



Kunst überwuchert Stadt: Rehbergers Projekt „Moon of Alabama“ im Bahnhofsviertel von Münster. Rechts der Künstler vor kurzem in einem seiner Dazzle-Paint-Räume



Fotos Roman Mansting/Neuggerriemschneider Berlin, Boris Roessler

Kunst, bitte benutzen

Tobias Rehberger lässt in Münster aus grauen Schaltkästen bizarre Leuchtoobjekte wachsen, auf denen man sitzen kann. Auch andere Künstler bauen Skulpturen, die als Stühle oder Bars dienen. Was verrät das über unsere Idee von Ästhetik?

einem Bündnis aus Hauseigentümern und Geschäftsleuten, die sich um eine Verschönerung des Bahnhofsviertels bemühen, kuratiert von Gail Kirkpatrick, der Leiterin der Kunsthalle Münster. Alle elf Objekte sind das, was man, je nach Standort, „Kunst im öffentlichen Raum“ oder „Kunst am Bau“ nennt, also das, was meistens dann nachbestellt wird, wenn der Bau selbst keine Kunst ist. Alle elf Objekte sind Skulpturen des Frankfurter Künstlers Tobias Rehberger, Skulpturen allerdings, die, anders als diejenigen im Museum, gleichzeitig auch als Sitzgelegenheiten und Laternen dienen. Jedes Werk ist nach einem Ort der Welt benannt, Goa etwa oder Baku, und wenn dort der Mond aufgeht, geht in Münster der entsprechende Polyethylen-Mond an. Formal kann man die Objekte als eine Art Echoverstärker der Umgebung lesen: Sie greifen Farben und Formen der umliegenden Dinge, Bäume und Bewegungen auf, tanzen zwischen Hindernissen hindurch, tasten sich an Wänden entlang, schreiben sich in die Stadt ein.

Aber sind das überhaupt Skulpturen: Ist Kunst, wenn sie benutzt werden kann, wenn sie einem Zweck dient, Kunst oder doch Design? Die Frage treibt, nachdem sie bereits im Zuge postmoderner Relativierungsexzesse für irrelevant erklärt worden war, zurzeit wieder diverse Theoreti-

ker um; in Frankreich liefern sich der Philosoph Jacques Rancière und der Kurator Nicolas Bourriaud seit Jahren eine erbitterte Schlacht um die Idee der „Relational Aesthetics“, um einen Begriff, den Bourriaud für eine Kunst prägte, die nicht in erster Linie ästhetische Objekte, sondern Ereignisse und soziale Prozesse hervorbringen will – wenn etwa der Künstler Rirkrit Tiravanija im Museum für die Besucher kocht oder wenn Tobias Rehberger, wie in Venedig bei der Kunstbiennale 2009, einen Raum mit augenverdrehenden Op-Art-Mustern und Spiegeln gestaltet, der auch als Café benutzt werden kann.

Worum geht es bei dem neuen Streit? Dass beides – Kunst, die nur in einer entrückten, kontemplativen Haltung betrachtet werden soll, und Kunst, die besetzt, bespielt und benutzt werden kann – immer noch unterschiedliche Wertschätzung erfährt, zeigt schon der Kunstmarkt. Viele Künstler, darunter Donald Judd, haben neben Skulpturen auch Möbel entworfen, die inzwischen hohe Preise erzielen, aber nur einen Bruchteil dessen, was die formal oft zum Verwechseln ähnlichen, aber als „Skulptur“ deklarierten Werke einbringen, auf denen man ebenfalls sitzen könnte, aber nicht darf – weil es sich per Definition um ein zweckfreies ästhetisches Objekt handelt und nicht um einen Ge-

brauchsgegenstand. Diese Differenz ist erklärungsbedürftig; sie hat etwas mit einer modernen Vorstellung vom besonderen Wert des Zweckfreien und Unbenutzbaren zu tun, die zunehmend unter Druck gerät – auch weil Künstler wie Rehberger sie systematisch untergraben.

Unbenutzbarkeit, Unbrauchbarmachung ist spätestens seit dem Surrealismus ein Erkennungsmerkmal von Kunst: So wie man bestimmten Gebäuden ansieht, dass sie nur eine Kirche sein können, gibt es Dinge, denen man auf den ersten Blick ansieht, dass sie nur Kunst sein können – weil sie als Gebrauchsobjekte wertlos sind, eine Felge auf einem Hocker zum Beispiel. Seit Kant galt das „Zwecklose“ als Erkennungsmerkmal von Kunst. In einer angeblich rational entzauberten, nach Nützlichkeit sortierten Welt war Kunst das Reservat des zitierten Spiels, des zwecklosen Wohlgefallens und damit Garant von Freiheit in einer von Verwertungszwängen geprägten Welt. Gleichzeitig wuchs die Anforderung an Kunst, tiefere Einsicht und höhere Erbauung zu garantieren. Als Reservat reiner Ästhetik vom Leben abgekoppelt, hatte Kunst fortan jene kryptosakrale Sinnstiftung, Tiefe und ästhetische Intensität zu liefern, die man im Alltag nicht fand.

Es gab zwar immer wieder Versuche, etwa der Arts-and-Crafts-Bewegung, die Grenzen von „bloßem Kunsthandwerk“ und Kunst einzureißen, aber meistens ist das Schild „Nicht berühren“ bei Kunst mitgedacht. Nur so, im Schutz auratischer Unbenutzbarkeit, könne sich eine rein ästhetische Wirkung, die Freiheit der von Sinnzwängen befreite Form, die Schärfe eines Gegenentwurfs entfalten: Das ist der Ideologiekern einer Haltung, die auf der Unnahbarkeit von Kunstwerken besteht.

Doch immer mehr Künstler arbeiten jenseits dieser Erwartung an das Eigentliche im Weltfernen und setzen sich dem Anwurf aus, nur Design zu produzieren statt richtiger (meint: auratisch unnahbarer, sperriger) Kunst. Tobias Rehberger selbst baute etliche Bars und Cafés in Dazzle-Paint-Optik, darunter das mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnete Café der Kunstbiennale von 2009 in Venedig, in denen man sich fühlte, als sei man soeben von einem Op-Art-Gemälde eingesaugt worden. Man betrachtet die formale Turbulenz hier nicht mehr aus einer kontempla-

tiven Entfernung wie Caspar David Friedrichs Mönch das Meer, sondern wird wie ein Atlantikschwimmer in den Strudel hineingerissen, und man kann prüfen, ob sich das Reden und Denken in einem solchen Strudel verändert, intensiviert, erhitzt. Man kann darin eine Tendenz erkennen: Während Architekten in den vergangenen Jahren immer mehr Häuser bauen, die wie Skulpturen wirken sollen, ist die Kunst der vergangenen Jahre immer architektonischer geworden, und während der Architekturdiskurs die großen Utopien vorübergehend verabschiedet hatte, tauchen sie vor allem in der Kunst wieder auf. In Tomás Saracenos Installation „In Orbit“ im Düsseldorfer K21 kann man in schwebenden Plastikblasen liegen, die an die experimentellen Wohnblasen von Haus-Rucker und anderen Sechzigerjahre-Utopikern erinnern. John Bock entwarf in Berlin einen Irrgarten aus aufgesägten Wohnanhängern, Plateaus und Containern, der an eine zusammengepresste Low-Budget-Version von Piranesis „Carceri“ erinnerte und eine wilde Mischung aus Wohngemeinschaft und Vaudeville-Theater, Merzbau, Baustelle und Volksbühnenfundus war: Hier, in der labyrinthischen Metaskulptur, traf man sich, redete, trank Kaffee, beobachtete die anderen, döste und blieb.

Der 1980 geborene Cyprien Gaillard ließ in den Berliner Kunst-Werken die Ausstellungsbesucher auf einer Pyramide aus Bierkartons herumklettern und das Bier leer trinken. Thomas Demand wollte ein Restaurant, das in China gegen energische Proteste abgerissen wurde, am unwirtlichen Escher-Wyss-Platz in Zürich wieder-aufstehen lassen; als rund um die Uhr geöffnetes Restaurant sollte es ein anderes Leben auf den Platz bringen. All diese Künstler wollen mit den klassischen Mitteln der Skulptur Räume für Handlungen herstellen, das Kunstwerk ist eher ein offener Rahmen, kein hermetisches Objekt: Gegen die Annahme, dass Erkenntnis nur im Moment sakraler Selbstversenkung vor dem unberührbaren Kunstwerk möglich sei, steht hier die Ansicht, dass dies auch in der Turbulenz des Handelns, Berührens und Besetzens möglich sei – und dass die Kunst nicht nur Bilder eines möglichen anderen Lebens, sondern auch erste Bühnen für ein solches Leben schaffen könne.

NIKLAS MAAK