

kritische berichte

Heft 3 2019 Jahrgang 47

Figuren ästhetischer Fremdbestimmung	Julian Blunk, Katja Müller-Helle	Figuren ästhetischer Fremdbestimmung. Künstlerische Zwangslagen zwischen Ohnmacht und Allmacht. Editorial	2
	Philipp Zitzlsperger	Autonomieästhetik – Prolegomena zur Einheit von Freier und Angewandter Kunst bei Immanuel Kant	5
	Julian Blunk	Sklavische Nachahmung versus Besessenheit. Ein Stimmenfang im 19. Jahrhundert	14
	Anna Magnago Lampugnani	Der <i>Furor</i> des Künstlers. Giorgio Vasaris Umgang mit einer ambivalenten Denkfigur	25
	Antonia von Schöning	Teslas Blitze. Zur Rolle der Imagination im Erfindungsprozess	35
	Linn Burchert	Inspiration und Expiration. Atemsteuerung in künstlerischen Praktiken seit 1900	44
	Katja Müller-Helle	Digitale Bildzensur. Zur Einhegung der Kunst in der Digitalmoderne	56
	Kerstin Meincke und Kerstin Pinther	In memoriam: Bisi Silva (1963–2019)	68

Unsere Schere nämlich hatte [...] eine Art Seele, die sie zu einem ganz neuen und ausserordentlichen Wesen machte, sobald es ihr einfiel, in sie zu fahren. Sie fuhr aber immer zugleich mit den Fingern ihres Herrn in sie, so dass es aussehen konnte, als wären diese selbst ihre Seele. Da würde man sich aber sehr getäuscht haben. Denn unsere Schere ward von diesem Augenblick an ein ganz eigenwilliges Persönchen, das bald so, bald so dachte und that, [...] wonach ihr das Herz stand.¹

«Bald so, bald so» dachte man sich den künstlerischen Willen auch im Wandel seiner historischen Bestimmungen: hier als souverän und aufbegehrend, dort als folgsam und schicksalsergeben, mal als selbst- und mal als fremdbestimmt. Doch allen Neigungen zur Dichotomisierung zum Trotz ließen sich Eigenrecht und Fremdbestimmung von Künstler*innen, ihrem Werkzeug und ihrem Material nicht überzeugend oder dauerhaft auseinanderdividieren: Kaum war die Autonomie von Hans Christian Andersens Schere ausgerufen, mit deren Scherenschnitten der berühmte Märchenerzähler seine Geschichten zu illustrieren pflegte, räumte deshalb auch der eingangs zitierte Christian Morgenstern ein, dass diese «ihre besondere, übermütige Seele eingebüsst»² habe, als ihr Herr zu Tode kam.

Auch Sigmar Polke schien von den inneren Paradoxien und Inkohärenzen des Freiheitsbegriffs zu wissen, wenn er sein gleichnamiges Gemälde aus dem Jahre 1969 mit hintergründigem Witz behaupten ließ: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* Gleich, ob von Mentor*innen oder Auftraggeber*innen, von Kurator*innen oder Kritiker*innen, von Galerist*innen oder Sammler*innen die Rede ist; gleich, ob Gottheiten oder Musen, die Maximen des Zeitgeists oder innere Stimmen die Losungen ausgeben: Den Forderungen der Obrigkeiten ist schwer zu entkommen – umso mehr, wenn die höchsten Ideale künstlerischer Freiheit gerade den Freiesten zur Verpflichtung werden.

Unter dem Titel *Figuren ästhetischer Fremdbestimmung* möchten wir mit dem vorliegenden Heft der *kritischen berichte* epochenübergreifend die gängigen Polarisierungen von künstlerischer Freiheit und äußeren Zwängen einer kritischen Revision unterziehen. Die Reziprozität von befreiender schöpferischer Tätigkeit und ihrer Einhegung durch soziale, politische oder institutionelle Zwänge wird in den Beiträgen neu konstelliert. Denn mit Blick auf künstlerische, philosophische oder mediale Freiheiten ließ sich der innovative Weg ins «goldene Zeitalter» oftmals erst dann kartographieren, wenn die «herrschenden» Ansichten, die «Autorität» der Lehrer, die «Regime» von Stilen, die «Tyrannei» des Schönen, das «Diktat» der Mode, die «Zwänge» des Marktes, die ökonomischen «Notwendigkeiten», der «Druck» der Erwartung oder die bloße Macht von Gesetz und Zensur überwunden wurden. Dabei leisten gerade die Figuren und Narrative der Beschränkung der Idee von der Kunstfreiheit

durchaus produktive Dienste. Als ihre vermeintliche Kehrseite verleihen erst sie der ästhetischen Freiheit recht eigentlich Kontur und stellen den Vorkämpfer*innen der modernistischen Befreiung die sprichwörtlich schlechten Beispiele, Sparringspartner*innen und Sollbruchstellen bereit. So sind gerade die Denkfiguren der freiesten Erfindung und Schöpfung von solchen der Fremdbestimmung durchwirkt.

Die «Inspiration» bezeichnet weder die *Ausgabe* eines Künstlers selbst noch seine aktive Auf- oder *Einnahme* einer Idee, sondern per definitionem eine «Eingebung», die von außen an den Künstler als ihrem Erfüllungsgehilfen herantritt. Göttliche Einflüsterungen und Musenküsse sind es, die den Künstler in ihren «Bann» ziehen – umso mehr jene, die sich der Idee der «autonomen Kunst» als höchstem Ziel «verpflichtet» haben. Wie Leibeigene lassen sie sich von nachhaltigen «Eindrücken» oder künstlerischen «Herausforderungen» «fesseln». Initiale, überwältigende, möglicherweise gar traumatisierende Rezeptionserlebnisse «ergreifen von ihnen Besitz», «lassen sie nicht mehr los» und «verfolgen» sie bis hin zur «Besessenheit». Kurz: Wo sich künstlerische Werdegänge vom Kompass der Freiheit haben einordnen lassen und die «Fesseln» der Kunst erfolgreich abgeworfen wurden, da werden die frisch geebneten Wege sogleich auch mit Leitplanken versehen. Und in der Berufung auf das Prinzip der Fremdbestimmung verschlagworteten (bereits seit der Antike) gerade die großen ästhetischen Befreiungserzählungen den Diskurs um das Wesen, die Herkunft und die Bedingungen der «Autonomie» mit einer Nomenklatur der Entmündigung, Ohnmacht und Fremdbestimmung. Die zu Geltung gelangten Freiheitsbegriffe etablieren dabei längst ihre eigenen Dogmen, Tabus und Kontrollmechanismen.

Das Heft eröffnend räumt Philipp Zitzlsperger mit einem wohl gehüteten und umso folgenreicheren Missverständnis auf. Der Gegensatz von Angewandter und Freier Kunst, der sich bis heute auf Kants Diktum eines «interesselosen Wohlgefallens» beruft, hat unterschlagen, dass sein Autor dieses mit explizitem Blick auf die Volkskunst und somit als «Designtheorie» angelegt hatte. Die Tatsache, dass Kants *Kritik der Urteilskraft* stattdessen als Programmschrift der Freien Kunst wahrgenommen wurde, habe auf lange Sicht nicht zuletzt zu verantworten, dass sich ebendiese heute «in das neue Korsett der beanspruchten Konfliktlosigkeit gebunden [sieht], der sie sich zunehmend fügen zu müssen glaubt».

Auf vergleichbare Aporien historiografischer Figuren stößt Julian Blunk. Die Opposition von Unfreiheit und Freiheit, die etwa in der Dichotomisierung der dem Historismus und Akademismus vorgehaltenen Neigung zur «sklavischen Nachahmung» und seinem vermeintlichen Gegenbild, der von allen Zwängen und Konventionen befreiten künstlerischen «Besessenheit» offenkundig wird, fällt in sich zusammen, sobald man die beiden Pole beim Worte nimmt. Hier wie dort scheinen die Künstler*innen ihren «Auftrag» entgegenzunehmen.

Anna Magnano-Lampugnani blickt durch die Brille Giorgio Vasaris auf die antiken Wurzeln der Inspirationstheorie, die die menschliche Schöpfungskraft in der Figur der Muse als handlungsfähige Personifikation externalisierte. Ihr Kuss, der als kreativer Einfall zurück an den Künstler ging, beglaubigte zwar die künstlerische Disposition und Eignung des Empfangenden, gleichwohl lief das Konzept von Beginn an Gefahr, denselben über Gebühr zu entmündigen. Anhand der Allegorien Vasaris und Raffaels geht Anna Magnano-Lampugnani deshalb der feinen Unterscheidung zwischen «Diktat» oder «Hauch» der Muse nach – einzig letzterer lasse Raum für künstlerische Freiheit und Bewusstsein.

Einer Eingebungstheorie ganz anderer Natur widmet sich der Beitrag Antonia von Schönings. Am Beginn der hochindustriellen Moderne repräsentiert Nikola Tesla einen neuen Typus des Erfinders, der zwischen einer demiurgischen Einbildungskraft und der Funktionsweise technischer Dinge und ihrer Eigengesetzlichkeit im Experiment vermittelt. In dieser zwischen Mensch und Technik stehenden Position wird die Kraft der Imagination in Teslas Selbstbeschreibungen zu einem überwältigenden, von außen kommenden Reiz, der ihn «zum Automaten» macht. Mit Bezug zu den technikphilosophischen Schriften Gilbert Simondon zeigt Antonia von Schönings, dass die Engführung von Erfindung und Imagination bei Tesla den offenen Prozess des «Antizipieren[s], Organisieren[s] und Realisieren[s] des Potenzials» technischer Dinge verstehbar macht.

In Linn Burcherts Beitrag verquicken sich ästhetische Freiheitsversprechen mit physiologischen Zwangslagen: Durch ihre Aufarbeitung der Geschichte von «Atemsteuerungen» in der ästhetischen Praxis seit dem frühen 20. Jahrhundert wird deutlich, dass gerade da, wo partizipatorische Praktiken eine gesteigerte Selbstwahrnehmung versprechen, subtile Mechanismen von Regulierung und Fremdkontrolle am Werk sind. In Linn Burcherts Parallelisierung von reformpädagogischen, kunsttherapeutischen und partizipatorischen Praktiken von 1900 bis heute wird eine Kritik an den Steigerungsformen immersiver Kunst möglich, die es mit der Aussicht auf «breathability» (Rothko) in der Kunstrezeption auf den Biorhythmus der Betrachter*innen abgesehen hat.

Katja Müller-Helle beschließt das Heft mit einem Essay zur Bildzensur in der Digitalmoderne. Durch eine Verunklärung der Begriffe, die aktuell das Zeigbare vom Gefährlichen unterscheiden, werden Klassiker der Kunstgeschichte neuen Kriterien der Netzkultur und ihrer Zensur unterworfen. Die Mischung von opaken Zensur-Algorithmen digitaler Großkonzerne und der umfänglichen Sichtbarkeit in einer medial mobilisierten Affektgemeinschaft unterhöheln, so Katja Müller-Helles Diagnose, den Kompetenzbereich professioneller Akteure und Institutionen. Kurator*innen und Museen reagieren in vorauseilendem Gehorsam auf die neuen, schleichend sich Geltung verschaffenden Wertvorstellungen einer digitalisierten Öffentlichkeit. Nicht die Freiheit der Kunst gilt es in der Digitalmoderne zu verteidigen; jedoch die Freiheit, in öffentlichem Austausch über ihre Grenzen diskutieren zu können.

Dass die Artes «liberales» niemals frei gewesen sind, wird heute kaum noch bestritten. Dass sie möglicherweise schon an der Vorstellung der Freiheit scheitern müssen, möchte dieses Heft zu bedenken geben.

Anmerkungen

- 1 Christian Morgenstern, «Des Märchendichters Schere», in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1905, Nr. 3, S. 343–346, hier S. 343. Wir danken Paul Brakmann für die umsichtige Durchsicht der Manuskripte.
- 2 Ebd. (wie Anm. 1), S. 346.

Am 12. Februar verstarb die nigerianische Kuratorin Bisi Silva im Alter von 56 Jahren. Mitglieder unseres Netzwerkes lernten sie zu verschiedenen Anlässen und an unterschiedlichen Orten als engagierte Ausstellungsmacherin, passionierte Wissenschaftlerin und Autorin kennen. Bisi leistete kulturpolitische Pionierarbeit, für Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstwissenschaftler schuf sie produktive Arbeitsbedingungen: eine Plattform für neue künstlerische Ausdrucksweisen in Nigeria, für Diskussionen und Debatten, Raum für Forschungen in bislang unberücksichtigte Kunstgeschichten Nigerias und (West) Afrikas. Energisch, aber auch mit großer Empathie und immer visionär, verstand sie es, unterschiedliche lokale Positionen zusammenzubringen, internationale Gäste einzubinden, mit Kollegen und Kolleginnen des Globalen Südens zu kooperieren und neue lokale Kunst-Initiativen anzustoßen. Unter ihrer Ägide fanden Ausstellungen zu neuen Positionen der Malerei ebenso statt wie sie Performance und Medienkunst als bis dato eher randständige Formen förderte; angstfrei griff sie das Thema *Diversity* auf.

Nach ihrem Sprachen-Studium in Dijon hatte Bisi Silva am Royal College of Art in London das Masterprogramm *Curating Contemporary Art* absolviert und war anschließend nach Lagos zurückgekehrt, wo sie zu einer der zentralen Figuren der Kunst- und Ausstellungsszene avancierte. Im Jahr 2007 gründete sie dort das *Centre for Contemporary Art, Lagos (CCA)*, weit mehr als ein Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst; vor allem auch für junge, noch weniger bekannte Positionen wurde das CCA zu einem entscheidenden Ort der Erstaussstellung und öffentlichen Wahrnehmung.

Es entsprach Bisi Silvas Selbstverständnis als Wissenschaftlerin und Autorin renommierter Kunstmagazine und Fachzeitschriften (*Agufon, Artforum, Art Monthly, Metropolis M oder Third Text*), ihrer Funktion als Beiratsmitglied des internationalen Journals für feministische Kunst (*N. Paradoxa*), aber insgesamt auch ihrem professionellen Weitblick, im CCA auch eine in Nigeria einmalige, umfangreiche kunst- und kulturwissenschaftliche Bibliothek aufzubauen, durch die das CCA zu einem zentralen Treffpunkt, Forschungs- und Verhandlungsort für die Kunstszene vor Ort, aber auch internationale Gäste werden konnte. Vor allem in den letzten Jahren wurde er Bisi Silva, die sich noch einmal verstärkt Künstlerprojekten, Forschungsvorhaben und Publikationen widmen wollte, zum entscheidenden Arbeitsort, ohne auf die Präsenz an allen relevanten internationalen Ausstellungen afrikanischer und diasporischer Gegenwartskunst zu verzichten, auf deren Konzeption sie Einfluss nahm.

Bisi Silva war vielen jungen Künstlerinnen und Künstlern in Nigeria eine wichtige Mentorin. Sie verstand diese Förderung als elementaren Teil ihrer Arbeit, und aus diesem Verständnis heraus initiierte sie auch das *Àsikò*-Programm als eine von den politisch-administrativen Strukturen unabhängige interdisziplinäre wandernde Ausbildungsstätte für kuratorische Arbeit, Kunst und Theorie, die jährlich an verschiedenen Orten in Afrika, unter anderem in Senegal, Ghana oder Äthiopien ausgerichtet wurde.

Bisi Silva wirkte als Kuratorin oder Co-Kuratorin für unzählige Ausstellungen und internationale Biennalen, so die 7. Biennale für Gegenwartskunst in Dakar (DaKart) 2006 oder auch die Ausstellung »Praxis: Art in Times of Uncertainty« im Rah-

men der 2. Thessaloniki-Biennale von 2009, und wurde 2013 als Jurymitglied für die 55. Venedig Biennale «Der enzyklopäische Palast» berufen. Neben der Vielzahl an Ausstellungen am CCA, Lagos, realisierte sie 2011 «Moments of Beauty» in Finnland, eine Retrospektive des nigerianischen Fotografen J. D. 'Okhai Ojeikere (1930–2014), dem sie darüber hinaus 2015 eine erste umfangreiche Monografie widmete. Dass sie ebenfalls 2015 die künstlerische Leitung des renommierten Fotografie-Festivals «Rencontres de Bamako» in Mali innehatte, das sie unter dem Titel «Telling Time» bespielte, bildete einen weiteren Höhepunkt ihrer Arbeit.

Wir werden Bisi Silva sehr vermissen.

Kerstin Meincke und Kerstin Pinther
(im Namen der AG KUNSTPRODUKTION UND KUNSTTHEORIE
IM ZEICHEN GLOBALER MIGRATION im Ulmer Verein)