: „Anscheinend hat man oft angenommen, dass die Beschreibung oder Erwähnung des Aktes ausreiche, um ihn selbst und seine Wirkung hervorzu bringen“¹⁸⁸, schreiben Mauss und Hubert. Auch kurz erwähnt sind die sogenannten „mythischen Inkantationen“, Märchen oder epische Erzählungen, die *Ursprungsriten*, bzw. Genesen bilden. Unabhängig von der Verschiedenartigkeit ihrer Natur haben mündliche Riten eine gemeinsame Funktion: „Eine geistige Kraft zu vergegenwärtigen“¹⁸⁹. „Der orale Zauber“, erklären Mauss und Hubert weiter, „vervollständigt also den manuellen Ritus, den er auch verdrängen kann“¹⁹⁰. Es ist interessant zu bemerken, dass dieses Kapitel über die *Handlungen* der Magie mit der Tatsache endet, dass die mächtigste Handlung der Akt des Sprechens ist, der fähig ist, alle anderen zu verdrängen und alles zu vollenden: „Ohne einen formellen physischen Akt, durch seine Stimme, seinen Atem oder

¹⁸⁵ Gerald Matt, *Interviews*, Wien: Kunsthalle Wien; Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007, S. 7.

¹⁸⁶ Mauss; Hubert 1999, S. 88.

¹⁸⁷ *How to do Things with Words* von John Langshaw Austin (Lancaster 1911 – Oxford 1960) ist die schriftliche Niederlegung einer zwölfteiligen Vorlesung, die der britische Philosoph 1955 an der Harvard-Universität hielt und wo er seine Theorie der performativen Sprechakte präsentierte.

¹⁸⁸ Mauss; Hubert 1999, S. 88.

¹⁸⁹ Mauss; Hubert 1999, S. 90.

¹⁹⁰ Mauss; Hubert 1999, S. 90.

sein bloßes Verlangen kann ein Magier erschaffen, auslöschen, lenken, verjagen, kurz: alle Dinge tun“¹⁹¹.

3.5.3 Rätsel und Interpretationen

Bevor ich diesen Abschnitt zur verbalen Dimension des zeitgenössischen Paradigmas mit einer Analyse seines kollektiven Aspektes abschließe, möchte ich einen weiteren Umweg über den Begriff der Interpretation machen.

Zum Fall der Anekdoten weist Judith Welter darauf hin, dass diese Form des Erzählers „Beschreibung und Interpretation eines Ereignisses [vereint]“¹⁹². Nathalie Heinich entwickelt ihrerseits die Idee der *mise en énigme (rätselhaft machen)*. Ihr zufolge würde die Schwierigkeit, die Konturen der Kunst im zeitgenössischen Paradigma zu definieren – aufgrund ihres charakteristischen Imperativs von Transgression – dazu beitragen, „den Betrachter in einem hermeneutischen Raum zu positionieren, in dem seine Beziehung zum Werk von Anfang an in einer Haltung der Entschlüsselung, Interpretation, Suche nach symbolischer oder esoterischer Bedeutung abhängig ist“¹⁹³.

Nach Ansicht der Soziologin befindet sich der Betrachter vor dem Werk gleichzeitig vor „einer Frage, die durch das Geheimnis eines schwer zu durchdringenden, auf den ersten Blick unzugänglichen Gegenstandes gestellt wird, und verlangt die interpretative Arbeit des Spezialisten“¹⁹⁴.

An dieser Stelle sei auf Georges Didi-Hubermans Buch *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) verwiesen. Der Kunsthistoriker stellt zwei Methoden der Kunstwerkinterpretation gegenüber: Einerseits die tautologische Methode, in der man sich *am Gesehenen festhält*. Er präzisiert seinen Gedanken: „Es ist, vor einem Grab zu entscheiden, beim Volumen als solchem zu bleiben, beim sichtbaren Volumen, und den ganzen Rest als nicht existent zu postulieren, den ganzen Rest im Bereich einer namenlosen Unsichtbarkeit abzulehnen“¹⁹⁵. Anderseits die Methode des Glaubens, die davon ausgeht, dass es *etwas anderes* als das bloß Gesehene gibt und deshalb „ein fiktives Modell produziert“¹⁹⁶.

Dass sich das Werk der Gegenwartskunst nicht auf seine Materialität reduzieren

191 Mauss; Hubert 1999, S. 91.

192 Welter 2014, S. 32

193 Heinich 1998, S. 189. (freie Übersetzung)

194 Heinich 1998, S. 311. (freie Übersetzung)

195 Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Editions de Minuit, 1992, S. 18. (freie Übersetzung)

196 Didi-Huberman 1992, S. 20. (freie Übersetzung)

lässt, impliziert eine „gläubige Haltung, die nach Interpretation verlangt“¹⁹⁷, schreibt Nathalie Heinich. Diese Haltung scheint ein unverzichtbares Instrument für die Wertschätzung der meisten zeitgenössischen Kunstwerke zu sein, die ohne sie wahrscheinlich bedeutungslos erscheinen. Die Soziologin kommentiert damit den Fall von Daniel Burens Arbeit: „man sollte in den Streifen etwas anderes als Streifen sehen, nämlich eine Neuzusammensetzung des Raumes“¹⁹⁸.

Die Frage der Interpretation liegt auch jeder magischen Praxis zugrunde, wie Mauss und Hubert erklären, wenn sie die Mechanismen der Magie und insbesondere der Gesetze von Ähnlichkeit, Kontiguität und Kontrast erläutern. Es gäbe eine notwendige Interpretation- und Abstraktionsarbeit, um die Tatsache zu rechtfertigen, dass dieses oder jenes Objekt, diese oder jene Geste von den Magiern in ihren rituellen Praktiken als Symbole gewählt wird¹⁹⁹.

Mit der zeitgenössischen Kunst, genauso wie mit der Magie, wird man ständig mit der Frage nach dem Sinn konfrontiert. Die Soziologin unterstreicht die Systematik der Bedeutungssuche in diesem Feld und spricht sogar von *hermeneutischer Beharrlichkeit*²⁰⁰: „Was diese Kunstwerke zu repräsentieren versuchen‘, ist einer der häufigsten Ausdrücke im zeitgenössischen Kunstdiskurs. Dies bringt die Suche nach einer Botschaft ins Licht, die zwischen dem Künstler und dem Betrachter vermittelt werden soll [...]“²⁰¹.

Der Künstler ist somit Träger eines Diskurses, den er direkt oder über Mediatoren verbreitet. Dieser Diskurs, der oft aus Anekdoten besteht, soll nach meinen Beobachtungen mündlichen Ritualen und Mythen, die der Praxis der Magie innewohnnen, nahekommen. Diese Elemente des Diskurses werden von der sozialen Gemeinschaft, an die sie gerichtet sind (kunststaffin oder nicht), aufgegriffen. Die Menschen machen sich diesen Diskurs zu eigen und projizieren verschiedene Interpretationen, die sowohl einen starken wissenschaftlichen Geist als auch eine beißende Ironie haben können.

Die Anekdote ist in der Tat eine Form der Erzählung, die immer im Zusammenhang mit der sozialen Interaktion steht, erklärt Claire de Ribaupierre, Literaturwissenschaftlerin: „Die Anekdote ist eine archaische Ausdrucksform, die die Menschen um das Feuer, um ein Essen herum vereint. Sie ist gesellig,

¹⁹⁷ Heinich 1998, S. 314. (freie Übersetzung)

¹⁹⁸ Heinich 1998, S. 313. (freie Übersetzung)

¹⁹⁹ Mauss; Hubert 1999, S.102.

²⁰⁰ Heinich 2014, S. 186. (freie Übersetzung)

²⁰¹ Heinich 2014, S. 186. (freie Übersetzung)

schafft Verbindungen, fließt“²⁰². Ihr zufolge ist die Anekdote Teil eines kollektiven spirituellen Aktes und erhält ihre Bedeutung erst durch die Tatsache, dass sie unaufhörlich erzählt wird.

In einem Interview mit dem Schriftsteller Oscar van den Boogaard sagte der Künstler Ian Wilson: „[...] I am preoccupied with ‘speech’. I am interested in the shape of ideas as they are expressed, spontaneously, at the moment itself. By concentrating on spoken language as an art form, I have become more distinctly aware that I as an artist am a part of the world“²⁰³. Die Arbeiten von Ian Wilson basieren ausschließlich auf der Kommunikation zwischen dem Künstler und einem oder mehreren Gesprächspartnern. Seit 1972 organisiert er sogenannte *Diskussionen*, die auf einem sehr strengen Konzept beruhen. Während dieses Austauschs, der in einer begrenzten Zeit (in der Regel eine Stunde) und mit einer begrenzten Anzahl von Teilnehmern stattfindet, sind weder Foto- oder Videoaufnahmen noch Notizen erlaubt.

Die Existenz des Werkes wird durch ein Zertifikat oder eine vom Künstler unterschriebene Einladung meist mit der Aussage: „There was a discussion“ nachgewiesen. Ian Wilsons Ansatz spricht mich hier an, erstens, weil er ein hervorragendes Beispiel für die Entmaterialisierung von Kunstwerken darstellt, zweitens, weil seiner Arbeit ausschließlich aus Kommunikationsmomenten, geheimen Austauschen zwischen dem Künstler und einem bestimmten Kreis von Eingeweihten besteht.

3.6 Das Kollektive

Der Kunsthistoriker Nicolas Bourriaud, auf den ich in diesem Werk schon oft Bezug genommen habe, definiert in einem Essay aus dem Jahr 1998, was er *esthétique relationnelle* (*relationale Ästhetik*) nennt: „Eine Kunst, die die Sphäre der Interaktionen und ihren sozialen Kontext für den theoretischen Horizont nimmt, mehr als die Affirmation eines autonomen und privaten symbolischen Raumes“²⁰⁴. Diese Theorie besteht darin, Kunstwerke nach ihren zwischenmenschlichen Beziehungen zu beurteilen. Die Rolle des Künstlers wäre also eher die eines Vermittlers, einer Person, die Austauschsituationen fördert

²⁰² Claire de Ribaupierre: *Anecdote*, Zurich: JRP/Ringier 2007, S. 5 (freie Überstezung)

²⁰³ Oscar van den Boogaard Interview mit Ian Wilson für die Galerie Jan Mot in Brüssel, 2002.
<http://www.janmot.com/text.php?id=22> [01.05.2018]

²⁰⁴ Bourriaud 1998, S. 12. (freie Übersetzung)

und produziert, als die eines Schöpfers von Objekten. Das Kunstwerk wird als „eine Zeit zum Erleben“²⁰⁵, „ein gesellschaftlicher Zwischenraum“²⁰⁶, „ein Zustand der Begegnung“²⁰⁷ präsentiert. Bourriaud spricht von einer intersubjektiven Kunstform, „die das Zusammensein, die ‚Begegnung‘ zwischen Betrachter und Bild, die kollektive Ausarbeitung von Bedeutungen thematisiert“²⁰⁸ (erinnern wir uns in diesem Zusammenhang an Duchamps berühmte Aussage: „Es ist der Betrachter, der das Bild macht“).

Wie im Fall von Tino Sehgal, geht es hier um eine Konzeption des Kunstwerks als *Situation*, in dem Sinne, dass das Kunstwerk als die Begegnung von Kontext (Zeit, Raum, Dispositiv) und Aktion (Öffentlichkeitsbeteiligung) konzipiert ist²⁰⁹.

In seinem Vorwort stellt Nicolas Bourriaud seine Theorie mit einigen künstlerischen Beispielen vor, wie dem von Rirkrit Tiravanija. Dieser thailändische Künstler schafft Installationen, oft in Form von Situationen oder Räumen, in denen das Publikum Essen teilen, kochen, lesen oder Musik spielen kann. Es ist eine Art öffentliches Treffen, bei dem alle an der Arbeit teilnehmen und einen gemeinsamen Moment erleben dürfen. 1992 schuf er die Installation *Untitled (Free/Still)* in der 303 Gallery in New York, für die er alles, was er in den Büros und Magazinen der Galerie gefunden hatte, gesammelt und in den Ausstellungsraum transportiert hatte. Er hatte den Direktor auch dazu gebracht, in der Öffentlichkeit zwischen diesen Objekten zu arbeiten (wir erinnern uns an Michael Asher, der 1974 die Wand zwischen Ausstellungsraum und Büroraum in der Claire Copley Gallery in New York abgerissen hatte). Beim Betreten wurde der Besucher daher zunächst mit einer Art chaotischem Stauraum konfrontiert. Dahinter hatte der Künstler eine Art Küche im Stil einer Campingküche installiert, die mit Papier- und Plastikgeschirr, Gaskocher und Klappmöbeln ausgestattet war. Dort kochte er persönlich Curryreis, der den Besuchern kostenlos in Schälchen serviert wurde. In einem Interview mit Glenn Lowry, dem Direktor des MoMa, erklärte Tiravanija seine Arbeit wie folgt: „The work is a platform for people to interact with the work itself, but also with each other. A lot of it is also about a kind of experiential relationship, so you actually are not really looking at something, but you are within it, you are part of it. The distance between the artist and the art and the audience gets a bit blurred“²¹⁰.

205 Bourriaud 1998, S. 13. (freie Übersetzung)

206 Bourriaud 1998, S. 12. (freie Übersetzung)

207 Bourriaud 1998, S. 16. (freie Übersetzung)

208 Bourriaud 1998, S. 13. (freie Übersetzung)

209 Gilsoul 2006-2007, S. 65. (freie Übersetzung)

210 <https://www.moma.org/audio/playlist/1/195> [01.05.2018]

Laut der Kuratorin Laura Hoptman wird das Publikum in eine Situation außergewöhnlicher Interaktion versetzt, viel intensiver als bei Performances: „You’re not participating in a performance that will be documented sometime in the future as art, but you are the art and you are making the art in real time, as you eat the curry“²¹¹. Sie bringt Tiravanijas Ansatz näher an den von Marcel Duchamp heran, in dem Sinne, dass etwas als Kunst betrachtet werden kann, je nachdem, in welchem Kontext es sich befindet: „Within the context of the museum, it becomes a work of art because the artist, by putting it here, has asked us, the viewers and the participants, to apprehend and to participate in it as art“²¹².

Dieses künstlerische Beispiel ist auch wegen seines Aspekts der *Kommunion* interessant, der dem Ritual der Eucharistie in der katholischen Kirche nicht unähnlich ist. Darüber hinaus erinnert er auch an die verschiedenen Praktiken der Lebensmittelmagie, die insbesondere im afrikanischen oder karibischen Voodoo vorkommen und darin bestehen, eine Mahlzeit im Hinblick auf die Durchführung eines Rituals einzunehmen, das einem Dritten nützen oder schaden soll.

Ein weiterer charakteristischer Aspekt der Praxis der Magie in dem Sinne, in dem Mauss und Hubert sie beschrieben haben, ist die Handarbeit. Ein Kunstwerk des französischen Künstlers Philippe Parreno erscheint in dieser Hinsicht beachtenswert, weil es das Handwerkliche sowie die kollektive Dimension verbindet. Es handelt sich um eine Aktion, die am 1. Mai 1995 in der Galerie Esther Schipper in Köln unter dem Titel *L’Établi (Die Werkbank)* durchgeführt wurde. Der Künstler hatte verschiedene Personen eingeladen, ihre Hobbys im Ausstellungsraum auszuüben und gleichzeitig etwas Gemeinsames zu produzieren. Die Besucher verbrachten den ganzen Tag mit verschiedenen Aktivitäten wie Nähen, Basteln, Elektronik, Malen, während sie ein gemeinsames Produkt und in diesem Fall eine Serie von Teddybären kreierten. Sarah Gilsoul berichtet von einer bedeutenden Besonderheit dieses Vorschlags: „Während der Montage des Spielzeugs hatten die Handwerker die Möglichkeit, eine Nachricht oder ein Geheimnis aufzunehmen. Durch Drücken auf das Plüschbein wurde das Geheimnis wiederholt“²¹³. Diese Aktion hat etwas von einem frankensteinischen Labor, in dem Geheimnisse und seltsame Praktiken wie im Schoß einer okkulten Gesellschaft ausgetauscht werden.

Ich möchte auch den Fall des Künstlers Francis Alÿs erwähnen, dessen

211 <https://www.youtube.com/watch?v=oxRx2s3FpSg> [01.05.2018]

212 <https://www.youtube.com/watch?v=oxRx2s3FpSg> [01.05.2018]

213 Gilsoul 2006-2007, S. 178. (freie Übersetzung)

Ansatz in einigen Aspekten die Idee veranschaulicht, dass das Kollektiv eine Dimension der zeitgenössischen Kunst ist. Ein Beispiel ist die Arbeit *When Faith Moves Mountains*, die 2002 in Peru entstand. Es ist eine Aktion an einem Tag, bei der 500 mit Schaufeln ausgestattete Freiwillige eine riesige Sanddüne am Stadtrand von Lima um mehrere Zentimeter bewegten. So erklärt der Künstler seinen Ansatz: „This was during the last months of the Fujimori dictatorship. Lima was in turmoil with clashes on the streets, obvious social tension and an emerging movement of resistance. This was a desperate situation, calling for an epic response: staging a social allegory to fit the circumstances seemed more appropriate than engaging in a sculptural exercise“²¹⁴. Für Francis Alÿs basiert diese Arbeit auf dem Kollektiv, in dem Sinne, dass sie das Ergebnis einer immensen Gruppenarbeit ist, aber auch in dem Sinne, dass sie nach dem Ereignis zu einem Gerücht, einem urbanen Mythos wird. Im Allgemeinen bestehen die Kunstwerke von Francis Alÿs aus ephemeren Handlungen, die sich in Form von Mundpropaganda oder Stiller Post fortsetzen. Bei diesem Beispiel ist es außerdem wichtig, den Titel zu beachten, der sich eindeutig auf den Glauben bezieht.

Mauss und Hubert widmen in ihrem *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie* ein Kapitel der Analyse von Glaubensmechanismen. Ihnen zufolge, ist die Magie [wie die Religion] ein Block, entweder man glaubt an sie oder nicht²¹⁵. Die Autoren hinterfragen die Natur dieses Glaubens und versuchen, ihn von wissenschaftlichen, positiven und experimentellen Überzeugungen zu unterscheiden. Im Gegenteil dazu geht der Glaube an die Magie notwendigerweise der Erfahrung voraus. Sie erwähnen Fälle, in denen die Autorität der Magie so groß ist, dass ungünstige Tatsachen, sozusagen gescheiterte Praktiken, immer noch ihren Zwecken dienen würden (das Scheitern liege einfach an einem ungünstigen Kontext oder an einer Gegenmagie): „Die zufälligen Koinzidenzen werden als normale Tatsachen angesehen und die widersprechenden Tatsachen werden geleugnet²¹⁶“. Man kann also sehen, inwieweit die Gesellschaft in diesem Bereich mit der tatsächlichen Realität zurechtkommen scheint.

Die Autoren erklären diese Hartnäckigkeit durch die Kraft von Geschichten, magischen Märchen, die, wie bereits gesagt, weltweit eine wichtige Literatur zu magischen Praktiken darstellen.

Magische Darstellungen werden als Urteile a priori betrachtet und gehen

214 <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> [01.05.2018]

215 Mauss; Hubert 1999, S. 124.

216 Mauss; Hubert 1999, S. 126.

daher jeder konkreten Erfahrung voraus (siehe hierzu den ersten Teil dieser Studie, der der Magie gewidmet ist). Man ist von der Wahrheit und Wirksamkeit des magischen Ritus überzeugt, bevor er ausgeführt wird. Was diese Selbstblindheit erlaubt, ist sicherlich die Kraft der Tradition oder des Glaubens, die magischen Praktiken zugrunde liegt, aber vor allem der Wunsch der Öffentlichkeit (Patient, Klient...), diese Phänomene wahr werden zu sehen, ihr Wunsch, in diese vierte Dimension einzutreten, die *dunkle und verschwommene* Welt des *manas*: [Die Zaubersprüche] entziehen sich der Kritik, weil man sie nicht überprüfen wollen kann“²¹⁷ meinen die Anthropologen. Laut ihnen, „[sind] nur kollektive Bedürfnisse, die von einer ganzen Gruppe verspürt werden, in der Lage, alle Individuen dieser Gruppe zu zwingen, gleichzeitig die gleiche Synthesis zu vollziehen. Die Überzeugung aller, der Glaube, resultiert aus einem Bedürfnis aller, aus ihren einmütigen Wünschen. Das magische Urteil ist Gegenstand eines sozialen Einverständnisses, Übersetzung eines sozialen Bedürfnisses, unter dessen Druck eine ganze Reihe von Phänomenen der kollektiven Psychologie ausgelöscht wird: Das von allen verspürte Bedürfnis suggeriert allen den Zweck; zwischen diesen beiden Gliedern ist eine unendliche Zahl von Zwischengliedern möglich (daher die äußerste Mannigfaltigkeit der für einen einzigen Zweck verwendeten Riten)“²¹⁸. Im Kontext der Magie als soziale Praxis steht man also vor einem kollektiven Urteil, einem Urteil, das einem kollektiven Bedürfnis entspricht (diese Problematik wurde auf Seite 24 kommentiert). Es bleibt abzuwarten, wohin dieser *einmütige Wunsch* geht.

In Bezug auf die zeitgenössische Kunst macht Nathalie Heinich die gleiche Beobachtung wie Marcel Mauss und Henri Hubert zum Thema Magie: „Die zeitgenössische Kunst spaltet die Menschen in jene, die an sie glauben und jene, die nicht an sie glauben“²¹⁹. Sie sieht darin eine soziologische Spaltung zwischen dem allgemeinen Laienpublikum und dem Duo der künstlerischen Avantgarde gemeinsam mit der kultivierten Elite.

In Sarah Thorntons Schriften gibt es auch eine Reihe von Elementen, die diese Frage des Glaubens hervorheben. In der französischen Einleitung ihres Buches *7 Days in the Art World* schreibt sie folgendes: „Konzeptkunst ist eine Art existenzieller Kanal für die Liebhaber, um ihrem Leben einen Sinn zu geben. Sie erfordert Glauben, viel Glauben, aber belohnt den Gläubigen mit einem Sinn für Konsequenz. Darüber hinaus hat sie die gleiche Rolle wie Kirchen und andere

²¹⁷ Mauss; Hubert 1999, S. 156.

²¹⁸ Mauss; Hubert 1999, S. 157.

²¹⁹ Heinich 1998, S. 58. (freie Übersetzung)

Kultstätten: Eine soziale Funktion zu übernehmen und ein Gemeinschaftsgefühl um gemeinsame Interessen herum aufzubauen“²²⁰. Sie fährt weiter fort: „[...] Die Kunst produziert schnell Gruppen, die ihre Phantasie zusammenbringt“²²¹.

Die Wirksamkeit der Magie und nach meiner Parallele der zeitgenössischen Kunst, scheint auf einem a priori Glauben zu beruhen und dieser Glaube wäre durch ein kollektives Bedürfnis, ein Verlangen gehegt: „Die magische Kraft des Verlangens ist so sehr bewusst, dass ein grosser Teil der Magie nur aus Wünschen besteht“²²². Um diesen Ansatz zu veranschaulichen, nehmen Mauss und Hubert das Beispiel des Wassersuchers, der die Erwartungen und Wünsche seiner Gemeinde mitträgt: „Hinter dem Rutengänger auf dem Dorfe, der seinem Stock folgt, steht das Bangen des ganzen Dorfes bei der Suche nach einer Quelle“²²³. Erwartungen, Illusionen, Hoffnungen, Befürchtungen, Wünsche, Emotionen, hier ist das, was die Grundlage der Magie sowie der zeitgenössischen Kunst zu sein scheint, zwei soziale Praktiken, die hier verglichen werden.

Im Übrigen stellt Nathalie Heinich in *Le Triple jeu de l'art contemporain* fest, dass „Eines der zentralen Kriterien dieser erwarteten Universalität der Kunst die Emotion ist“²²⁴. Nach Ansicht der Soziologin bezieht sich dies sowohl auf die Berührbarkeit des Betrachters, als auch auf die Fähigkeit des Künstlers, den Betrachter emotional zu bewegen. Was die Qualität der Arbeit – und damit ihre Wirksamkeit – garantiert, ist die Emotion, die zwischen dem Künstler und dem Betrachter vermittelt wird.

Die Gesellschaft würde also sowohl der Magie als auch der Kunst befehlen, ein Bedürfnis zu befriedigen, bestimmte Emotionen, bestimmte Empfindungen zu erfahren, aber welche?

Mauss und Huberts Studie wird auf der Ebene der Magie nur den Anschein einer Antwort auf diese Frage bringen und dafür einen Umweg über die Frage der Verbote formulieren. Die Autoren erinnern sich an die Vorliebe der Magie für Grenzen, verbotene Dinge und inwieweit sie permanent die Verletzung von Tabus ausnutzt. Die Praxis der Magie basiert weitgehend auf Elementen, die Misstrauen oder Abneigung hervorrufen: „Die Magie ist gleichzeitig so anziehend wie abstoßend“²²⁵, schreiben sie. Es wäre genau diese verbotene, abstoßende,

220 Sarah Thornton: *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris: Autrement, 2009, S. 9. (freie Übersetzung)

221 Thornton 2009, S. 9. (freie Übersetzung)

222 Mauss; Hubert 1999, S. 162.

223 Mauss; Hubert 1999, S. 163.

224 Heinich 1998, S. 212. (freie Übersetzung)

225 Mauss; Hubert 1999, S. 161.

beunruhigende Dimension, die Gegenstand des kollektiven Begehrens wäre. Das Kollektiv wäre also der Ursprung dieser Tabu-Dimension, es würde sie schaffen und unbewusst ihre Elemente bestimmen, um seine Bedürfnisse zu befriedigen: „Die Magie [...] [erscheint uns] als das eigene Werk der Kollektivität. Einzig die Kollektivität ist zu einer solchen Gesetzgebung in der Lage und vermag die Verbote aufzurichten und die Abneigungen wach zu halten, hinter denen die Magie Schutz sucht“²²⁶. Durch magische und künstlerische Praktiken lässt sich die Gesellschaft – oder zumindest ein gewisser Teil der Gesellschaft – mit dem Verbotenen, dem Tabu, dem Ablehnenden in Kontakt bringen. Sie kann sich diesen faszinierenden und beunruhigenden Aspekten der Realität nähern, da sie sich in einem geregelten Rahmen manifestieren, in dem ein Außenstehender Verantwortung trägt, ein Spezialist in diesen Fragen, nämlich der Magier oder der Künstler.

Diese transgressive Dimension stellt somit eine offensichtliche Analogie zwischen magischer Praxis und künstlerischer Praxis dar. Die Forderung nach Transgression, die ausführlich ausgeführt wurde, ist eine Säule des Paradigmas der zeitgenössischen Kunst. Die Erwartungen, Hoffnungen und Illusionen der Gesellschaft in dieser Hinsicht sind unermesslich und bestimmen die Wirksamkeit der Magie bzw. der Kunst als soziale Praktiken. Dies impliziert die geistige Erregbarkeit des Individuums. Laut Mauss und Hubert stehen an der Wurzel der Magie kollektive Gefühlszustände, die die Fähigkeit haben, Illusionen zu erzeugen. Diese geistige Erregbarkeit, diese Zustände, die Illusionen erzeugen, könnten meiner Meinung nach auch die Wurzel der Kunst sein und die Voraussetzung für ihren Erfolg darstellen. In einem künstlerischen Kontext ist es notwendig an Kunst zu glauben, um sich den Genuss der Provokation, des Bizarren, des Schockierenden oder des Absurden zu erlauben. Es ist notwendig, daran zu glauben, sodass durch das Kunstwerk die erwartete emotionale Ladung zirkulieren kann.

Nathalie Heinich schließt ihr Buch *Le Paradigme de l'art contemporain* mit einem Kapitel *En deçà du principe de plaisir* (*Diesseits des Lustprinzips*, in Anspielung auf den freudianischen Titel *Jenseits des Lustprinzips*), in dem sie erklärt, dass „Kunstwerke der zeitgenössischen Kunst in der Lage sind, einen wahre Vergnügen erleben zu lassen“²²⁷. Verspielt, intellektuell, sinnlich, aber vor

²²⁶ Mauss; Hubert 1999, S. 161.

²²⁷ Heinich 2014, S. 339. (freie Übersetzung)

allem emotional, indem sie sowohl Ekel als auch Verlangen, Bewunderung, oder Empörung hervorrufen. Wie Mauss und Hubert, erwähnt Nathalie Heinich das Phänomen der geistigen Erregbarkeit des Individuums: „Dieses ‘Streben nach Erregung’ (*quest for excitement*), das so tief in der menschlichen Psychologie verankert ist [...]“²²⁸, ein Phänomen, das sich damit im Herz des Mechanismus der zeitgenössischen Kunst befinden würde.

Man möchte diese Überlegungen auch an die Worte von Sarah Thornton anknüpfen, so evident erscheint die Parallele: „[...] The art market is [...] an economy of belief. [...] Although this may suggest the relationship between a con artist and his mark, the people who do well believe every word they say — at least at the moment they say it“²²⁹. Mauss und Hubert ihrerseits schreiben: „Letztlich ist es immer die Gesellschaft, die sich selbst mit dem Falschgeld ihres Traums bezahlt. Die Synthesis von Ursache und Wirkung vollzieht sich nur in der öffentlichen Meinung“²³⁰.

Glauben wollen und glauben lassen, bzw. dem kollektiven Verlangen nach Glauben befriedigen, das scheinen die Handlungsweisen zu sein, die sowohl die magischen, als auch die künstlerischen Praktiken bestimmen. Laut den Anthropologen ist das, was sie das *glauben lassen* nennen, das heißt *Simulation*, immer auf die eine oder andere Weise bei den Magiern präsent: „Selbst die aufrichtigen Illusionen des Magiers [sind] immer bis zu einem bestimmten Grade auch willentlich herbeigeführt“²³¹. Sie vergleichen diese Simulation mit nervösen Zuständen, in diesem Sinne wäre sie zugleich willkürlich und unwillkürlich — zunächst willkürlich, dann „allmählich unbewusst“, bis hin zu „Zuständen vollkommener Halluzination“²³². Sie ziehen eine interessante Parallele zum Fall des Schauspielers, „der vergisst, dass er eine Rolle spielt“²³³.

Die beiden Anthropologen stellen eine grundlegende Frage: Warum simuliert der Magier auf eine bestimmte Weise? Was treibt ein Individuum dazu an? Ihre Antwort ist klar und eindeutig: „Der Magier simuliert, weil man von ihm verlangt, daß er simuliert, weil man sich aufmacht, ihn zu finden, und weil man ihn zu agieren nötigt: Er ist nicht frei, sondern er wird gezwungen zu spielen, sei es eine traditionelle Rolle, sei es eine Rolle, die die Erwartung seines Publikums

228 Heinich 2014, S. 339. (freie Übersetzung)

229 Thornton 2009, S. 11.

230 Mauss; Hubert 1999, S. 158.

231 Mauss; Hubert 1999, S. 128.

232 Mauss; Hubert 1999, S. 128.

233 Mauss; Hubert 1999, S. 128.

befriedigt. Es kann vorkommen, daß der Magier sich freiwillig röhmt, doch gibt er dann einer unwiderstehlichen Versuchung durch die Leichtgläubigkeit seines Publikums nach“²³⁴.

Es scheint also, dass die Motive des Magiers nicht persönlich sind, sondern im Dienste der Gesellschaft stehen. Laut Mauss und Hubert kann der Magier nicht als ein Individuum betrachtet werden, das aus Interesse, für sich selbst und mit eigenen Mitteln handelt, sondern als eine Art Beamter, der von der Gesellschaft mit einer Autorität ausgestattet ist, an die er selbst glaubt. Die Magier werden von der Gesellschaft oder von einer kleinen Gruppe von Würdenträgern, an die die Gesellschaft ihre Macht delegierte, ernannt und initiiert²³⁵.

Auf der Ebene der Kunst erinnert uns dies an die *Theorie der vier Kreise der Anerkennung*, die der englische Kunsthistoriker Alan Bowness²³⁶ formuliert hat. Ihm zufolge besteht der erste Kreis der Anerkennung eben aus Würdenträgern, das heißt anderen bereits etablierten Künstlern, von denen ein junger Künstler befördert werden muss (im zeitgenössischen Paradigma besteht der zweite Kreis aus Museen und Institutionen, der dritte Kreis aus Händlern – also Kunstgalerien – und Sammlern, schließlich ist der vierte Kreis die breite Öffentlichkeit, die oft einige Generationen später kommt).

Wenn Marcel Mauss und Henri Hubert die These verteidigen, dass Magier nicht frei sind, sondern Agenten im Dienste der Gesellschaft, so ist es auch in gewisser Weise die von Nathalie Heinich verteidigte These gegenüber Künstlern: “[...] man sollte sich vor der Illusion hüten, die darin bestehen würde, die Möglichkeiten [der Künstler] im Sinne von ‘Freiheit’ zu interpretieren“²³⁷. Nach Ansicht der Soziologin ist die Freiheit der Künstler nur offensichtlich und ihre Tätigkeit ist in Wirklichkeit von spezifischen strengen Regeln bestimmt: „Nichts ist standardisierter, eingeschränkter als die Arbeit des Künstlers, der versucht, Grenzen zu überschreiten, die Spielregeln zu verändern, ohne dabei ausgeschlossen zu werden“²³⁸. Im zeitgenössischen Kunstparadigma fordert die Gemeinschaft den Künstler auf, Codes zu verwischen und Normen zu überschreiten, Tabus zu beunruhigen und Moral zu provozieren, aber nach einem

234 Mauss; Hubert 1999, S. 129.

235 Mauss; Hubert 1999, S. 129.

236 Alan Bowness (1928 -), Britischer Kunsthistoriker und ehemaliger Museumsdirektor (zwischen 1980 und 1988 Direktor der Tate Gallery in London), *The conditions of success : how the modern artist rises to fame*, London: Thames and Hudson, 1989.

237 Heinich 1998, S. 56. (freie Übersetzung)

238 Heinich 1998, S. 56. (freie Übersetzung)

von ihr selbst bestimmten Rahmen und Modus: „Es ist nicht der Künstler, der als Kunst bezeichnet, was er präsentiert, sondern die Institution“²³⁹. Das bedeutet, dass nicht der Künstler die Macht hat, „das ist Kunst“ zu sagen. Was er kann — und was von ihm erwartet wird — ist, dass die Leute sagen und glauben, dass das, was er tut, Kunst ist. Zu diesem Zweck verfügt er über die verschiedenen Elemente, die in dieser Studie präsentiert wurden.

²³⁹ Heinich 1998, S. 57. (freie Übersetzung)

Schlusswort

Vom 3. November 2011 bis zum 22. Jänner 2012 veranstaltete das Guggenheim Museum in New York eine Retrospektive des italienischen Künstlers Maurizio Cattelan, der für seinen provokanten und scherhaften Charakter weltberühmt ist. Die Ausstellung trug den Titel: *All* und umfasste, wie der Name schon sagt, alles, was der Künstler seit 1989 produziert hatte. Die von Cattelan in Zusammenarbeit mit dem Museum entworfene Szenografie brach radikal mit der chronologischen Logik, die traditionell in dieser Art von Ausstellung verwendet wird. Der Künstler schuf eine ortsspezifische Installation in der Mitte der Rotunde des Gebäudes. Er sammelte alle seine Werke massenhaft zusammen und hängte sie in der Luft an unterschiedlich langen Seilen, scheinbar zufällig auf. Beim Spazieren auf der spiralartigen Rampe konnte der Besucher die Arbeiten betrachten. Der Künstler erzählt, dass er sich von Salamis inspirieren ließ, nämlich von der Art und Weise, wie sie an der Decke aufbewahrt werden¹. Es gab mehr als 120 Objekte, gerahmte Fotos, Gemälde, ausgestopfte Tiere (Pferd, Hund, Kuh, Elefant und Eichhörnchen), ein Fahrrad, Skelette, Schaufensterpuppen, hyperrealistische Repliken des Papsts oder Hitlers, Leuchtschilder, Stühle, Tische, Tischfußballtische viele Selbstporträts... Objekte aller Art und Größe (eine Skulptur mit dem Titel *Der Baum* ist sieben Meter hoch) aus öffentlichen oder privaten Sammlungen auf der ganzen Welt. Die Ausstellung war ein großer Erfolg mit durchschnittlich 4000 Besuchern pro Tag, während der dreimonatigen Veranstaltung².

Kurz vor der Eröffnung der Retrospektive fragte Catherine Grenier den Künstler zu seinen zukünftigen Projekten. Hier ist seine Antwort: „Ich weiß nicht, vielleicht gehe ich in Pension, vielleicht ziehe ich mich zurück. Ich denke, jetzt ist ein guter Zeitpunkt. Von nun an bin ich in den Gängen einer Maschine gefangen, die mich ständig belastet. Heute bin ich wirtschaftlich unabhängig, warum also weiterhin so leben? Ich habe immer gedacht, Künstler zu sein ist ein Job, ich

¹ Maurizio Cattelan; Catherine Grenier: *Le Saut dans le vide*, Paris: Éditions du Seuil, 2011, S.145. (freie Übersetzung)

² Wilbert L. Cooper: *Maurizio Cattelan Is One of Art's Greatest Mysteries*, in: Vice Online magazine, https://www.vice.com/en_us/article/9aek83/maurizio-cattelan-is-one-of-arts-greatest-mysteries [01.05.2018]

kann den Job wechseln“³.

Seit diesem Ereignis scheint Cattelan seine künstlerische Tätigkeit tatsächlich unterbrochen zu haben⁴, mit Ausnahme eines letzten Werkes aus dem Jahr 2016 mit dem Titel *America*. Dies ist eine voll funktionsfähige Toilette aus massivem Gold, installiert im Guggenheim Museum. Diese Toilette wurde so konzipiert, dass sie wie die anderen Toiletten des Gebäudes aussieht (nur eben aus Gold) und wurde in einem der Waschräume installiert, damit die Besucher sie normal benutzen können. Nach Angaben des Museums warteten mehr als 100.000 Menschen in der Schlange, um *America* am Tag seiner Einweihung zu nutzen⁵.

Einer der Methoden, wie die Soziologie die kollektiven Glauben erklärt, liegt in der Tradition von Max Weber⁶ und zielt darauf ab, die kognitiven Gründe wiederherzustellen, die die Akteure dazu veranlassen, sich an religiöse oder ideologische Vorstellungen zu halten. Pascal Sanchez weist darauf hin, dass diese kognitiven Ressourcen eng vom Kontext abhängen, in dem sich diese Akteure entwickeln, das heißt vom Stand ihres technischen und kulturellen Wissens.

In dieser Theorie wird festgestellt, dass die kollektiven Glauben nicht direkt beobachtet werden können. Um sie zu erklären muss man sich auf das beobachtbare Verhalten der Gläubigen beziehen und ihre Motivationen durch ihre Handlungen entschlüsseln⁷.

Tatsächlich stammen esoterische oder ideologische Glauben nicht aus Mysterien oder irrationalen Impulsen. Über die Fragen nach dem Inhalt und den Bedingungen der Riten hinaus, nach den Modalitäten der Auswahl der Hauptakteure sowie nach den Fragen der Macht und der sozialen oder symbolischen Herrschaft, die durch diese Praktiken vermittelt werden⁸, sind die Gläubigen selbst und die Gründe für ihr Festhalten am Glauben das eigentliche Thema der Forschung.

Die moderne Zeit ist geprägt vom wissenschaftlichen Fortschritt und dem

3 Cattelan; Grenier, 2011, S. 146. (freie Übersetzung)

4 Er widmet sich nun der Herausgabe von Zeitschriften.

5 <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/maurizio-cattelans-golden-toilet-in-the-time-of-trump> [01.05.2018]

6 Max Weber (1864, Erfurt – 1920, München), deutscher Ökonom und Soziologe, betrachtet als der Begründer der Soziologie. Seine Fragen beschäftigen sich mit den Veränderungen, die sich mit dem Aufkommen der Moderne in der Gesellschaft vollzogen haben. Er ist verantwortlich für komplexe Analysen des industriellen Kapitalismus, der Bürokratie und des Rationalisierungsprozesses im Westen.

7 Sanchez 2009, S. 107. (freie Übersetzung)

8 Sanchez 2009, S. 117. (freie Übersetzung)

Primat der Rationalität. Dieses neue Paradigma ist auch das der Säkularisierung, ein Prinzip, das den Prozess der Relativierung und Privatisierung der Religion bezeichnet. Letztere verliert ihre kulturelle und soziale Rolle. Generell ist das Vertrauen in religiöse Institutionen in den europäischen Ländern wie auch in den USA rückläufig⁹. Außerdem ist die religiöse Botschaft zu weit entfernt von den Sitten der Bevölkerung, die sich seit der Nachkriegszeit rasant verändert hat.

In unseren Gesellschaften „ist das Glauben von nun an die Bekräftigung der Freiheit und Autonomie eines Subjekts und nicht die Akzeptanz einer von außen durch eine Institution auferlegten Norm“¹⁰, betont Pascal Sanchez.

Es ist daher eine Besonderheit unseres sozialen Feldes, die wissenschaftliche und technische Rationalität in allen Aspekten unseres Lebens in den Vordergrund zu stellen und religiöse sowie magische Glauben stark zu marginalisieren.

Um mit Bourdieus Worten zu sprechen: Wir sind Zeugen des Verschwindens des religiösen *Habitus*. Der Religionssoziologe Yves Lambert¹¹ beschreibt drei Merkmale dieses *Habitus*: Erstens die Überlegenheit des Heiligen über das Profane (eine Überlegenheit vom Priester verkörpert, eine Figur, die von magischen Kräften und *mana* durchdrungen ist), zweitens die Bedeutung der Riten und drittens die Treue des Gläubigen, das heißt sein totales Vertrauen in die Institution¹².

Mit dem Zeitalter der Moderne und den Rationalisierungsprozessen, die das menschliche Leben kennzeichnen, sowie die Marginalisierung der magischen Dimension, erscheint die Welt desillusioniert: Ihrer Geheimnisse beraubt, wurden die Begriffe der Transzendenz aus der Kultur entfernt.

Man kann jedoch denken, dass dies nur ein Anschein ist. Aus meinen Beobachtungen zeitgenössischer Glauben, bin ich tatsächlich der Meinung, dass Magie als gesellschaftliche Praxis nicht verschwunden ist, sondern mutiert ist.

Jüngste Studien über die Glauben der westlichen Menschen zeigten, wie weit verbreitet und vital sie heute immer noch sind¹³. Ob durch Sekte, Horoskope,

9 Sanchez 2009, S. 41. (freie Übersetzung)

10 Sanchez 2009, S. 38. (freie Übersetzung)

11 Yves Lambert: *Dieu change en Bretagne. La religion à Limerzel de 1900 à nos jours*, Paris: Le Cerf, 2007.

12 Sanchez 2009, S. 44. (freie Übersetzung)

13 Guy Michelat: *L'essor des croyances parallèles*, in: *Futuribles*, Nr. 260, Jänner 2001, S. 61-72. (freie Übersetzung)

Hellsehen, Verhexungen, Glaube in Bezug auf magnetische Heilungen und andere alternative Heilpraktiken, man stellt ein beeindruckendes Überleben dieser Thematiken in unseren Gesellschaften fest, trotz des unbestreitbaren Rückzugs des Religiösen¹⁴. Hinzu kommt die Faszination für Stars der Sportwelt, des Showbusiness oder sogar der Politik, ein Phänomen, das Nathalie Heinich in einem sehr interessanten Buch aus dem Jahr 2012 mit dem Titel *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*¹⁵ analysierte.

Der zeitgenössische Glaube hat sich also verändert, fragmentiert, spezifiziert, aber er hat nicht aufgehört, uns zu bewohnen. Er reagiert nicht mehr auf eine einzige Institution, die ein Monopol auf die Wahrheit und die Macht hat, Standards zu setzen, sondern auf mehrere Bewegungen, die jeweils mit verschiedenen Milieus, Kreisen oder sonstigen Sphären unseres sozialen Gefüges verbunden sind. Die Soziologin Danièle Hervieu-Léger stellt in ihrem Buch *La religion en miettes*¹⁶ fest, dass der Glaube heute außerordentlich präsent, aber verstreut und immer weniger gerahmt ist. Sie spricht von einer *Proliferation von Kleingruppen* sowie von einem *Basteln der Glauben*. Ihr zufolge stehen wir vor einem Prozess der Individualisierung, ja sogar der Aufsplinterung des Glaubens.

Dieser Prozess scheint dem Entwicklungsmuster unserer Welt gut zu entsprechen, unterteilt in Szenen, Zonen, Pole, Regionen, Territorien, Gemeinschaften... Eine Welt, die auf einer horizontalen, fragmentierten, differenzierten Ebene und nicht mehr auf der vertikalen und hierarchischen Ebene der mittelalterlichen Theologie aufgebaut ist¹⁷.

Man muss anerkennen, wie die hier zitierten Spezialisten, dass das Phänomen des Glaubens bei weitem nicht der Kategorie der Bevölkerung mit dem geringsten Bildungs- und Kulturkapital vorbehalten ist. Im Gegenteil, Menschen

¹⁴ Siehe dazu den Artikel, der am 31. März 2018 in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* veröffentlicht wurde: „In Österreich glauben mehr Menschen an Esoterik als an Gott“ <https://derstandard.at/2000077112169/In-Oesterreich-glauben-mehr-Menschen-an-Esoterik-als-an-Gott> [01.05.2018]

¹⁵ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris: Gallimard, 2012

¹⁶ Danièle Hervieu-Léger: *La religion en miettes ou la question des sectes*, Paris: Calmann-Lévy, 2001 (freie Übersetzung: *Die Religion in tausend Stücke*)

¹⁷ Siehe dazu das Buch des Unsichtbaren Komitee *An unsere Freunde* (Originaltitel: *À nos amis*), Hamburg: Edition Nautilus, 2015, S. 141.

mit intellektuellem Hintergrund würden „ein starkes Bedürfnis verspüren, am Rande der rationalen Erklärung den Teil der Mysterien zu bewahren, der dem Funktionieren der Welt gewidmet ist“¹⁸.

Kunst könnte daher eine von verschiedenen Glaubensformen sein, die Antwort auf dem allgemeinen Bedürfnis nach Geheimnissen, einer bestimmten Gruppe der Gesellschaft, die gewöhnlich als Kunstliebhaber bekannt sind.

Denn, um ein letztes Mal an die Worte von Mauss und Hubert zu erinnern, existiert überall ein Begriff, der den der magischen Macht einhüllt¹⁹. Die Frage ist also nicht, ob es Magie gibt oder nicht, sondern wo sie sich manifestiert, da „[wir freilich auch wissen], dass die Gesellschaften nicht immer ein ganz klares Bewusstsein von ihrer Magie gehabt haben und, wo sie es besaßen, es nur langsam erlangt haben“.

18 Sanchez 2009, S. 58. (freie Übersetzung)

19 Mauss; Hubert 1999, S. 150.

Bibliografie

Alloway 1976

Alloway, Lawrence: *Site Inspection*, in: *Art Forum*, Oktober 1976, S. 49 - 55.

Apollinaire 1993

Apollinaire, Guillaume: *Chroniques d'art*, Paris: Folio Gallimard, 1993

Austin 1970

Austin, John Langshaw: Quand dire c'est faire, Paris: Points Essais, Editions du Seuil, 1970

Bachelard 1985

Bachelard, Gaston: *La Psychanalyse du feu*, Paris: Folio Gallimard, 1985

Balzac 2005

Balzac, Honoré de: *Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*, Paris: Folio Gallimard, 2005

[Erstausgabe: Paris, L'Artiste, *Maitre Frenhofer*, 1831]

Barthes 2016

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Points Essais, Editions du Seuil, 2016

[Erstausgabe: Paris, Editions du Seuil, 1971]

Barthes 1980

Barthes, Roland: *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980

Baudelaire 1992

Baudelaire, Charles: *Le Peintre de la vie moderne*, in: *Critique d'art*, Paris, Folio Gallimard, 1992

[Erstausgabe: Paris, Le Figaro, 1863]

Beuys 1991

Beuys, Joseph: *Was ist Geld? Eine Podiumsdiskussion*, Wangen: FIU-Verlag, 1991

Boltanski; Grenier 2007

Boltanski, Christian; Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Éditions du Seuil, 2007

Bourriaud 1998

Bourriaud, Nicolas: *L'esthétique relationnelle*, Dijon: Les Presses du Réel 1998

Bourriaud 2009

Bourriaud, Nicolas: *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris: Denoël, 2009

Bowness 1989

Bowness, Alan: *The conditions of success : how the modern artist rises to fame*, London: Thames and Hudson, 1989

Brosses, Charles de: *Du culte des Dieux Fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigritie*, Paris: Ginevra, Cramer, 1760

http://cyberdoc.univ-lemans.fr/PUB/jpn/No106440_PDF_1_282.pdf
[01.05.2018]

Cattelan; Grenier 2011

Cattelan, Maurizio; Grenier, Catherine: *Le Saut dans le vide*, Paris: Éditions du Seuil, 2011

Chave 1990

Chave, Anna C.: *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: Art Magazine, vol. 64, Nr. 5, Januar 1990

Deleuze; Guattari 1972

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Editions de Minuit, 1972

Dickens 2006

Dickens, Emma (Hg.): *Das da Vinci Universum – Die Notizbücher des Leonardo*, Berlin: Ullstein Verlag, 2006

Didi-Huberman 1992

Didi-Huberman, Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Editions de Minuit, 1992

Duchamp 1994

Duchamp, Marcel: *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion, 1994

Duchamp 2014

Duchamp, Marcel: *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Editions Allia, 2014

Elger 1997

Elger, Dietmar: *Felix González-Torres, Catalogue raisonné*, Stuttgart: Cantz, 1997

Frazer 1890

Frazer, James George: *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, New York, Macmillan and co., 1890

<https://archive.org/details/goldenboughstudy01fraz> [01.05.2018]

Galeason 2006

Galeason, David, W.: *You Cannot be Serious: The Conceptual Innovator as Tricksters*, in: *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge: University Press, National Bureau of Economic Research (NBER), 2006
<http://www.nber.org/papers/w12599> [01.05.2018]

Gilsoul 2006-2007

Gilsoul, Sarah: *La figure contemporaine de l'artiste (dés)engagé. Le cas de l'Art Relationnel*, mémoire de licence en sciences sociales, Université Libre de Bruxelles, 2006-2007
<http://grap.ulb.ac.be/wp-content/uploads/2012/02/Me%CC%81moire-Socio.pdf> [01.05.2018]

Heinich 1991

Heinich, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Editions de minuit, 1991

Heinich 1996

Heinich, Nathalie: *Être artiste*, Paris: Klincksieck, 1996

Heinich 1997

Heinich, Nathalie: *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris: Jacqueline Chambon, 1997

Heinich 1998

Heinich, Nathalie: *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris: Editions de minuit, 1998

Heinich 2012

Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris: NRF Gallimard, 2012

Heinich 2014

Heinich, Nathalie: *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris: NRF Gallimard, 2014

Heinich 2017

Heinich, Nathalie: *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris: NRF Gallimard, 2017

Hervieu-Léger 2001

Hervieu-Léger, Danièle: *La religion en miettes ou la question des sectes*, Paris: Calmann-Lévy, 2001

Hochdörfer 1995

Hochdörfer, Achim: „*To Let the World Come in Again*“, in Die Sammlung, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1995

Huizinga 2008

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris: Gallimard, 2008

Kandinsky 1989

Kandinsky, Wassily: *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*,

Paris: Denoël, 1989

[Erstausgabe: München, R. Piper & Co., Verlag, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, 1911]

Kant 2006

Kant, Emmanuel: *Critique de la raison pure*, Paris: Flammarion, 2006

[Erstausgabe: Königsberg, Johann Friedrich Hartknoch, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781]

Kris; Kurz 1998

Kris, Ernst; Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 [Erstausgabe: Wien: Krystall Verlag 1934]

Kuhn 1996

Kuhn, Thomas, S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996

Lambert 2007

Lambert, Yves: *Dieu change en Bretagne. La religion à Limerzel de 1900 à nos jours*, Paris: Le Cerf, 2007

Le Bot 1974

Le Bot, Marc: „*Margelles du sens, ou les musées de Marcel Duchamp*“, in: *Marcel Duchamp L'Arc n°59*, Paris: Ed. Duponchelle, 4e trim. 1974

Lyotard 1984

Lyotard, Jean-François: *Le Différend*, Paris: Éditions de Minuit, 1984

Lubbock 1898

Lubbock, John: *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man. Mental and Social Condition of Savages*, New York: D. Appleton and Company, 1898

<https://archive.org/details/originofcivilisao1lubb> [01.05.2018]

Lücke 1953

Lücke, Theodor (Hg.): *Leonardo da Vinci. Tagebücher und Aufzeichnungen*, Leipzig: Paul List Verlag, 1953

Martin-Fugier 2012

Martin-Fugier, Anne: *Collectionneurs. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 2012

Matt 2007

Matt, Gerald: *Interviews 1*, Wien: Kunsthalle Wien; Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007

Matt 2008

Matt, Gerald: *Interviews 2*, Wien: Kunsthalle Wien; Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2008

Mauss 1923-24

Mauss, Marcel: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris: L'Année Sociologique, 1923-24

<https://journals.openedition.org/lectures/520> [01.05.2018]

Mauss; Beuchat 1904-05

Mauss, Marcel; Beuchat, Henri: *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociale*, Paris: L'Année Sociologique, 1904-05

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/7_essai_sociedades_eskimos/essai_sociedades_eskimos.html [01.05.2018]

Mauss; Hubert 1999

Mauss, Marcel; Hubert, Henri: *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie*, in: *Soziologie und Anthropologie I*, Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1999

[Erstausgabe: Paris, L'Année Sociologique, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, 1902-1903]

Mauss; Hubert 2014

Mauss, Marcel; Hubert, Henri: *Der Ursprung der magischen Kräfte in den australischen Gesellschaften. Analytisch-kritische Studie ethnographischer Dokumente*, in Trivium [Online], 17 | 2014, online erschienen am 30 September 2014
<https://journals.openedition.org/trivium/4917>, S. 22. [01.05.2018]
[Erstausgabe: Paris, *Rapports annuels de l'École des Hautes Études, L'origine*

des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes. Étude analytique et critique de documents ethnographiques, 1904]

Mercier 2012

Mercier, Cyril: *Les collectionneurs d'art contemporain : analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*. Dissertation für Soziologie, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2012
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00831145/document> [01.05.2018]

Michelat 2001

Michelat, Guy: *L'essor des croyances parallèles*, in: *Futuribles*, Nr. 260, Jänner 2001, S. 61-72.

Millet 1994

Millet, Catherine: *L'Art contemporain en France*, Paris: Flammarion, 1994

Millet 1997

Millet, Catherine: *L'art contemporain*, Paris: Flammarion, 1997

Morgan 1877

Morgan, Lewis Henry: *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, Chicago: Charles H. Kerr Company, 1877
<https://archive.org/details/ancientsocietyoomorg> [01.05.2018]

Morisset; Morat 2005

Morisset, Vanessa; Morat, Florence: *Christian Boltanski*, Dossiers pédagogiques - Collections du Musée, Monographies / Artistes contemporains, Paris: Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, 2005
<http://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> [01.05.2018]

Motonaga 1959

Motonaga, Sadamasa: *Notizie II*, Nr.8, Katalog zur Gutai Ausstellung, Turin: Gallery Notizie, 1959

Nachtergael 2012

Nachtergael, Magali: *L'émersion des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, in: Boissiere, Anne; Boulanger, Christophe; Faupin, Savine, *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille: Septentrion, 2012, Lille: Esthetique et sciences de l'art, 2014
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924> [01.05.2018]

Norton 1917

Norton, Louise: „*The Richard Mutt Case. Buddha of the Bathroom*“, in: *The Blind Man*, Nr. 2, Alfred Stieglitz (Hg.), New York, May 1917. <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm> [01.05.2018]

Obrist 2003

Obrist, Hans Ulrich: *Interviews, Vol. 1*, Florenz: Ed. Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2003

Obrist 2010

Obrist, Hans Ulrich: *Interviews, Vol. 2*, Florenz: Ed. Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2010

Pomian 1998

Pomian, Krzysztof: *Sur les matériaux de l'art*, in : Technè, n°8, 1998

Reckwitz 2010

Reckwitz, Andreas: *Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse: Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts*, in: Menke, C.; Rebentisch, J. (Hg.) *Kreativität und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010
<http://whtsxt.net/128> [01.05.2018]

Restany 2000

Restany, Pierre: *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*. Paris: La Différence, 2000

Ribaupierre 2007

Ribaupierre, Claire de: Anecdote, Zurich: JRP/Ringier, 2007

Riout 2004

Riout Denys: *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris: Gallimard, 2004

Rose 1969

Rose, Barbara: *L'art américain depuis 1900. Une histoire critique*, Bruxelles: Editions La Connaissance, 1969
[Erstausgabe: *American Art since 1900. A critical history*, New York: Frederick A. Praeger, 1967]

Sanchez 2009

Sanchez, Pascal: *Les croyances collectives*, Paris: Que sais-je? PUF, 2009

Sanchez 2017

Sanchez, Pascal: *La rationalité des croyances magiques*, Paris: Droz Pocket, 2017

Saussure 1995

Saussure de, Ferdinand: *Cours de linguistique générale*, Paris: Éditions Payot, 1995
[Erstausgabe: Paris, 1916]

Sichère; Semin 2003

Sichère, Marie-Anne; Semin, Didier (Hg.): *Yves Klein. Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris: Beaux-Arts, 2003

Spencer 1898

Spencer, Herbert: *The Principles of Sociology*, Band I, New York: D. Appleton and Company, 1898
<http://oll.libertyfund.org/titles/spencer-the-principles-of-sociology-vol-1-1898>
[01.05.2018]

Streff 2005

Streff, Jean: *Traité du fétichisme à l'usage des jeunes générations*, Paris: Denoel, 2005

Taylor 1976

Taylor, Joshua C. (Hg): *Robert Rauschenberg*, Ausstellungskatalog, 25. März

- 17. Mai 1977, MoMa, New York: National Collection of Fine Arts Editions, Smithsonian Institution, Washington, 1976.
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2392_300062510.pdf
[01.05.2018]

Thornton 2008

Thornton, Sarah: *7 Days in the Art World*, New York: Granta Books, W. W. Norton & Company Inc, 2008

Thornton 2009

Thornton, Sarah: *7 jours dans le monde de l'art*, Paris: Autrement, 2009

Thornton 2015

Thornton, Sarah: *33 Artists in 3 Acts*, London: Granta Books, 2015

Tiberghien 1993

Tiberghien, Gilles: *Land Art*, Paris: Éditions du Carré, 1993

Todorov 1973

Todorov Tzvetan: *Le Discours de la magie*. In: *L'Homme*, Band 13 n°4, Paris: 1973, S. 38-65.
http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1973_num_13_4_367380
[01.05.2018]

Tylor 1920

Tylor, Edward B.: *Primitive culture : researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, London: John Murray, 1920
<https://archive.org/details/primitiveculture01tylouoft> [01.05.2018]

Unsichtbaren Komitee 2015

Unsichtbaren Komitee: *An unsere Freunde*, Hamburg: Edition Nautilus, 2015
[Erstausgabe: Comité Invisible: *À nos amis*, Paris: La Fabrique, 2014]

Vasari 1999

Vasari, Giorgio: *Vies des peintres*. Band I und II, Paris: Les Belles Lettres, 1999
[Erstausgabe: Florenz, Giunti, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et*

architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567,1568]

Vollard 2003

Vollard, Ambroise: *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris: Grasset, 2003

Warr; Jones 2005

Warr, Tracey; Jones, Amelia: *Kunst und Körper*, Berlin: Phaidon, 2005

Welter 2014

Welter, Judith: *Start a Rumor. Gerüchte und Anekdoten als kursierende Materialien zwischen Kunstwerk und Ausstellungslogik*, Dissertation, Fakultät der Universität Bern, 2014

http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/14welter_j.pdf [01.05.2018]

Yoshihara 1956

Yoshihara, Jiro: *On the first Gutai exhibition*, Gutai, Nr. 4, 1 Juli 1956

Internetquellen

Tino Sehgal

Carte blanche à Tino Sehgal

<https://www.youtube.com/watch?v=dHBauXFcZX8> [01.05.2018]

Atelierbesuch Tino Sehgal, Christiane Grefe, Zeit Online, 27. September 2007,
http://www.zeit.de/2007/40/TINO_SEHGAL [01.05.2018]

Die Sehnsucht nach mehr Jetzt, Jörg Scheller, Zeit Online, 17. Oktober 2013,
<http://www.zeit.de/2013/43/kuenstler-tino-sehgal> [01.05.2018]

Glück im Schwärmen, Peter Kümmel, Zeit Online, 26. Juli 2012,
<http://www.zeit.de/2012/31/Kuenstler-Tino-Sehgal> [01.05.2018]

Alles nur in seinem Kopf, Thorsten Schmitz, Süddeutsche Zeitung Magazin, 11. Oktober 2016,
<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/alles-nur-in-seinem-kopf-82911> [01.05.2018]

Marina Abramović

Marina Abramović: The Artist Speaks, Daniela Stigh, Zoë Jackson, Moma / PS1 Blog
https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/03/marina-abramovic-the-artist-speaks/ [01.05.2018]

Marina Abramović, *The Artist is Present*, Rebecca Taylor, Khan Academy.org,
<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/marina-abramovi-the-artist-is-present> [01.05.2018]

The inside and the outside: Marina Abramović and her dresses, Edward Mullany, Big Other, 21.05.2010
<https://bigother.com/2010/05/21/the-inside-and-the-outside-marina-abramovic-and-her-dresses/>

Pressemitteilung zur Ausstellung Marina Abramović: The Artist Is Present 14. - 31. März 2010, MoMa, New York
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387201.pdf [01.05.2018]

Beschreibung der Performance auf der Website der Tate Modern (London), Catherine Wood,
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-o-t14875> [01.05.2018]

<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/> [01.05.2018]

<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/>
[01.05.2018]

Chris Burden

<http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/transfixed.html>
[01.05.2018]

Pressrelease zur Aussellung Chris Burden. Early Works, Galerie Zwirner & Wirth, New York, von 14. September bis 23. Oktober 2004. <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> [01.05.2018]

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan Is One of Art's Greatest Mysteries, Wilbert L. Cooper, in: Vice Online magazine, 18/05/2017
https://www.vice.com/en_us/article/9aek83/maurizio-cattelan-is-one-of-arts-greatest-mysteries [01.05.2018]

<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/maurizio-cattelans-golden-toilet-in-the-time-of-trump> [01.05.2018]

Ian Wilson

Interview mit Ian Wilson für die Galerie Jan Mot in Brüssel, Oscar van den Boogaard, 2002
<http://www.janmot.com/text.php?id=22> [01.05.2018]

Diverse

Präsentationstext zur Ausstellung *Klein - Byars – Kapoor*, 30 Juni - 16 Dezember 2012, Mamac, Nizza.
http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/k-b-k/bio_byars.html
[01.05.2018]

https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_5 [01.05.2018]

In Österreich glauben mehr Menschen an Esoterik als an Gott, Conrad Seidl, in: Der Standard, 31/03/2018
<https://derstandard.at/2000077112169/In-Oesterreich-glauben-mehr-Menschen-an-Esoterik-als-an-Gott> [01.05.2018]

Abstract Deutsch / Englisch

Diese Diplomarbeit untersucht mögliche Parallelen zwischen Magie und zeitgenössischer Kunst im Feld der sozialen Praxis. Als Ausgangspunkt dienen zwei Werke aus den französischen Sozialwissenschaften: der *Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie* von Marcel Mauss und Henri Hubert (1903) und *Le Paradigme de l'art contemporain* (2014) von Nathalie Heinich. Die Lektüre dieser beiden Texte verdeutlicht vergleichbare sozialanthropologische Mechanismen. Diese Studie möchte diese Beobachtung durch die Analyse zahlreicher Beispiele aus den Bereichen Magie und Kunst vertiefen und feststellen, ob diese beiden Praktiken einem ähnlichen sozialen Bedürfnis entsprechen.

This thesis investigates possible parallels between magic and contemporary art in the field of social practice. Two essays from the French social sciences serve as a starting point: *Outline of a General Theory of Magic* by Marcel Mauss and Henri Hubert (1903) and *Le Paradigme de l'art contemporain* (2014) by Nathalie Heinich. The reading of these two texts clarifies comparable social anthropological mechanisms. This study aims to deepen this observation by analysing numerous examples from the fields of magic and art and determining whether these two practices meet a similar social need.

Namenindex

A

Abramović, Marina 92, 93, 96, 97, 106
Acconci, Vito 90
Akers, Matthew 93
Albers, Josef 52
Alloway, Lawrence 62, 63
Alýs, Francis 113, 114
Andre, Carl 61, 68, 70
Anselmo, Giovanni 68, 70
Apollinaire, Guillaume 107
Arensberg, Walter 45
Asher, Michael 66, 75, 112
Austin, John 108

B

Bachelard, Gaston 77
Bacon, Francis 107
Balzac, Honoré de 37
Barry, Robert 70
Barthes, Roland 104
Baudelaire, Charles 74, 107
Beuys, Joseph 68, 70, 73, 79, 86, 91, 107
Billarant, Françoise und Jean-Philippe 86
Boltanski, Christian 68, 75, 84, 97, 98
Boltanski, Luc 30
Bosch, Hieronymus 76
Bourdieu, Pierre 29, 30, 123
Bourriaud, Nicolas 31, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 91, 92, 100, 101, 104, 111, 112
Bowness, Alan 119
Broodthaers, Marcel 82, 83
Brosses, Charles de 101, 102
Brus, Günter 91
Burden, Chris 90, 96
Byars, James Lee 57, 58, 59, 60, 65, 74

C

Cabanne, Pierre 44, 45, 46, 81,

106

Cage, John 53
Calle, Sophie 103
Caravaggio 40
Cattelan, Maurizio 64, 65, 121, 122,
Cellini, Benvenuto Cellini 37
César 68
Cézanne, Paul 107
Chamberlain, John 53
Charbonneaux, Anne-Marie 86
Chave, Anna C. 61, 62
Christo und Jeanne-Claude 65, 99, 101
Corréard, Stéphane 87
Covert, John 45
Cunningham, Merce 53

D

Da Vinci, Leonardo 76, 107
De Kooning, Willem 53
De Maria, Walter 62, 70
Degas, Edgar 107
Delacroix, Eugène 56
Deleuze, Gilles 42
Deller, Jeremy 73
Dezeuze, Daniel 67
Didi-Huberman, Georges 109
Dreier, Katherine Sophie 45
Duchamp, Marcel 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 58, 59, 69, 76, 77, 81, 103, 106, 112, 113
Dupre, Jeff 93
Dürer, Albrecht 76
Durkheim, Émile 17

E

Elias, Norbert 29

F

Fraser, Andrea 105
Frazer, James George 16, 21
Fujita, Tsuguharu 49, 50
Fuller, Buckminster 53

G

Galenson, David 73, 74, 81, 84, 90
Gerz, Jochen 63
Gilbert and George 74, 90
Gilsoul, Sarah 95, 98, 100, 101, 112, 113
Glackens, William J. 45
Gleizes, Albert 45
González-Torres, Felix 65, 100, 101
Grenier, Catherine 64, 65, 75, 84, 98, 121
Gropius, Walter 52
Guattari, Félix 42
Gutai 49, 50, 51, 65, 103

H

Haacke, Hans 70
Heinich, Nathalie 10, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 54, 55, 56, 57, 59, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 76, 77, 78, 82, 83, 85, 88, 89, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 124
Heizer, Michael 62, 64, 70
Hervieu-Léger, Danièle 124
Hesse, Eva 70
Hirst, Damien 63, 106
Hoptman, Laura 113
Howitt, Alfred William 84
Hubert, Henri 6, 10, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 56, 59, 60, 61, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 81, 83, 84, 93, 94, 95, 105, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 125
Huizinga, Johan 81, 82

J

Johns, Jasper 53
Johnson, Ray 53
Jones, Amelia 91

K

Kahnweiler, Daniel-Henry 106
Kanayama, Akira 49
Kandinsky, Wassily 39
Kender, John 83
Kiefer, Anselm 67
Klein, Yves 51, 54, 55, 56, 62, 65,
70, 77, 83, 103
Kline, Franz 53
Koons, Jeff 73
Kosuth, Joseph 70
Kounellis, Jannis 70
Kris, Ernst 9, 26, 27, 28, 60, 70,
76, 104, 105
Kuhn, Thomas 33
Kurz, Otto 9, 26, 27, 28, 60, 70,
76, 104, 105
Kusama, Yayoi 74

L

Laib, Wolfgang 65
Lambert, Yves 123
Le Bot, Marc 46, 47
Léger, Fernand 52
Levine, Sherry 42
LeWitt, Sol 70
Long, Richard 68
Lowry, Glenn 112
Lubbock, John 14
Lyotard, Jean-François 34

M

Man Ray 45
Manzoni, Piero 68, 89, 90
Marin, John 45
Martin-Fugier, Anne 85, 86, 87
Matt, Gerald 107, 108
Mauss, Marcel 6, 10, 13, 17, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
27, 28, 47, 56, 59, 60, 61,
65, 68, 69, 70, 71, 72, 81,
83, 84, 93, 94, 95, 105,

108, 109, 110, 113, 114, 115,
116, 117, 118, 119, 125

Mavalais, Gérard 86
McCarthy, Paul 83
Mercier, Cyril 85, 87, 88

Merz, Mario 70

Messe, Jonathan 74

Michelangelo 37

Millet, Catherine 41, 79

Morgan, Lewis Henry 14, 15

Morris, Robert 70

Motherwell, Robert 53

Motonaga, Sadamasa 49

Muehl, Otto 91

Murakami, Saburo 49, 51, 52

N

Nantembo, Toiu 49, 50

Nauman, Bruce 70

Noland, Kenneth 53

Norton, Louise 46

O

Obrist, Hans Ulrich 107

Oldenburg, Claes 70

Olsen, Charles 53

Oppenheim, Dennis 70

P

Pach, Walter 45

Pagé, Suzanne 85

Pane, Gina 90

Parreno, Philippe 113

Penn, Arthur 53

Perry, Grayson 98

Pettibone, Richard 42

Picasso, Pablo 106, 107

Pinoncelli, Pierre 47

Pistoletto, Michelangelo 70

Poincheval, Abraham 90

Polke, Sigmar 78, 79, 86

Pollock, Jackson 51

Pomian, Krzysztof 68

Prince, Richard 42

R

Rauschenberg, Robert 52, 53,

103

Reckwitz, Andreas 79, 80

Renard, Micheline 86

Renoir, Pierre-Auguste 107

Ribaupierre, Claire de 110, 111

Rogers, Mary 45

Rosler, Marta 84

Rouan, François 87

S

Sanchez, Pascal 12, 13, 14, 17, 18,
19, 20, 24, 25, 26, 60, 72

Saussure, Ferdinand de 42

Saytour, Patrick 67

Schönberg, Arnold 52

Schwarzkogler, Rudolf 91

Sehgal, Tino 8, 9, 88, 89, 112

Sennett, Richard 74

Serra, Richard 70

Shimamoto, Shozo 49, 52

Shiraga, Kazuo 49, 51, 52

Shunk, Harry 83

Sicard, Didier und Marie-Noëlle
86, 87

Siskind, Aaron 53

Sloan, John 45

Smithson, Robert 62, 70

Spencer, Herbert 15

Spoerri, Daniel 68

Stella, Joseph 45

Stieglitz, Alfred 46

Sturtevant, Ellen 42

Sylvester, David 106

Szeemann, Harald 57, 58, 70, 79

T

Tanaka, Atsuko 49, 52

Tapié, Michel 50, 51

Thévenot, Laurent 30

Thornton, Sarah 73, 75, 93, 98,
106, 115, 116, 118

Tinguely, Jean 68

Tiravanija, Kirkrit 112, 113

Todorov, Tristan 26

Twombly, Cy 53

Tylor, Edward B. 15, 16

U

Unsichtbares Komitee 124

Urlberger, Andrea 61

V

Van den Boogaard, Oscar 111

Van Gogh, Vincent 37, 107

Vasari, Giorgio 26, 38, 104

Vasconcelos, Joana 68

Viallat, Claude 67

Vollard, Ambroise 107

W

Warhol, Andy 73, 74, 84

Warr, Tracey 91

Weber, Max 17, 30, 122

Weiner, Lawrence 70

Welter, Judith 74, 89, 92, 93, 95,

96, 109

Wilson, Ian 111

Y

Yoshihara, Jiro 49, 50, 51

Z

Zadkine, Ossip 52

