

PETER WEIBEL (1988) ERRATA

S. 18-23

Ich arbeite nicht mit Originalen bzw. nur mit Originalen. Doch meine Verachtung des Originals geht so weit, daß ich mir nicht einmal Kopien von den Originalen mache. Kopien bzw. Abschriften macht man, um das Original zu sichern, für den Fall, daß es verloren geht. Ich achte das Original so gering, daß ich es durch keine Kopie vor seinem Verschwinden retten möchte. Ich arbeite also auch nicht mit Kopien.

Nun ist es in der Tat geschehen, daß das Originalmanuskript und die Druckfahnen dieser Einleitung auf dem Wege von der Druckerei zu mir verloren gegangen sind. Daher kann ich nur auf Aufzeichnungsreste und Anmerkungen zurückgreifen, um zu rekonstruieren, was die Geschichte der Kunst hätte dekonstruieren sollen.

Was Sie hier lesen ist also eine Art Metaphysik des Druckfehlers, die Errettung des Autors aus den Ruinen des Originals. Gereinigte Druckfehler, nicht das von Druckfehlern gereinigte Werk sind seine historisch-kritische Ausgabe letzter Hand. Vielleicht ist aber die Geschichte ohnehin nichts anderes als gesammelte Druckfehler. Ein Œuvre, das auf Errata basiert, ist daher ein der Geschichte methodisch angemessenes Werk, um die Arbeit der Geschichte zeigen zu können.

Bestimmt werden manche Köpfe, die an den Wegschleifen eines Feuilletons im Hinterhalt liegen bzw. dort die Instrumente ihrer Kritik schleifen, fragen, was Sinn und Ziel dieses Buches sei. Es ist allbekannt, daß die Leser (ich weiß allerdings, daß es in meinem Fall fast vermessen ist, von einer Mehrzahl zu reden) sich in dieser Frage mit dem Kritiker verbünden. Wir werden daher keine Theorie aufstellen, worin wir beweisen, daß unsere Kunst die schönste der Welt sei.

Ursprünglich bestand die Absicht, ein Buch zu machen über eine Ausstellung, deren Existenz zweifelhaft war. Im Rahmen von mehreren Wochen sollten im Museum unter Ausschluß der Öffentlichkeit Objekte, Gemälde und Installationen für eine Ausstellung hergestellt werden, die aber dann nicht stattfinden würde. Nachdem die Objekte fertiggestellt und fotografiert worden waren, sollten sie allesamt vernichtet werden. Nur die fotografischen Dokumente dieser Werke sollten in einem Katalog zusammengefaßt werden, sodaß von der Ausstellung zwar der Katalog, nicht aber die Ausstellung selbst vorhanden gewesen wäre. Aber die bloße Fragwürdigkeit und Ungesichertheit des existentiellen Status der Ausstellung hätte klarerweise auch die Glaubwürdigkeit des Katalogs selbst in Mitleidenschaft gezogen. Nicht nur die Ausstellung, auch der Katalog hätte nach Fiktion und Simulation gerochen. Sogar die Existenz der ausgestellten bzw. abgebildeten Werke wäre in Frage gestellt worden. Der ontologische Status der Kunstwerke, der Ausstellung und des Katalogs wäre zweifelhaft gewesen. Mit der Auflösung der ontologischen Parameter Raum und Zeit wären auch alle anderen Codes der Kunst verunsichert worden. Ein Katalog ohne Ausstellung über Objekte, die es nicht gibt, wäre das Ideal gewesen. Wie die Geschichte der Kunst zeigt, besonders die der Avantgarde, ist die Auflösung der Kunst im Werk (z. B. die Dematerialisation von Minimal Art zu Konzept-Kunst) rein illusionistisch, solange sie im Rahmen der Institutionen (wie Galerien und Museen) geschieht. Daher ist die institutionelle Auflösung der Kunst der nächste notwendige Schritt. Doch gerade deswegen haben die Institutionen diesen Schritt untersagt. „Ohne Ausstellung

gibt es auch keinen Katalog“, ist die Faustregel, mit der die Institutionen den traditionellen ontologischen Status der Kunst verteidigen.

Unter dem Zwang, den üblichen Weg vom Jugendirrtum zur Altersweisheit, von der Ausstellungssuppe zum Kataloglöffel zu gehen, habe ich den Ausweg dahingehend gesucht, andere Künstler zu bitten, mir ihre Werke zur Verfügung zu stellen, um meine Gedanken im Rahmen einer Gruppenausstellung veranschaulichen zu können. „An der Grenze meines Ichs habe ich angehalten und mich über den Abgrund gebeugt...“ (Fernando Pessoa, Faust).

Die Auswahl der Künstler stellte mich natürlich vor ein Problem, das auch nicht ohne Abgrund bzw. grundlos war. Vor allem wollte ich nicht die übliche Bestätigung des Bekannten und vermied daher bekannte Namen. Dennoch sollte die Qualität der ausgewählten Werke der relativ unbekannteren Künstler den Werken berühmter Künstler zumindest ebenbürtig sein. Das Objekt A' sollte das Objekt A nicht nur simulieren, nicht nur ihm gleichwertig sein, sondern es zugleich übertrumpfen und zerstören. Die ausgewählten Künstler und ihre Werke sollten jenen Kunstrichtungen angehören, in deren Umfeld die Künstler berühmt geworden sind, und sie zugleich überschreiten. Die ausgewählten Werke sollten für sich allein sprechen und weder eine Parodie noch eine Karikatur irgendeines anderen Werkes oder einer Kunstbewegung sein. Mein privates theoretisches Interesse bestand darin, Werke zu finden, in denen ein Stilwille, eine Anschauungsweise, ein Diskurs noch einmal hell aufflammte, bevor er erlosch. Ich wollte Werke finden, besser als die bekannten, aber derart überbelichtet, daß sie die durch sie repräsentierte Kunstrichtung fast in die Dunkelheit des Lächerlichen verstießen. Überbelichtete Simulakra zerstören die Originale, weil sie besser als diese sind. Sind die Originale aber zerstört, kann es auch keine Simulakra mehr geben, denn diese würden sich ja auf nicht existente Objekte beziehen. Die Simulakra würden die Existenz der Originale einnehmen, aber gleichzeitig etwas Neues und Eigenständiges sein. Dadurch entstünden Simulakra unbekannter Originale. Diese Simulakra würden höchstens in einer Art Überblendung die Objekte der Kunstgeschichte als Gespenster durchscheinen lassen. Die Originale würden durch die Kopien verdrängt und

gespenstische Originale. Am Ende würde die ganze Kunstgeschichte selbst ein gespenstischer Leichenzug. Die Herausforderung besteht darin, am Ende des 20. Jahrhunderts die Kunst des 20. Jahrhunderts als Leichnam zu resümieren und gleichzeitig durch eine extrem kreative Desinvolture wiederzubeleben bzw. erst zum Leben zu erwecken.

Diese Ästhetik der Absenz sollte aber auch einer anderen Herausforderung genügen, nämlich das Material ihrer Produktion soweit wie möglich aus dem Ort der Kunstgeschichte selbst, der Institution Museum zu beziehen. Die in den Kellern, Schauräumen, Werkstätten, Büros, Archiven etc. gelagerten bzw. verwendeten Gegenstände sollten neue Bedeutungen erhalten, indem ihr Kontext verändert wurde. Mit musealen Readymades sollten Kunstwerke geschaffen werden, die das Museum selbst als Institution der Kunstgeschichte sabotieren. Die Bedeutung von funktionellen Gegenständen, die zur Darstellung der Kunstgeschichte und zur Präsentation von Kunstwerken verwendet werden, sollte durch einen andersartigen Gebrauch dieser Gegenstände vollkommen neu definiert werden. Kulturelle Readymades dienen der Verletzung einer symbolischen Ordnung, wie sie der Kern der architektonischen Kommunikation eines Museums darstellt. Alle ausgewählten Künstler sollten daher primär mit Readymades arbeiten, um dadurch die historisch codierte Ontologie des Kunstwerkes aufzuheben. Allen Künstlern gemeinsam war daher, durch kontextuelle Bedeutungsänderungen von kulturellen Gebrauchsgegenständen die bürgerliche Ontologie des Objekts, deren Verabsolutierung und Verteidigung der eigentliche Zweck der Kunstgeschichte ist, zu zerstören. Das zentrale Thema dieser kunstgeschichtlichen Inszenierung, wenn auch einigermaßen versteckt, ist die absolut bourgeoise Ontologie des Objekts wie sie in der Kunstgeschichte manifestiert und zementiert wird. Es ist die viel tiefere Problematik des ontologischen Status des Kunstwerkes, welche die Fragen nach dem Original, der Reproduktion, dem Readymade, der Maschine, dem Realen, der Simulation entbirgt.

Reproduktion, Readymade, maschinelle Produktion, Simulation etc. sind Elemente einer Strategie, den Prozeß der Semiotisierung der Kunst voranzutreiben und die Kunst aus der Sphäre der Dinghaftigkeit zu entlassen, das heißt die ontologi-

sche Kategorie des Möglichen vor die des Notwendigen zu setzen bzw. zu behaupten, daß Möglichkeit eine ontologische Kategorie ist. Mit dem Prinzip Möglichkeit wird das Gefängnis des Realen durchschossen. Für totalitäre Ideologien ist das Reich der Notwendigkeit das Reale. Alles was real ist, ist daher notwendig. Objektivität ist eine doppelte Behauptung: Das Reale wird für notwendig erklärt, weil es objektive Gründe dafür gibt, und das Notwendige erklärt sich aus den objektiven Zwängen des Realen. Subjektive Macht, welche sich in der Realität durchsetzt, welche sich in Realität verwandelt, erhält durch diese Ideologie objektive Gültigkeit. Daher ist jede ontologische Lehre a priori für totalitäre Systeme von Nutzen und auch selbst dafür anfällig. In totalitären Systemen besteht also die Tendenz, das Veränderbare als unveränderbar auszugeben, indem das Mögliche als unmöglich und der Status quo als notwendig erklärt wird. Das bloß Momentane, nur von der Subjektivität der Machthaber ins Sein gesetzte, wird als absolutes Sein, als unabdingbare unveränderbare Notwendigkeit verhärtet. In einer tendenziell totalitären Gesellschaft wird daher auch die Kunst nur als Repräsentation des Realen geduldet, weil sie damit auch mithilft, die bloß transitorischen Verhältnisse, die augenblicklichen Machtverhältnisse; das Sein der jeweiligen herrschenden Klasse als unverrückbares notwendiges Sein zu behaupten. Als Repräsentation des Realen (wie es ist) ist Kunst ein Herrschaftsinstrument. Objektbastler, die auf handwerklichen Konstruktionsmethoden beharren und nur individuell mit der Hand hergestellte Dinge als Kunstwerke akzeptieren, wollen damit eine Nähe zum Sein (und nicht zum Zeichen) suggerieren. Um die Aura des Seins noch mehr vorzuspiegeln, wird der Produktionsprozeß gern aufs Land verlegt, oder in die Intimzone eines abgelegenen Ateliers. Mit der Seinsverpflichtetheit seiner Objekte werkt dieser Künstler aber im Dienste der Macht. Die von mir eingeladenen Künstler hingegen haben den Großteil ihrer Werke unter den Augen der Öffentlichkeit im Museum selbst hergestellt, und zwar mit der handwerklichen wie konzeptuellen Hilfe von Mitarbeitern. Diese gleichsam industrielle Produktionsweise hat nicht nur den Prozeß der künstlerischen Kreativität transparent gemacht und damit die Kunst ihrer Geheimnisse entschleiert, sondern durch ihre

öffentliche Arbeitsweise sehr oft auch die symbolischen Ordnungen verletzt, auf denen die Macht der Institution Museum aufgebaut ist. So gehört es zur tradierten Konvention, daß im Museum zwar ausgestellt, aber die Ausstellung nicht selbst produziert wird. Aber man kann die Art und Weise wie Kunstgeschichte gemacht, präsentiert und inszeniert wird, am besten vor Ort, am Ort der Geschichte selbst, und mit den Mitteln des Ortes, d. h. des Museums, wo Geschichte gemacht wird, analysieren und demonstrieren. Die im Museum herumliegenden Versatzstücke und Objekte des Codes der Repräsentationskultur sind hervorragende Fundgruben für die Darstellungen dieses Codes, wie auch für dessen Verfremdung und Dekonstruktion. Die Inszenierung der Geschichte am Ort der Geschichte selbst ist die Kunst. Die Kunst hat sich, das sieht man deutlich in der Philosophie Heideggers, immer innerhalb des Dreiecks von Werk, Wahrheit und Sein bewegt. Das Werk hat sich auf den Begriff des Seins bezogen, ebenso die Wahrheit. Heidegger bringt die Voraussetzungen der klassischen Ästhetik klar zum Ausdruck: „Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.“ Wahrheit bedeutet für Heidegger bekanntlich „die Unverborgenheit des Seienden“. Insofern kann man „das Wesen der Kunst“ als „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ definieren. Ein Anspruch, den Hegel allerdings schon bezweifelt hat. Von diesem fundamentalen Dreieck sind nicht nur weitere Tripel wie Werk, Schöpfer (Autor), Original u. a. ableitbar, sondern auf diesem Begriffs-Dreieck basiert die gesamte bürgerliche Gesellschaft. Zum Beispiel sind „das Dinghafte des Kunstwerkes“ und „der Original-Begriff“ metaphysische Verkleidungen des bürgerlichen Besitzdenkens. Dadurch werden ja auch alle Angriffe auf den Objekt-Status des Kunstwerkes, auf den Mythos des Originals, alle Infragestellungen des Autorenbegriffs, wie sie in den radikalen Ausformungen der Antikunst, von Dada bis zur Aktions-, Medien- und Konzeptkunst, vorgetragen worden sind, zu Recht vom bürgerlichen Kunstbetrieb abgelehnt bzw. im Zeichen „repressiver Toleranz“ marginalisiert und vom Kunstmarkt ausgesperrt. Dabei ist es aber der Kunstmarkt im weitesten Sinne, der in der bürgerlichen Gesellschaft die Kunstgeschichte produziert.

Dieses klassische ontologische Tripel müßte man

heute umarbeiten. Das Sein müßte durch das Zeichen ersetzt werden. Der Seinsbezug im Zeitalter der Medien, der Simulation, der Reproduzierbarkeit, müßte aufgegeben werden. Die Frage nach der Wahrheit muß man mit Foucault als Machtfrage stellen:

„Die Wahrheit, der Diskurs und das Wissen sind nicht mit dem Sein, mit dem Objekt, der Realität oder den Dingen in Beziehung zu bringen, sondern mit den Machttechniken, die sie ermöglichen, produzieren, ihnen die Bedingungen ihrer Möglichkeit geben und sie zugleich legitimieren und konsolidieren.“

Durch das Aufheben des ontologischen Status der Kunstwerke können die Codes der Kunst in Frage gestellt und die Regeln des festen Kunstsystems durchbrochen werden. Die festgefrorenen Elemente und Stilmittel des Kunstsystems werden enteilt und zirkulieren freier. Die Geschichte der Kunst als formale Entwicklung, die in der Fixierung von Stilen und Epochen erstarrt, wird perforiert, indem sie in Bewegung gebracht wird. Fixierte Stile überblenden einander, formale Elemente widersprechen einander. So wird ein abstrakt expressionistisches Gemälde von Pollock mit minimalistischen Boxen von Judd, die popartig mit Warenverpackungen überzogen sind, kommentiert. Was im Museum nebeneinander hängt, ohne Argwohn zu wecken und entfremdet oder störend zu wirken, kollabiert zu einer abscheulichen Heterogenität, sobald diese drei widersprechenden Stile in einem Bild versammelt sind. Indem die historisch getrennten, ästhetischen Zeichensysteme durch diesen Blendoisimus ihre Reinheit verlieren, werden die schmutzigen Tricks des Spiels gezeigt. Die Indifferenz, die die Kunstwerke in einem Museum aufeinander ausüben, die Neutralisierung, die sie dort erfahren, gewährt uns die Einsicht, daß der geistige Gehalt und die ideologische Position eines Kunstwerkes letztlich egal sind. Künstlerische Manifeste, Programme, Ideologien sind Verkaufsstrategien, Strategien der Produktplazierung. Ist das Produkt endlich dort plaziert, wohin es seit seiner Kreation vom Hersteller gewünscht wird, nämlich im Museum oder in einer bedeutenden Privatsammlung, hat das künstlerische Programm ausgedient. Insofern ist es zu Recht im Museum nicht mehr wirksam. Daher landet auch die künstlerisch realisierte Kritik am Museum unweigerlich im Museum.

Deswegen hängen auch im Museum die unterschiedlichsten künstlerischen Botschaften, die konträrsten ideologischen Positionen friedlich nebeneinander, weil auf dem Wege ins Museum die Aussagekraft des Werkes verschwunden ist. Geht auf dem Weg ins Museum die Kunst verloren? Die wahre zeitgenössische Apokalypse ist der Fordismus in der Kultur. Die Vermarktung künstlerischer Produkte als Code, die Ersetzung der Kunst durch kulturelle Codes hat ihren Ausgangspunkt im Fordismus. Ford erkannte: „Die heutigen Maschinen, besonders die, die im gewöhnlichen Leben, fern von der Werkstatt gebraucht werden, müssen absolut auswechselbare Einzelteile haben, sodaß sie auch vom ungelerten Arbeiter repariert werden können“ (Moving Forward, 1930, S. 128). Die kulturelle Version lautet: Die Kulturprodukte, die fern von der alltäglichen Praxis konsumiert werden, also ohne Kenntnis und daher Kontrollmöglichkeit, müssen absolut auswechselbar sein, damit sie auch jeder ungelernete Zuschauer konsumieren kann. Fords Instruktion zielt ja darauf ab, eine Maschine so zu bauen, daß Einzelteile ausgetauscht werden können, das heißt, daß die Maschine repariert werden kann, ohne daß der Arbeiter versteht was er tut, ohne daß er den Gesamtzusammenbau begreift. Genau das ist der Fall bei der kulturellen Kolonisation durch den gegenwärtigen Kulturbetrieb. Der Konsument wird instandgesetzt, ohne etwas (von Kunst) zu verstehen, einzelne kulturelle Produkte, die austauschbar sind, die als Kultur codierte Klischees sind, zu konsumieren. Umgekehrt werden die kulturellen Produkte selbst aus einfachen „auswechselbaren Einzelteilen“, Versatzstücken, zusammenmontiert. Auswechselbare Versatzstücke prägen die Kulturlandschaft. Die Einfachheit der auswechselbaren Einzelteile übernimmt die Codierung. Die Codierung der Kultur verwandelt die künstlerischen Produkte in austauschbare Waren.

Das Museum sorgt für die Überlieferung bestimmter Daten und bestimmter Codes, indem sie nur bestimmte Kunstwerke auswählt. Kunstgeschichte wird daher wie jede Geschichte durch die jeweilige Machtstruktur bestimmt, die nur die Daten, Codes und Werke auswählt, die ihr genehm sind. Die Machtstruktur bestimmt auch die Art und Weise der Überlieferung dieser Daten. Diese Hierarchien werden durch das spielerische Umgehen

mit den historischen Elementen der Kunstgeschichte relativiert. Dem Absolutheitsanspruch kunsthistorischer Aussagen, ja der Absolutheit des Kunstanspruchs selbst wird ein offener Begriff von Kunstentwicklung entgegengesetzt. Aus bereits existierender Kunst und Kultur, aus kulturellen Readymades entstehen neue Kunstwerke. Aus bereits bekannten Elementen stilistischer Natur, aus bereits bekannten Materialien der Kultur, aus tradierten Elementen der musealen Präsentation von Kunstgeschichte (z. B. Vitrine, Sockel) entstehen neue Kunstwerke, neue offene Strukturen, indem sie mit Elementen anderer Zeichensysteme, seien es Kunstsysteme wie Architektur oder Alltagssysteme wie Boutiquen, vermischt werden. Dadurch entkommen diese Werke nicht nur tradierten Wertsystemen, sondern im Umsturz dieser Wert- und Zeichensysteme werden auch Gemeinsamkeiten offenkundig, deren Entdeckung das Selbstbewußtsein der Kunst grausam verletzt. Z. B. sind Galerien wie Boutiquen. Sie haben die gleichen Strategien des Displays und der Präsentation, auch die gleiche Architektur. Diese Überlegungen tragen einer gesellschaftlichen Entwicklung Rechnung, deren Existenz zu leugnen, nur einem reaktionären Obskuratismus gelingt. Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert hat nämlich durch die fast unendliche Reproduktionstechnologie und die fast ubiquitäre Mediatisierung aller Ereignisse im 20. Jahrhundert auch längst die geistige Produktion erfaßt. „Bewußtseinsindustrie“ hat einmal das Schlagwort für diesen Zustand gelaute. Die kulturelle Industrialisierung hat auch die geistigen Produkte in massenhafte Readymades verwandelt. Insofern kann der Künstler, der die Wahrheit über seine Zeit sagen will, mit kunstgeschichtlichen Elementen als Readymade operieren, sozusagen als Readymade im Readymade oder als Meta-Readymade, wie einst Duchamp mit industriehistorischen Elementen. Alle ausgewählten Künstler arbeiten auf einem Problemfeld, für das die industrielle Revolution und ihre Folgewirkungen die Folie abgeben. Nur die Lösungen sind verschieden.

Fiktum wird als Faktum ausgegeben, aber das Umgekehrte: Faktum als Fiktum, ist selten der Fall. Auf die gleiche Weise, wie Geschichten erzählt werden, nämlich ohne preiszugeben, daß das Fiktum auch das Faktum formiert, wird in jeder Gesellschaft auch Geschichte gemacht. Es gehört

zum Inventar der politischen Ontologie, die Gegenstände nicht als Effekte der Grammatik, sondern die Sprache als Spiegel des Seins auszugeben. Doch wer nur irgend seinen Kopf in der Gegenwart und in gegenwärtigen Theoriengebäuden stecken hat weiß, daß „words and objects“ (W. v. O. Quine) nicht mehr so sauber zu trennen sind, wie es uns die plastische Chirurgie des Idealismus vormachen will.

Die Formulierungen der Wahrheit und der Authentizität, die auf dieser klaren Trennung von Sprache und Welt aufgebaut waren, sind zusammengebrochen, seitdem klar geworden ist, wie sehr der Diskurs der Sprache in die Textur der Fakten verwoben ist, wie sehr die Beschreibung der Welt auch der Konstruktion der Welt dient.

Die Alpträume der Geschichte gehören zum Stil der Erzählung selbst, zur Art und Weise, wie eine Gesellschaft ihre Geschichte macht und Geschichte erzählt.

Man könnte Wittgenstein paraphrasieren und sagen, sich eine Story vorzustellen heißt, sich eine Gesellschaft vorzustellen, in welcher die eine und nicht die andere Geschichte erzählt wird.

Nur in der zerfetzten, enteigneten Geschichte kann eine neue Form des Geschichtenerzählens und Geschichtemachens begründet werden. Die Beziehung zwischen Wort und Objekt, zwischen Symbolischem und Realem, zwischen beschreibendem Subjekt und beschriebenem Objekt sind nicht mehr einseitig aufzulösen. In der Textur des Realen und im Realen des Textes mischen sich Narration und Macht, Fiktum und Faktum, Geschichtenerzählen und Geschichtemachen. So wie in jeder Gesellschaft daher Geschichte gemacht wird, auf die gleiche Weise wie Geschichten erzählt werden, so schreibt auch jedes Kunstwerk die Kunstgeschichte um, indem der Künstler versucht, sich ihr einzuschreiben: Wer Kunst macht, will auch Kunstgeschichte schreiben. Doch welche Macht schreibt ein, schreibt vor und um? Welche Macht macht Kunst und Kunstgeschichte? Welche Macht erzählt, was Kunst sei und wer Kunst macht? Welche Macht bestimmt, was Kunst erzählt? Wer ist Klio, die Muse der Geschichtsschreibung?

Die Stile der Kunstgeschichte sind Stile von Erzählungen, Texte, Diskurse der Macht, die einen Subtext erzeugen und einen anderen Diskurs verdrängen. In dieser Ausstellung wird der Kunst erstmals nicht die Wahrheits-, sondern die Macht-

frage gestellt. Welche Macht legitimiert einen beliebigen Diskurs als Kunst? Sind es nicht die Institutionen des Staates selbst, wie in der Medizin und in der Justiz?

Es geht bei der vorliegenden Gruppenausstellung, die an Hand einer Auswahl von sechs Künstlertypen verschiedener Stile, Medien und Nationen, die Darstellungs-, Präsentations-, Referenz- und Ausstellungsformen der Kunst selbst ausstellt, nicht mehr allein um die ästhetische und ethische Frage der Kunst. Durch die Auswahl der Künstler und Werke (Skulpturen, Möbel, Gemälde, Produkte, Fotografien, Installationen) wird die Frage nach den Diskursformen der Kunst, nach Ausstellungs- und Darstellungsformen der Kunst in den Mittelpunkt gestellt. Die Kunst wird einbezogen in eine Konfiguration von Texten, innerhalb deren sie als Text gelesen, vermittelt und bewertet wird. Die Stile der Kunstgeschichte, ihre Formen und Methoden werden schließlich selbst zu Readymades. Sechs berühmte Kunsttheoretiker, sechs typische Schreibweisen über die Kunst repräsentieren und interpretieren die Diskurse der verschiedenen Künstlertypen (archaisch-mythisch der eine, technisch-medial der andere, sozialkritisch der dritte, visionär der vierte, postmoderner Maler der fünfte und Produktdesigner der letzte), die allerdings einander widersprechen. Aus dieser Kollision der

zeitgenössischen Kunstdiskurse folgt nicht mehr die Frage, was Kunst herstellt oder darstellt, sondern wird die Kunst selbst in Frage gestellt. Konkurs oder Diskurs der Kunst. Hat der Diskurs seine Autonomie längst verloren? Ist die Kunst selbst nur mehr eine Simulation dessen, was Kunst und die Funktionen der Kunst einmal waren? Indem ich zeige, wie die zeitgenössischen Diskursformen der Kunst funktionieren, wird die Funktion der Kunst erprobt. So unterschiedlich die Künstler auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen die schöne Illusion, daß die wahre Kunst immer da ist, wo sie nicht Ware ist und man sie nicht erwartet. Da, wo niemand an sie denkt, noch ihren Namen nennt. Insofern ist vielleicht der Ausstieg aus der Kunst die höchste Form der Kunst. Mit selbstreferentiellen Methoden dirigieren daher die Künstler ein Duell der Objekte, codieren den Gebrauch der Gegenstände und die Praktiken des künstlerischen Handels um, orchestrieren auf listige Weise das Spiel und die Codes der Kunst. Ein fiktives Buch wie unser aller Leben?

Ich erschuf in mir verschiedene Persönlichkeiten. Ich erschaffe ständig Personen. Jeder meiner Träume verkörpert sich, sobald er geträumt erscheint, in einer anderen Person; dann träumt sie, nicht ich.

Um erschaffen zu können, habe ich mich zerstört; so sehr habe ich mich in mir selbst veräußert, daß ich in mir nicht anders als äußerlich existiere. Ich bin die lebendige Bühne, auf der verschiedene Schauspieler auftreten, die verschiedene Stücke aufführen.

Fernando Pessoa