

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten

Herausgeberinnen: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Materialität

CHRISTINA DÖRFLING

M7 Let's get anti-intellectual
Materialität und Künste

HELMUT DRAXLER

M17 Das Wissen der Spaltung
Über die symbolischen Bedingungen
des künstlerischen Wissens

MICHAELA WÜNSCH

M31 Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse

KNUT EBELING

M45 Das Materialitäts-Apriori
Vom Wissen des Materials in Alain Resnais'
»Toute la mémoire du monde«

ZEHN FRAGEN AN SEBASTIAN DÖRING + JAN-PETER E. R. SONNTAG

M61 U-A-I-SCHHHHH
Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers
selbstgebauten Analogsynthesizer

RALF LIPTAU

M81 Der Stoff, aus dem Entwürfe sind
Das Architekturmodell als Spielzeug und Laborinstrument?

MARCEL FINKE

M97 Im Nebel
Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreuung

MARC HIGGIN

M115 Eine andere Art von Schönheit
Ausgesetztsein als Aspekt künstlerischer Praxis

UTE HOLL

M133 Baukasten einer Mediengeschichte des Tonstudios

MICHAELA MELIÁN

M151 Electric Ladyland
Ausstellung als Medium

M167 Autor_innen

Marc Higgins

**Eine andere Art
von Schönheit**

Ausgesetztsein als Aspekt
künstlerischer Praxis*

Mitte der 1990er Jahre klagt der Anthropologe Alfred Gell, seine Wissenschaft halte, trotz der grundlegenden Veränderungen von Kunstbegriffen und Kunstpraktiken im Laufe des 20. Jahrhunderts, noch immer an veralteten, reaktionären Definitionen von Kunst fest.

The worst thing about the ›anthropology of art‹ as at present constituted is precisely the way in which it has inherited a reactionary definition of art, so that it more or less has to concern itself with objects that would have been classified as ›art‹ or, more likely, ›craft‹ at the beginning of this century, but has little or nothing to do with the kinds of objects (installations, performances) that are characteristically circulated as ›art‹ in the late 20th century.¹

In Gells Deutung lassen die Arbeitsweise (und die Sammlungen) der Disziplin Anthropologie eine mehr oder weniger implizierte transkulturelle Bestimmung der Kunst als Klasse von Objekten erkennen, die sich durch die Schönheit ihrer menschengemachten Form auszeichne. In dem Versuch, über diese Fixierung auf das »ästhetisch Gefällige«² hinauszugehen, entwirft Gell eine Theorie der Kunst als »gesellschaftliche Handlung«³, in der diejenigen Objekte eine Sonderstellung als Kunst einnehmen, die ein gesteigertes Vermögen besitzen, »zwischen zwei Wesen zu vermitteln und auf diese Weise eine gesellschaftliche Beziehung zwischen ihnen [zu] stifte[n], die wiederum einen Weg für weitere gesellschaftliche Beziehungen und Wechselwirkungen eröffnet.«⁴ Diese Vermittlungsfähigkeit liegt in dem Vermögen menschengemachter Objekte, den »Nexus der Absichtlichkeiten« jener Menschen zu verdeutlichen und zum Ausdruck zu bringen, die diese Objekte herstellen, in Auftrag geben und untereinander austauschen.

Als Anthropologe gilt mein Interesse an Kunst nicht nur dem – jedenfalls bisweilen – glamourösen gesellschaftlichen Leben des Kunstobjekts, sondern auch der alltäglichen Arbeit im Atelier und der Einsicht in Prozesse des Wahrnehmens und Darstellens, der Materialität und des Wissens, die das Kunstwerk ermöglicht. Vor dem Hintergrund meiner langjährigen Assistenz an der Seite einzelner Bildhauer bezieht meine Forschung Stellung gegen den »hylomorphischen« Mainstream vieler Ansätze innerhalb der Kunstanthropologie, die »das Objekt als Ausdruck einer Idee betrachten«⁵, wobei diese sich nahtlos von der materiellen Form zurück zur geistigen Intention bewegt. Für mich dagegen ist die beim Machen entstehende *Reibung* weit interessanter, bei der sich Form, Bedeutung und Wert aus der aktiven Verhandlung zwischen Material und Erfahrung heraus bilden; daran wiederum interessiert mich, wie sich diese Bedeutungs- und Wertzuweisung bei der Verlagerung vom Atelier in die Galerie verändert.

Der Künstler Douglas White – dessen Arbeit ich von 2011 bis 2013 zwei Jahre lang als Assistent begleitete – betrachtet als die wertvollste künstlerische Arbeit unter seinen skulpturalen Werken ein Paar ausgebrannter Recycling-Container, die er eines Nachts im Jahr 2006 fand. Ganz im Gegensatz zu anderen bildhauerischen Arbeiten, mit denen ich mich im Rahmen meiner Feldforschung befasst hatte, war White an der Herstellung der Container nicht beteiligt, sondern er fand sie »bereits voll ausgeformt und in ihrer Gesamtheit vollkommen«⁶ vor. Da es sich um *gefunden*e Kunstwerke handelt, stellen diese Container eine Herausforderung für meine eigene Recherchearbeit dar, deren Fokus eigentlich auf die handwerklichen Fähigkeiten

von Künstler_innen gerichtet ist. Während Gell jegliche Auseinandersetzung mit Fragen der Ästhetik einem reaktionären Kunstbegriff zuweist, der noch handwerkliches Können in den Vordergrund stellt und kaum einen Platz in einer Anthropologie der (zeitgenössischen) Kunst für sich beanspruchen kann, geht der vorliegende Aufsatz davon aus, dass eine solche Zurückweisung der Ästhetik voreilig zu nennen ist, nicht zuletzt dann, wenn es wie hier darum gehen soll, sich an einer partiellen Rehabilitierung ›des Konzepts der Schönheit‹ zu versuchen; eben nicht als Eigenschaft des gut gemachten Objekts, sondern vielmehr als die Fähigkeit von etwas oder jemandem, uns in unserer routinierten Wahrnehmung innehalten zu lassen.

Die folgende Geschichte besteht aus zwei Teilen: Der erste handelt von Douglas Whites Begegnung mit einem Paar ausgebrannter Recycling-Container auf den Straßen Südlondons und von den Anstrengungen, diese käuflich zu erwerben, um sie seinem Atelier und seiner künstlerischen Praxis zuzuführen. Mich interessiert dabei, wie sich das Whites Praxis innewohnende Gefühl in seinen wahrnehmungs-, darstellungs- und erkenntnistheoretischen Dimensionen verstehen lässt. Dieser Frage soll zunächst im Dialog mit dem Werk des Anthropologen Gregory Bateson nachgegangen werden. Die zweite Hälfte des Texts verfolgt die Reise dieser Container in den *white cube* der Galerie und demnach ihre Domestizierung in einem festen diskursiven Rahmen, der diese Objekte *als Kunst* erkennbar macht. ›Schönheit‹ ist in diesem Kontext des Austauschs, was sich der Domestizierung im Deutungsdiskurs der zeitgenössischen Kunstwelt entzieht.

Das gefundene Objekt

Counsel, das Kunstwerk, um das es in diesem Text geht, bestand aus Objekten, auf die White zufällig stieß. Nachdem er sie erworben hatte, stellte er sie aus und verkaufte sie als sein Werk. Als solche fällt die Geschichte in den Geltungsbereich zweier unterschiedlicher Begriffstraditionen zum Phänomen des ›gefundenen Objekts‹, die aus der Zeit der modernistischen Revolte gegen die ›ästhetische Operation‹ der Akademie hervorgehen: die Tradition der Ready-mades im Sinne Marcel Duchamps und die der *objets trouvés* der Surrealisten.⁸ In der Anthropologie haben Duchamps Ready-mades – vermittelt durch Arthur C. Dantos Theorie der »Kunstwelt«⁹ – als Inspirationsquelle für Alfred Gells Kunsttheorie gewirkt, welche die *Intention* auf Seiten des Produzenten verortet und die *Interpretation* auf Seiten des Betrachters.¹⁰ Innerhalb dieses analytischen Rahmenwerks werden die Container, wie ich später noch ausführen will, zu beliebigen Platzhaltern für den Akt (und die Idee), sie von der Straße in die Galerie zu versetzen. Dies ist jedoch eine Deutung, der White selbst widerspricht, weil sie seiner Ansicht nach nicht berücksichtigt, was diese Container zuallererst hat interessant werden lassen. Die *objets trouvés* der Surrealisten lassen hier eine alternative, produktivere Forschungsrichtung zu.

Breton beschreibt gefundene Objekte als Antworten auf bis dahin noch nicht gestellte Fragen: »Immerhin liegt das Vergnügen hier gerade in der Unähnlichkeit zwischen dem herbeigewünschten Gegenstand und dem gefundenen.«¹¹ Die Schönheit, die er in seinen »Trouvaillen« erkannte, lag nicht als eine Art objektive Eigenschaft in den Objekten selbst, sondern in den besonderen Umständen der Begegnung begründet: Es ging um genau dieses Objekt, diese Person, zu diesem Zeitpunkt. Entscheidend war die Grundstimmung der

Begegnung: Der »objektive Zufall«, der bestimmend für diese Begegnung war, lag in der »Gestalt [...], unter welcher die äußere Notwendigkeit sich manifestiert, die im menschlichen Unterbewusstsein am Werk ist«. ¹² Hier ging es um eine Schönheit, die Breton »konvulsivisch« ¹³ nannte: Sie ist ein Krampf, ein Spasmus, eine Art Schönheit, der man *ausgesetzt* ist. Das ist aus zwei Gründen von Bedeutung: Zunächst lässt sich diese Schönheit nicht wie in Gells Sinn auf eine Intentionalität seitens des wahrnehmenden Subjekts reduzieren. Zweitens lässt sie sich auch nicht auf eine – dem gemachten Gegenstand entsprechende – Maßgabe des handwerklichen Geschicks, also eine seiner Herstellung innewohnende Qualität reduzieren.

Ausgesetztsein in einer Ökologie des Geistes

Meine Vorgehensweise als Anthropologe bezieht sich stark auf die Forschungen von Tim Ingold ¹⁴ und Gregory Bateson ¹⁵. Bateson ist eine hochinteressante Figur in der Geschichte der Anthropologie: Der mit Margaret Mead verheiratete Forscher verfasste ein bahnbrechendes anthropologisches Werk, das sich auf eine ganz bestimmte, von der neuguineanischen Bevölkerungsgruppe der Iatmul ausgeübte rituelle Praxis konzentrierte. ¹⁶ Später erweiterte er seinen wissenschaftlichen Horizont auf die Bereiche der Psychologie, der Kybernetik sowie der Tierverhaltensforschung. Als roter Faden zieht sich durch sein ganzes vielfältiges Werk eine besondere Aufmerksamkeit für den systemischen Charakter organismischen (und damit auch menschlichen) Wachstums und Überlebens in Bezug auf die jeweilige (>natürliche« wie auch >gesellschaftliche«) Umwelt: Dies fasst er unter dem Begriff einer »Ökologie des Geistes«. ¹⁷ Was zuvor als Individuum, als Denken, als Intention bezeichnet wurde, kann man als fehlgeleitete Versuche ansehen, einer Sache, die eigentlich als eine komplexe Serie nonlinearer Feedback-Zirkel zu verstehen ist, eine lineare Erzählweise – ein bestimmtes Subjekt, das mit bestimmten Objekten interagiert – aufzuzwingen. Sowohl für Bateson als auch für Ingold liegt die Diversität der Handlungsformen, aus denen sich menschliche Lebensweisen zusammensetzen, unlöslich in einer Welt des Materiellen verankert: Die umgebenden Materialien, Kräfte, Pflanzen und Tiere beeinflussen die Formen menschlichen Wachstums, Wissens und Lebens. Wissen wird im Sinne eines Verbs als kreative Reaktionsfähigkeit verstanden, die in Aushandlungsprozessen mit einer Welt erlernt wird, die sich selbst in Bewegung befindet.

Innerhalb dieses Rahmens ist Kunst als kulturelle Erscheinungsform niemals ganz und gar eine *anthropologische* Angelegenheit, sondern eine geschickte (*skillful*) »Handlungsweise«, die sich parallel zu der uns umgebenden Welt, der menschlichen wie der nichtmenschlichen, entwickelt. ¹⁸ Was mich an Bretons Begriff der »konvulsivischen Schönheit«, den er in Bezug auf die *objets trouvés* gebraucht hat, besonders interessiert, ist die Art und Weise, auf die er den Begriff des Handwerklichen im Kern dieses (auch von mir vertretenen) anthropologischen Ansatzes erschüttert. Durch genaue Beobachtungen, durch die in Erfahrung gebracht werden kann, wie sich Fertigkeiten in den Bereichen der Wahrnehmung, der Aufmerksamkeit, des Gestischen, des Fühlens und Denkens entwickeln und wie sie in Beziehung zur Welt wachsen, hat sich der Akzent auf ein aktives *Tun* verlagert, das sich nach und nach stärker den Gegebenheiten anpasst. Zentral hierfür ist die implizite Verbindung zwischen Fertigkeit und Genießen, eine Verbindung, die der frühe Anthropologe Franz Boas als »Schmucktrieb« (*decorative impulse*) bezeichnete, als einen

Trieb, der Objekte, die »im gewöhnlichen Leben, bei Festen und sakralen Zeremonien« gebraucht wurden, zu schönen Gegenständen macht.¹⁹ Boas und nach ihm noch Generationen von Anthropologen haben diesen Schmucktrieb und den durch ihn vermittelten ästhetischen Genuss als universell betrachtet: »Wie unterschiedlich auch immer diese Schönheitsideale sein mögen, der allgemeine Charakter des Genießens von Schönheit ist doch von derselben Art.«²⁰ Bretons Konvulsionen dagegen akzentuieren die Erfahrung und die Bedeutung des *Ausgesetzseins* innerhalb einer Ökologie des Geistes.

Was ist hier mit *Ausgesetzsein* gemeint? Ingold betont die zentrale Bedeutung der Imagination für Erfahrung und Handeln, und er entwickelt in diesem Zusammenhang die Idee einer umherschweifenden, wandernden Imagination, die Schneisen in und durch die Welt schlägt.²¹ Diese pragmatische Interpretation läuft herkömmlichen Vorstellungen zuwider, für die Imagination als ein Bildschöpfungsvermögen in entlegenen Gefilden des Subjektiven angesiedelt ist oder nur durch einen Kunstgriff (*skill*) ins Dasein gerufen wird. Stattdessen wird bei Ingold die Imagination ein integraler Bestandteil unseres In-der-Welt-Seins, verstanden als eine Sensibilität, die durch intimes Sicheinlassen mittels Wahrnehmung und Gestik auf die eigene Umgebung abgestimmt ist, sodass ein performatives *Vorausfühlen* (*feeling forward*) ermöglicht wird. Dieses ist von entscheidender Bedeutung für die ständige Rekonfiguration unserer Leben in einer sich fortwährend bewegenden Welt.

Ein Bild, das Ingold zur Illustration seines Ansatzes verwendet, ist das einer Komponistin bei der Arbeit,²² deren musikalische Vorstellung ihr wie ein Vogel im Flug vorausseilt, während sie verzweifelt versucht, mit Bleistift und Papier hinterherzukommen. Als Kontrapunkt zu diesem Vogelflug, zu dieser Imagination, die durch eine seltene Virtuosität und Meisterschaft freigesetzt wird, deren Fluglinie ein Körper und eine materielle Welt folgt, hat Ingold ›Imagination‹ als Modus des *Ausgesetzseins*, als Reaktionsfähigkeit auf das beschriebene, was in der Umgebung geschieht, als Moment des Sichaussetzens, das sich auf das Unbekannte hin öffnet.²³ Darin klingt Deweys Bestehen darauf an, dass es »in jeder Erfahrung ein Moment der passiven Hinnahme [des *Ausgesetzseins*], des Erleidens im weitesten Sinne« gebe.²⁴ Dieses »Miteinbeziehen«²⁵ (*taking in*) bedeutet nicht einfach eine Hinzufügung zum bereits Bekannten, sondern ist als Prozess der »Neuorientierung«²⁶ (*reconstruction*) zu verstehen, der die Erfahrung transformiert. Im Zusammenhang von Praktiken des Machens und des Herstellens, bieten Materialien nicht nur dem geschickten *Tun* passiven Widerstand, sie verfügen auch über eine Eigenzeit und ein Eigenleben, das sich auf uns, in uns und durch uns hindurch auswirkt. Die halb zerschmolzenen Recycling-Container und die Konvulsionen, die sie bei White ausgelöst haben, werden hier als Beispiel für dieses materielle Leben erörtert, das sich menschlicher Vernunft und menschlichem Handeln entzieht.

Ein unerwarteter Moment der Schönheit

Douglas White sammelt Dinge: geplatze Reifen, niedergebrannte Altglascontainer, austrocknende Kakteengerüste, die Äste umgestürzter Buchen. Wie vielen anderen Sammler_innen fällt es auch ihm schwer, in genaue Worte zu fassen, was ihn an bestimmten Objekten fasziniert; Worte kommen immer schon zu spät, nach dem Ereignis. Entsprechend dieser Überzeugung erzählt er auch die Geschichte seiner Begegnung mit den Objekten,²⁷ aus denen in der Folge die Arbeit *Counsel* werden sollte:



Douglas White: Ohne Titel, 2006, digitale Fotografie

Diese von Douglas White gemachte Aufnahme entstand am Abend seiner Begegnung mit den ausgebrannten Recycling-Containern.

One night I was cycling through south London, when I caught something out of the corner of my eye. I shook it off, assuming a trick of the shadow. I continued on. Some minutes later I stopped and turned around. I found this strange pair of apparitions. They had been bottle recycling bins and there had been a third for paper which had been set alight. The plastic casing had become molten, and then set into the mottled, moulded skin of an elephant. It feels strange to describe the flush of desire I felt, the kind reserved for the rarest of meetings, a feeling that the world is changed by virtue of something's existence. Later, at home, I could not sleep for thinking about them, wondering if I'd see them again. I was with them again by six AM the next morning in case they were to be removed. At 9, I phoned the council and finally spoke to a woman named Deborah. She knew of the bins and explained that sometime in the next two days they would be taken to landfill. I suppose she assumed I was phoning to complain about the mess, so seemed surprised when I asked exactly when they would be picked but she couldn't tell me. So I waited next to them. At some point in the afternoon, a truck arrived. For a small token, the driver agreed to deliver them to my studio which was just down the road. They had become my wards.²⁸

Beinahe wäre er an diesen ungewöhnlichen Erscheinungen im ansonsten vertrauten und dichten Geflecht der nächtlichen Stadt vorbeigefahren. Zuvor hatten sie eine funktionale Gestalt aus haltbarem, hochdichtem Polyäthylen, jetzt standen sie verwandelt da, sonderbar und fehl am Platz. White vermittelt uns sein Gefühl des Überwältigtseins, der Verzückung durch diese

Erscheinung und den drängenden Wunsch, die Container zu besitzen, sie in seiner Nähe zu wissen. Hier also eine erste versuchsweise Annäherung an den Begriff der Schönheit: ein unerwartetes Hereinbrechen in das Gefüge des Alltäglichen, *das Gefühl, dass die Welt durch die Existenz einer bestimmten Sache eine andere wird.*

Die Grazie der Kunst

In seinem Text »Stil, Grazie und Information in der primitiven Kunst« (einem Kapitel seines Hauptwerks *Die Ökologie des Geistes*)²⁹ macht Gregory Bateson von der Idee der »Grazie« Gebrauch, um sich mit der Frage auseinanderzusetzen, was genau am künstlerischen Werk *am Werke* ist. In Batesons Vorstellung einer »Ökologie des Geistes« bilden bewusstes Denken und verbales Sprechen, so bedeutsam sie in den sozialwissenschaftlichen Darstellungen menschlichen Handelns und Wollens auch sein mögen, nur einen kleinen Teilbereich eines weit ausgedehnteren, vornehmlich unbewussten und habituellen *Systems*, dessen Aktions- und Reaktionszyklen das Gehirn mit dem Körper und mit dessen Umwelt verknüpfen. In Zusammenhang mit einem Kunstwerk bezeichnet der Begriff »Grazie« dessen Vermögen, einen Moment des Ausgleichs oder der Integration in der Erfahrung hervorzurufen, durch den die systemische Verfasstheit des Geistes indirekt greifbar wird.

Was genau im Kunstwerk ist es, das dies ermöglicht? Bateson nähert sich dem Kunstwerk als einer komplexen Kommunikationsform, die für das bewusste Denken lesbare Information zusammen mit einem Extra, mit einem Residuum codiert, das für begriffliche Erklärungen unzugänglich bleibt, aber nichtsdestotrotz kommuniziert. »Man sagt, daß »jedes Bild eine Geschichte erzählt«,³⁰ mit einer gleichbleibenden Besetzung wiedererkennbarer Charaktere³¹ so Bateson. Nichtsdestotrotz widersteht er der Versuchung, Kunst durch diese lesbare Bedeutungsebene erklären zu wollen, und konzentriert sich stattdessen auf den *Stil*, auf die nicht-gegenständliche Dimension der Bilder:

Was liegt im Stil, in den Materialien, in der Komposition, im Rhythmus, in der Technik und so weiter verborgen? [...] Der *Code*, mit dem wahrgenommene Objekte oder Personen (oder Übernatürliches) in Holz oder Farbe transformiert werden, ist eine Informationsquelle über den Künstler und seine Kultur. Es sind gerade die Regeln der Transformation, die mich interessieren – nicht die Botschaft, sondern der *Code*.³²

Bateson erläutert diese Regeln der Transformation am Beispiel der technisch versierten (*skillfull*) Praxis des balinesischen Malers Ida Bagus Djati Sura. Fertigkeit ist ein wesentlicher Bestandteil des Funktionierens dessen, was Bateson »Geist« nennt, führt sie doch Wahrnehmung, Sensibilität, Gespür und Denken mit körperlichem Gestus und Habitus zusammen, die in Korrespondenz mit bestimmten Eigenschaften und Bewegungsweisen von Materialien und Kräften wachsen.³³ Durch das Arbeiten mit Materialien, das Lernen aus der Beobachtung anderer und durch das Korrigiertwerden wird eine rhythmische, gestische, kompositorische Geschmeidigkeit Teil des Primärprozesses – der habituellen Fertigkeiten (*skilled habit*) – des Geistes eingebracht. Jede auf eine Praxis bezogene Gemeinschaft, jede Kultur besitzt ihre eigentümlichen und sich entwickelnden Arten und Unterarten der Grazie (wie allerdings auch der Frustration, der Ungelenkigkeit und des Scheiterns).³⁴

Bei seiner Besprechung eines Gemäldes des genannten balinesischen Künstlers verfolgt Bateson die Bewegung von einer »unteren Ebene der Redundanz« einer beherrschten Gewohnheit – einer Art des Unbewussten, verkörpert in den Darstellungskonventionen der balinesischen Malerei – bis zu deren »Modulierung«, aus der »höhere Ordnungen der Redundanz« entstehen, die anderen eine Sichtweise kommuniziert: eine unerwartete Anmut. »Grazie« – diesen Begriff verwendet Bateson für das unerwartete Geschenk der Vollkommenheit einer Darstellung, für die Art und Weise, wie die Welt sich durch deren plötzliches Erscheinen verändert. Im Sinne von Batesons Begriff des »ökologischen Geistes« ist diese Veränderung weder objektiv noch subjektiv, vielmehr ist sie eine Veränderung der Grundstimmung, in der Qualität der Beziehung des Betrachters: eine neue Sichtweise, eine neue Art des Fühlens in und mit der Welt. Es ist eben diese Verschiebung, die – wenn auch nur indirekt – das systemische Wesen des Geistes und sein Verstricktsein (*entanglement*) in die Welt greifbar werden lässt. Diese Gabe ist nicht dazu bestimmt, verstanden zu werden, sie durchläuft nicht den »Sekundärprozess« artikulierten Denkens, sondern operiert durch das, was Michael Taussig die »geschickte (*skilled*) Enthüllung des geschickt (*skilled*) Verborgenen« nennt. Ein *Trick*, bei dem »die Gewohnheit über die Möglichkeit der Selbstentwöhnung verfügt, indem sie die Geschwindigkeit reduziert, mit der sensorisches Wissen zu Wissen wird«. Dadurch wird uns die Möglichkeit eröffnet, »entweder im Hinblick auf diesen Mechanismus und seine Funktionsweise bewusster zu werden oder vielleicht sogar in diesem Zwischenbereich verortet neues Leben zu finden«. ³⁵

In Batesons Darstellung liegt der Moment der Grazie, den das Kunstobjekt gewährt, in einer »Modulation höherer Ordnung«, durch die das Funktionieren der Fertigkeit sichtbar wird: Hinter der Gabe der Kunst steht noch die Fertigkeit ihres Machers. ³⁶ Doch welche Fertigkeit, welchen Code stellen nun Whites halb zerschmolzene Recycling-Container dar? Sie wurden gefunden, in einer Zufallsbegegnung mit den ungeplanten Konsequenzen von Streichhölzern, Papier und Feuer: Niemand hat sie in diesem Sinne »gemacht«. Doch die Begegnung mit ihrer seltsamen, eindringlichen Schönheit bedeutete für White dennoch einen Moment der Grazie, der das Ausmaß offenlegte, in dem »my own will, my own position in the world is not transparent to me and that's what art-making is for me ... it's this idea that you think you're investigating the world but in fact you're investigating yourself or, even, that the world is investigating you«. ³⁷

Während man Batesons Konzentration auf die Kunstfertigkeit bei Ida Bagus Djati Suras Malerei auf diese Ökonomie menschlichen Handelns rückübertragen kann, lässt eine Betonung seiner *Ökologie* des Geistes bei diesen Containern Raum für ein »Handeln jenseits oder auch im Widerspruch zu menschlichen Intentionen – wenn, statt bloß passives, träges Material zu sein, sie es sind, die etwas mit uns tun«. ³⁸ Fertigkeit ist gleichermaßen Tun und *Ausgesetztsein*. Das »Miteinbeziehen« (*taking in*) des *Ausgesetztseins* öffnet den Erfahrungshorizont für eine wesentliche Vielfältigkeit menschlicher und nicht-menschlicher Wesen, Dinge, Materialien und Kräfte: ³⁹ Eine Ökologie ist stets eine Vielfalt, in die wir geworfen sind. In diesem Verständnis löst sich die Grazie von ihrem herkömmlichen Verständnis als Ausdrucks- (und Erlösungs-)Kraft und wird mit der Möglichkeit einer unerwarteten und unverdienten Gabe verknüpft.

Für White lässt sich die Schönheit dieser Container nicht losgelöst vom Geheimnis ihres ›Existent-Werdens als Objekte‹⁴⁰ verstehen, von der Art, wie sie Blick, Gefühl, Imagination und Denken in Bewegung versetzen.

Deborah said there had been a spate of these events. She spoke in weary tone of bored and apathetic vandals with the will to destroy. I can imagine a different scene, a hooded assembly gathered like Shakespearean witches, bored yes, but bored with all the material inertia of the city. The trees above were scorched to a great height, the flames must have been huge. Within the fire, these two crossed the barrier, slipped through the holes of their proposed function, two bodies relieved of their function, reborn in the flames. Or rather half born, caught in living transformation. They seemed both tragic and comic, full and empty; moved into a white space they are both trash and yet somehow also a traditional sculpture, a king and a queen. Romantic, serious, ridiculous. Permanently caught between positions, they no longer belong to this world and but for our chance encounter they would have long left it. This is not what we expect of objects: of all things we expect them to stay the same. We humans, we are allowed our narrative twists and turns, our falls and redemptions, from our objects we expect a certain solidity, a certain fixity of state, this is their job, they hold reality in place.⁴¹

Diese halb zerschmolzenen Container hatten eine neue Form in dem Feuer erhalten, das jenseits der Ökonomie menschlicher Vorstellungen von Produktion, Nützlichkeit und Wert wirkt; ihre halb zerschmolzenen Formen trugen eine Kraft in sich, die sich von der für ihr vorangegangenes Leben prägenden materiellen Kultur absetzte. Sie waren opak geworden, zu einer Art offenen Frage, durch die alles in ihrer Umgebung unter dem gelben Lichtschein der Natriumdampf-Hochdrucklampen etwas unklarer, etwas weniger greifbar wurde. Sie bargen einen Hinweis darauf, wie die Unterseite des Geflechts der Stadt aussehen könnte, seine Ödnis und Gewaltigkeit, ein Erinnerungsstück an das metabolische, ökologische Leben jener Materialien, die Recycling-Container, so hilfreich und von so vielen erhofft, verborgen halten.

Schönheit, als ein Moment der Grazie, meint nicht das Erschauern der menschlichen Handlungsfähigkeit angesichts des Glanzes seiner eigenen indirekten Spiegelung als Spezies (*species being*)⁴² in der Technologie, sondern ein Greifbarmachen der Art und Weise seines Verstricktseins in eine Ökologie des Geistes – eine Ökologie, die sich über das Bewusstsein, über das gewohnheitsmäßige Leben des körperlich Unbewussten, sogar über die nichtbewussten Ausweitungen der Technologie hinaus bis zu der von uns bewohnten, wachsenden und generativen Erde erstreckt.

In meiner Erörterung der Schönheit lassen sich zwei wesentliche Eigenschaften unterscheiden: Zunächst beschreibt Schönheit das Vermögen von etwas oder jemandem, einen Moment der Grazie – wie flüchtig auch immer – auszulösen, eine Art erkenntnistheoretischen Schock von Erfahrung. Zweitens ist dieser Schock kommunizierbar. Doch ist dies eine Kommunizierbarkeit, die jener Kommunikation vorangeht, bei der ein »selbstbeherrschtes, reflexionsfähiges Individuum, dessen Innenleben nach Belieben einem aus ebenso souveränen Individuen zusammengesetzten Publikum vermittelt werden kann«.⁴³

agiert. Dem Mitgeteilten vorgelagert, bringt diese Kommunizierbarkeit in das Wissbare selbst eine »Abweichung« (*differing*)⁴⁴ ein (die hier in der Praxis des betreffenden Künstlers liegt).

Bateson neigte dazu, Grazie und »Ordnungen und Gattungen des Unbewussten«⁴⁵ (*species of unconscious*) in Bezug auf Kulturen – die balinesische und seine eigene, weniger explizit »westliche« – als ganzheitliche Handlungs- und Kommunikationsgemeinschaften zu denken. Mein Interesse im ersten Teil dieses Texts galt dem Versuch, die Macht, welche diese Objekte für White besitzen, innerhalb seines eigenen eigenwilligen Werdegangs als Bildhauer zu situieren, ihren Stellenwert und ihre Rolle innerhalb einer bestimmten Ökologie des Geistes herauszuarbeiten. Mein Ziel war, eine gewisse Widerständigkeit innerhalb seiner bildhauerischen Arbeitsweise offenzulegen – eines Prozesses, in dessen Verlauf White von der Welt, so wie sie sich um ihn herum anordnet aus seinem Selbst herausgelockt wird und ebenso sehr Besessener wie Besitzender ist. Dies geschah, um in der zweiten, der anderen Hälfte dieser Geschichte über die Arbeit *Counsel*, in der eine Ökonomie des »besitzergreifenden Individuums«⁴⁶ Anspruch auf das Objekt erhebt, einen Störfaktor zu etablieren.

Vom Fundstück zum Kunstobjekt

Um noch einmal zu jener schicksalhaften Nacht zurückzukehren: Es kam da zu einer Begegnung, an der White als eine Person besonderer Art teilnahm ... als Künstler. War das eine Auge noch verblüfft über diese in der Ecke eines Parkplatzgeländes materialisierten Erscheinungen, hatte das andere sie bereits für sich stehend im weißen Galerieraum auszumalen begonnen – zu diesem Zeitpunkt waren sie zugleich seins und nicht seins. Whites westliche Kunstgeschichtsbildung und seine Kenntnisse zeitgenössischer Kunstwerke waren bereits damit beschäftigt, diesen Containern eine spekulative Genealogie, einen Kontext zuzuweisen, in dem sie *Müll, zugleich aber auch irgendwie eine traditionelle Skulptur, König und Königin* waren: ein Kunstwerk, *sein* Kunstwerk. Das Auge tat alles, um ihnen eine *nachvollziehbare Bedeutung (making good sense)* zu verleihen.

Dieser oben beschriebene eigentümliche Ablauf ist zugleich auch die Praxis eines Künstlers, der an der Auseinandersetzung mit jener »Kunstwelt«, in der er sich befindet, gewachsen ist – im Gespräch mit seinen Lehrern, mit anderen Künstler_innen, mit Kurator_innen, Kritiker_innen, Galerien, Auswahlkomitees, Sammler_innen. Im Austausch mit diesen unterschiedlichen Publikumsgruppen, aber auch mit einer allgemeineren »Öffentlichkeit« werden der Wert seiner Werke wie auch sein Ruf als Künstler verhandelt.⁴⁷ Dennoch ist die Bewegung vom Atelier zur Galerie von einem Moment der Trennung gekennzeichnet. James Clifford hat im Rahmen seiner Beobachtungen zum Phänomen des Sammelns die Spannung in der egozentrischen Fixierung herausgearbeitet, die zwischen Extremen changiert, nämlich der Besessenheit von bestimmten Dingen und dem Drang sie zu zeigen und mit anderen zu teilen.⁴⁸ Die Vergesellschaftung ist ein Vorgang, in dessen Verlauf eine private und intime Werthierarchie dem Blick anderer Menschen, ihrer Wertung und der Konsensbildung ausgesetzt wird. Genau diesen spekulativen, von Verwandlung gekennzeichneten Weg der halb zerschmolzenen Container auf »den Markt« will ich im Folgenden beschreiben.



Douglas White: *Counsel*, 2006, Installationsansicht, The Coach Shed, Liverpool 2006

White hat *Counsel* als Teil der Ausstellung *New Contemporaries* im Rahmen der Liverpool Biennial im Jahr 2006 ausgestellt. Für ihn war das eine wichtige Ausstellung, kam sie doch recht bald nach seinem Bildhauerei-Masterabschluss am Royal College of Art und trug so zu einer wachsenden – besser: sich entwickelnden – Präsenz und Reputation in der zeitgenössischen Londoner Kunstszene bei. Die gefundenen Objekte auszustellen bedeutete, sich auf eine unsichere Wette einzulassen, deren Ausgang zwischen zwei Extrempunkten liegen konnte: Entweder würden sie mit gleichgültigem Schweigen quittiert werden, oder sie gerieten zum Gegenstand hitziger Interpretationsbemühungen und würden als die interessante Arbeit eines interessanten Künstlers gelten.⁴⁹ *Counsel* wurde schließlich von Stuart und John Evans⁵⁰ für die von ihnen betriebene Lodeveans Collection angekauft.⁵¹

I wanted it as soon as I saw it, straight away, which is illogical because I had nowhere to put the thing. The minute you see it – I especially liked it in the lobby of Simmons and Simmons but also the gallery – it completely transforms its meaning, its visual meaning and it becomes impossible to look at it and not be intimidated by it ... it becomes heavy with meaning, whereas a burn-out recycling bin on the side of the council block you can walk by quite easily without noticing it. And you start noticing the glass through the melted plastic and also for a thing that's ugly – you know, its made out of black burnt plastic and broken glass – you start to notice the lines of its form, like a cowl or an eye gazing out at you. And the way it opens up, the depth of it.⁵²

John Evans' Aussage macht deutlich, dass die weißen Wände und der betonierte Boden der Galerie nicht nur als neutraler Hintergrund fungieren, sondern dass sie einen wichtigen Beitrag leisten, indem sie alles Ablenkende entfernen, denn »die Kunst hat hier die Freiheit, wie man so sagt, ›ihr eigenes

Leben zu leben«.⁵³ Doch statt sich, zumindest theoretisch, vom *interessierten Blick* des Alltagslebens zu distanzieren, vereint die Galerie durchaus immer noch verschiedene konkurrierende Interessensphären. Die erste ist jenes unmittelbare, instinktive Gefühl einer Erfahrung, die zentraler Beweggrund für den Besuch von Kunstgalerien wie auch von Konzerten oder Fußballspielen ist. Wegen ihrer Fähigkeit, das Formale zu zelebrieren, sah White die Galerie als ein ideales Zuhause für die beiden Container an: Indem die Betrachter_innen direkt mit ihnen konfrontiert würden, es ihnen unmöglich gemacht würde, ihnen aus dem Weg zu gehen, würden sie, so seine Hoffnung, das fühlen, was auch er gefühlt hatte. In diesem Sinne war es so etwas wie eine Wette auf die Vermittelbarkeit von Schönheit, jener Konvulsionen, die diese Container in ihm auslösten.

Doch besteht natürlich ein deutlicher Unterschied zwischen der Begegnung auf dem nächtlichen Parkplatz und der Begegnung im Galeriekontext: Lädt der Galerieraum die Betrachter_innen zu Verlangsamung und zum wiederholten Hinschauen ein, so lenkt er die Blicke doch auch unweigerlich auf das kleine Schild an der Wand, auf dem der Titel der Arbeit sowie der Name des Künstlers verzeichnet stehen. Einerseits ist die von der Galerie vermittelte Begegnung eine Einladung zur »Verlangsamung«, zur Konzentration auf »sinnlich vermitteltes Wissen«, zum Verweilen bei einem Objekt und in der Erfahrung, die dieses vermittelt. Andererseits verleiht sie einem Prozess Nachdruck, »durch den sinnliches Wissen zu Wissen werden kann«, und beschleunigt diesen, einen Prozess, durch den aus dem Sinnlichen (in all seiner potenziellen Widerspenstigkeit) Sinn gewonnen wird, durch den das Sinnliche domestiziert wird.⁵⁴ Wie Whites Arbeit aus diesen Containern etwas *Sinnvolles* macht (*making good sense*), indem er sie zu *Kunst* macht, ist der zweite Interessenkomplex, den ich hier hervorheben möchte.

John Evans bezieht sich auf den narrativen Rahmen der von Arthur C. Danto erneuerten Kunsttheorie, welche auf die Herausforderung durch Duchamps Ready-mades und Warhols *Brillo Boxes* reagiert. Duchamps *Fountain* forderte vom Betrachter etwas, »das für das Auge nicht erkennbar ist – eine Atmosphäre künstlerischen Denkens, ein Wissen um Kunstgeschichte: eine *Kunstwelt*«. ⁵⁵ Die aktive Interpretationstätigkeit erhält so eine zentrale Bedeutung in der Konstruktion des Kunstwerks. Ein Kunstobjekt ist eine Aussage in der Gestalt eines Rätsels, das darauf wartet, von einem Betrachter gelöst und vollendet zu werden; eine Eigenschaft, die Danto als »rhetorische Ellipse« bezeichnet.⁵⁶ Betont werden muss, dass dieses Rätsel einem gemeinsamen »kunstgeschichtlichen Kontext« entnommen ist, der die Bedingungen so einschränkt, dass es zu lösen ist.

Der *white cube* der Galerie spielt – als historisch situierter, diskursiv organisierter Raum für das Ausstellen von »Kunst« – eine grundlegende Rolle bei der Setzung der Rahmenbedingungen für jene Begegnung. Das diskrete Objekt und der einzelne, anonyme Betrachter werden als gegeben vorausgesetzt, verbunden mit der Einladung zu dem spekulativen Spiel einer »Entführung«, bei der das Kunstobjekt als materieller Index dient, der die kreative Denkweise seines Produzenten offenlegt:⁵⁷ seine *Signatur*. Die Konstruktion der Signatur, die hier nur kurz gestreift werden kann, ist von entscheidender Bedeutung für den Übergang dieser Container in den Warenstatus. Oder vielmehr in das, was Arjun Appadurai die »Warenphase« der Dinge nennt.⁵⁸ In der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *The Social*

Life of Things widerspricht Appadurai einer in der Anthropologie vertretenen Auffassung, indem er sagt, dass es sich bei Waren nicht um eine bestimmte Klasse von Dingen handelt, sondern vielmehr um eine Phase, innerhalb derer die Austauschbarkeit von (im Grunde allen) Dingen zu ihrer wichtigsten Eigenschaft wird. Dieser Übergang findet – selbst in solchen Situationen, die gemeinhin als Transaktionen *am Markt* gelten – immer innerhalb eines ganz bestimmten *gesellschaftlichen* Kontexts statt, der die Tauschbedingungen vorgibt. Die Institution der Galerie – ihre Architektur, ihre Konventionen des Ausstellens von Werken, die (verkaufs-)fördernden Bemühungen ihres Besitzers und seiner Mitarbeiter_innen, ihr Netzwerk unterschiedlicher Interessensphären – bildet letztlich die Bühne (die sich freilich stets im Hintergrund hält), auf der das Objekt – in diesem Fall die halb zerschmolzenen Recycling-Container – als Kunstwerk in Erscheinung treten kann, und dies zusammen mit dem/der Kunstschaffenden, der/die hinter dem Werk steht.

Counsel als Ware

Der Kunstkritiker Nick Hackworth veröffentlichte 2006 in der Zeitschrift *Dazed & Confused* einen Text zu *Counsel*. Im gleichen Jahr eröffnete er in London die Galerie Paradise Row und lud White als einen der von ihm vertretenen Nachwuchskünstler ein. Nachdem Hackworth White mit einer Passage zitiert, in der dieser den Einfluss Duchamps und dessen Ready-mades auf sein eigenes künstlerisches Handeln betont, konstatiert der Kunstkritiker:

Such talent has also brought White fame, most notably a recent splash in local London paper *Wandsworth and Putney Guardian* that read, >£8,500 work of art that is a load of rubbish< – the headline for an article on White's recent monumental work *Counsel*. Translated into a gallery context, the bins take on the mantle of a 21st century version of the bronze King and Queen figures cast by Henry Moore and Lynn Chadwick in the 1950s. The dark yawning forms have an air that is at once regal and slightly sinister – the melted plastic has become like shrouds or heavy robes of fabric. The sculpture also has an £8,500 price tag, which did more for the tabloid imagination than any creatively melted plastic. What the *Wandsworth and Putney Guardian's* intrepid reporter failed to notice, however, was that in a turn of conceptual brilliance that puts anything Duchamp did in the shade, White succeeded in multiplying the value and function of the melted bins while at the same time redeeming them so they remained true to the spirit of the original purpose. After all, the burnt recycling bins ... had themselves become detritus, destined to become merely a strangely large element in the cornucopia of rubbish dumped into landfills every year. Instead, in the ultimate act of recycling, White reframed them as art, thus achieving a glorious vindication of art's ability to transform the mundane and discarded into totems of cultural value.⁵⁹

Hackworths Artikel illustriert die interpretatorische Arbeit, die vonnöten ist, um zu einer sinnvollen Deutung (*make good sense*) dieser ausgebrannten Recycling-Container als Kunstwerke zu kommen. Oder noch genauer: als solche Kunstwerke, die *die Signatur* dieses bestimmten Künstlers tragen.

Hackworth beginnt, indem er die Form von *Counsel* in einer kunsthistorischen Tradition verortet, doch konzentriert er sich – genau wie der Sammler Evans – auf den Akt der Aneignung durch White als entscheidende kreative Geste in Übereinstimmung mit dem Erbe der Duchamp'schen Ready-mades. Vor dem Hintergrund der karikaturhaften Vulgarität einer Regenbogenpresse, die sich auf den scheinbar willkürlichen und unverschämten Preis fixiert, werden demgegenüber die Drehungen und Wendungen dieser geschmolzenen Formen bei ihrer Verlegung in den Galeriekontext als Grund ihrer konzeptuellen Brillanz genannt, der sie als Kunst erkennbar werden lässt – als Kunst mit einem Preisschild, auf dem »£8,500« steht. Der selbstsichere Tonfall des Artikels ist ein wesentlicher Teil des Reklamierens von Legitimität für die eigene Wertung.⁶⁰ Dies geschieht, indem Hackworth einerseits den künstlerischen Wert des kreativen Akts erläutert, der »dem rastlosen Reporter des *Wandsworth and Putney Guardian* entgangen zu sein scheint«, und andererseits, indem er die Bedeutung seiner Stimme als Kunstkritiker betont und damit seinen eigenen Anteil an der Fähigkeit der Kunstwelt, »das Banale zu transformieren und das Verworfenen zum Totem kultureller Wertsetzung zu machen«.

Durch ihre Einbeziehung von *Counsel* in die Ausstellung *New Contemporaries* haben die Kuratoren White als Künstler ausgezeichnet, der, wie es auch durch Hackworths Artikel sowie den Ankauf der Arbeit durch die Lodeveans Collection geschehen ist, der Beachtung würdig ist; jede dieser Parteien trug mit ihrer Stimme zu einem gemeinschaftlich hergestellten Konsens bei. Hier begegnen wir nun der dritten Kategorie der Wertschöpfung: Jeder Deutungsakt ist immer auch ein Akt der Spekulation auf den steigenden kulturellen und monetären Wert des betreffenden Werks. Auf je eigene Art ist jeder Artikel, der geschrieben wird, jedes Kunstwerk, das angekauft wird, Teil einer spekulativen Wette. Die Deutungsarbeit, die auf Seiten des Kritikers oder des Sammlers ansetzt, kann den Konsens über den Wert eines Werks beeinflussen und steigern, zugleich aber auch zum Ansehen eines als seriös erachteten, kenntnisreichen Kritikers oder eines interessanten und klugen Sammlers beitragen. Oder es kann die Meinung einer Minderheit bleiben, die das Werk vielleicht falsch verstanden hat. Dies ist der prekäre Wertbildungsprozess in der Kunstwelt, den Grayson Perry als die Herstellung eines »lovely consensus« bezeichnet – hervorgebracht durch kollektive Deutungsarbeit.⁶¹

White selbst teilt die in dem Artikel in *Dazed and Confused* vorgetragene Deutung von *Counsel* nicht. *Counsel* ist für ihn kein konzeptuelles Kunstwerk, das nach dem Vorbild eines Ready-made entstanden ist. Diese halb geschmolzenen Container waren keine willkürliche Wahl, sondern seine Wahl, deren vermeintliche Willkür gerade dazu beitragen würde, das konventionelle Figur-Grund-Verhältnis der Kunstwelt zu verkehren. Ganz im Gegenteil richtete sich sein Interesse auf ihre eigentümliche Präsenz. Seine Wette richtete sich darauf, dass sie, in einem *white cube* platziert, ihre verunsichernde Schönheit noch mehr entfalten würden, dass andere dadurch ebenso berührt würden, wie es ihm ergangen war.

Leere Totems kultureller Wertsetzung

Der Soziologe Pierre Bourdieu weiß manches über die religiöse Dimension der Kunst zu sagen, das auch den Holismus individueller Handlungsmacht in Zweifel zieht. In seiner Analyse ist es die Art und Weise, wie das gemeinsame Wissen (*savoir*) in habituellen Weisen des Sehens (*voir*)

verkörpert wird, was die Rolle des Geschmacks – und damit auch die Hitze der ästhetischen Auseinandersetzung darüber, was als Kunst gelten darf – in der Gesellschaft bestimmt.⁶² Bourdieu warnt davor – und darin steht er Gells Anti-Ästhetik nahe – dem Kunstobjekt eine irgendwie geartete eigentümliche Wirkungsmacht, eine Schönheit zuzuschreiben, daraus folgend gar einer besonders bösartigen Form des Warenfetischismus aufzusitzen. Im Gegensatz dazu feiert Danto die (inter-)subjektive Deutungsarbeit und verunklart die Rolle des Habituellen bei der Konsens- und Wertbildung. Doch jedes Kunstwerk befindet sich, als Ware, inmitten je verschiedener Konstellationen aus Wertschöpfungsinteressen. Was diese Konstellationen jedoch verbergen, ist die erlernte, dabei jedoch unbewusste Sehweise (eine Geläufigkeit im Sehen), die es uns gestattet, Duchamps *Fountain* oder eben auch *Counsel* als Kunst zu betrachten, als etwas Amüsantes, Vollendetes, als wertvolles, *signiertes* Zeichen innerhalb einer Geschichte zugehöriger Bewegungen; etwas, auf das andere ohne diesen Hintergrund ästhetischer Bildung irritiert, erbost oder gleichgültig reagieren. Die Konsensbildung ist eine elitäre Übung: Nur bestimmte Leute verfügen über eine *legitimierende* Stimme, nur bestimmten Leuten ist das Sprechen erlaubt.

Bordieu zufolge liegt die Magie des Kunstwerks in den Gewohnheiten, es zu betrachten und über es nachzudenken, Gewohnheiten, durch die ausgebrannte Recycling-Container zum wertvollen Kunstwerk werden. Die Inhalte und Objekte der Kunst sind an sich willkürlich, ihre Funktion ist es, lediglich Mitgliedschaft und Anerkanntheit in einer gesellschaftlichen Gruppe zu kommunizieren. Bourdieu arbeitet die komplexe Arithmetik heraus, durch die sich über die Beherrschung bestimmter *Arten des Unbewussten* kulturelles Kapital mit ökonomischem Kapital verbindet. Als leere, willkürliche »Totems kultureller Wertsetzung« kehren die Container in dieser Analyse wieder zu ihrem Status einer »präanalytischen Gegebenheit« zurück, »eines der Grundbestandteile, auf der sich eine Gesellschafts- oder Kulturtheorie der Bedeutung (nicht-reflexiv) errichten ließe«.⁶³

Das Kunstwerk als Ware, deren Wert durch den *lovely consensus* der Kunstwelt konstruiert wird, ist nicht identisch mit der Kommunizierbarkeit des Schönen. Diese Kommunizierbarkeit ist bei Bourdieu, ähnlich wie bei Batesons Begriff der *Grazie*, Grundbedingung jedes Konsensus und jeder gemeinsamen Wertvorstellung im Zusammenhang des Kunstwerk. Doch legt die Darstellung des Schönen, die ich hier entwickelt habe, weniger Gewicht auf das gemeinsame Empfinden des Schönen (und das dadurch hervorgerufene Genießen) als auf die Grenzen und das Scheitern eines entstehenden ästhetischen Gefühls oder Geschmacksurteils. Die Schönheit dieser Container ist das, was mit der Arbeit ihrer sinnvollen Deutung (*making good sense*) als Kunst »nicht zusammengehen will«, was jeden Versuch, seine Seltsamkeit zu domestizieren von sich weist.⁶⁴ Sie zeugen von etwas, das für diejenigen, die die Macht zu sprechen haben – einschließlich des Künstlers selbst –, unsagbar bleibt.

Schluss

Nach dem Ankauf wurde *Counsel* im Eingangsbereich der Londoner Anwaltskanzlei Simmons and Simmons ausgestellt. Deren ebenfalls von Stuart und John Evans organisierte Kunstsammlung hätte wunderbar zur Veranschaulichung der komplexen Wechselbeziehungen zwischen ökonomischem,

sozialem und kulturellem Kapital dienen können, wie sie sich in den Welten der zeitgenössischen Kunst zutragen. Die Arbeit blieb einige Wochen im Eingangsbereich und wurde dann nach einem nie dagewesenen Aufkommen an Beschwerden von Seiten der Firmenangestellten wieder entfernt. Ihre schwerfällige, unheimliche Gestalt drang in den Raum ein, vermittelte ein unbehagliches, unangenehmes Gefühl. Für John Evans macht genau das den Grund aus, weswegen sie als Kunstwerk funktioniert. Seiner Aussage nach handelt es sich bei *Counsel* um die eine künstlerische Arbeit, an die man sich später noch lange erinnern sollte.⁶⁵ Diese Container widersetzen sich der Logik der Wiedererkennung, die sich mehr oder weniger sanft vom sinnlich vermittelten Wissen über das Wissen hin zu einer – wie seltsam und beunruhigend auch immer gearteten – Schönheit öffnen. Eine Schönheit, die einen immer wieder zum Nachdenken und Schauen veranlasst, wodurch man nicht nur die gewohnten Wahrnehmungsweisen der Kunst, sondern auch all das infrage zu stellen lernt, was als Alltagsleben in dieser Stadt als gegeben hingenommen wird.

Im Eingangsbereich der Kanzlei Simmons and Simmons stellten diese halb zerschmolzenen Container ebenso eine Irritation, einen Störfaktor im gewohnten Alltagsleben, das normalerweise an ihnen vorbeilief, dar wie an der Parkplatzecke, an der White ihnen zuerst begegnete. Es war diese Kraft, eine Reaktion – nicht ganz Gefühl, aber auch nicht ganz Gedanke – zu provozieren, auf die White sich bei seiner Wette verließ, als er sie ausstellte: dass auch andere sich für sie interessieren, sich von ihnen hingerissen, abgestoßen oder überwältigt fühlen würden.

Dieser Aufsatz wagt einen heiklen Balanceakt. Einerseits habe ich zu beschreiben versucht, auf welche Weise der Entstehungsprozess von *Counsel* als Kunstwerk Rückschlüsse auf Douglas Whites künstlerische Fertigkeit erlaubt; diese liegen in der hoch entwickelten, intuitiven Wahrnehmungsfähigkeit, darin, wie er mit den Eigenschaften des Formalen im Spektrum gesellschaftlicher Erwartungen und im Wertschöpfungssystem der Kunstwelt (und auch mit seiner eigenen Position darin) umgeht und spielt. Die Rahmung der Begegnung durch die Konventionen der Galerie – ihre Architektur und die Haltung der Galeriebesucher – sind unverzichtbare Elemente bei der Konstruktion, durch die aus den Containern Kunstwerke werden, Objekte, über die sich rätseln und aus denen sich innerhalb der kunstgeschichtlichen Tradition Sinn ableiten lässt. Sieht man meine Betrachtung kritisch, läuft sie Gefahr, das Kunstobjekt zu ›fetischisieren‹, verdeckt doch die Konzentration auf seine ›Schönheit‹ eventuell seine Möglichkeitsbedingungen innerhalb des gesellschaftlichen und institutionellen Rahmens der zeitgenössischen Kunst in London. Andererseits galt mein besonderes Interesse einem gewissen irreduziblen Restbestand, der gewissen Kraft eines Dings – das, was ich zögerlich dessen Schönheit nannte –, die weder in der Logik der Interpretation aufgeht, welche die Kunstwelt auszeichnet, noch in den übergreifenden sozialen Strukturen, die den Geschmack bestimmen. Es ist eine Kraft, die sich der Interpretation (und dem Ware-Werden) dieser Container als Kunst widersetzt, was sie paradoxerweise gerade dann als Kunstobjekte *funktionieren* lässt.

- * Originaltitel »Another kind of beauty: making place for undergoing in art practice«.
- 1 Gell, Alfred: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 35.
 - 2 Gell, Alfred: »Vogel's Net Traps as Artworks and Artworks as Traps«, in: *Journal of Material Culture*, Bd. 1, Nr. 1, 1996, S. 15–38, hier: S. 35.
 - 3 Vgl. ebd.; Gell: *Art and Agency*; Gell, Alfred: »The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology«, in: Coote, Jeremy / Shelton, Anthony (Hg.): *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992, S. 40–66.
 - 4 Ebd., S. 52.
 - 5 Ingold, Tim: *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London 2000, S. 346.
 - 6 Douglas White im Gespräch mit dem Autor, 2015.
 - 7 Vgl. O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle: Inside the white cube*, hg. u. übers. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
 - 8 Vgl. Iversen, Margaret: »Readymade, found object, photograph«, in: *Art Journal*, Bd. 63, Nr. 2, 2004, S. 44–57.
 - 9 Vgl. Danto, Arthur: »The Artworld«, in: *Journal of Philosophy*, Bd. 61, Nr. 19, 1964, S. 571–584.
 - 10 Vgl. Gell: »Vogel's Net Traps«; Gell: *Art and Agency*.
 - 11 Breton, André: *L'Amour fou*, übers. v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/M. 1978, S. 18.
 - 12 Ebd., S. 27 (Hervorh. im Original).
 - 13 Ebd., S. 14.
 - 14 Vgl. Ingold: *The Perception of the Environment*; ders.: »Materials against Materiality«, in: *Archaeological Dialogues*, Bd. 14, Nr. 1, 2007, S. 1–16; ders.: »Bindings against Boundaries. Entanglements of Life in an Open World«, in: *Environment and Planning A*, Bd. 40, Nr. 1, 2008, S. 1796–1810.
 - 15 Vgl. Bateson, Gregory: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt/M. 2014 [zuerst 1972].
 - 16 Vgl. Bateson, Gregory: *Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford 1958 [zuerst 1936].
 - 17 Vgl. Bateson, Gregory: »Einführung. Die Wissenschaft von Geist und Ordnung«, in: ders.: *Ökologie des Geistes*, S. 15–28.
 - 18 Vgl. Morphy, Howard: »Art as a Mode of Action. Some Problems with Gell's Art and Agency«, in: *Journal of Material Culture*, Bd. 14, Nr. 1, 2009, S. 5–27.
 - 19 Boas, Franz: *A Wealth of Thought. Franz Boas on Native American Art*, hg. von Aldona Jonaitis, Seattle 1995, S. 174.
 - 20 Ebd., S. 294.
 - 21 Vgl. Ingold, Tim: *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013.
 - 22 Vgl. Ebd., S. 71–73.
 - 23 Vgl. Ingold, Tim: »Undergoing anthropology, suffering life«, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Bd. 20, Nr. 4, 2014, S. 771–773.
 - 24 Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, hg. von Dieter Henrich und Niklas Luhmann übers. v. Christa Velten, Gerhard von Hofe, Dieter Sulzer, Frankfurt/M. 1980 [zuerst 1934], S. 53.
 - 25 Ebd., S. 54.
 - 26 Ebd.
 - 27 Zitiert wird aus dem zweiten unveröffentlichten Brief aus Whites Austausch mit Mania Akbari.
 - 28 Douglas White im Gespräch mit dem Autor, 2014.
 - 29 Vgl. Bateson, Gregory: »Stil, Grazie und Information in der primitiven Kunst«, in: ders.: *Ökologie des Geistes*, S. 182–212.
 - 30 Ebd., S. 184.
 - 31 Vgl. Ebd., S. 206. »Die als Kunst oder deren Produkte [...] bezeichneten Verhaltensweisen haben fast ausnahmslos zwei Charakteristika: Sie erfordern oder zeigen eine Fertigkeit, und sie enthalten Redundanz oder Muster.« Ebd. (Hervorh. im Original).
 - 32 Ebd., S. 184 (Hervorh. im Original).
 - 33 Vgl. Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011, S. 51–62.
 - 34 Vgl. Bateson: »Stil, Grazie und Information«, S. 183.
 - 35 Taussig, Michael: *What Color is the Sacred?* Chicago 2009, S. 188.
 - 36 Vgl. Bateson: »Stil, Grazie und Information«, S. 201f.
 - 37 Douglas White im Gespräch mit dem Autor, 2015.

- 38 Pels, Peter: »Magical things. On fetishes, commodities, and computers«, in: Hicks, Dan / Beaudry, Mary C. (Hg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010, S. 613–633, hier: S. 613.
- 39 Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung*.
- 40 Vgl. Gell: »The Technology of Enchantment«.
- 41 Douglas White im Gespräch mit dem Autor, 2014.
- 42 Für ein Beispiel des »technologisch Erhabenen« s. Gells Text über Kunst als Verzauberung: Gell: »The Technology of Enchantment«.
- 43 Massumi, Brian: »Introduction. Like a thought«, in: ders. (Hg.): *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, London/New York 2002, S. XIII–XXXIX, hier S. XIII.
- 44 Ebd., S. XVII.
- 45 Vgl. Bateson: »Stil, Grazie und Information«, S. 193.
- 46 Leach, James: »Differentiation and Encompassment. A critique of Alfred Gell's Theory of the Abduction of Creativity«, in: Henare, Amiria / Holbraad, Martin / Wastell, Sari: *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*, London 2007, S. 167–188.
- 47 Vgl. Becker, Howard S.: *Art worlds*, Berkeley 1984.
- 48 Clifford, James: »Objects and Selves. An After Word«, in: Stocking, George W. (Hg.): *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison 1985, S. 236–246, hier: S. 237.
- 49 Vgl. Becker: *Art Worlds*.
- 50 Vater und Sohn, die prominente Sammler in der Londoner Welt der Gegenwartskunst sind.
- 51 Die Lodeveans Collection entstand 2007 als Kunst-Investmentfonds. Nach dem Finanzcrash des Jahres 2008 und angesichts des schwindenden Interesses institutioneller Investoren an zeitgenössischer Kunst als »alternative« Investment-Option veränderte sie ihre Zielsetzung vom kurzfristigen, profitorientierten »Flipping«, also dem schnellen Ankaufen und Abstoßen von Kunstwerken, hin zum Aufbau einer Sammlung, die sich über den Verkauf bestimmter Werke selbst finanzieren konnte, wobei die übrige Kunst unter den Investoren aufgeteilt wurde.
- 52 John Evans im Gespräch mit dem Autor, 2015.
- 53 O'Doherty: *In der weißen Zelle*, S. 10.
- 54 Vgl. Taussig: *What Colour is the Sacred?*
- 55 Danto: »The Artworld«, S. 580, Übersetzung von Clemens Krümmel; in der deutschen Übersetzung von 1994 heißt es weniger treffend: etwas, »was das Auge nicht heruntermachen kann – eine Atmosphäre künstlerischer Theorie, eine Kenntnis der Geschichte der Kunst: eine Kunstwelt«. Danto, Arthur: »Die Kunstwelt«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 42, Nr. 5, Berlin 1994, S. 907–919, hier S. 914.
- 56 Vgl. Danto, Arthur: *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, übers. v. Max Looser, Frankfurt/M. 1991, S. 252–315.
- 57 Vgl. Gell: *Art and Agency*, S. 14–25.
- 58 Vgl. Appadurai, Arjun: »Introduction. Commodities and the politics of value«, in: ders. (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, 3–63.
- 59 Hackworth, Nick: »Strange Fruit«, in: *Dazed and Confused*, Bd. 2, Nr. 38, S. 78–83, hier: S. 83.
- 60 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Cambridge 1982.
- 61 Vgl. Perry, Grayson: *Playing to the Gallery. Helping Contemporary Art in its Struggle to Be Understood*, London 2014, S. 22.
- 62 Vgl. Bourdieu: *Distinction*.
- 63 Leach: »Differentiation and Encompassment«, S. 167.
- 64 Vgl. Lyotard, Jean-Francois: *The Post-modern Explained: Correspondence 1982–1985*, Minneapolis 1992, S. 88.
- 65 John Evans im Gespräch mit dem Autor, 2015.