

## Immaterialismus und Aura

Immaterialismus ist ein Ismus. Er steht für den Glauben an die potentielle Widerständigkeit von Kunst und für deren Unversöhnlichkeit mit dem Prinzip des Marktes. Im Gegensatz zur immateriellen Kunst sucht die immaterialistische nicht nach Möglichkeiten der Widerständigkeit durch Selbstauflösung, Verschwinden oder Dekonstruktion. Vielmehr steckt in in dem Wort Immaterialismus das Wort Materialismus. Immaterialistische Kunst ist also nicht unsichtbare Kunst, ist nicht Anti-Kunst, sondern Kunst, die nicht materialistisch ist. Eine Kunst, die sich dem Zugriff und der Logik des Materialismus verweigert. Der Grundsatz Immaterialistischer Kunst ist, ebenso wie der der Anti-Kunst, die Autonomie. Vor dem Hintergrund der unausweichlichen Integration der Anti-Form in den kapitalistischen Markt, der hiermit verbundenen unfreiwilligen Unterstützung eines auf ständige Erneuerung zielenden Marktes, haben die Immaterialisten eine enorm simple Strategie entwickelt: Keine Handelsware. Keine Originale. Kein Markt. Dass dabei das Ziel bleibt, Kunst zu machen und nicht Anti-Kunst, wird dem subversiven Anspruch immaterialistischer Kunst in Bezug auf ihren zentralen Kritikpunkt -der Marktkritik- gerecht.

An verschiedenen Stellen wurde hierzu der Vorwurf laut, die Tatsache, dass die Immaterialisten keine Originale ausstellten, führe unweigerlich zum Verlust der Aura des Kunstwerks und dem infolge gäbe es auch keinen Grund, eine immaterialistische Ausstellung zu besuchen, beziehungsweise immaterialistische Kunst überhaupt auszustellen. Die Stimmen, die hier laut werden, sind die jener Kunstliebhaber, die sich zum einen dadurch angegriffen sehen, dass, wie Peter Weibel es einst formulierte, mit der Auflösung des Dinghaften, bzw. des Originals „metaphysische Verkleidungen des bürgerlichen Besitzdenkens“<sup>1</sup> attackiert werden. die sich um etwaige transzendente Erlebnisse, die sie sich als Belohnung für den Aufwand des Ausstellungsbesuches erhoffen, geprellt sehen und nun lautstark ihren Pfand einfordern.

Der Nörgelei dieser Enttäuschten entgegenen wir, dass sie das auratische der immaterialistischen Kunst verkennen, weil der Aurabegriff von dem sie ausgehen, lediglich eine Vulgarisierung der Benjaminschen Definition ist.

Benjamin beschrieb ja die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag.“

Die Ferne, die bei der immaterialistischen Kunst in Erscheinung tritt, ist die Unerreichbarkeit des Originals. Indem die Künstler der Immaterialistischen Bewegung den Zugriff auf Ihre Kunst verweigern, und indem sie vor allem behaupten, die Kunst könne mit Geld überhaupt nicht bezahlt werden setzen sie ihre Werke nicht der Entwertung aus. Im Gegenteil: Der Wert des Werkes erhöht sich sogar, wenn auch nicht zwingend oder direkt in monetärer Hinsicht. Ich erinnere an dieser Stelle an Yves Kleins Aktion (Zone de sensibilité picturale, 1962), bei der er leeren Raum aus der Pariser Luft verkaufte und kühn behauptete von nun an könne seine Kunst nicht mehr mit Geld vergütet werden sondern nur noch mit Gold und das Gold anschliessend vom Pont Double in Paris in die Seine schmiss (leider nur die Hälfte) und die hierzu ausgestellten Wechselscheine verbrannte<sup>2</sup>. Was den immateriellen Wert dieses Werks ausmachte, war der Mythos, der aus der hier zumindest ideell totalen materiellen Entwertung von Kunst geboren wurde. Das Einzige, was heute von diesem künstlerischen Akt zeugt, sind Fotos, also Relikte. Diese sind Inkarnationen eben dieser beschriebenen Ferne, die den Reiz eines Teils von Klein's Werk ausmachen. Niemand wird ernsthaft behaupten, nur den physisch vorhandenen (und

---

<sup>1</sup>Peter Weibel: *Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst*. Kunstforum, Nr. 97

<sup>2</sup> Sidra Stich, Yves Klein, Cantz Verlag, Stuttgart, 1994

somit veräusserlichen) Werken Kleins wohne eine Aura inne. Nicht von ungefähr erzielen auch Photoauflagen von Kleins Aktionen einen gewissen Marktwert, ganz zu schweigen vom „Saut dans le vide“, dem berühmten Foto vom Sprung des Künstlers in die Leere. Und dabei ist dieses Foto ein Fake, dessen Bildzauber lediglich vom Mythos seiner eigenen Authentizität lebt. So mussten die Kunsthändler denn auch hinsichtlich der Entzauberung, die der fotografischen Technik per se innewohnt, Originaleditionen, Nummerierungen und weitere Wertsteigerungen erfinden, die sich lediglich aus einem gesteigerten Produktionsaufwand ergeben, was das plötzliche Auftauchen von Edel-Dispositiven wie Alu Dibond und Doppelplexi sowie die immer grösser werdenden Formate auf dem Fotomarkt ab den 1980er Jahren erklären mag. Selbstflüsternd kommt man gleichzeitig der korrumpierten Aura der Fotografie mit der üblichen Verwandlung vom Künstler in Edelmarke bei und kann auch hier durch per Definition und konzertierte Aktion festgesetzte Werte schaffen, die dann auch eine Aura scheinen lassen, allerdings die des schnöden Mammons.

Den von der Unkäuflichkeit der Originale immaterialistischer Kunst also enttäuschten Kunstliebhabern werfen wir Immaterialisten unsererseits vor, scheinheilig anhand von Simulakren vollzogene Ersatzhandlungen willfährig hinzunehmen, solange sie den Scheinheiligsprechungen des Marktes zum Opfer fallen. Wo der Markt jedoch schweigen muss, beginnt das panikartige Geschrei nach der Originalität der Aura. Sie ist Ausdruck der Verlustangst, die bangt, mit dem Verlust der Aura würde auch dem Geist des Kapitalismus das Licht ausgeblasen und jene, die eigene Affluenz markierende Signifikanz des potentiellen Käufers in die Dunkelkammer zu verbannen.

Die Beschränktheit dieser Forderung nach dem Original stellt sich da unter Beweis, wo der rituelle Akt des Teilens, der Potlatch, selbst nicht als magisch anerkannt werden mag. Benjamin erkannte zwar in der Verschiebung des Kunstwerks vom der metaphysischen in die soziale Sphäre einen Moment von Auraverlust. Die Frage jedoch ob das Kunstwerk, im Sozialen, im Politischen nicht auch seine ästhetische Wirksamkeit entwickeln kann bleibt in solch Verkennung subversiv-relationeller Aspekte von Kunst unbeachtet.

Ein weiteres Problem stellt eine Objektfixierung, die die konstitutive Kraft des Ortes ausser Acht lässt. Hier wäre Boris Groys Analyse der Topologie der Aura angebracht: Groys sieht die Qualität eines Werks als vom topologischen Kontext des Objektes, das Kunst werden soll, abhängig.

So sind für Groys nicht die intrinsischen Qualitäten eines Objekts ausschlaggebend für die Aura des Kunstwerks. Das gilt umso mehr in einer Zeit, in der die technologischen Standards die Frage des Originals zur Definitionssache machen. Das auratische Moment ergibt sich vielmehr aus dem jeweiligen Kontext des Objekts. Hieraus ergibt sich demzufolge, dass die Aura eines Kunstwerkes sowieso nur in ihrem topologischen Kontext entstehen kann, wird es daraus herausgelöst, so verliert das Werk seine Aura. Das gilt auf gleiche Weise für einen auf einer Müllhalde herumliegenden Jackson Pollock, der von Möwen als Nistunterlage genutzt wird, wie -umgedreht- für Beuys' berühmte dem Putzeifer des Hausmeisters der Düsseldorfer Kunstakademie zum Opfer gefallenen Fettecke.

So hat das immaterialistische Kunstwerk, auch wenn es als Kopie vorliegt, natürlich eine Aura, die sich

- aus dem spezifischen Kunstkontext ergibt
- die sich aus dem Teilen ergibt, die sich aus dem Sozialen
- die sich aus der Politisierung des traditionell apolitischen Raumes Kunstinstitution ergibt.

Der archaisch rituelle Aspekt von Kunst tritt dort in den Vordergrund, wo die Ökonomie zum Verschwinden gebracht wird. Die Nähe, welche die Ferne braucht ist hier mehr gegeben, als in der Unvermitteltheit, welche beispielsweise zwischen den sich antagonistisch gegenüberstehenden Kunstempfinden des besagten Fettecke putzenden Hausmeisters und der Wertempfindung des Künstlers, der Konservierungsverpflichtung des Museums oder der Wertschätzung des kunstliebenden Establishments steht. Oder anders: zwischen öffentlicher Meinung und Spezialistendiskurs. Die Ferne, welche die Nähe braucht, ist also beim Immaterialismus nicht die Unerschwinglichkeit, sondern die mythisierte Unverfügbarkeit.

Dies tut die immaterialistische Kunst eben nicht als Anti-Kunst, die sich formal für den Kunstkontext zu diskreditieren sucht und als solche Autonomie herzustellen versucht. Es scheint, wenn man zurückblickt, als habe es nur einen Ausweg aus dem Zusammenbruch der künstlerischen Avantgarden gegeben, welche ihren Ort ja noch als einzige Zuflucht aus der Übermacht der kapitalistischen Ökonomie ansehen konnten. Dieser schien von der Auflösung des institutionellen Kanons, der Form und letztlich der Zerstörung bürgerlicher Kultur durch nicht-Kunst bestimmt zu sein. Nicht-Kunst hier an der Stelle des höchsten Derivats bürgerlich-abendländischer Kultur: Kunst. Je mehr sich nun die Kunstwelt als das krasse Gegenteil dieser Utopie herausstellte, zeigte sich auch das Problem der Anti-Kunst: Sie verhalf schlussendlich der etablierten Kultur zu neuen und erneuernden Formen und erweiterten Diskursen und so letztlich zur Ausweitung ihres Hegemonialbereichs. Immaterialistische Kunst bleibt nicht integrierbar, auch wenn das rein formal -ästhetisch durchaus denkbar wäre. Weil sie aber den Markt subversiert und damit ökonomische Bewertungskriterien negiert, bleibt sie aussen vor. Die immaterialistische Kunstproduktion ist somit gemäss ihrer selbst und ihrer sozialen und politischen Implikation zu bewerten. So wird auch in Kauf genommen, dass die hier entstehende Kunst aus politischen Gründen abgelehnt werden kann, ja muss, weil sie ihre Opposition zum offiziellen Kunstkanon und zu einer bürgerlichen Kunstgeschichte, die vom Markt konditioniert ist, öffentlich zur Schau stellt.<sup>3</sup>

Damit stellt sich der Immaterialismus auch gegen den ebenfalls durch Slavoj Žižek kritisierten, entpolitisierten Multikulturalismus, als zentristische Idee eines Regiments für einen global operierenden Kapitalismus, der nebenbei bemerkt ja auch im Stande ist, die Neuerdings zu beobachtende Islamfeindlichkeit und andere neue Formen subtiler Fremdenfeindlichkeit hervorzubringen. Ich nenne mal als Beispiel die jüngst erfolgreiche Anti-Minarett Kampagne in meinem Wohnort, der Schweiz, in der laut Zensus, vor allem Frauen, mit dem feministischen Argument, gegen die Burka in Afghanistan und Frauenbeschneidungen zu sein, für die Kampagne stimmten, die es Moslems verbieten soll, ihre Moscheen mit Minaretten auszustatten und vor allem aber -und hier geht es gar nicht um die Minarette- hier eine Kampagne unterstützt wird, die alle in der Schweiz lebenden Moslems als Terroristen und Frauenmisshandler stigmatisiert und teilweise in ihren Diskursen an die Anfänge der Anti-jüdischen Propaganda im Nazi-Deutschland erinnern.

In der hier gemeinten Konsensgesellschaft, wird der Konsens, wird die Toleranz zur Unterdrückung. So glauben wir, dass z.B. die Behauptung, der Antagonismus zwischen links und rechts, zwischen Aufklärung und Affirmation, sei überholt oder gar längst inexistent, dass diese Behauptung also geradezu symptomatisch für diese Art totalitärer Intoleranz sei.

---

3 Peter Weibel, ebd.

So müssen wir in Bezug auf die Kunst hoffen, dass sich durch und mit der Ablehnung des Marktes, als konstituierende Kraft der neuen Konsenskultur, Gräben auftun, welche eine Unterscheidung zwischen affirmativer und dissidentischer Kunst wieder möglich macht und so die Aura der Kunst auch wieder bezüglich ihres sozialen und historischen Strahlens beurteilt werden mag.