

# Komplexität und Kritik

## Eine Modellanalyse anhand von Anatoly Osmolovskys

### »Rot Front – Leftover«

in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XVIII Heft 3 - Sommer 2012, S. 54-57.

Text: Harry Lehmann

Es ist ein offenes Geheimnis, dass die Kunstkritik nur noch selten kritisch ist. Eine Kunstkritik hingegen, die ihre eigenen Urteilkriterien mitreflektiert, könnte eine spezifische Kompetenz entwickeln: Sie würde sichtbar machen, wie man ein Kunstwerk sieht, wenn man es aus einer bestimmten Perspektive betrachtet; und sie würde Kunstprofis und KunstliebhaberInnen gleichermaßen in die Lage versetzen, sich für oder gegen diese Sichtweise – im Vergleich mit den Sichtweisen anderer KritikerInnen – zu entscheiden.<sup>1</sup>

Die Idee einer solchen Kunstkritik soll hier nicht theoretisch hergeleitet, sondern praktisch vorgeführt werden, und zwar anhand eines Werks, von dem der Autor selbst überzeugt ist, dass es bestechend ist: Anatoly Osmolovskys Arbeit »Rot Front – Leftover«. (Abb. 1)

#### Konzept

Für sich gesehen lassen sich die unförmigen Bronzeobjekte kaum identifizieren; man versteht weder ihren Ursprung noch ihren Sinn, wenn man sich allein auf die ästhetische Wahrnehmung verlässt. Erst der Titel liefert den entscheidenden Hinweis:

»Rot Front« war das Grußwort des Rotfrontkämpferbundes, der paramilitärischen Kampfgruppe der Kommunistischen Partei Deutschlands zu Zeiten der Weimarer Republik. Zu diesem Gruß gehörte die Geste der erhobenen Faust, wie sie am Berliner »Denkmal für Ernst Thälmann« zu sehen ist (Abb. 2). Der Titel »Rot Front – Leftover« ruft fast automatisch die Assoziation zu solchen Klassenkampfmonumenten hervor, letztendlich handelt es sich aber um eine Kontextualisierung der BetrachterInnen bzw. der Kunstkritik. Wenn man die Schriftzüge an den Sockelseiten des Thälmann-Monuments mitliest, müsste es eigentlich »Rot Front – Ernst Thälmann« heißen, wobei sich dieser Gruß an zwei Adressaten wendet: Die Arbeiterklasse grüßt mit der Sockelaufschrift im roten Granit den toten Arbeiterführer, und dieser grüßt mit der zum Rotfrontkämpfergruß geballten Faust zurück. Was die knapp drei Jahrzehnte später entstandenen fünf Bronzeobjekte »Rot Front – Leftover« zeigen, sind »Überreste« im doppelten Sinn: Sie sind der negative Abdruck einer Faust, und sie sind das, was von der Roten Front, sprich der kommunistischen Bewegung, die das gesamte 20. Jahrhundert geprägt hat, heute übrig geblieben ist. Dies ist umrisshaft die Idee, die hier in Bronze gegossen wurde. Sie erschließt sich nicht unmittelbar der ästhetischen Erfahrung, sondern nur aus dem Zusammenspiel mit dem Werktitel der Plastik. Im Gegensatz dazu sagt der Name des Thälmann-Monuments noch einmal dasselbe, was man sieht.

Die Konzeptualität eines Kunstwerks ist ein erstes Kriterium für den Rang zeitgenössischer Kunst. Werke, die kein eigen-

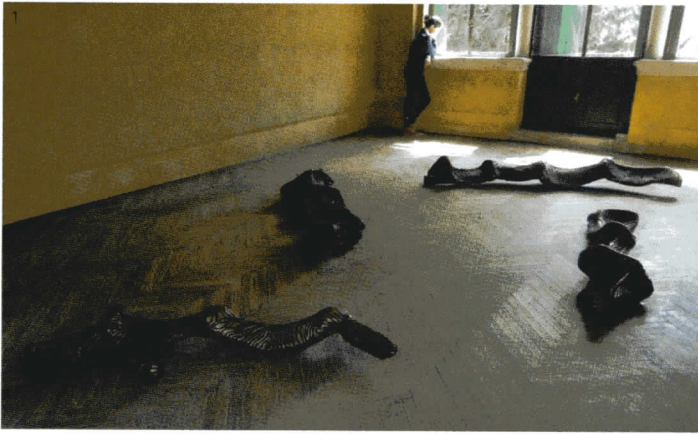
ständiges Konzept aufweisen und sich ihrem intellektuellen Kontext gegenüber naiv verhalten, bleiben ästhetische Phrasen. Würde Osmolovskys Arbeit zum Beispiel nicht ihren hintersinnigen Titel besitzen, sondern sich »Abstrakte Formen« nennen oder sich auf das einfallslose »o. T.« beschränken, dann hätte man es mit einer Art Avantgardedesign zu tun. Aber auch ein allzu konkreter Titel hätte fatale Folgen für das Werk. Sagen wir, es hieße unglücklicherweise »Die Faust des Künstlers« (was nicht abwegig ist, insofern Osmolovsky tatsächlich den Abdruck der eigenen Hand als Modell verwendet hat). Obwohl es sich formal immer noch um eine konzeptionelle Arbeit handeln würde, wäre das Werk mit diesem Titel ruiniert. Die Differenz zwischen Anschauung und Begriff, die von jedem konzeptionellen Kunstwerk aufgespannt wird, entlädt sich hier in einem Witz, der sich schnell abnutzt: dass man die Hand des Künstlers tatsächlich in der negativen Form der Plastik wiedererkennt. Unter seinem Originaltitel »Rot Front – Leftover« wird der performative Widerspruch hingegen anders gefasst und in einen welthaltigen Assoziationskontext gestellt. Das Werk hält das gleiche Überraschungsmoment parat, zielt aber auf eine andere Art von Humor: auf die sprichwörtliche »Ironie der Geschichte«.

#### Gehalt

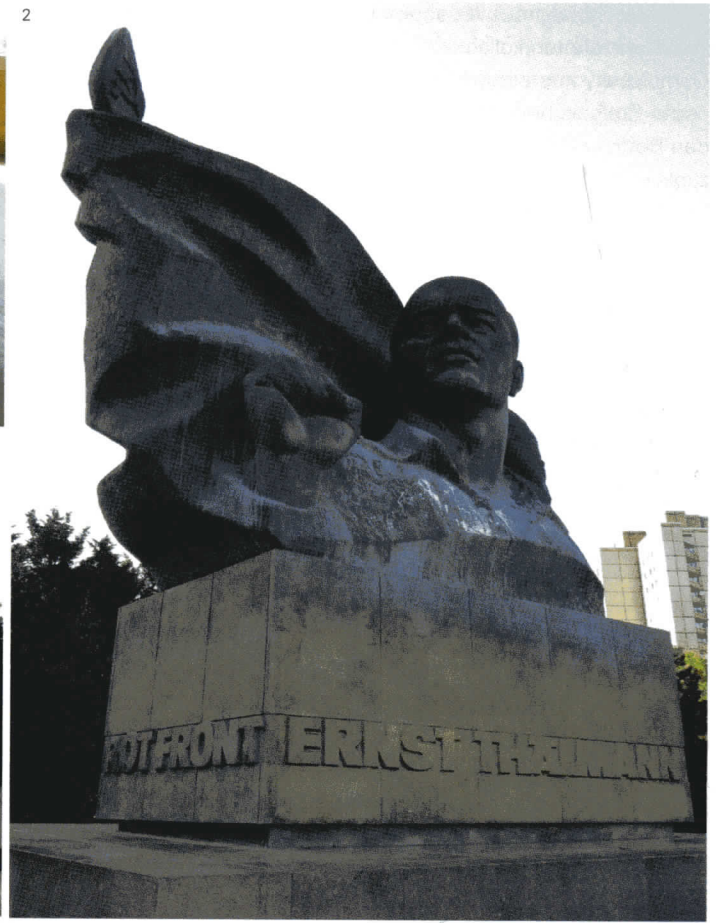
Die innere Spannung zwischen dem, was ein Kunstwerk sagt, und dem, was es zeigt, ist ein guter Gradmesser für seine Konzeptualität. Sie ist allerdings kein Qualitätskriterium schlechthin, sondern nur eine Minimalbedingung für das Gelingen zeitgenössischer Kunst, das garantiert, dass der ästhetische Gehalt eines Kunstwerks nicht schon im Medium der sprachlichen Kommunikation existiert und bloß veranschaulicht wird. Auch das Berliner Thälmann-Denkmal verbreitet eine Botschaft, nur dass man sie unmittelbar wahrnehmen kann und die Anschauung der Plastik eben gerade nicht durch ein Konzept gebrochen wird, was auch nicht Sinn und Zweck propagandistischer Kunst ist. Die Propaganda braucht, so wie die populäre Kunst, eine konzeptionslose Ästhetik, um massenhaft anschlussfähig zu sein.

Das zweite Kriterium, an dem sich der Rang zeitgenössischer Kunst zeigt, ist der ästhetische Gehalt, den sie explizit oder implizit artikuliert. In jeder Zeit existieren wichtige und unwichtige Themen, relevante und irrelevante Fragen, private und öffentliche Orientierungsprobleme. Jedes Kunstwerk liefert eine Probe aufs Exempel, dass das Thema, das es anschnidet, »absolut spannend« ist.

<sup>1</sup> Zum prekären Status der Kunstkritik siehe den Essayband Harry Lehmann (Hg.), *Autonome Kunstkritik*. Berlin 2012.



2



3



4

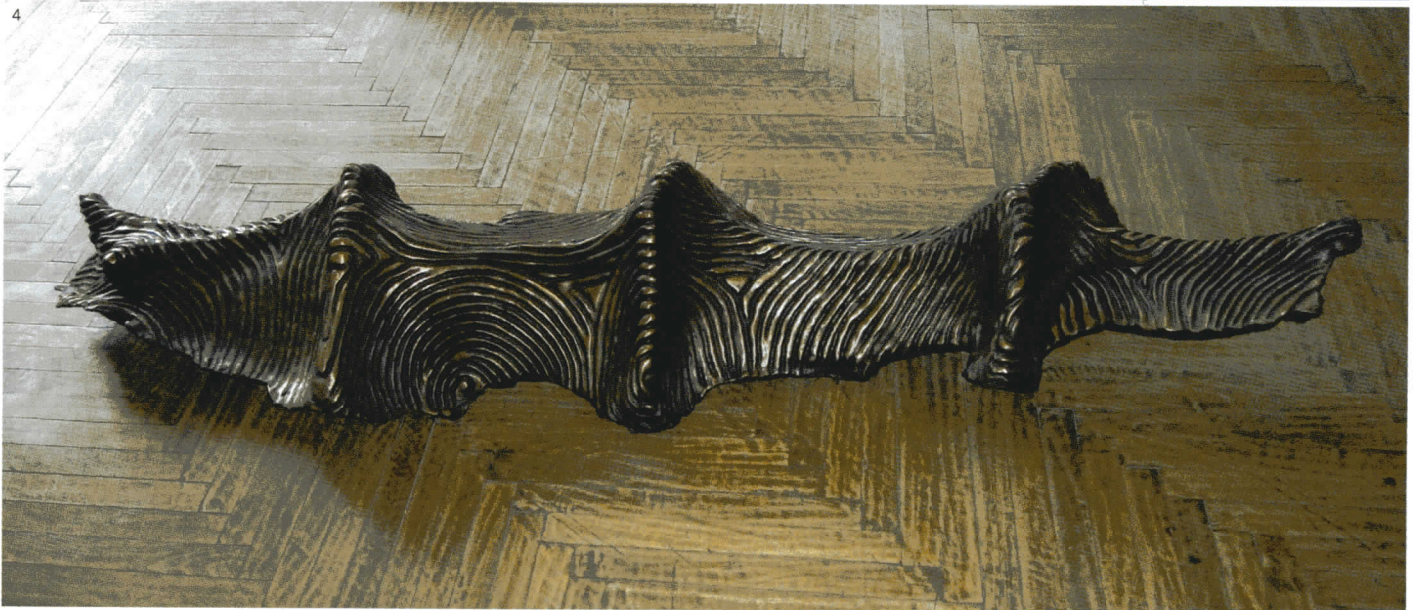


Abb. 1 & 4  
**Anatoly Osmolovsky**  
 Rot Front – Leftover, 2010, Fünf Teile, Bronze

Abb. 2  
**Lew Kerbel**  
 Denkmal für Ernst Thälmann, Berlin, 1981/82, Bronze auf Granit

Abb. 3  
 Fotomontage von Harry Lehmann, 2011 (L. Kerbel »Denkmal für Ernst Thälmann«/A. Osmolovsky »Rot Front – Leftover«)

Dass der Sozialismus als alternative Gesellschaftsordnung vor zwei Jahrzehnten kollabierte, ist keine neue Information. Was Osmolovsky interessiert, ist vielmehr, wie man über dieses historische Ereignis heute denkt. Sein Werk ist eine Anspielung auf den Rotfrontkämpfergruß als Symbol des Klassenkampfes, und zugleich versinnbildlichen die Bronzeabgüsse, dass von dieser Frontstellung nur noch ein Abdruck übrig geblieben ist – die geballte Faust als negativ konnotierte Negativform. Kunstwerke besitzen ihre gesellschaftliche Bedeutsamkeit nicht a priori, sondern als Interpretationspotenzial, das sich in einer Rezeptionsgeschichte entfalten muss: zum Beispiel, indem man Osmolovskys »Überreste« in einen Zusammenhang mit Kerbels Thälmann-Monument stellt, das nach der Wende abgerissen werden sollte, von dem aber schließlich nur die Propagandaschriftzüge entfernt worden sind. Wenn ich heute an diesem mit Graffiti beschmiereten Relikt der Geschichte vorbeifahre, sehe ich – eine Art Großstadt-Fata-Morgana – die »Überreste der Roten Front« verstreut auf seinem gepflasterten Vorplatz und seinem roten Granitsockel liegen (Abb. 3).

### Technik

Eine besondere Qualität zeitgenössischer Kunst ist ihr Überraschungsmoment; bei Osmolovskys Arbeit ist es der Augenblick, in dem man die unförmigen Objekte als Form identifizieren kann. Dieser Effekt tritt nur ein, weil dieses Werk noch einmal im Modus der Avantgarde operiert und etwas hervorbringt, was man so noch nicht zu Gesicht bekommen hat. Man weiß natürlich, was ein Fingerabdruck ist, aber man hat ihn ganz bestimmt noch nie so objekthaft überdimensioniert gesehen (Abb. 4). Es existierte bislang keine Technologie, ein derart irreguläres Muster zu vergrößern und auf ein anderes dreidimensionales Objekt zu übertragen. Den dreidimensionalen Fingerabdruck gab es bislang nur als Abdruck in einem Stück Knete im Maßstab 1:1. »Rot Front – Leftover« ist ein Produkt der Hochtechnologie, das erst durch die Erfindung und Verbreitung von 3D-Scannern herstellbar wurde.

Auch wenn die Quelle des »Materialfortschritts« in den Künsten wohl nie endgültig versiegen wird, so hat dieser doch seit geraumer Zeit seine ursprüngliche, Kunstgeschichte schreibende Kraft verloren. Die Idee des Neuen, die für die zeitgenössische Kunst unverzichtbar ist, lässt sich heute nicht mehr direkt am Mediengebrauch der Künste ablesen, sondern höchstens in der Art und Weise, wie sich bestimmte ästhetische Gehalte in diesen Medien artikulieren. Der Material- und Technologieaspekt bleibt dennoch ein wichtiges Kriterium für die Kunstkritik, weil sich jedes »Material« durch seinen bloßen Gebrauch im Kulturbetrieb ästhetisch abnutzt. Es lädt sich mit diskursiven und zeitgeistigen Bedeutungsgehalten auf, was sofort das Vermögen der zeitgenössischen Kunst schwächt, in die vorherrschenden Selbstbeschreibungsmuster der Gesellschaft intervenieren zu können.<sup>2</sup>

Aufgrund solcher unvermeidlichen Abnutzungserscheinungen wurde das klassische Material Bronze und das ganze historische Genre der Plastik als nicht mehr kunstfähig angesehen. Ohne Verfremdung, Kontextualisierung oder offenen Stilbruch ist der goldene Glanz des Metalls ein Anzeichen für museale Kunst oder unreflektierten Kitsch.

### Ästhetik

Kunstwerke von Rang erschließen sich nicht sofort oder zumindest nicht vollständig der ästhetischen Erfahrung. Sie immunisieren sich gegenüber dem ästhetischen Konsum und markieren durch diesen Wahrnehmungswiderstand – den zumindest die KennerInnen der Szene registrieren – eine Grenze zur Mode, zum Design und zu den Produkten der Populärkultur. Es geht nicht etwa um den Verzicht oder den inszenierten Ausfall der ästhetischen Erfahrung, was eine Strategie der Konzeptkunst war, sondern um ihre gezielte Konfusion.

Auch hierfür bietet »Rot Front – Leftover« ein gutes Beispiel; die ästhetische Erfahrung, die evoziert wird, ist ambivalent. Auf der einen Seite hat man es mit durchaus hässlichen, amorphen Formen zu tun, die aus der Halbdistanz exkrementförmig und in einem bestimmten Licht fäkalienfarbig wirken. Auf der anderen Seite werden sie zum schönen Objekt, wenn sie beim rechten Lichteinfall mattgolden glänzen und das geordnete Linienmuster der Fingerabdrücke auf ihnen sichtbar wird. Die besondere ästhetische Qualität zeitgenössischer Kunstwerke besteht nicht etwa darin, dass sie einen bestimmten Eigenwert der Wahrnehmung wie den der »Schönheit« oder der »Erhabenheit« verkörpern, sondern dass sie eine besondere perzeptive Spannung aufbauen. Zum Beispiel macht die extreme Ambivalenz zwischen Schönheit und Hässlichkeit, die hier ein und demselben Gegenstand eingeschrieben wurde, die »Überreste« zu einem ästhetisch interessanten Objekt, und dies zu einer Zeit, in der sich die Kulturindustrie aller künstlerischen Strategien, welche die Kunstgeschichte hervorgebracht hat, mindestens genauso professionell bedient wie die KünstlerInnen selbst.

Ein weiteres aufschlussreiches Kriterium für die Kunstkritik (das für sich genommen weder notwendig noch hinreichend ist) besteht deshalb im ästhetischen Antagonismus, den ein Werk inszeniert. Auch hier ist der Kontrast zwischen den Extremen entscheidend, die es in sich zu vereinen vermag. Die aufgebaute ästhetische Oberflächenspannung kann so stark sein, dass ein Kippbildeffekt entsteht. Zwei konträre, inkompatible Wahrnehmungsgesichtspunkte werden generiert: Zum Beispiel, indem ein Stück Bronze schön ist und hässlich zugleich – je nachdem, ob man es als Exkrement oder Naturornament sieht.

### Reflexivität

Ein ganz basaler Aspekt zeitgenössischer Kunst ist ihr Selbstbezug. Die Art und Weise, wie Kunst auf sich selbst referiert, kann hierbei sehr unterschiedlich ausfallen: Kunst kann auf ihre eigene Geschichte Bezug nehmen, indem sie ihre Klassiker zitiert. Kunst vermag mit institutionskritischen Werken ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen zu thematisieren. Kunst referiert auch auf sich selbst, indem sie ihr gattungsspezifisches Material re-

<sup>2</sup> Ausführlich zu dieser Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion zeitgenössischer Kunst als einer »Provokation neuer Selbstbeschreibungen der Gesellschaft« siehe Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München 2006, S. 81ff.

<sup>3</sup> Zu den ältesten bislang gefundenen Plastiken gehört die »Venus von Dolní V stonice«, die vor schätzungsweise 25.000 bis 29.000 Jahren entstanden ist und aus Lehm gebrannt wurde.

<sup>4</sup> Die entsprechende Theorie findet sich in Harry Lehmann, *Avantgarde heute*. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne, in: *Musik & Ästhetik*, 10. Jg., Heft 38, 2006, S. 5–41, Theoriemodell S. 10; [www.harrylehmann/texte](http://www.harrylehmann/texte).

flektiert. All diese Formen der Selbstbezüglichkeit, die sich auf die Institution, das Material oder die Geschichte der Künste beziehen, können mehr oder weniger überzeugend ausfallen und entsprechend ihre eigenen Rangfolgen und Maßstäbe ausbilden.

»Rot Front – Leftover« ist auch in dieser Hinsicht exemplarisch: Man hat es mit zeitgenössischen Bronzeplastiken zu tun, die zugleich Urformen ihres Genres sind. Es lässt sich vermuten, dass einige der ersten prähistorischen »Plastiken« an den Feuerstellen der Urmenschen per Zufall entstanden, als diese an ihren Rastplätzen feuchten Lehm mit den Fingern kneteten und am nächsten Morgen entdeckten, dass diese Figuren in der Glut ihrer Lagerfeuer ausgehärtet waren.<sup>3</sup> Diese archaische plastische Geste, die bis an die Ursprünge der Menschwerdung zurückreicht, verkörpert sich im monumentalen Abguss eines Stücks Knetmasse, das mit der Faust zusammengepresst wird und zwischen den Fingern hervorquillt. Es ist erneut die Spannung zwischen den Extremen, welche Osmolovskys Arbeit auszeichnet: dass ein Kunstwerk absolut modern ist und zugleich den archaischen Ursprung des eigenen Genres mitreflektiert.

In keiner anderen Gattung kommt der Werkcharakter der Kunst so stark zum Ausdruck wie in der Plastik. Durch die natürliche Nähe zu den Produkten des Kunsthandwerks, aber auch durch den starken Fetischcharakter, den eine Plastik als Wertgegenstand auf dem Kunstmarkt besitzt, ist der Werkcharakter der Kunst im 20. Jahrhundert sowohl von der künstlerischen Avantgarde als auch von der avancierten Kunsttheorie unter Quarantäne gestellt worden. Tendenziell präferierte man offene Werkformen wie die Performance oder die Installation und konstatierte einen allgemeinen Zerfall der Werkkategorie. Osmolovskys »Überreste«, in denen sich eine Urform des Kunstwerks manifestiert, sind hingegen in einem traditionellen Sinn wieder »Werke«, sprich, es sind keine Arbeiten, die ihr Genre und den Kunstbegriff entgrenzen wollen. Ein solch »kritischer Kommentar« zum aktuellen Kunstdiskurs wäre ein weiteres Kriterium für die Kunstkritik, um den Rang einer Arbeit beurteilen zu können. Die Frage steht immer im Raum, ob die aktuelle Kunst ein allgemein akzeptiertes Ideologem der Szene bedient oder auf eine intelligente Weise unterläuft – und heute wäre dies zum Beispiel das Vorurteil, dass geschlossene Werkformen automatisch für die verkaufsorientierte Kunstmarktkunst stehen.

### **Polykontextualität**

Die hier exemplarisch diskutierte Arbeit lässt sich also unter fünf verschiedenen Gesichtspunkten analysieren. Es handelt sich um ein konzeptionelles Kunstwerk, das punktuell in das gesellschaftliche Selbstverständnis zu intervenieren versucht, indem es mithilfe einer avancierten Technologie eine kommunikative Unbestimmtheitsstelle schafft. Sein Überraschungsmoment gewinnt das Werk nicht nur aufgrund seiner ungewöhnlichen Gestalt, womit es sich gegen eine unmittelbare begriffliche Identifikation sperrt, sondern auch, weil seine ästhetische Oberfläche eine direkte ästhetische Reaktion unterbindet. Zudem widerspricht es dem postmodernen Glaubenssatz, demzufolge nur ein »offenes Kunstwerk« kein konservatives Werk sei, in der Art und Weise, wie es sich als Plastik auf sein eigenes Genre bezieht. Diese allgemeinen Gesichtspunkte, unter denen man zeit-

genössische Kunst befragen kann, eignen sich zugleich als Kriterien einer polykontexturalen Kunstkritik. Es wäre durchaus im Sinne des Autors, wenn andere KritikerInnen aus anderen Blickwinkeln zu anderen Urteilen kommen würden. Die Auswahl der hier exponierten fünf Kriterien erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wichtig wäre, dass die alternative Beobachtungsperspektive, wenn sie denn vorgeschlagen wird, sich beobachtbar macht und dem Vergleich aussetzt und nicht nur im Jargon einer Subkultur verankert ist.

Die Art von polykontexturaler Kunstkritik, wie sie hier vorgeführt wurde, spricht den polykontexturalen Kunstwerken eine besondere Qualität zu. Arbeiten wie Osmolovskys »Rot Front – Leftover« scheinen die immanente Ausdifferenzierungsgeschichte der modernen Kunst (das heißt die schrittweise Entkoppelung von Werk, Medium und Konzept in der Kunstkommunikation) in sich aufgehoben zu haben.<sup>4</sup> Zumeist nutzt die zeitgenössische Kunst diese im 19. und 20. Jahrhundert gewonnenen Freiräume nicht aus und operiert eindimensional: Am häufigsten reduzieren sich die Arbeiten auf rein ästhetische Kunst ohne Konzept und Gehalt. Wenn es hingegen um spezifische Themen geht, werden allzu oft kulturwissenschaftliche Topoi ohne kognitiven Mehrwert reproduziert. Kommen Neue Medien zum Einsatz, zielt in den meisten Fällen der ganze Ehrgeiz darauf, die neueste Technik als Erstes eingesetzt zu haben. Wenn sich wiederum die zeitgenössische Kunst dezidiert »selbstreflexiv« gibt, folgt sie zumeist blind und strategisch einem Kunstdiskurs, anstatt sich im eigenen Spiegelbild beobachtbar zu machen.

Solange man den Abstraktionsgrad von Kunstwerken noch steigern und Tabubrüche gegenüber tradierten Ismen inszenieren konnte, solange die neuen Medien noch neu waren und sich der Kunstbegriff über den Einschluss von Nichtkunst redefinieren ließ – solange besaß auch die Kunstkritik einen Anhaltspunkt in der Sache selbst für ihre Werturteile. Seitdem sich diese Überbietungslogik nicht mehr fortschreiben lässt, steht die Frage im Raum, ob und wie die Kunstkritik überhaupt noch zu Urteilen kommen kann. Da es keinen verbindlichen Kriterienkatalog oder Wertekanon mehr geben wird, wird sie sich immanent legitimieren müssen. Eine Minimalbedingung hierfür wäre, dass die Kritik ihre Kriterien nicht nur blind benutzt, sondern transparent macht. Es ist vollkommen anachronistisch, das Publikum immer noch rhetorisch überreden oder diskursiv einschüchtern zu wollen, wie es heute gängige Praxis ist. Die Aufgabe der Kunstkritik bestände vielmehr darin, ein Beobachtungsinstrumentarium bereitzustellen, mit dem sich das Publikum selbst ein Urteil bilden kann. In diesem Sinne wäre die Polykontextualität der Werke ein Metakriterium für die Kunstkritik von heute.