

Godard oder Hitchcock? Zu den Erwartungen der Theorie an die Kunst – und vice versa.

Ein Gespräch zwischen Jörg Heiser
und Daniel Kurjaković

—
http://www.quadrilogy.org/de/theory_individual?page=1

Godard oder Hitchcock? Zu den Erwartungen der Theorie an die Kunst –
und vice versa.

Ein Gespräch mit Jörg Heiser, von Daniel Kurjaković
Berlin, Oktober 2009

Dass Künstler in einer bestimmten Form Anteil haben an der »Produktion von Wissen«, darüber sind sich Kritikerinnen, Kuratoren und Theoretikerinnen heute einig. Wodurch sich die künstlerischen Beiträge gegenüber den Theoremen von Philosophen auszeichnen, ist dagegen schwierig zu formulieren. Deutlich ist aber, dass sich mit dem Einzug der »Sprache« in die Kunst das künstlerische Metier dem theoretischen angenähert hat. Jörg Heiser betont, dass diese neue Nachbarschaft den Umgang der Theorie mit der Kunst verändert hat und wagt eine Kritik an modernistischen Wertesystemen, die den Theoremen mancherorts zugrunde liegen.

DK: Wie stehen Sie zu der Annahme, dass es einen Gegensatz zwischen Diskurs und Kunstwerk gibt. Existiert dieser Gegensatz für Sie überhaupt?

JH: Die längst eingeübte Reaktion wäre wahrscheinlich, dass man den Gegensatz in Frage stellt, weil man längst damit vertraut ist, dass Künstler sich in einem diskursiven Raum bewegen. Aber das ist mir ein bisschen zu einfach. Theoretiker arbeiteten traditionell gerne - ob eingestanden oder nicht - mit einem Bild des *idiot savant*: der Künstler ist eine Art Spezialist für eine bestimmte Art der Wahrnehmung und deren kreativer Umsetzung. Die Philosophen wiederum sind diejenigen, die das aufnehmen, exemplifizieren und hermeneutisch untersuchen. Diese Problematik besteht für mein Gefühl bis heute, selbst wenn sie oft nicht eingestanden wird. Um ein Beispiel zu nehmen, das das Problem ganz gut illustriert: wenn man Slavoj Žižek fragen würde, warum er um Godard einen großen Bogen macht, würde er antworten: »Der ist präventios.« Aber was bedeutet präventios? Es bedeutet, dass Godard bestimmte Theoreme, seien es selbstentwickelte oder diejenigen anderer, in den Werken mit transportiert.

Denkt man an Szenen in *One plus One*, wo plötzlich aus *Mein Kampf* vorgelesen wird und dann – Schnitt – wieder Black Panther-Aktivisten im Pornoladen zu sehen sind, dann sind das Brüche, die Žižek als präventiv bezeichnen würde. Dies gehört sozusagen zum Handwerk der Philosophie, nicht zuletzt zu seiner eigenen. Er selbst arbeitet ständig mit solchen Brüchen: er erzählt einen Witz, dann kommt Lacan, schliesslich rekurriert er noch auf Hegel usw.

Umgekehrt knöpft er sich beispielsweise Alfred Hitchcock oder David Lynch vor, wobei er darauf bauen kann, dass ihm deren Produktion - ihre Äußerungen in Texten und Interviews - nicht in die Quere kommt. Weil sie ihre theoretische »Unterfütterung«, sofern sie vorhanden ist, einkleiden oder in eine Art von Konstruktion einbauen, die sich - wie ein Traum - als geschlossen gibt. Es ist nicht mehr der Normalfall in der Kunst, dass man so eine Setzung macht, sich genügt oder sibyllinisch zurücknimmt und das Sprechen dem Rezipienten überlässt. Ich denke, dass sich genau daran die Problematik festmacht: wer spricht worüber. In diesem Sinne sind die Grenzen verwischt, aber trotzdem gibt es Polaritäten. Was mir eindeutig eine zu einfache Lösung ist, ist zu sagen, es sind verschiedene Arten von Wissensproduktion: Man sagt, Künstler produzieren eine andere Art von Wissen als Theoretiker, aber das erklärt meines Erachtens überhaupt nichts, weil es nicht nur um Wissensproduktion geht, sondern um Methoden. Und die Methoden sind teilweise extrem unterschiedlich.

DK: Die Betonung experimenteller Methoden der Erfahrung und des Wissens ist relativ häufig, das wird gern unterstrichen; die nötige Diskussion von ästhetischer Praxis und ihrer Relation zum Wahrheitsbegriff wiederum gestaltet sich viel schwieriger. Vor dem Wahrheitsbegriff schrecken die meisten zurück.

JH: Der Wahrheitsbegriff ist ein altes philosophisches Problem, das - aus Prinzip - nie befriedigend gelöst werden kann. Dennoch operieren sowohl Künstler als auch deren Rezipienten mit bestimmten Wahrheitsansprüchen oder zumindest mit der Vorstellung von Wahrheitseffekten oder Wahrheitsproduktion. Und sei es die Wahrheit, die darin besteht, dass es z.B. eine Korrelation zwischen Konzept und Durchführung gibt, oder dass eine bestimmte Art von überprüfbarer Nachvollziehbarkeit da ist. Natürlich kann die Pointe darin bestehen, dass man genau diese Überprüfbarkeit düpirt, aber dann operiert man immer noch mit dem Grundmotiv einer Wahrheit. Arbeiten, die ins Dokumentarische gehen, operieren zwangsläufig mit der Frage von Wahrheit, weil

ein Weltbezug behauptet wird, der letztendlich eingelöst werden muss.

DK: Was sind gute Gründe dafür, in dieser Frage nicht frühzeitig in Relativismus auszuweichen? Was könnte für die Diskussion drin liegen, wenn man auf dieser Frage und dem Wahrheitsbegriff insistiert?

JH: Es fängt damit an, dass man jedes Kunstwerk als eine Art von Positionierung demgegenüber betrachten kann, was schon an kultureller Produktion besteht, sei das historisch oder zeitgenössisch. Ich muss den Beitrag in Beziehung zu diesem Umfeld setzen, ihn daran, an seinen eigenen oder auch an meinen Ansprüchen überprüfen können. Als Rezipient schaue ich, wie weit die Ansprüche, die das Werk selbst formuliert, mit dem, was tatsächlich im Werk passiert, eingelöst sind oder nicht. Das ist eine Ebene. Eine weitere Ebene hätte mit dem Begriff von Innovation zu tun. Innovation wäre ein anderes Wort für die Produktion einer Wahrheit: man dringt zu etwas vor in der Produktion einer künstlerischen Arbeit, was eine neue Perspektive auf die Welt oder Kunst eröffnet. Indem es eine Perspektive eröffnet, hat es Wahrheitsgehalt.

Was dahinter steckt, ist die altbekannte Frage nach Kriterien der Kunst. Nach welchen Kriterien mache ich Kunst, nach welchen beurteile ich sie oder nehme sie wahr? Man kommt dabei ohne einen Wahrheitsbegriff nicht aus, auch wenn man ihn in allen möglichen Formen unter Vorbehalt stellen kann. Philosophisch beschrieben kann man sich im Spektrum zwischen Foucault und Habermas bewegen: Im ersten Fall herrscht die Grundannahme, dass Wahrheiten immer schon Machtverhältnissen unterworfen sind. Wer spricht zu wem, mit welcher Autorität, wer setzt welche Wahrheiten? Im zweiten Fall trifft man auf ein Habermas'sches Ideal von Wahrheit, das auf der Produktion eines im Idealfall gleichberechtigten Diskurses von gleichberechtigten Teilnehmern gründet.

Beides sind totalisierende Begrifflichkeiten. Zwischen diesen beiden Polen kann man nicht vermitteln, man kann sich nicht ständig in die Mitte setzen, ein bisschen Macht, ein bisschen Diskursfreiheit gibt es nicht. Was ich aber sehr wohl machen kann, ist, das gleiche Kunstwerk aus den zwei polarisierenden Begriffen von Wahrheit zu betrachten. Einmal stelle ich mir mit Habermas vor, es gäbe einen herrschaftsfreien Raum, in dem ich über dieses Kunstwerk diskutieren kann. Die andere Perspektive wäre, dass ich mich frage, was es heisst, die Wahrheit, die dieses Kunstwerk produziert, als Ausdruck eines Macht-

verhältnisses zu lesen. Wenn ich beide Operationen gemacht habe, kann ich vielleicht einigermaßen vernünftige Aussagen darüber treffen, was der Wahrheitsgehalt oder was die Wahrheitseffekte der betreffenden Arbeit sind.

DK: Vielleicht können wir auf diesen Aspekt noch mehr eingehen. Am Anfang haben Sie angedeutet, dass ein Wettstreit zwischen dem Philosophen und dem Künstler stattfindet, der vielleicht das Sprechen selber betrifft. Wer spricht mit welcher Kompetenz und wie ist diese Kompetenz für die Gesellschaft oder für diejenigen relevant, die dieses Sprechen hören.

JH: Um Kompetenz geht es sowohl in der Kunst als auch in der Theorieproduktion, sobald so etwas wie ein Anspruch auf Vollständigkeit im Raum steht. Letztlich geht es um ein Moderne-Problem, das heisst, dass nach wie vor oft mit einem modernistischen Modell von Klarheit operiert wird. Wenn man an Alain Badiou und seine Ästhetik denkt, dann operiert er mit einer klassischen, modernistischen Behauptung. Es gibt bei ihm ein Dutzend toter, weisser Männer, die im 20. Jahrhundert die gültige Kunst produzierten. Mehr oder minder alles andere wird als irrelevant bezeichnet. Als Gegenmodell würde ich jemanden wie François Lyotard sehen, der sich die Mühe macht - manchmal auch vergeblich - auf andere Weise Klarheiten herzustellen, indem er sich ein paar zentrale Figuren wie Marcel Duchamp und Daniel Buren herausnimmt und an ihnen die Eigenlogik untersucht, nach der sie sich der modernistischen Denkweise entzogen haben. Deswegen ist auch auffällig, dass jemand wie Duchamp bei Badiou keine Rolle spielt. Man merkt, dass Theoretiker im weiteren Sinne und vor allem Philosophen sich irgendwann auf eine Konvention geeinigt haben, dass man sich z.B. via Stéphane Mallarmé oder via Samuel Beckett über bestimmte Fragen der Ästhetik unterhält. Zeitgenössische Produktionen werden dabei links liegen gelassen. Interessante Berührungen entstehen oft da, wo z.B. Kunsthistoriker oder Kunsttheoretiker die für Ästhetik relevanten Theoreme produzieren.

DK: An wen denken Sie?

JH: Zum Beispiel an Thierry de Duve oder Rosalind Krauss, obwohl das Leute sind, die nicht unter dem Ziel operieren, eine komplette, philosophische Systematik zu liefern.

DK: Vielleicht können wir die künstlerische Seite noch etwas beleuchten.

JH: Ich würde behaupten, dass Künstler, die selbst eine Form von Textproduktion haben, vielleicht am ehesten dazu in der Lage sind, die theoretischen Errungenschaften der Kunstproduktion selbst zu formulieren und damit diskutierbar zu machen. Das muss nicht unbedingt eine Schreibpraxis sein, das kann auch ein Interview sein. Es kann auch dadurch stattfinden, dass sie eng mit bestimmten Theoretikern zusammenarbeiten. In der Konzeptkunst haben wir sowieso eine Reihe von Leuten, die selbst philosophisch gearbeitet haben, von Joseph Kosuth bis hin zu Leuten wie Adrian Piper, die eine Philosophieprofessur hat und eine veritable Kantianerin ist. Hier entstehen bestimmte Arten von Wissensproduktionen, die so nicht vorhanden wären, wenn diese Leute nicht gleichermassen in der künstlerischen Praxis wie in der philosophischen Lektüre verankert wären. Ich denke, dass in solchen transdisziplinären Vorgängen die Wahrscheinlichkeit am höchsten ist, dass eine Art von Wissensproduktion stattfindet, die sich nicht erschöpft in der Produktion von neuen Kunstwerken oder in der »gewöhnlichen« akademischen Textproduktion.

DK: Die sechziger Jahre sind eine interessante Zeit hinsichtlich der Hinwendung zum Wahrheitsdiskurs. Zum Beispiel erschien ein neuer Typus von Künstler, der Methodologien der Logik - der Sprachlogik - einführte oder imitierte, vielleicht um sich von der sogenannten Kulturindustrie abzusetzen.

JH: Und gleichzeitig entstanden Rollenbilder von Künstlern als Intellektuelle, die es so bis dahin nicht geben hatte. Das heisst Künstler, die mit dem Gestus eines Wissenschaftlers auftraten, wobei Kunst teilweise sogar mit einer »hard science«-Attitüde vorgetragen wurde.

DK: Spannend ist es sich zu vergegenwärtigen, dass das Medium Sprache dabei gar kein weitem akzeptiertes Kunstmedium war. Das Moment der totalen Befremdung des Betrachters angesichts der ersten Arbeiten von *Art and Language* - und vieler anderer Künstlerinnen - hat wahrscheinlich damit zu tun.

JH: Ergänzend finde ich es wichtig zu sagen, dass genau das Absuchen der *Art and Language*-Arbeit auf "Theorie" deren Gehalt *als Kunstwerk* verfehlt. Es geht immer um diese seltsame, teilweise sogar unheimliche Differenz zwischen dem, was sozusagen der buchstäbliche Gehalt ist und dem, was dann tatsäch-

lich passiert als Kunstproduktion. Das kann man manchmal in Begriffen von Ironie fassen, muss man aber nicht. In jedem Fall aber bleibt eine Differenz des Unausgesprochenen. Man kann es auch in Begriffen von einer räumlichen Differenz fassen. Man kann den Text in einem Buch lesen. Aber dennoch handelt es sich um Arbeiten, die unter bestimmten Bedingungen gezeigt werden. Und diese Bedingungen - wie etwas im Raum steht, wo und wie es gezeigt wird usw. - sind nicht automatisch alle mit im Text.

Burger Collection
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

In ihrer laufenden Serie „Theorie/Gespräche“ führt die Burger Collection Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern, Theoretikern, Kunsthistorikern und Kritikern über unterschiedliche Themen, die in Bezug stehen zum Forschungsprojekt der Quadrilogie. Die Quadrilogie begann 2009 und wird unter Leitung des Kurators Daniel Kurjakovic entwickelt. Eine erste Gruppe von Gesprächen mit Kunsthistorikern und Theoretikern wie Manuela Ammer, Berni Doessegger, Michael Gnehm, Catrin Misselhorn, Stefan Neuner, Beate Söntgen, Frédéric Wecker und Giovanna Zapperi wurde im ersten Ausstellungskatalog *Conflicting Tables* (2009) publiziert. Weitführende Informationen über die erste Ausstellung, den Ausstellungskatalog und weitere Aspekte der Quadrilogie finden sich auf der Homepage www.quadrilogy.org.