

Mirjam Schaub

Radikaler Dinggebrauch oder ästhetische Wiederverwertung?

Vom Fehlen eines Gebrauchsbegriffs in der ästhetischen Theoriebildung

1. Exposition der Thesen

Die Pop-Kultur ist so populär, weil für sie Gebrauch alles und Missbrauch im strengen Sinne unmöglich ist.¹ Das Ubiquitärwerden des Gebrauchsbegriffs weist Besitz- und Geltungsansprüche zurück, sogar die an sich selbst. So kommt es, dass der Kunstraum, der in den nuller Jahren in die Mitte unserer Alltagskultur rückt, nicht einfach nur die Entgrenzung und Verfransung der Künste propagiert, sondern viel radikaler *Kunst als Selbstverbrauch* thematisiert. Der Kunstraum der Gegenwart verstärkt damit, so die These, einen Grundzug der Populärkultur, für die radikaler Selbstgebrauch ohne Rücksicht auf Befindlichkeiten (eigene wie fremde) das wichtigste Credo bleibt.

Es gibt, wie wir sehen werden, *Werke*, die in diesem Sinne als Kunst anfangen – und als Nicht-Kunst enden; denn sie zielen auf etwas, das mit Kunst gar nichts mehr zu tun hat, indem

1 Mit dieser These schließe ich an Julie Kuhlken an. Ihr zufolge ist die Populärkultur genau deshalb so populär, weil für sie der Gebrauch alles und Urheberschaft oder Eigentumsrechte überkommene Kategorien seien, »because it refuses ownership, even self-ownership. It shamelessly repeats itself and lets others appropriate it for their reproductions with the same purposiveness, without a purpose that ›fine‹ arts evidence in their withdrawal into the arid plains of pure autonomy.« Julie Kuhlken: »The Exemplarities of Artworks: Heidegger, Shoes, and Pixar«, in: *Continental Philosophy Revue* 40 (2007), S. 17–30, hier S. 29. Üblicherweise werden harmlosere Bestimmungen gewählt, wie »das, was alle angeht«, oder die Feststellung »gemeinsame[r] soziokulturelle[r] Schicksale«, so etwa jüngst und wenig engagiert Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. XII, XIV.

sie ostentativ ihre Geltung als autonomes Werk in Frage stellen und die Idee des *radikalen Selbstverbrauchs* gleichsam *auf offener Bühne* propagieren. Der Akt des Ausstellens von Kunst ist dann kein freundlicher mehr, sondern das brachiale Ende desselben. Ausstellen bedeutet dann buchstäblich *jeden möglichen Gebrauch zu durchkreuzen*, ja, zu stoppen. Wohl gemerkt, es geht in Fällen wie diesen nicht länger um einen abwegigen oder vergessenen Gebrauch, um eine pfiffige Umnutzung oder strategische Störung, welche die Wahrnehmung irritiert und sich sodann in ein wohlgefälliges Aha-Erlebnis auflöst. Vielmehr wird die dominante ästhetische Theoriebildung – die Kantische Zweckfreiheit wie die Hegel'sche beziehungsweise Adornitische Autonomie der Kunst – mit ihren je eigenen Sicherheiten in Mitleidenschaft gezogen, wenn Gebrauch/Verbrauch/Missbrauch, Teilhabe/Ausschluss, Gewinn/Verlust, Kopie/Original, Authentizität/Fake unter der Ägide der Popkultur ununterscheidbar werden. Danken damit auch Autonomie und interesseloses Wohlgefallen als theoretische Topoi und künstlerische Leitbilder ab?²

Was fehlt, so die Diagnose, ist eine Reflexion auf die philosophischen Folgen des Ubiquitärwerdens der Gebrauchskategorie in der Popkultur. Dieses berührt auch die Kunst, deren Arbeiten, Installationen und Happenings die Teilhabe am Mainstream westlicher Konsumkultur unschwer verleugnen können. Dass der künstlerische Werkbegriff mit der Installationskunst in die Krise gerät, verwundert nicht, zieht doch die Popkultur als solche die Wertbesetzung *jedweden Originals* in Zweifel, also auch die des künstlerischen. Da echte Wert-

2 Am lautesten verneint wohl Juliane Rebentisch diese Suggestivfrage. Allerdings gesteht sie – mit Rüdiger Bubner – zu, dass der objektivistische Werkbegriff spätestens seit den späten 1960er Jahren in der Krise stecke und sich dieser »Impuls« aus der künstlerischen Praxis mit dem »antiobjektivistischen Impuls der Theorie ästhetischer Erfahrung« treffe. – Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2002, S. 11.

besetzung für die – auf Reproduktion und Konsum angewiesene – Dingwelt der Populärkultur unerreichbar bleibt, wird sie durch etwas anders substituiert und zwar durch *die Vorstellung eines ubiquitären Gebrauchs*. Der kann praktisch nur glücken, wenn die Grenzen zwischen Gebrauch, Selbstgebrauch, -verbrauch und Missbrauch zu fließen beginnen. Am Horizont zeichnet sich damit eine von übergriffigen Ereignissen bestimmte Ding- wie Kunstwelt ab, die – wie in einer gigantischen TOY STORY – ihren bewusst einkalkulierten und bejahten *Selbstverbrauch* letztlich für origineller hält als ihre eigene Musealisierung.³

Im Folgenden werde ich kurz die vermeintlichen Sicherheiten der herkömmlichen ästhetischen Theoriebildung skizzieren und aufzeigen, wie der von ihr theoretisch nicht abgedeckte Gebrauchs begriff auch den des ästhetischen Dings in Mitleidenschaft zieht. Mit einem kurzen Verweis auf Max Stirners Selbstgebrauchs idee und Martin Heideggers Dingphilosophie wird die Populärkultur sodann als entfesselter Gebrauchsakkumulator und -akzelerator kenntlich werden, deren Grenzen stetig expandieren.⁴ In dieser Dynamik muss sich die Gegenwartskunst situieren und ihr doch *parieren und Paroli bieten*, so meine Annahme, die sich selbst kaum länger innerhalb eines kritischen Gegenkulturkonzepts verortet.

Der Hauptteil ist zur besseren Beweisführung der »Wiedergebrauchsphilosophie« des britischen Turner-Preisträgers

3 Der Titelheld der TOY STORIES, Woody, ein Cowboy-Junge, »poses the question of exemplary for whom«, denn er *entscheidet* sich tatsächlich für sein – seinen eigenen Verschleiß beinhaltenden – *Leben* mit dem Menschenjungen Andy und damit gegen ein *eternal life* als Anbetungsobjekt in einem japanischen Kindermuseum. – Kuhlken: »The Exemplarities of Artworks«, a.a.O., S. 25. So genauer bereits ausgeführt in Mirjam Schaub: *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Berlin, Zürich 2010, S. 438–443, hier S. 442.

4 In diesem Sinne bietet dieser Aufsatz durchaus Anschluss an das von Armen Avanessian herausgegebene Thesenbüchlein *#Akzeleration*, Berlin 2013 an.

Simon Starling gewidmet, welcher mannigfaltige Spielarten eines widerständigen Gebrauchs – als Verbrauchsvermeidung, als Aufzeigen von Missbrauch, aber auch als Selbstverbrauch – vorführt; während die radikalste Form des Ausschaltens aller möglichen anderen, denkbaren Gebrauchsweisen am Beispiel der Abramović-Schülerin Doreen Uhlig diskutiert wird. Beide Positionen stecken das schillernde Spektrum dessen ab, wie Kunstwerke der Gegenwart das Ubiquitär-Werden der Gebrauchskategorie in der Popkultur nutzen, umnutzen, ausnutzen, ironisieren, kommentieren, korrumpieren oder zu Grunde richten. Dabei geht es mir darum, im *Brennglas* der künstlerischen Aneignung die philosophische Beweislast umzukehren, den radikalen Impuls der scheinbar so gemeinverträglich, banalen Popkultur sichtbar werden zu lassen, indem der ubiquitär werdende Gebrauch der Dingwelt mit den *weit radikaleren* Gebrauchsweisen der Kunstwelt zu rivalisieren beginnt. Es geht darum, diesen Widerstreit als etwas zu begreifen, worin sich Produktion, Destruktion und Konstruktion ebenbürtig sind.

2. Das Fehlen eines Gebrauchsbegriffs innerhalb der ästhetischen Theorie

Dabei gehe ich von der Beobachtung aus, dass die beiden prominentesten ästhetischen Theoriebildungen, so unterschiedlich die rezeptions- und die autonomieästhetische Position auch sein mögen, in einem Punkt konvergieren und seltene Einmütigkeit demonstrieren: Sie verfügen beide nicht nur über *keinen* Begriff des Kunstgebrauchs, sondern *immunisieren* ihre eigene Theoriebildung auch strategisch dagegen, das Kunstwerk überhaupt in diesen Kategorien zu denken. Warum das so ist? Die einfachste Antwort lautet: Weil sie Gebrauch weder kreativ, noch subversiv, noch ubiquitär denken können, sondern ihn stets mit irgendeiner Form des Nutzens, Benutzens,

Ausnutzens, Ausbeutens, kurz: des Zwecks oder der Zweckrationalität gleichsetzen.

So erklärt Immanuel Kant als Vertreter einer klassisch rezeptionsästhetischen Position⁵ das Schöne zu einer besonderen Form des »Wohlgefallen«, nämlich eines, das erstens ohne Zuhilfenahme von Begriffen *allgemein* gefalle und zweitens »ohne alles Interesse«⁶ auf einem reflektierenden Geschmacksurteil gründe, das seinerseits die »Vorstellung eines Zwecks« offensiv *zurückweise* und sich allein der – inhaltlichen leeren, unbestimmten – »Form der Zweckmäßigkeit«⁷ bediene. Zweckmäßig sei nicht der Gegenstand durch irgendwelche intrinsischen ästhetischen Qualitäten, sondern allein das zufälligerweise freie und das heißt hierarchiefreie Spiel der menschlichen Vermögen, welche Kant als Trias aus bildgebender Einbildungskraft (*imaginatio*), begriffsgebendem Verstand (*ratio*) und handlungsanleitender Vernunft auffasst. Diese einmalige »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« ist für Kant unvereinbar mit der Vorstellung einer gezielten Anwendung. Denn das »freie Spiel« der Vermögen stellt sich für Kant *zufällig* und das heißt aufgrund unkalkulierbarer Umstände ein, auch fällt es nicht immer lustvoll, sondern wie im Fall des Erhabenen sogar zunächst qualvoll aus. Allerdings steigert für Kant die Erfahrung des Schönen wie des Erhabenen letztlich das Gefühl des Lebendigkeitseins des Subjekts, nährt das Gefühl der »Stimmigkeit« mit der Welt. Der »Grund der Lust« liege aber »bloß in der Form eines Gegenstandes für die Reflexion«.⁸ Die Urteilskraft operiere hier nicht bestimmend, nicht deduzierend, sondern

5 Eine Position, die sich bereits 1973 für Rüdiger Bubner in »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« als anschlussfähig an Theorien der ästhetischen Erfahrung erweist. Rüdiger Bubner, hier zit. nach ders.: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1989, S. 9–51.

6 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790/93/99), Hamburg 1990, § 2, S. 40.

7 Ebd., § 17, S. 77.

8 Ebd., XLV, S. 27.

induktiv: »Da diese Zusammenstimmung des Gegenstandes mit den Vermögen des Subjekts zufällig ist, so bewirkt sie die Vorstellung einer Zweckmäßigkeit derselben« lediglich »in Ansehung der Erkenntnisvermögen des Subjekts.«⁹

Theodor W. Adorno, der diesem rezeptionsästhetischen Ansatz wenig abgewinnen kann, spitzt das von ihm polemisch so genannte »Kantische Oxymoron«¹⁰ wie folgt zu: Scharfsinnig und zugleich einfältig verkenne Kant, dass alle Kunst als kulturbedingte, menschengemachte und zugleich dingliche Realität »mit dem Allgemeinen durchsetzt«¹¹ sei. Schönheit müsse sich, so Adorno kategorisch, immer erst »im Reich der Zwecke«, das heißt innerhalb des Wertekanons ihrer Zeit objektivieren, bevor sie triumphal daraus ausziehen könne.¹² Gerade in der Kunst dominiere die »Herrschaft des Menschen über Natur«, denn in besonderer Weise zeuge der unumschränkte Umgang mit dem künstlerischen Material von der Unterwerfung unter menschliche Zwecke, selbst wenn die kritische Reflexion im künstlerischen Prozess dies aufzufangen versuche. Adornos Fazit lautet: »Die Kantische Zwecklosigkeit ohne Zweck ist ein Prinzip, das aus der empirischen Realität, dem Reich von Zwecken der Selbsterhaltung, einwandert in ein dieser [Realität] entzogenes [Reich], das ehemals sakrale.«¹³ Unumwunden artikuliert sich hier Adornos eigenes Credo, nämlich, dass nach dem Ende der spekulativen Metaphysik das moderne Kunstwerk an dessen systematische Stelle trete.

9 Ebd., XLV, S. 28.

10 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, posthum hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973, S. 428.

11 Adorno: »Frühe Einleitung«, in: ders.: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 522.

12 Adorno spricht von »Exodus« und man meint kurz und etwas irritiert die Teilung der Fluten des Roten Meeres vor sich zu sehen, bevor sich die Wogen wieder glätten.

13 Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 428, ebenso die unmittelbar vorausgegangenen Adorno-Zitate ohne eigene Fußnote.

Das Kunstwerk bleibt für Adorno damit einerseits an die gesellschaftlichen Verhältnisse – das heißt die *faits sociaux* Émile Durkheims – gebunden, taugt andererseits qua Mimesis und ästhetischer Neutralisierung aber durchaus als subversiver Einstand gegen die herrschenden Verhältnisse. Wie G.W.F. Hegel wendet sich Adorno damit gegen die bloße Empfindung und gegen das kantische Naturschöne, um etwas viel Erregenderes zu entdecken: die schier »unerschöpfliche« Produktion der eigenen »schöpferischen Einbildungskraft«. ¹⁴ Dieser Zug ins Geistige, ja, Göttliche brachte bereits bei Hegel eine zweite Denkfigur mit sich: die der Würde und daran anschließend die der *Autonomie der Kunst*, die »sich in freier Selbständigkeit«, so Hegel, »zur ›Wahrheit‹ erhebe, »in welcher sie sich unabhängig nur mit ihren eigenen Zwecken erfüllt.« ¹⁵

Die Autonomie des Kunstwerkes, die Hegel in einer fragwürdigen Subreption als Abklatsch der Autonomie des menschlichen Geistes projiziert, ist für Adorno jedoch selbst *bloß scheinhaft* – da in Wahrheit über einem Abgrund der menschlichen Zweckentfremdung wie der Konsumtion errichtet. Gerade weil der »tätige Geist« des Künstlers sein künstlerisches Material nach eigenem *Gusto gebrauchte, missbrauchte, verbraucht, es in jeder Hinsicht seinen, das heißt nicht den eigenen Zwecken überlasse*, müsse der ästhetische Schein zuallererst die Autonomie des Kunstwerkes *herstellen*. An dieser Stelle kommt Adorno, ohne es zu wollen, dem Credo der Populärkultur gefährlich nahe.

Ausgehend von diesem Befund lassen sich nun auch die bleibenden Differenzen zwischen Kant und Adorno besser würdigen: Kant entzieht das Kunstwerk durch die Idee der *zufälligen Begegnung*, der Zweckmäßigkeit *ohne Zweck* und des *interesselosen Wohlgefallens* jeder herkömmlichen Gebrauchstheorie. Dabei verfügt er, zumal der Kant der *Anthropologie*

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I. (Hotho-Nachschrift), Frankfurt a. M. 1970, S. 18.

15 Ebd., S. 20f.

(worauf unter anderem Iris Därmann¹⁶ eindringlich hingewiesen hat), sehr wohl über einen Begriff des Brauchens, das heißt der Bedürftigkeit, nicht jedoch über einen des Gebrauchs. Der Mensch *brauche* das Naturschöne, gerade weil er es *nicht zweckhaft verwenden* – vulgo: gebrauchen, handhaben – könne. Die Erfahrung von Schönheit versöhnt den Menschen für Kant mit der Natur (auch seiner eigenen).

Für Adorno hingegen erinnert das Naturschöne an die unversöhnliche Stellung des Menschen, der die Natur den eigenen Zwecken zum Zweck des Selbsterhalts unterwirft. (Daher auch die Flucht *in* die Kunst.) Adorno glaubt nicht an das interesselose Wohlgefallen, sondern an die Unvermeidlichkeit, ja Zwanghaftigkeit des menschlichen Zweckrationalismus und kennt deshalb keinen unschuldigen, keinen naiven, keinen nicht-entfremdeten Gebrauchs begriff. Stattdessen operiert Adorno mit Begriffen wie Widerstand, Neutralisierung, Opposition, mimetisches Verhalten der Kunstwerke und ähnlichem, um in ihrem Namen die »Verdinglichung« des menschlichen Daseins zu kritisieren. Im Ausgang von Hegels »Selbstzweckhaftigkeit« mutet er dem Kunstwerk *Autonomie* zu, wenn auch nur *scheinbar*. Ähnlich wie bei Schiller wirkt der »ästhetische Schein« auch bei Adorno selbständig und selbsttätig, allerdings erübrigt sich dabei nicht (wie für ersteren) dessen trügerisches Potential.¹⁷ Kunstwerke werden damit zu seltsamen, zwittrigen

16 Iris Därmann: »Kants Kritik der Tischgesellschaft und sein Konzept der Hospitalität«, in: *Denkwege des Friedens*, hg. v. Pascal Delhom und Alfred Hirsch, Freiburg/München 2007, S. 364–386, sowie dies.: »Die Tischgesellschaft«, in: *Die Tischgesellschaft*, hg. v. Iris Därmann und Harald Lemke, Bielefeld 2008, S. 15–41.

17 Besonders im 26. Brief findet der Spieltrieb »Gefallen« (S. 109) am Schein; dieser Schein ist für Schiller nur ästhetisch, wenn er weder Realität heuchelt, noch sie für seine Wirkung als Kontrastfolie braucht, sondern vielmehr »aufrichtig [...] (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt)« und vor allem »selbständig ist«, das heißt »allen Beystand der Realität entbehrt«. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1793), Leipzig, Stuttgart 2000, 26. Brief, S. 111.

Dingen, an deren äußerstem historischen Ende Bruno Latour seine Akteur-Netzwerk-Theorie exemplifizieren kann.

Anders als Kant, der zumindest das »Ding an sich« strategisch klug ins Intelligible verlagert und damit außerhalb der Reichweite der menschlichen Vorstellungskraft bringt, verfügt Adorno über keinen *neutralen* Dingbegriff, da er »Ding« nicht ohne »Verdinglichung« und »Zweck« nicht ohne »Zweckrationalität« denken kann. Seine *Ästhetische Theorie* ist ein großangelegter Schutzversuch, der mitten in seine berühmteste Erfindung – den »Verblendungszusammenhang« – hineinregiert. Adorno *erschreibt* der modernen Kunst ein philosophisches Refugium, in das er sie einhegt und einpflegt, um sie gegen fremden Zugriff abzuschotten. Dabei werden allerdings die Kunstwerke unter seinem theoretischen Zugriff als metaphysische Restposten immer ominöser.¹⁸

Interessanterweise erzeugen sowohl die rezeptions- wie die autonomieästhetische Position ein klassisches *no-go*: Sie versuchen das Kunstwerk wie die ästhetische Erfahrung dem menschlichen Zugriff zu entziehen, als sei dieser immer schon rüde, zerstörerisch; als sei er immer schon planmäßig – und nie spielerisch. Während sich bei Kant die Erfahrung des Schönen charmanterweise nicht herbeizwingen lässt, belegt Adorno sie mit einem eigenwilligen *Reflexionsverbot*, denn das Kunstwerk klappert bei ihm seine dialektischen Pole ganz von alleine ab. Die Hegel'sche Autonomie wird von Adorno so zum »Rätselcharakter« hochgeschnürt, das Kunstwerk abweisend und anziehend, unergründlich, mysteriös und gefährlich wie die unerträglich schönen und lässigen Frauen im Film noir. Was Adorno nicht versteht, soll auch niemand anderer verstehen – dürfen.

18 Auf Adornos Feststellung der »Krise des Scheins«, der zuallererst die Autonomiethese absichern sollte, folgt bezeichnender Weise das restitutive Kapitel über »Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik« der Kunst.

Während Kant das Naturschöne dem Kunstschönen vorzieht aufgrund des Zufallscharakters der lustvollen, reflexiven Begegnung, entwickelt sich im Einklang mit Adornos Autonomieästhetik bekanntlich eine mächtige Ausstellungstradition, für die der White Cube das beste Architekturmodell darstellt. Ausstellen bedeutet hier, die von Adorno kritisierte Zweckgebundenheit der ästhetischen Dingwelt zu neutralisieren, zumindest temporär außer Kraft zu setzen. Dies geschieht – wie bei den berühmten Campbell's Soup Cans – durch institutionelle Entrückung, narrativen und genealogischen Kontextbruch, zuletzt durch konzeptuelle Rekontextualisierung, die sich am Bruch mit lebenspraktischen, lukullischen, rituellen oder religiösen Umgangsformen labt. Das Kunstwerk darf nicht länger angefasst, geteilt, gegessen oder besungen werden, es wird als Solitär und potentiell hochgradig wertvolles und hochpreisiges Original auf einen Sockel gestellt und durch Panzerglas vor Angriffen und Manipulationen geschützt.

Das ist natürlich eine burleske Zuspitzung der autonomie-ästhetischen Position, doch sie zeigt, gerade im Vergleich zu Heideggers Kunstwerke-Aufsatz (von 1936), wie unendlich weit sich nicht nur die Kunsttheorie, sondern auch die Ausstellungspraxis von der Idee eines haptischen Umgangs, einer körperlichen Nähe zu den Werken selbst, entfernt hat. Genau das kehrt sich erst im Zeichen der Popkultur radikal um, welche die Strenge der modernen Avantgarde-Bewegungen, das *Nolite-tangere* und das metaphysische Rätselgeraune bricht.

3. Radikaler Dinggebrauch als Alternative?

Dass der Umgang mit Kunstwerken nach einem unaufgeregten Gebrauchsbegriff jenseits von Zufallsbegegnung und Zweckrationalität verlangt, zeigt Heideggers nicht minder ostentative, bewusst provokante Nahaufnahme haptischer Gebrauchsformen.

»Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde, zum Beispiel jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet oder die Bäume aus dem Schwarzwald. Hölderlins Hymnen waren während des Feldzuges im Tornister mitverpackt wie das Putzzeug. Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln auf im Keller.«¹⁹

Lassen sich Kunstwerke gebrauchen wie die Kartoffeln und Kohlen im Keller, gehen wir wirklich mit ihnen so hemdsärmelig um, wie es Heideggers plakativer Vergleich suggeriert?

Heidegger kehrt mit seiner Gebrauchsphilosophie aus dem Geist des Umgangs und der alltäglichen Vertrautheit zurück zum griechischen Begriff der *techné*: In der Antike gelten Künstler wie Handwerker als Vorbilder für den »richtigen« – das heißt sachgerechten – Gebrauch dessen, was sie gleichsam *traumwandlerisch genau* kennen und damit auf vorzügliche Weise »innehaben«, nicht bloß besitzen.

»Platon berücksichtigt im Rahmen seiner Argumentation die wesentlichen Aspekte des herkömmlichen Begriffs vom richtigen Gebrauch. Er konstruiert damit eine deutliche Analogie zur Praxis des Handwerkers und Künstlers. So wie dieser durch sachgerechten Gebrauch Material und Werkzeug wertvoll werden läßt und ihrer Ambivalenz enthebt, so bewirkt der Dialektiker durch gleichfalls sachgerechten Gebrauch die Brauchbarkeit anderer Wissenschaften und der Ideen für den Erkenntnisprozeß. Beide benötigen für den richtigen Gebrauch ein entsprechendes Wissen, das

19 Martin Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes« (1935/36), in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1994, S. 1–74, hier S. 3.

durch den Umgang mit den Gebrauchsobjekten gewonnen wird.«²⁰

Wissen ist dann keine abstrakte Größe mehr, sondern Hand und Herz, Verstehen und Geschick im Umgang, die wie selbstverständlich ineinandergreifen. Das intime, nicht einfach zu veräußernde Wissen um die Natur bzw. den Kern des Dings (*tò hypokeímenon*) und seiner fachgerechten Manipulierbarkeit werden in der Antike bereits sehr genau als *ktesis* und *chresis/hexis* unterschieden.²¹ Die Fragen, die sich an diese Unterscheidung anschließen, liegen auf der Hand: Setzt Gebrauch Besitz voraus? Die Popkultur sagt dazu *Nein!* Zielt Besitz auf Gebrauchshoheit? (Auch hier ein *Nein.*) Verwirkt, wer seinen Besitz nicht *richtig* gebraucht, denselben? Verbrauchen sich Kunstwerke wie Gebrauchsgegenstände? (Manchmal, ja!) Lässt sich Kunst durch unorthodoxen Gebrauch missbrauchen? Definiert der Künstler die erlaubten Gebrauchsweisen? Oder der Betrachter? Oder die Institution?

Heidegger wird die gleichsam natürliche, zwangsläufige Transformation des Ding-Begriffs durch seinen kundigen und selbstverständlichen Gebrauch nachzeichnen. Er definiert ein Ding als »Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit«,²² welche durch keinen besonderen Gebrauch näher spezifiziert ist. Erst »Zuhandenheit«, und »Dienlichkeit«, kurz: die Vertrautheit des Umgangs begründen für Heidegger, dass sich ein bloßes Ding zum »Zeug« erhebt. Überhaupt sei das Zeug halb Ding »und doch mehr« – nämlich verlässlich im Gebrauch; es

20 Rainer Nickl, »Haben und Gebrauch«, in: ders.: *Ordnung der Gefühle. Studien zum Begriff des Habitus*, Hamburg 2001, S. 80f.

21 Wie üblich zeichnet Heidegger beim Übergang von der griechischen Terminologie zur lateinischen Begriffsgeschichte die Geschichte einer philosophischen Verengung nach, wenn *hypokeímenon subiectum*, *hypóstasis substantia* und *symbebêkos* zu *accidens* wird. Vgl. Heidegger: »Ursprung des Kunstwerkes«, a.a.O., S. 7f.

22 Ebd., S. 15.

sei zugleich halb Kunstwerk »und doch weniger« – weil ohne Selbständigkeit.²³ Der Gebrauch ist für Heidegger ein Differenziator; und als solcher eine zwiespältige Angelegenheit, denn er re- und deterritorialisiert (um mit Deleuze zu sprechen) das Ding, hin zum Zeug und zurück zum bloßen Ding. Es gibt für Heidegger – der sehr drastisch von der »langweilig aufdringliche[n] Gewöhnlichkeit [der Gebrauchsdinge]« sowie der »vernutzten Gewöhnlichkeit des Zeuges« sprechen kann – keinen Gebrauch, der nicht im Laufe der Zeit zwangsläufig in Verschleiß oder schalem »Schwund«²⁴ mündet.

»Das einzelne Zeug wird abgenutzt und verbraucht; aber zugleich gerät damit auch das Gebrauchen selbst in die Vernutzung, schleift sich ab und wird gewöhnlich. So kommt das Zeugsein in die Verödung [...].«²⁵

Folglich schwinde im alltäglichen Gebrauch langsam und schleichend die Verlässlichkeit des Zeugs und mache »die blanke Dienlichkeit sichtbar«.²⁶ Die wichtigste Einsicht Heideggers ist damit diese: Die Verlässlichkeit des Zeugs ist nicht von Dauer. Das Zeug muss deshalb gleichsam zum Kunstwerk aufsteigen, will es seiner Ausstellung als »blanke[r] Dienlichkeit«²⁷ entgehen. Will man die prekäre Stellung des Zeugs zwischen Dingcharakter und Kunstwerk begreifen, reichen – so Heideggers Credo – weder Beschreibungen noch herkömmliche Erklärungen aus. Vielmehr müsse man das »Zeugsein des Schuhzeugs« an einem Beispiel entwickeln, das diese Verlässlichkeit in der Lage sei *auszustellen*; und zwar das, »was es in Wahrheit ist«, bzw. »zu wissen gab«.²⁸ Heidegger ist der

23 Ebd., S. 14.

24 Ebd., S. 20.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 21.

Überzeugung, dass van Goghs Gemäldezyklus über die *Vieux souliers* (1886/87) diese »Wahrheit« genau deshalb ausstellen könne, weil es das Dargestellte *materialiter* gerade nicht sei. Gerade die Differenz – das Stillstellen und Aussetzen des alltäglichen Gebrauchs im Bild – ermögliche hier die Erkenntnis.

Ausgerechnet der Ontologe Heidegger wirbt an dieser Stelle für einen »epistemischen« Gebrauch von Kunstwerken. Hintergrund ist derselbe *Medienwechsel*, wie ihn René Magritte immer wieder mit seinen Gemälden thematisiert hat. Das Bild eines Schuhs sei eben kein Schuh, aber genau deshalb könnten wir Wesentliches über das Sujet erfahren – für Heidegger ist es, wie gesagt, die Verlässlichkeit, die das Zeug vom Ding unterscheidbar macht.

Kunst auszustellen bedeutet für Heidegger nicht nur, einen bestimmten Gebrauch *auszusetzen* (eben den der Konsumption, der den Kohlen und Kartoffeln im Keller droht), sondern: sie einem *anderen* (*hier: einem epistemischen*) Gebrauch um so sicherer zuzuführen. Ob allerdings »Vernutzung« und »Verödung« im Medium des Bildes kategorial ausgeschlossen sind, darf bezweifelt werden. So wie das Klischee das allzu oft auf die allzu ähnliche Weise Gemalte in die Krise führt und vor neuen Erkenntnissen abschneidet, so ist das Heidegger'sche Denken mit seinen bewussten, begrifflichen Rück- und Unterentwicklungen sowie seinen essentialistisch aufgeladenen Beispielen selbst kein Garant für das Erzeugen epistemischen Mehrwerts.

Anders als Adorno, der so gerne einen objektivistischen Werkbegriff pflegen würde, versucht Heidegger jedoch, Kunstwerke wirklich *vom Objekt her* zu denken. Das ist eine kühne und ehrenwerte Anstrengung. Lassen wir an dieser Stelle einmal beiseite, dass Heidegger mit seinem Schuh-Beispiel an van Gogh grandios scheitert, weil er vor lauter Bauernschuhseligkeit und Mühsal der Scholle den metonymischen Selbstporträtcharakter der Schuhe verpasst, wie Meyer Schapiro schlüssig

nachgewiesen hat.²⁹ An dieser Stelle muss es genügen, sich Heidegger mit seiner Gebrauchstheorie kurz als Poptheoretiker *avant la lettre* vorzustellen, der mit großer Sympathie das Ding aus seiner philosophischen Schmutzdecke zu befreien versucht: »Bisweilen haben wir noch das Gefühl, daß seit langem schon dem Dinghaften der Dinge Gewalt angetan worden, daß bei dieser Gewaltsamkeit das Denken im Spiel sei [...].«³⁰

4. Radikaler Selbstverbrauch: *Gelamon 22/2* von Doreen Uhlig

Im Jahr 2008 zeigt Doreen Uhlig im Berliner Wedding zum ersten Mal eine Arbeit, die sich in direktem Anschluss an Heideggers beziehungsreiches Diktum verstehen lässt. In die Wände des Raums sind verschwindend kleine MP3-Player eingelassen, in der Körpergröße ihrer jeweiligen tonangebenden Sprecher. Die Geräte geben die Tonaufnahmen eines illustren Personenkreises wieder, sobald man das Ohr in der richtigen Höhe an die Wand presst. Gesprochen wird über Dinge und über Zeug, genauer: über die Habseligkeiten der Künstlerin. Die Aufnahmen stammen unter anderem von einer Ebay-Verkaufsgagentin,³¹ einem Anwalt, einer Kuratorin des Berliner Museums der

29 Vgl. hier meine Analyse von »Eine Fallgeschichte zu Praxis und Politik des Beispielgebens: Heidegger – Schapiro – Derrida« in: Schaub: *Das Singuläre und das Exemplarische*, a.a.O., S. 249–370.

30 Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, a.a.O., S. 9.

31 »Die Ebay-Powersellerin hört man im Hintergrund beständig auf ihrer Tastatur tippen, Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* sind nur vier Euro wert, ein Schrank wird über den Boden gezerrt, 700 Euro, wenn da irgendwo ein Stempel zu finden wäre. Leider ist da kein Stempel, also bringt der höchstens 40 Euro.« Ines Meier: »Bezug nehmen: *Gelamon 22/2* von Doreen Uhlig in der Reihe ›Blind Date‹ des Kunstverein Hannover«, artinfo Deutschland, 24. August 2012. Zit. nach: <http://de.blouinartinfo.com/news/story/821085/bezug-nehmen-gelamon-222-von-doreen-uhlig-in-der-reihe-blind/#sthash.SXrut2qS.dpuf> (aufgerufen: 25.12.2014).

Dinge,³² einem Künstlerfreund, der Großmutter Uhligs,³³ einem Designer,³⁴ einer Philosophin und ihrer Tochter. Dreizehn Personen sind zuvor in das Atelier der Künstlerin gebeten worden. Dort werden sie mit Uhligs Alltagsgegenständen, Kunstwerken, Dokumenten, Zetteln, Zirkeln, Stiften, Gemälden, Papieren, Ramsch alleingelassen, um etwas (oder eben, wie die kleine Philosophentochter, fast nichts) ins Diktafon zu sprechen – über das, was sie sehen und entdecken.³⁵ Die Eingeladenen dürfen alles anfassen, untersuchen, prüfen. Es ist theoretisch möglich, Gegenstände aus dem Atelier zu entfernen oder hinzuzufügen, was in einem Fall – dem Kern eines Bergpfirsichs – wohl auch geschieht. Offenbar hat sich eine Heideggerianerin unter die Mitwirkenden gemischt und sich an das erinnert, »was den Dingen ihr Ständiges und Kerniges«³⁶ verleiht. Einzig das befragte, achtjährige Kind entzieht sich der gestellten Aufgabe Uhligs: Es bringt keine Silbe heraus, sondern schlägt mit Stiften gegen die Gegenstände, die ihm gefallen oder seinen Unwillen erregen. So entstehen reine Klangportraits der Dinge, deren Existenz offenbar auf dem Prüfstand steht. Genauso verhält es sich. (Abb. 1)

32 »Die Kuratorin des Museums der Dinge konstatiert: »Auch nicht so interessant. Doch, vielleicht bei unsichtbarem Design, Form und Funktion decken sich fast zu einhundert Prozent... der Ascher ist zu hässlich, bei Kitsch vielleicht.« Ebd.

33 »Laute Raschelei bei der Großmutter – »Was ist hier unten noch drin, ich wollte immer mal wissen, was sie mir sonst nicht sagt.« Ebd.

34 »Ein Designer verzückt sich über »ein wunderbares Objekt, einen guten Locher, einen richtig soliden großen Handlocher, schön ausladend, mit einem langen Hebel quasi, großen Griff, gutes Markenprodukt: Leitz. Das gibt doch die schönsten Löcher, die man sich vorstellen kann.« Ebd.

35 »In den dabei entstandenen Tonaufnahmen finden sich Bestandsaufnahmen, Zustandsbeschreibungen, und persönliche Erinnerungen, werden Dokumente verschiedenster Herkunft verlesen, Wertschätzungen des Mobiliars vorgenommen, Überlegungen zu den künstlerischen Arbeiten formuliert.« Birgit Eusterschulte: Preetext zu *1-13 MP-3*, 2008, o. S.

36 Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, a.a.O., S. 11.

Der Presstext, der im Eingang der Ausstellung bereitliegt, hält folgende Erklärung parat:

»1-13.MP3 entstand vor dem Hintergrund einer größeren prozessual angelegten Arbeit *Gelamon 22/2* [der Name eines Sprengmittels, Anm. M.S.], in der die Künstlerin vorsieht, nach Vertragsabschluss mit einem Käufer, ihren gesamten Besitz sprengen zu lassen. Das Wissen um eine mögliche Auslöschung des Besitzes kommt in den Raumbeschreibungen nur bedingt zum Ausdruck, vielmehr sind die einzelnen Akteure damit beschäftigt, ihrer Aufgabe der Beschreibung nachzukommen.«³⁷

In einer späteren Reprise im Kunstverein Hannover (im August 2012) wird im Vorzimmer zur *Blind-Date*-Ausstellung genau dieser Vertrag ausgestellt, als »Erscheinungsform *Gelamons* und das letzte Zeugnis«,³⁸ wie die Künstlerin nicht zu erwähnen vergisst. Ziel der Ausstellung sei es, für 70.000 Euro einen Käufer zu finden, der sich vertraglich verpflichte, den gesamten Besitz der Künstlerin zu erwerben und binnen Tagen einer geordneten Sprengung zuzuführen.³⁹

Welchen Status haben die mündlichen oder klanglichen Zeugnisse einer potentiell der Zerstörung anheimgegebenen Dingwelt? Ist Dingwelt hier überhaupt das richtige Wort? Geht es nicht um hochgradig emotionale Werte und ja, nebenbei

37 Eusterschulte: Presstext zu *1-13 MP-3*, a.a.O.

38 Doreen Uhlig, zitiert nach Ines Meier: »Bezug nehmen: *Gelamon 22/2* von Doreen Uhlig«, a.a.O. (aufgerufen: 25.12.2014).

39 »Frau Uhlig räumt hiermit dem Käufer das Recht ein, ihren gesamten Besitz, mithin sämtliche mobilen Gegenstände aus ihrer Atelierwohnung und dem Lager herauszunehmen und diese unter behördlicher Genehmigung mit dem Sprengmittel *Gelamon 22/2* im Bundesland Berlin oder Brandenburg zerstörend zu sprengen und die Sprengabfälle einem Abfallbeseitigungsunternehmen zuzuführen«. Aus dem Vertrag unter Punkt 1.1. Ausgestellt im Kunstverein Hannover in der Reihe »Blind Date« im August 2012 unter dem Titel *Gelamon 22/2 - 1-13. MP3 - 887 ZPO*.



Abb. 1: Doreen Uhlig: *1-13.MP3*, 2008.

bemerkt, um das künstlerische Frühwerk von Doreen Uhlig? Was, wenn sich zudem Ausweise, Reisepässe, Zeugnisse und ähnliches darunter befinden?

Das Ausstellen von Doreen Uhligs Arbeit ist nicht nur eine Demonstration der Wertschätzung und somit eine Kaufaufforderung, sondern auch mit der *Drohung* seines realen Erwerbs verbunden. So oszilliert die *Maßnahme* der Ausstellung zwischen Perfidie und Trick, zwischen heiklem Käuferfang und ironischer Apotheose des nur lautmalerisch präsenten Besitzstandes der Künstlerin. Der mögliche Besitz dieses Kunstwerks bleibt an die Drohung der restlosen Zerstörung bzw. der instantanen Entwertung des Besessenen geknüpft. Denn bindet sich der Käufer an das mit der Künstlerin vertraglich Vereinbarte, werden – das ist der Clou – alle anderen Gebrauchsweisen und Dingbezüge in einem einzigen *happening*, von dem jede akustische oder visuelle Dokumentation vertraglich verboten ist, ab- und stillgestellt.

Das Werk führt damit geradewegs in die Aporie der Populärkultur hinein: *Gelamon 22/2* zu besitzen, bedeutet, das Werk zu verlieren, seine materielle Grundlage – vertragsgemäß – zu zerstören und damit auch das gesamte Frühwerk sowie die bürgerliche Existenz der Künstlerin zu vernichten. (Denn ja, der Reisepass befindet sich in einem Rucksack in der Atelierwohnung.) Die *jouissance* liegt klar auf der Seite der Künstlerin: Verkauft sie ihr Werk, hat sie einen skandalträchtigen Coup gelandet mit ihrem unmoralischen Angebot, das zugleich justiziabel ist. Mit der Kaufsumme von 70.000 Euro (vorzugsweise in bar) kann, nein muss die Künstlerin im Fall der Fälle *praktisch* von null anfangen...

Der Käufer jedoch hätte entweder pflichtgemäß den materiellen Gegenwert seiner Erwerbung in die Luft gesprengt – oder aber den Vertrag gebrochen und die Lust an der Zerstörung unausgekostet gelassen. Schlimmer noch, mit dem Zuwiderhandeln hätte er bloß die banale, materielle Hülle der Arbeit behalten, jedoch die Radikalität und das heißt die intellektuelle



Abb. 2: Doreen Uhlig: *Gelamon 22/2 – 1–13.MP3 – 887 ZPO*, 2012.

Sprengkraft des Kunstwerks verpasst – und damit das Erworbene durch eigenes Verschulden, sprich Feigheit entwertet. Der Käufer kann in diesem Spiel nur verlieren, was, nebenbei bemerkt, wohl auch der Grund dafür sein dürfte, warum sich bis zum heutigen Tage kein Käufer finden lässt. Folgt er der Anweisung, unterwirft es sich dem strengen Begehrenskalkül der Künstlerin. Widersetzt er sich, betrügt er das Kunstwerk um seinen radikalen Gebrauch – und verpasst damit dessen künstlerischen Mehrwert. (Abb. 2)

Der Sprengstoff steckt daher nicht nur im Namen, sondern auch im juristischen Detail. *Alles, was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden*, so Dürrenmatts Physiker. Alles, was in der Popkultur erworben wurde, kehrt sich gegen den Besitzer, wenn er sich dem Imperativ des radikalen Gebrauchs verweigert, wenn er vor dessen *radikalem Verbrauch* zurückschreckt, selbst wenn dies – wie im Fall des potentiellen *Gelamon-22/2*-Käufers – an Selbstdemontage grenzt. Dabei ist Zerstörung nur der radikalere, schnellere Griff zur Entwertung, die in der Popkultur weder zufällig noch überflüssig, son-

dern vielmehr das nötige Treibmittel für immer neue, bessere, spannendere Produkte ist.

»Denn wie Wir mit den Dingen umspringen, das ist die Sache unseres *Beliebens*, unserer *Willkür*: Wir gebrauchen sie nach *Herzenslust* oder deutlicher. Wir gebrauchen sie, wie Wir eben können.«⁴⁰

Diese Sätze finden sich bereits 1845 bei Max Stirner, jenem nicht-essentialistischen Ideologiekritiker, der sich allen Rubrizierungen – ob als Anarchist, Linkshegelianer oder Solipsist – erfolgreich entzog. *Der Einzige und sein Eigentum* empörte Karl Marx und Friedrich Engels nach anfänglicher Begeisterung für die Idee einer egoistischen Verankerung des Kommunismus im Menschen so nachhaltig, dass sie sich auf den vielen hundert Seiten der unvollendeten *Deutschen Ideologie* (1845–47; in Auszügen erst 1903 veröffentlicht) vor allem an Stirner abarbeiteten, dessen »Materialismus des Selbst« Wolfgang Eßbach 1982 gleichwertig neben Marxens »Materialismus der Verhältnisse« stellte.⁴¹

Bei Doreen Uhlig steht mit ihrer *deutlichen Herzenslust* am Sprengen des eigenen Besitzes durch fremde Hand alles zur Disposition. Bei Verkaufserfolg droht nichts übrig zu bleiben von ihrer bisherigen künstlerischen wie bürgerlichen Existenz. Ihre Arbeit unterläuft die Tauschlogik der Warenwirtschaft und wirft die Frage auf, was genau mit Geld hier gewogen wird. Ist es der Akt radikaler Befreiung vom Besessen-Sein durch das Eigene?

Mit den eigenen Dingen umzuspringen nach eigenem Belieben, dieses Stirner-Diktum tangiert mehr als nur die Dingwelt.

40 Max Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum* (1845), Stuttgart 1972, S. 377.

41 Vgl. Wolfgang Eßbach: *Gegenzüge. Der Materialismus des Selbst und seine Ausgrenzung aus dem Marxismus – eine Studie über die Kontroverse zwischen Max Stirner und Karl Marx*, Frankfurt a. M. 1982, S. 226f.

Uhligs Arbeit macht auf die Schnittstelle der Dinge (so man sich ihrer zur Gänze entledigt) zum Selbstverbrauch aufmerksam. Das Versprechen eines gewaltsam erzwungenen Nullpunkts ist hier mehr als der Flirt mit einer radikalen Idee. »Das damit einhergehende Risiko, in seinem Eigentum aufzugehen und über sein Eigentum angreifbar zu werden, gilt es laut Stirner anzunehmen und zu bejahen – weil es daneben nichts gibt, was einen Ersatz bieten könnte.«⁴² Selbstgebrauch impliziert hier Selbstverbrauch. Stirner hat diese Konsequenz nicht gescheut, im Gegenteil, sie auf das Leben als Ganzes bezogen – und dessen Sprengung, pardon: Verbrennung ausdrücklich bejaht:

»Wie aber nutzt man das Leben? Indem man's verbraucht, gleich dem Lichte, das man nutzt, indem man's verbrennt. Man nutzt das Leben und mithin sich, den Lebendigen, indem man es und sich verzehrt. Lebensgenuß ist Verbrauch des Lebens. Nun – den *Genuß* des Lebens suchen Wir auf! [...] von jetzt an lautet die Frage nicht, wie man das Leben erwerben, sondern wie man's vertun, genießen könne oder nicht wie man das wahre Ich in sich herstellen, sondern wie man sich auflösen, sich auszuleben habe.«⁴³

Hier ließe sich enden, doch das gezeichnete Bild bliebe plakativ – und schief. Versuchen wir es mit einer intellektuellen Korrektur – und einem künstlerischen Gegengewicht. Der Turner-Preisträger Simon Starling nimmt die Idee des radikalen Selbstgebrauchs moderater, dafür nicht minder konsequent auf. Statt Unbehagen stiftet er (was nun seinerseits

42 »Das Selbst weitet sich so auf das Eigentum hin aus und wird schließlich mit ihm identisch. [K]ein Sein, göttlich oder materialistisch, das der Selbst-Ökonomie einen Grund geben könnte.« Philipp Wüschner: *Zwischen Widerstand und Emanzipation. Theorie der Haltung nach Aristoteles. Hexis, habitude, dispositif*, 2014, S. 385, Dissertation (FU Berlin). Diese erscheint 2016 im Felix-Meiner-Verlag, Hamburg.

43 Stirner: »Der Einzige und sein Eigentum«, a.a.O., S. 358f.

etwas unbehaglich überkommt), ausgesprochenes Behagen. Auch bei Starling geht es um einen künstlerischen Blick auf sein bisheriges künstlerisches Werk. Doch statt es zu verpulvern bzw. sich an seiner möglichen Pulverisierung zu ergötzen, wählt er den Weg der Miniaturisierung und des Reenactment. In Kopenhagen, in der Kunsthal Charlottenborg, ist 2011 Starlings Œuvre im Maßstab 1:7 hinter den Vorhang des dänischen Marionet Teatret gebracht, ein *mundus in gutta*, der zuallererst akustisch, durch das jazzige Anschlagen einzelner Klaviersaiten, zum Leben erweckt wird.

5. Behutsamer Selbstgebrauch: *Expedition* von Simon Starling⁴⁴

Es wird nicht gesprochen in *Expedition*. Das Marionettenstück führt Schlüsselwerke aus Simon Starlings Schaffen wieder auf, entwickelt dafür jedoch ein eigenes Narrativ. Der Künstler selbst wird durch eine so delikate wie resolute Handpuppe (von Paul Arne Kring geschaffen) verkörpert, deren Ähnlichkeiten zum lebenden Vorbild weder zufällig noch unbeabsichtigt sind. *Expedition* währt nur 25 Minuten lang und präsentiert doch im Zeitraffer eine ganze Werkschau. Mithilfe professioneller Puppenspieler liefert der Künstler so eine Retrospektive ab, die sich der wiederholenden Aktion verschreibt, jedoch mit eigenen Volten und Wendungen versehen ist.

Das Stück nimmt seinen Ausgang im Museum, genauer im Natural History Museum in New York. In der Vitrine, links und

44 Der folgenden Abschnitt stützt sich auf meinen bislang nur auf Englisch und Dänisch erschienenen Katalogbeitrag »A World in a Nutshell or: the Fleeting Exhibit – Simone Starling's *Expedition*«; auf Dänisch: »Verden i en nøddeskal eller: den flygtige udstillingsgensstand – Simon Starlings *The Expedition*«, in: Mark Sladen und Jacob Fabricius (Hg.): *Simon Starling: The Expedition*, Kopenhagen 2013 (Kat. Ausst.), S. 12–54.

rechts mit Tafeln voller Diagrammen und den Skizzen fabelhafter Tiere verwahrt, steht ein Okapi: mit Ohren, riesig, wie die von Fledermäusen, dem langen Hals, den weißen Wangen, rostbraun der Körper, Hinterhand und Vorderläufe von weißen Streifen gezeichnet, die Zunge blau und lang genug, um sich über die Stirn zu wischen. Aber – warum zittert es denn?

Starling lässt sein scheues Tier aus dem afrikanischen Regenwald des Schaukastens ausbrechen und fortan die Orte und Räume wechseln. Immer ist das Tier, dessen Kopf durch einen Stab anmutig gehalten und witternd gedreht wird, während die Beine schlackernd der angestoßenen Bewegung des Halses folgen, auf der Flucht, scheu, bereit zum Sprung. Ein Angsthase von einer Waldgiraffe, nicht dazu bestimmt, gesehen zu werden. »Okapi, –/Ein Wort aus den Urwaldsprachen, die niemand mehr spricht«,⁴⁵ heißt es in einem Gedicht von Durs Grünbein aus dem Jahr 1994:

»Zu kurz für Savannen, hat dieser geduldige,
[rostbraune Hals
Die Strohballen verdient, den vergitterten Schlafstall.
Denn die gerodete Welt wird ihm fremd sein, so fremd
Wie dem zerstreuten Besucher ein kombiniertes Tier,
Halb Giraffe, halb Zebra, und von den kindlichen
[Schatten,
Den Bilderbuch-Silhouetten beider, gleich weit entfernt.«⁴⁶

In Äquatornähe, im Kongo versteckt, entzog sich das »kombinierte Tier« bis 1901 erfolgreich dem Eintrag in Brehms Tierleben, »ein Wiederkäuer verlorener Zeiten, ein Posten/ Am zoologischen Wegrand aufgestellt, wie zur Warnung/Vor

45 Durs Grünbein: *Falten und Fallen*. Gedichte, Frankfurt a. M. 1994, S. 116.

46 Ebd.

der Exotik von Hinterbliebenen, einsam in seiner Art.«⁴⁷ Die Eingeborenen jagten es, um Harfen aus den Vorderläufen zu schnitzen, doch gelang dies so selten, dass die Verehrung als Waldgeist unausweichlich wurde. Ging doch einmal ein getroffenes Exemplar zu Boden, legten die Jäger ein Bett aus Blättern aus, um die mächtige Seele des Tiers zu besänftigen. 1890 hielt Henry Morton Stanley das geheimnisvolle Waldwesen, das er nur vom Hörensagen kannte, noch für eine Art »African donkey that fed on leaves«. ⁴⁸ Sir Harry Johnston, der ihm später den Namen *okapia johnstoni* verpasste, war noch im festen Glauben, er schicke Knochen einer neuen Zebra-Unterart an das British Museum.⁴⁹ (Abb. 3)

2007 widmet Starling dem einzelgängerischen Okapi eine erste Arbeit. Er reproduziert ein Expeditionsfoto, das ein totes Okapi zeigt. In seiner Traurigkeit erinnert es an das erste Okapi-Foto von 1909. Es zeigt die Expeditionsmitglieder Herbert Lang und James Chapin neben dem erlegten Tier, umständehalber kniend unter einen Busch gesetzt. Damit das Tier lebendig erscheint, wird sein Hals (heimlich präpariert) nach oben gereckt, um es nicht all seiner Majestät zu berauben. Doch die Anstrengung geht fehl. Starling reproduziert das krude Sujet aus Langs Fotoserie in verschiedenen Tönungen auf der Basis von Glasplattennegativen, wobei er darauf achtet, Spuren von Kongo-Gold zu benutzen, um die Abzüge beim Fixieren einzufärben. *Gold Toned Okapi* legt als lakonischer Kommentar auf das internationale Trophäenwesen nahe, dass die Entdeckung des Okapis als ein »zoologisches« Nebenprodukt der

47 Ebd.

48 Gordy Slack: *The Elusive Okapi* *Okapia johnstoni*, New York 2002, S. 1–10, hier S. 1.

49 Erst Herbert Lang war es 1909 auf seiner Expedition in den Ituri Forest vergönnt, mithilfe eines eingeborenen Jägers eines lebenden Okapi-Kalbs habhaft zu werden. Als die in den Urwald mitgebrachten acht Kannen Kondensmilch zur Neige gingen, verhungerte das Kalb. Ebd., S. 9.



Abb. 3: Simon Starling: *The Expedition*, 2011, Kunsthal Charlottenborg in Kopenhagen, Dänemark.



Abb. 4: Simon Starling: *Red Rivers (In Search of the Elusive Okapi)*, 2009.

Ausbeutung der kongolesischen Bodenschätze zu begreifen ist. Wenn die modernen Reservate, vorgeblich zum Schutz der Okapis installiert, als Rückzugsorte für Waffenschmuggler und illegale Goldsucher funktionieren, kann das Tierschützern egal sein? (Abb. 4)

In *Expedition* lässt Starling Langs Okapi wieder auferstehen, jedoch mit einem ganz anderen Dreh. Das Okapi in seinem Selbstbehauptungsrecht und Eigensinn würde weiterhin verkannt, wenn, ja wenn es nicht so fürchterlich neugierig wäre. Diese seltene Kombination aus natürlicher Scheu und unbändiger Neugierde machen den Witz und die Verve des Okapis in Starlings Puppenspiel aus. Wie die zweite Person auf den griechischen Theatern der Antike ist das Okapi damit die zweite Stimme, die der ersten ins Wort fällt, ohne ihr im mindesten entgegengesetzt zu sein. Das *alter ego* ist dem anderen *ego* im Grunde sehr ähnlich! Die Starling-Puppe ist der Gegenspieler des Okapis (und umgekehrt); er widerspricht ihm und ihm wird widersprochen, all dies geschieht auf der Grundlage von Ähnlichkeit, nicht von Fremdheit.

Der handpuppengroße Künstler, geführt von der geschäftigen Hand des professionellen Marionettenspielers, verbeugt sich gleich zu Beginn artig vor seinem Publikum, als gäbe er den Kasperl. Die Haare stehen ihm zwar zu Berge, doch der Bart ist akkurat gestutzt. Sein Ausdruck ist zu gleichen Teilen ernst und überrascht zu nennen. Die Dinge geschehen machen und sie sich widerfahren lassen, all das liegt hier nur eine Schrecksekunde weit getrennt. Was auch geschehen mag, Starling macht es sich auch in *Expedition* in Gestalt beider Puppen mit einer Mischung aus Scheu und Neugierde zu eigen.

Kaum hat das Okapi eigenmächtig seine Vitrine verlassen, wird der düpierte Künstler, der nun ratlos im Museum herumsteht, erst selbst ins Diorama klettern, dann die ganze Konstruktion schultern und später einem neuen, künstlerischen

Zweck zuführen.⁵⁰ Dabei geht es weniger um Selbstermächtigung, als um das Recht auf eine angemessene Verteidigung gegen das Schicksal. Starling ist Aktivist. Sein metaphysischer Aktivismus richtet sich gegen die Zeit, die gerüchteweise nur in eine Richtung läuft und sein künstlerischer Impuls gegen ein Denken, das Kausalitäten zu lästigen Illusionen der menschlichen Assoziationskraft erklärt.

Im Puppenspiel wie im richtigen Künstlerleben werden zentrale Werke Starlings erneut zur Aufführung gebracht, im Zeitraffer zwar, dafür aber in dem, was sie ausmacht, um so kenntlicher: Immer geht es um das *Davor* und das *Danach*, um die einzigartige Möglichkeit, beinahe vergessene künstlerische Strategien über große Zeiträume hinweg mit drängenden politischen wie ökonomischen Fragen der Gegenwart in Kontakt zu bringen. Nicht bloß theoretisch, sondern eminent praktisch, denn das Ziel ist der funkenschlagende Kontakt.

So sehen wir auch im Puppenspiel gespannt dem Wettlauf der beiden, Künstler und Okapi, zu. Beide geben einander Rätsel auf, erschrecken und necken einander, jagen sich Brillen und Fische ab. Schließlich kommt, mit einer Prise Sophokles⁵¹ und damit dem Beginn einer klassischen Handlung, ein finsterner Großwildjäger hinzu. Der entpuppt sich bald als der schon erwähnte, historische Entdecker des Okapis, Herbert Lang. Das Erschrecken auf Seiten des Künstlers gilt nicht nur dem Jagdgewehr, sondern auch der Tatsache, dass die Lang-Puppe aussieht wie ein älterer Starling; der junge Künstler begegnet gleichsam seinem eigenen, zukünftigen Ich.

50 Das Okapi wird sich dafür rächen und dem Künstler zur gerechten Strafe die schon geangelten Fische wegschnappen und auch ansonsten immer wieder an der Nase herumführen.

51 Sophokles führte einst – zum späteren Entsetzen Nietzsches – den dritten Schauspieler zugleich mit anderen auf der Bühne auf. Manchmal schwieg der auch. Viel häufiger aber setzte er so etwas wie eine veritable Handlung in Gang.



Abb. 5: Simon Starling: *The Expedition*, 2011, Kunsthall Charlottenborg in Kopenhagen, Dänemark.

Auch hier folgt auf die Schrecksekunde eine gemeinschaftliche Aktion. Der Künstler nimmt den Okapi-Jäger nach einigem Zögern mit in sein Kanu: Das *Strip Canoe (African Walnut)* (2007) ist in den besten Okapi-Tarnfarben gehalten. Es chauffiert beide Figuren über das Meer in den Hudson und vom Hudson River aus geht es weiter zu Fuß direkt vor das American Museum of Natural History an der Upper East Side. Doch das vage Versprechen, das geisterhafte Okapi endlich im Großstadtrevier zu erlegen, endet – wie könnte es anders sein – neuerlich vor der Vitrine, in die sich das kluge Okapi, das die ganze Zeit über seinen Jägern hinterher gelaufen ist, nun wie ein Profi-Exponat zurückgezogen hat.

Hier dreht sich nun die Geschichte ein letztes Mal. Der aus der Zeit gefallene Großwildjäger, der das Okapi einst als »the most elusive animal in the world« pries, »the most secluded in its haunts«, auf dessen würdigen Spuren er »tausend Meilen« entlang gewandert sei, wird vom Künstler buchstäblich an den Ort seiner eigenen Relikte zurückgeführt. Obgleich Herbert

Lang 1909 sein Ziel verfehlte und kein lebendes Okapi mit aus dem Urwald brachte, »the expedition did gather animals and materials for the world's most complete and accurate okapi habitat diorama of its day. It is still on display in the Museum's Carl Akeley Hall of African Mammals.«⁵²

Nachdem sich solchermaßen der Kreis ihrer beider Schicksal geschlossen hat, kann der handpuppengroße Künstler den immer noch nervös und enthusiasmiert nach Beute Ausschau haltenden Okapi-Jäger getrost wieder in der Versenkung der Geschichte verschwinden lassen. Starlings *alter ego* winkt der Herbert-Lang-Puppe, die im Off des Spielbodens versinkt, nach – wie einem Star, der über seine eigene Begeisterung völlig vergessen hat, rechtzeitig von der Bühne abzutreten.

Nicolas Bourriaud nennt das »relationale Kunst« und präzisiert: »[D]as Kunstwerk ist kein ›End‹-Objekt, sondern ein schlichter Moment in einer Kette, ein Stepp-Punkt, der die unterschiedlichen Episoden einer Wegstrecke (*trajectoire*) mehr oder weniger fest verbindet.« Die vorgebliche Radikalität der Avantgarden und der Moderne überhaupt habe sich überlebt. Entscheidend bleibe die Fähigkeit eines Kunstwerkes, »sich in unterschiedliche Erzählungen einzubinden und seinen Eigenheiten zu übersetzen«, es sei gerade »sein Potenzial zur Ortsveränderung, das es ihm ermöglicht, in einen fruchtbaren« – und das heißt relationalen – »Dialog mit verschiedenen Kontexten zu treten«. Was Bourriaud als »Radikantität«⁵³ relationaler Kunstwerke auffasst, äußert sich bei Starling in konkreten Arbeitsfragen: Wie lässt sich die moderne Diskussion über Nachhaltigkeit etwa mit der Vorliebe für vergessene Helden der Moderne – mit der Skulptur eines Henry Moore, mit dem Verdunkelungsdesign einer Henningsen PH5 Lampe, mit den flügelgleichen Industriedächern eines Jean Prouvé –

52 Gordy Slack, *The Elusive Okapi* Okapia johnstoni, a.a.O., S. 9.

53 Alle Zitate aus Nicolas Bourriaud, *Radikant*. Aus dem Französischen von Katarina Grän und Ronald Voullié, Berlin 2009, S. 113.

verschalten? Sinnvoll bedeutet für Starling immer auch, alles mit einem Sinn für die Unmöglichkeit stabiler Sinngebung zu verschalten, darin liegt sein *Keaton-Touch*.

Starling lässt die einst radikalen Formen der ästhetischen Moderne wandern, migrieren, sich in neuen Kontexten reproduzieren. Darin erweist er sich nicht nur als Anhänger von Bruno Latours »Akteur-Netzwerk-Theorie«, derzufolge neben Menschen auch Artefakte und Medien sinnstiftend miteinander agieren und sichtbare Spuren dabei hinterlassen, sondern auch als aufmerksamer Leser von Gabriel Tarde *Les lois de l'imitation*. Tarde entdeckt 1890 Nachahmung als ein mächtiges soziales Band wieder, darin eingeschlossen die Möglichkeit der »Gegen-Nachahmung« (*contre-imitation*).⁵⁴ Dahinter verbirgt sich keine geistlose Verdopplung, sondern eine wertige Theorie der kulturellen Ansteckung und Proliferation, welche die systematische Erfindung neuer kultureller Bezugnahmen gleichsam *hinter unserem Rücken* ins Zentrum rückt. Simon Starlings *regenerated sculptures*, wie Mark Godfrey sie zutreffend nennt, sind so verstanden nicht nur willentliche Interventionen, sondern zugleich notwendige Umschriften und überfällige Neuformierungen verdeckter Traditionslinien. Tarde spricht von der »Fernwirkung eines Geistes auf einen anderen«,⁵⁵ was Andy Clark und David Chalmers in jüngerer Zeit materialistisch gewendet zu einer regelrechten »extended

54 Vgl. Gabriel Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung (Les lois de l'imitation)*, Paris 1890), aus dem Französischen von Jadja Wolf, Frankfurt a. M. 2009, hier im Vorwort zur zweiten Auflage, S. 13. Nachahmung und Erfindung bilden bei Tarde eine explosive Mischung, die Konstanz und zugleich Aleatorik in soziale Handlungen einbringt. Im Realzusammenhang des Lebens verbinden sich beide bei Tarde zu »Gegen-Nachahmung« und »Gegen-Erfindung«. Immer ist es »eine gewisse Dosis Überzeugung und Begehren« (S. 163), die sich in ihnen Bahn bricht.

55 Tarde spricht 1890, dem Geschmack der Zeit am verhältnismäßig jungen Medium der Fotografie entsprechend, hier sogar von einer »zwischengeistigen Fotografie«. – Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, a.a.O., S. 10.

mind theory«⁵⁶ erweitert haben. So erklären sich Starlings Bescheidenheit, der Verzicht auf den selbstbewussten Gestus irgendeiner *appropriation art*, als Ergebnis einer eingehenden Analyse. Das Moment des Dringlichen, Brennenden ist in die Latenz zurückgefahren. Das trägt im übrigen dafür Sorge, dass Starlings Arbeiten selten Gefahr laufen, plakativ politisch oder anmaßend moralisch zu werden. Sie wirken vielmehr subtil – und das heißt nachhaltig.

Apropos Nachhaltigkeit: Dass Starling in *Shedboatshed* (2005) eine Zöllnerhütte in ein Floss verwandelt und mit ihm den Rhein herauf schifft, nur um sie in Basel wieder aufzubauen; dass er für *Kakteenhaus* (2002) einen Cereus-Kaktus in der andalusischen Tabernas-Wüste ausgräbt und in einem Volvo 240 2.145 Kilometer weit bis in den Portikus in Frankfurt a. M. bringt, um ihm dort mithilfe des ausgebauten Verbrennungsmotors artgerechtes Wüstenklima zu verschaffen, scheidet allein aufgrund der absurden Energiebilanz aus den geschlossenen Kreisläufen reiner Wiederverwertungslogik aus. Der Exzess liegt nur eine Handbreit neben dem Gutmenschen-tum.

In *Expedition* ziehen Starlings Werke im Puppenspiel wie im Fingerstreich vorbei, wie Streiflichter oder Sternschnuppen, deren Wunscherfüllung noch aussteht. Vorbeiziehen nicht nur *Shedboatshed*, in Szene gesetzt mit einer markerschütternden Säge, sondern auch der wortkarge andalusische Kaktus. Wir entdecken das Teleskop eines U-Boots, das an *Autoxylopyrocycloboros* (2006) im schottischen Loch Long gemahnt und daran erinnert, dass hier eine Gruppe von Menschen nicht müde wird, gegen den Einsatz von Atom-U-Booten zu protestieren. Folgerichtig verfeuert Starling das kleine Dampfboot, während er noch in ihm sitzt, an Ort und Stelle mithilfe der eigenen Holzplanken. R.I.P. sieht anders aus.

56 Vgl. Andy Clark, David J. Chalmers: »The extended mind«, *Analysis* 58 (1998), Heft 1, S. 7–19.

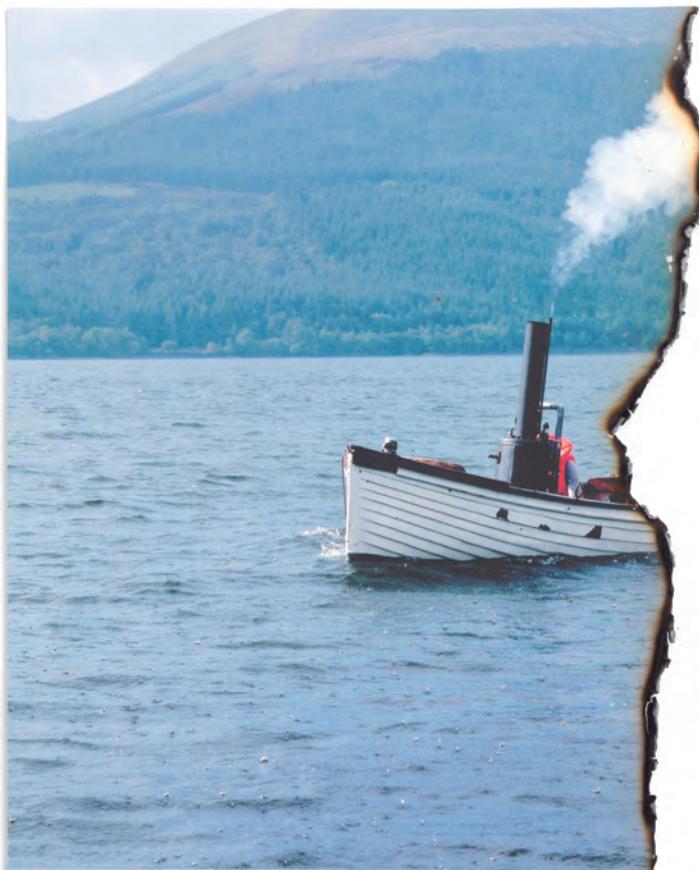


Abb. 6: Simon Starling: *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, Loch Long, Schottland.

Man kann sie sich lebhaft vorstellen, die Gesichter der U-Boot-Mannschaften, wenn sie am Grund das Wrack des Starlingbootes passieren, nicht ahnend, dass es sich dabei um ein ernst gemeintes Kommunikationsangebot handeln könnte. (Abb. 6)

6. Schluss

Entlang von Simon Starlings *Expedition* ließe sich mühelos eine Inventarliste möglicher Gebrauchs- und Verbrauchsweisen in, mittels und durch seine Kunst erstellen. Darin fänden sich

1. *Gebrauch als radikaler Selbstverbrauch*, wenn in *Autoxylopyrocycloboros* (2006) ein hölzernes Dampfboot namens *Dignity* von Starling gefahren, langsam verfeuert und schließlich, als nichts mehr vorwärts geht, im schottischen Loch Long versenkt wird;

2. *der Gebrauch als Verbrauchskurve der Extreme*, wenn man die ruinöse Energiebilanz und zugleich die libidinöse Gegenbilanz bedenkt, die entstehen, wenn in *Kakteenhaus* (2002) ein – ursprünglich für das Filmset von ZWEI GLORREICHE HALUNKEN angepflanzter Kaktus – nach Frankfurt verfrachtet wird, um ihm dort das überlebenswichtige Treibhausklima mithilfe eines laufenden Volvomotors zu verschaffen, der zugleich die menschengemachte Klimaerwärmung zum Thema macht;

3. *Gebrauch als Verbrauchsvermeidung*, wie das transformatorische Nullsummenspiel von *Shedboatshed* (2005) zeigt, das Starling als ästhetische Donquichotterie den Turner-Preis rund um das gesellschaftliche Populärwerden von Nachhaltigkeitstheorien einbrachte;

4. *Gebrauch als Aufzeigen von Missbrauch*, wenn in *Gold Toned Okapi* (2007) historische Fotografien mit kongolesischem Goldstaub fixiert und eingefärbt werden, als Menetekel gegen die bis heute schlagende Verbindung aus Artenschutz, Rebellenunterschlupf und systematischem Raub von Bodenschätzen;

5. *Gebrauch als narrative Selbstverwendung*, wie sie in *Expedition* (2011) von Sinn und Unsinn der eigenen Selbst- und künstlerischen Nacherzählung kündigt; ein rekapitulierender Gebrauch, der dennoch keine Authentizität vorschützt, sondern justiert, dramatisiert, ironisiert und amüsiert, indem er alles mit allem anderen verbindet.

Der Verbindungskünstler Simon Starling selbst sieht sich als *Weiterverwerter* und *ästhetischer Wiedergebrauchserfinder*, das heißt als jemand, der sich für Praktiken *nach* dem Ende bzw. der Hochphase der Konzeptkunst interessiert, indem er nicht die Konzeptkunst selbst, sondern ihre Erfolgsmodelle wiederbelebt; nicht als verliebtes Spiel mit künstlerischer Selbstreferentialität, nicht als mönchisches Ritual exakter Wiederholung, vielmehr als politische Intervention und spielerische Korrektur an den herrschenden Verhältnissen. Starling klopft die alten Modelle der Konzeptkunst auf ihre *contemporaneity* und das heißt im Zeichen der allgegenwärtigen Popkultur auf ihre *usability* ab. Was hat sich nicht verbraucht? Was bleibt? Was lässt sich neu gebrauchen? Was hat Zukunft? Welche Zukunft brauchen wir?

Das Fehlen eines Gebrauchsbegriffs in der ästhetischen Theoriebildung hat der Kunstproduktion nicht geschadet. Im Gegenteil, ihre popkulturelle Neubestimmung und Nachjustierung durch die Kunst hat längst begonnen, ja, ist im vollem Gang. Dabei vereint sie neben kunstkritischen, aktuellen, politischen, interventionistischen Impulsen – die sich so eben noch mit Termini der Kritischen Theorie begreifen lassen – ein hohes Maß an Daseinsfreude und kreativem Schabernack. Das, was Lacan »jouissance« nannte, was niemals nie betrogen werden darf, findet sich einhundertsiebzig Jahre nach dem prophetischen Max Stirner wieder: in Uhligs gestrenger Sprengungsphantasie wie in Starlings konzentriertem Sammlungsreigen des Gebrauchs, als verschwenderischer, ansteckender Überschuss, der in keinem Rationalitäts- und Zweckkalkül klaglos aufzugehen vermag. Die abschließende Frage kann daher nur

eine sein: Verdienen diese Kunstwerke, welche das popkulturelle Problem des ubiquitären Selbstgebrauchs so subversiv wie eskalierend auf die Spitze treiben, nicht einen frischen theoretischen Umgang? Einen Gebrauch auf Augenhöhe?

Ihren Selbstverbrauch auszustellen bedeutet, ihren materiellen Gebrauch ein für alle Mal unmöglich zu machen – und damit ist ihrem theoretischen Gebrauch freie Hand gewährt. Beides – die Stillstellung des einen und die Entfesselung des anderen Gebrauchs – wäre eine *contradictio in adiecto*, wäre die Gegenwartskunst wirklich so autonom, zweckfrei und die Begegnung mit ihr so interesselos und zufällig, wie es die klassischen Autoren behaupten.