

Wir befinden uns inmitten eines Werkes, das gegenwärtig, modern, krass, überspitzt ist und sich extrem exponiert. „Schlachtfeld“ nennt die Künstlerin diese Objekt-Installation, ein Querschnitt aus zwei Jahrzehnten ihrer Arbeit, die zwei zentrale Momente vereint, die in dialektischer Spannung zueinander stehen: Subjekte und Objekte in skulpturaler Gestaltung aus Papier und anderen Materialien oder Fundobjekten gemäß Schwitters Dada-Motto „Der Abfall der Welt wird meine Kunst.“ Sie zeigen, und das erklärt den Titel „**Schlachtfeld**“, die menschliche Subjektivität als Kampfzohne, als Resonanz des Außen, unseres von Entfremdung und Verdinglichung geprägten Alltags im Innenraum des Einzelnen.

In seiner Entwicklung vollzieht dieses Werk einen Übergang vom subjektiven Pol, der neoexpressionistischen Darstellung subjektiven Leidens an der Norm, z.B. in ihrer Deformation entblößte Herzen, zerfetzte, zerstückelte Gliedmaßen, wie die eleganten, nun aber wie abgehackt wirkenden Elbeo-Strumpfbeine, gefesselte Medusen, die gegen ihre quadratische Einengung und Isolation kämpfen und eine „Mechthild Breit“, durch Alkohol oder sexuelle Gewalt in der Gosse gelandet, zum anderen Pol fetischistisch-rätselhafter Objektivität und dinglicher Transparenz, z. B. Frau Vichy-Waschi und ihr Sony-Boy, zwei Figuren „moderner Sklaven“, Gefangene ihrer Schnäppchenjagd, ihrer durch die Warenversprechen künstlich erzeugten Bedürfnisse, zarte Mannequin-Beine, die die Last des Alltags tragen bis zu überdimensionierten Alltags-Objekten, wie die „Burn-outs“, in denen riesige Streichhölzer zur Diagnose unseres gesellschaftlichen Zustands werden.

In der modernen, total vom Menschen gemachten Welt des manipulierten Massenkonsums, in der aufgrund des von Marx analysierten Warencharakters das von Menschen gesellschaftlich Produzierte als etwas so selbstverständlich und alternativlos Gegebenes erscheint, daß es den Charakter einer „zweiten Natur“ angenommen hat, interveniert die Künstlerin, indem sie ihren Fokus auf das optisch Unbewußte richtet, um das scheinbar Nebensächliche wie unter dem Vergrößerungsglas heranzuzoomen, sodaß unscheinbare, vernutzte oder weggeworfene Alltags-Objekte mit Gebrauchsspuren und Abnutzungen zu Allegorien erstarren, die durchsichtig werden auf ein naturhaftes Gewordensein und Vergehen, auf ihr vom Menschen Geformt- und Produziertsein,

sowie sie ihrerseits offenbaren wie sehr wir selber durch ihren Ge- und Verbrauch von ihnen abhängig und geformt sind. Sie stellen sich vor uns in den Vordergrund, um wie eine Art von Röntgen-Negativ durchsichtig zu werden für eine Diagnose der condition humaine moderne.

Zur Vertiefung möchte ich diese Orientierung „was das denn eigentlich bedeuten soll?“ durch einige Gedanken Adornos ergänzen (1). Die Relevanz seiner Kunsttheorie besteht nämlich darin, daß ihrer Zentral-These zufolge, der des Gedankens einer ästhetischen Objektivität, des Vorrangs des Objekts, das Ästhetische etwas in der Sache selbst ist oder wie Hegel sagt: „es ist das sinnliche Scheinen der Idee.“ (2)

Dadurch ist sie und das Verhalten zu ihr kein bloßes Freizeitvergnügen, das der Zufälligkeit und Relativität des Geschmacksurteils ausgeliefert oder etwas bloß Formales wäre, sondern wird etwas sehr Ernstes und Verpflichtendes, nämlich eine Erscheinung der Wahrheit.

Die Subjektivität und Zufälligkeit des Geschmacksurteils, die nur auf das Äußere geht und unfähig ist, die innere Wahrheit zu ergreifen, vollzieht am Werk eine Reduktion unter dem Gesichtspunkt, daß nichts daran verletzt soll.

Aber die kritische und zugleich utopische Intention von Kunst ist stets ein Verletzendes, Unschickliches, ein Skandalon und dort, wo sie nicht mehr verletzt, sondern sich als geschlossene Oberfläche in die Erfahrung einfügt, hört sie auf ein lebendiges Werk zu sein.

Das sich dagegen Sträuben, die Abwehrreaktionen, die moderne Kunst hervorruft, zeigen, wie wenig der Geschmack ausreicht, aber Widerstände sollten nicht als Urteil über Kunst aufgefaßt, sondern ernst genommen werden, um über ihre Gründe nachzudenken, denn sie registrieren das Befremdende, Nonkonformistische an ihr. Viel gefährlicher ist der reibungslose Konsum von allem, was angeboten wird, der es zur Empörung gar nicht mehr bringt, weil er die Sache nicht ernst nimmt.

Kunstwerke sind eine zugleich rationale und irrationale Totalität.

Rational, sofern sie in der genauen, erkennenden Beziehung zur Sache gründet, irrational, sofern sie einer anderen Logik als das Realitätsprinzip folgt, in der das Medium des Begriffs nur versprengt und das des Urteils gar nicht vorkommt.

Einzig zulässige subjektive Reaktion auf Kunst ist die eines Gefühls von Welt, und zwar des Wesens der Welt in ihrer konkreten Verfassung.

Angesichts grinsender Reklamegesichter sträuben wir uns dagegen Kunst mit dem Schönen gleichzusetzen. Dann fühlen wir uns um ihr Wesentliches betrogen. Zeitgenössischen Darstellungen des Hässlichen, wie z.B. bei Beckett, zeigen abstoßende Dinge und physische Defekte. Hier liegt das Ästhetische in der Kraft, jenen äußersten Erfahrungen standzuhalten, die die Signatur unserer Zeit sind, ohne sie zuzuschminken.

Was ist eine Kunst ohne den Begriff der Schönheit? Wozu ist sie sonst da? Diese Frage können wir so beantworten: das Werk ist seiner selbst willen da, es hat seine Qualität in sich, ist ein An-sich-Seiendes mit eigener objektiver Gesetzmäßigkeit und existiert in Hinblick auf das Absolute, ist „die Welt noch einmal“, gereinigt von den Zwecken.

Die Bewertung von Kunst durch ihre Schönheit ist zu ersetzen durch die Kategorie der Wahrheit. Im unmittelbaren Verhältnis zu ihr steht Kunst als ausgegliedertes Sonderbereich des Scheins da sie im Gegensatz zum Getriebe der empirischen Realität das Interesse der Natur wahrnimmt, um dem gerecht zu werden, was der fortschreitenden Rationalisierung zum Opfer fällt, auch dem im Menschen, was dadurch ausgemerzt und zerstört wird. Ihr Ausdruck gilt den Unterdrückten, ist der des Leidens.

Solange wir uns nicht erheben über unsere Befangenheit in den Zwecken, der Nützlichkeit und der Selbsterhaltung und der Kunst nicht als einem Ansichseienden Überlassen, gibt es keine ästhetische Erfahrung.

Jedes Kunstwerk, gerade in seiner Negativität, beschließt die Idee der ganzen Erfüllung in sich, der Utopie.

Da durch die Krise des Sinns als die des modernen Weltzustandes positiv Sinnvolles heute nicht mehr vorgegeben ist, hat Kunst den Stand vollkommener Entfremdung auszusprechen, ist sie Ausdruck der Entfremdung.

Nur durch ihre eigene Deformation hindurch kann sie für die Natur Partei ergreifen, für jenes Moment an ihr, das im Leiden und der Negativität besteht.

Die Verfremdung der Kunst antwortet auf die Entfremdung der Welt:

nur dadurch, daß die entfremdete Gestalt der Welt vom Werk aufgehoben und in eine andere versetzt wird, wird sie durchs Werk als entfremdete bestimmt.

Dadurch lehrt es uns mit fremden Augen in die Welt zurückschauen.

Nur durch diese Übersetzung ist es möglich, daß wir das Entfremdete doch noch erfahren können,

das sonst, gerade weil es entfremdet ist, unsere Erfahrung gar nicht mehr erreicht.

Dies besagt Brechts Verfremdungsbegriff:

nur dadurch vermag Kunst die Entfremdung der Welt wiederzugeben, daß sie darauf verzichtet, das Vertraute als Vertrautes darzustellen, sondern es verfremdet, in eine Perspektive rückt, die nicht länger bloß die der Fassade ist, sondern die des Wesens.

Durch die verfremdende Gestaltung der Entfremdung zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen, wird das Objekt in Natur zurückverwandelt, erweist sich, befreit von ideologischer Zutat, als nackte, verstümmelte Natur, als das, was die Welt aus uns und ihr gemacht hat.

Ästhetische Wahrheit besteht in der Stimmigkeit, der konsequenten Durchorganisation des inneren Formgesetzes durch die sinnvolle Beziehung seiner Momente, die dem Werk seine Gültigkeit verleiht. Ästhetische Wahrheit ist nichts Gegenständliches, sondern wahr manifestiert sich ein Werk als bewußtlose, gleichsam blinde Geschichtsschreibung, die eine jede Epoche an sich vollzieht. Die ästhetische Wahrheit ist also zugleich Prozeß und Resultat, worin das Werk in allen Momenten noch in ihrer Widersprüchlichkeit als notwendig sich erweist und darin stimmt sie mit der Schönheit überein.

Moderne Kunst steht also in einer paradoxen Situation:

einerseits versagen alle positiven Maßstäbe des Schönen, die Kunst zum Genussmittel degradieren. Da sie andererseits ohne Schönheit nicht gedacht werden kann, ist an ihr festzuhalten, aber nicht als etwas Statisch-Fixes, sondern als ein Dynamisch-Werdendes, in sich Widerspruchsvolles und Bewegtes.

Daher bedarf es des immanenten Nachvollzuges, des Sich-Versenkens in die Sache selbst, sonst verschließen sich die Gebilde, bleiben fremd und stumm.

Die Identifikation, die es erkennend zu vollziehen gilt, ist nicht die, daß man das Werk sich, sondern daß man sich selbst dem Werk gleichmacht.

Wir müssen versuchen zu verstehen, aber nicht was ich ins Werk hineinprojiziere, sondern was es selber sagt, erst dann schlägt es die Augen auf.

Entscheidendes Kriterium über den schlecht-kontemplativen Kunstbegriff hinauszukommen, ist die Prüfung, ob das Werk als Prozeß die Widersprüche seiner eigenen Bedingung in sich austrägt, denn an diesem dynamischen Kräftespiel von subjektiv und objektiv, sinnlich und geistig, schön und häßlich, Form - Ausdruck, Anziehung-Abstoßung, Schmerz-Glück hat die Kunst ihre Substanz.

Erst aus solchem konzentrierten Mitvollzug ergibt sich ihr emotionaler Gehalt,
wird die Grenze zwischen Reflexion und Anschauung fließend.
Je mehr das Bewußtsein in die Erfahrung der Sache eindringt,
desto mehr stellt sich der geistige Gehalt selbst als anschaulich dar.

Als in sich widersprüchliche Einheit ist moderne Kunst etwas ganz anderes als die traditionelle Kunst:
eine sich erzeugende Einheit, ein Prozeß, ein Kraft- und Spannungsfeld.
Seine geistige Gestalt ist die Balance der antagonistischen Kräfte des Prozesses in ihm.

Entscheidend ist die unvoreingenommene „Freiheit zum Objekt“
als Erfahrung der Selbstvergessenheit gegenüber dem Gegenstand.
Wer das nicht kennt, weiß überhaupt nicht, was ein Kunstwerk ist, denn darin,
in der Sache sich selbst zu vergessen, sich gleichgültig zu werden, in ihrer Anschauung zu erlöschen
und dadurch sich zu verändern, besteht das ästhetische Verhalten.
Dieser Augenblick ist nicht einer des Genusses, sondern Durchbruch
und dieser Augenblick der Selbstvergessenheit, ist das Befreiende und wohl auch Entscheidende
an extremer avantgardistischer Kunst.

Bezieht man diese Gedanken Adornos auf das Werk Ingrid Honneths, so bedeutet das etwa,
daß ohne Frage eine bestimmte Art von Schock darin steckt,
von Schrecken über die Verdinglichung der Welt, doch indem sie
diese entfremdete Welt in ihrer Fremdheit in ihr Werk hineinnimmt,
werden wir doch wieder mit ihr versöhnt. Bezeichnend für diesen Typus der Entfremdung,
die den Menschen am allernächsten auf den Leib rückt und daher unbemerkt bleibt
d.h. verdrängt wird, sind die Gegenstände, die sie wählt.
So ist das Bild der gefallenen, zum Teil der Gosse gewordenen Frau
sozialkritisch, wird aber zugleich als Blume des Bösendargestellt.

D.h. nicht daß sie eine Sozialkünstlerin ist, die zeigt, wohin Laster und Drogen führen,
das würde die Tiefe verfehlen, die im Verhältnis des Gehalts ihres Werks zur Gesellschaft besteht,
denn dazu gehört, daß das Entfremdete und Drohende selber
zugleich auch wieder als Reiz empfunden wird.
Dies merkwürdige Ineins von Drohung, Angst, Bösem und Reiz, Rausch und Glück,
dieses Ineinanderspielen der Negativität auf der einen Seite und der Erfahrung des Glücks,
der Utopie auf der anderen Seite,
- wie in der Doppeldeutigkeit des Wortes „Totalauflösung“, das einem Inserat aus der Zeit
der gr. Depression entstammt, zugleich aber jene euphorische Glücksauslöschung bezeichnet -

dies Ineins macht ihr Werk, seinen Gehalt aus.

Daher besteht sein Wesen darin, anstelle der Urteilseindeutigkeit vielmehr das Lebensgefühl einer Welt herzustellen, in der diese Elemente sich so dialektisch verschränken, daß es über die Borniertheit des Vereinzelt-Isolierten hinausgeht. Indem ihr Werk den sozialkritisch-polemischen Impuls, das Moment des Destruktiv-Boshafte verbindet mit der Entzückung an sinnlichen Reizen, versucht es durch eine höchst merkwürdige Durchdringung etwas zu heilen, von dem wiedergutzumachen, was die begriffliche Logik den Dingen und Menschen antut. So komplex, wie das Lebensgefühl von Welt, das ihr Werk hervorruft, so komplex ist die Welt in der Tat.

Der geistige Gehalt ihres Werkes ist der Geist unserer Gesellschaft und zugleich die Kritik daran; seine Qualität haftet daran, daß die sich in ihm niederschlagende Gesellschaft weit über die Zufälligkeit des/r sich mitteilenden Einzelnen hinausgeht.

Dr. A. Honneth

1 – Theodor W. Adorno: Ästhetik, Vorlesung aus dem WS 1958/59

2 – Georg, Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesung über die Ästhetik I-III,
Sämtliche Werke, Frankfurt 1969-1971, hier: Bde. 13-15