



FORUM KULTUR UND ÖKONOMIE
FORUM CULTURE ET ÉCONOMIE
18./19. März in Luzern

Sperrfrist bis 19.3.2010, 12.30 Uhr
Es gilt das gesprochene Wort

Philip Ursprung

Kairos, der günstige Augenblick (Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben)

In der griechischen Mythologie gibt es den Gott Kairos, also den Gott der „rechten Zeit“, der „günstigen Gelegenheit“. Ein Epigramm des Dichters Poseidippos aus dem 3. Jahrhundert vor Christus ist überliefert, welches er angesichts des Bildnisses des Bildhauers Lysippos schrieb. Die originale Fassung der Erzstatue im Vorhof eines Tempels in Sikyon ist verloren. Aber es gibt zahlreiche Nachbildungen, von denen einige, etwa das Marmorrelief im Turiner Museum, erhalten sind.

Wer bist du?

Ich bin Kairos, der alles überwindet.

Warum läufst du auf Zehenspitzen?

Ich laufe beständig.

Warum hast du Flügel an den Füßen?

Ich komme plötzlich wie der Wind.

Warum hast du in der rechten Hand eine Schneide?

Um den Menschen zu zeigen,
dass ich schärfer zertrenne als alle anderen.

Warum fällt dir eine Haarlocke in den Stirn?

Damit derjenige, der mir begegnet, mich auch ergreifen kann.

Warum in Gottes Namen hast du einen kahlen Hinterkopf?

Wenn ich einmal vorbeigeflogen bin, wird mich keiner von Hinten ergreifen, sosehr er sich auch bemüht.

Warum hat dich der Künstler geschaffen?

Wegen euch Wanderern als Denkanstoss.

Der Kairos tauchte als Gott in der Mythologie spät auf und ist weniger bekannt als beispielsweise Eros, der Gott der Liebe, oder Hermes, der Gott des Handels, mit denen er einige Eigenschaften teilt. Aber bis heute lebt die Vorstellung des Kairos in der Umgangssprache weiter, etwa in der Redewendung, dass man eine günstige Gelegenheit „beim Schopf packen müsse“, damit sie einem nicht entwische. Die berühmteste Anspielung auf den Kairos in der jüngeren Vergangenheit ist der Satz, den Michail Gorbatschow im Oktober 1989 Erich Honecker bei seinem Besuch in Ost-Berlin gesagt haben soll, nämlich, „Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben“. Wenige Wochen später fiel bekanntlich die Mauer, und Honeckers Regime brach zusammen.

Wenn man will, kann man Kairos auch mit „Timing“ übersetzen, etwas, das eng mit der Vorstellung von Glück zusammenhängt. Der Historiker Jacob Burckhardt schrieb einst in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*: „Gut und Böse, sogar Glück und Unglück mögen sich in den verschiedenen Zeiten und Kulturen ungefähr und im grossen ausgeglichen haben“. Diese Behauptung mag zutreffen, wenn man sich, wie Burckhardt, für so etwas wie die anthropologische Konstante in der Weltgeschichte interessiert und das grosse Ganze im Auge haben möchte. Wenn wir hingegen näher auf die Gegenstände fokussieren, ergibt sich ein differenzierteres Bild. Dem Glück kann man durchaus manchmal auf die Sprünge helfen und eine Pechsträne steckt niemand einfach weg. Nichts, das wissen wir alle, macht unglücklicher als verpasste Gelegenheiten. Dies gilt nicht nur für das tägliche Leben, sondern auch für die Geschichte der Kunst und die Kunstpolitik.

Die Kunstgeschichte als solche ist ja im Grunde eine Aneinanderreihung von richtigen Augenblicken. Man stelle sich vor, wie die Geschichte der Architektur verlaufen wäre, wenn der englische Entrepreneur und Ingenieur Joseph Paxton die Chance nicht ergriffen hätte, innerhalb von nur vier Monaten den Crystal Palace für die erste Weltausstellung in London 1851 zu errichten. Man stelle sich vor, wie die Verbindung von Kunst und Alltag heute aussähe, wenn Andy Warhol 1960 nicht die Zeichen der Zeit erkannt und sich von seiner Karriere als Werbefraiseur verabschiedet hätte, um Künstler zu werden. Und auch das „Swiss Wonder“, also der internationale Triumph einer neuen Künstlergeneration aus der Schweiz in den 1990er Jahren war kein von höherem Geschick gelenkter Ausgleich nach einer langen Phase der künstlerischen Stagnation. Vielmehr sind Phänomene wie der Durchbruch von Pipilotti Rists Resultate von vielen einzelnen Faktoren, von einer ganzen Kette von Entscheidungen, die stets damit zu tun haben, dass Chancen genutzt wurden. Ich gehe davon aus, dass alle an diesem Glück beteiligten Akteure die Expansion der kulturellen Sphäre früh erkannten, dass die Künstlerin die Möglichkeiten der Technik und das Interesse des Publikums nutzte, dass die Vermittler das Potential erkannten, die Kritiker sich mitreissen liessen und die Händler im richtigen Moment die richtigen Kontakte spielen liessen. Dies wiederum wäre nicht möglich gewesen ohne unzählige einzelne, bereits viel früher einsetzende Entscheidungen. Dazu gehört die seit den 1980er Jahren verstärkte Förderung der Ausbildung junger Künstler, das Netz von Stipendien und Austauschateliers, der Support eines feinmaschigen, dezentralen Netzes von kleinen Kunsthallen, Ausstellungszentren und Festivals durch den Staat und die Privatwirtschaft und der Wille, im Ausland präsent zu sein.

Von heute aus gesehen scheint das Glück in den 1990er Jahren mit Händen greifbar gewesen zu sein. Aber im damaligen Kontext waren viele Akteure vom Tempo der Veränderung, der heranrollenden Kugel des Kairos überrascht und zogen vor, den Sturm vorübergehen zu lassen, Paul Nizons *Diskurs in der Enge* unter dem Arm und den Slogan „La Suisse n'existe pas“ im Kopf. Unter Akteuren verstehe ich nicht nur die Protagonisten der Kultur, sondern auch Behörden, Firmen, Gemeinden. Nicht allen gelang es, die Gelegenheiten der industriellen Transformation und kulturellen Expansion beim Schopf zu packen. Gemeinden wie Luzern ergriffen sie und bauten das KKL. Andere, wie Yverdon, liessen die Expo.02 vorbeiziehen und sprengten das Blur Building von Diller & Scofidio, welches ein Eiffelturm der Region hätte werden können, einfach in die Luft.

Ausgehend von der Prämisse, dass eine glückliche Kunstpolitik, eine glückliche Kunst und glückliche Menschen untrennbar zusammenhängen, möchte ich im Folgenden einen Künstler präsentieren, der die Rolle des Timing in seinem Oeuvre immer wieder umkreiste, die Bedeutung des Glücks in Kunst und Leben performativ aufführte und meine eigene Vorstellung des Zusammenhangs von Kunst und Glück prägte. Es handelt sich um den amerikanischen Künstler Allan Kaprow, geboren 1927, gestorben 2006. Als Hedy Graber und ich Kaprow im Sommer 1996 zu einem Workshop in die Kunsthalle Palazzo in Liestal einluden, führte er mit uns eine Reihe von so genannten Activities durch. Sie trugen den Titel *Performing Life* – „das Leben spielen“. Eine davon bestand darin, dass jemand mit einer Kreide einen Strich auf die Strasse zog und ein anderer diesen mit einem Radiergummi wieder auslöschte. Die Activity dauerte so lange, bis entweder die Kreide oder der Gummi aufgebraucht waren. Als ich auf dem Bahnhofplatz kniete und meinen Strich malte, während mein Partner eifrig rubbelte, um diesen wieder unsichtbar zu machen, schaute uns eine wartende Frau zu. Sie fragte uns schliesslich, was wir täten. Ich antwortete, dass ich einen Strich zöge, den mein Partner wieder ausradierte, solange bis entweder die Kreide oder der Gummi verbraucht waren. Sie rief: „Ja, aber das ist ja wie im Leben!“

Die Annäherung der Kunst an das Leben zieht sich als roter Faden durch die Kunst von Allan Kaprow. Er suchte wie viele seiner Generation in den 1950er Jahren nach einem Weg, der dominierenden Malerei des Abstrakten Expressionismus zu entkommen. Er sah das kunsthistorische Dilemma der 1950er Jahre personifiziert in der Figur von Jackson Pollock, der zwar die Grenzen des Tafelbildes

radikal erweitert hatte, der aber letztlich distanziert blieb und nicht ins Bild eintauchen konnte – in Kaprows Augen wie Moses, der das gelobte Land zwar sah aber nicht betreten durfte. In seinen Augen war Pollock charakteristisch für den tragischen, also unglücklichen künstlerischen Helden. Im Unterschied dazu interessierte er sich für die glückliche Kunst, welche er im Spielerischen und Experimentellen suchte - etwa wenn er betonte, dass die experimentelle Kunst nie tragisch, sondern ein Präludium sei. Kaprow löste das Problem der Beschränkung auf das Tafelbild mit den sogenannten Environments, also atmosphärische Umgebungen, in welche die Betrachter buchstäblich eintauchen konnten. Er setzte sie einem Ambiente von Eindrücken aus, die alle Sinne umfassten, wo sie, wie in *Yard*, einem Feld aus alten Reifen, die Objekte anfassen und verändern durften. Anfang der 1960er Jahre entwickelte er diese Methode weiter in den Happenings. Die Bilder wurden quasi lebendig, sie wurden aufgeführt wie in *A Spring Happening*, wo ein Akteur mit einem Rasenmäher die erschreckten Zuschauer auseinander trieb. In einem dritten Schritt hob er die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern, die an die Struktur des Theater erinnerte, ganz auf. Bald gab es in seinen Happenings keine Zuschauer mehr, sondern nur Mitspieler. Handlung und Ort, Akteure und Zuschauer verschmolzen untrennbar miteinander zu einem Ereignis, das gänzlich in der Gegenwart stattfand.

In seinem Happening *Household* - griechisch: „Ökonomie“ - im Mai 1964 führten Studenten der Cornell University auf einer Mülldeponie während eines Tages eine Art Geschlechterkampf. Nach Kaprows Einführung in einem Hörsaal fuhren die Teilnehmer in ihren Autos zum Schauplatz. Es gab keine Zuschauer. Die Handlung war ein ritualisierter Geschlechterkampf, ausgetragen zwischen einer Frauen- und einer Männergruppe, während eine dritte Gruppe als Chor im Hintergrund fungierte. Der Vormittag wurde mit Aufbauen verbracht. Die Männer errichteten einen "Turm" aus gefundenen Stangen, Brettern, Seilen, Autoreifen und sonstigem Müll. Die Frauen bauten ein "Nest", und zogen darum herum eine Wäscheleine, an die sie alte Hemden aufhängten. Am Nachmittag kamen Autos an mit der "Beute" eines rauchenden Autowracks im Schlepptau. Die Männer stießen das Wrack in eine Grube, und bestrichen es mit Marmelade. Die Frauen blieben in ihrem Nest und kreischten. Der Chor umringte die Szenerie, versteckt hinter Bäumen. Danach gingen die Männer zum Nest und stahlen die aufgehängten Kleider. Die Frauen gingen zum Auto und leckten die Marmelade weg. Die Männer zerstörten in dieser Zeit das Nest, kamen danach zum Auto, vertrieben die Frauen und begannen selber Marmelade zu essen, die sie mit Brotscheiben aufstippten. Die Frauen rannten schimpfend weg und demolierten den Turm der Männer. Währenddessen näherte sich das Volk unter zunehmendem Getöse. Der Kampf der Geschlechter nahm seinen Gang. Die Frauen lockten die Männer in ihre Nähe, entrissen ihnen die Hemden wieder und warfen diese in ein mottendes Feuer. Sie zogen die eigenen Blusen aus und schwenkten sie triumphierend, während sie Rock 'n' Roll Melodien sangen. Die Männer warfen Rauchbomben in den mottenden Müll. Sie kehrten daraufhin zum Auto zurück und zertrümmerten es, angefeuert von den Frauen, mit Vorschlaghämmern. Nachdem sie das Auto angezündet hatten, verließen die Frauen laut hupend in den Wagen, in denen sie gekommen waren, den Schauplatz. Die Männer und das Volk scharten sich um das rauchende Wrack, rauchten Zigaretten und warteten, bis das Auto ausgebrannt war. Danach gingen sie nach Hause.

Ausgehend von Tätigkeiten wie Bauen und Einrichten, Spielen und Tanzen kulminierte *Household* im symbolischen Verspeisen eines Autowracks. Das Happening evozierte Themen wie die sexuelle Befreiung und das erwachende Interesse für das Leben auf dem Lande bis hin zur Kritik der Wegwerfgesellschaft. Die Teilnehmer waren als Bewohner des universitären Campus' den gewohnten Strukturen ihrer Elternhäuser entwachsen und noch nicht in die Gründung eines eigenen Haushaltes eingespannt. Wie sie in den Wohnheimen der Universität das Haushalten als Gruppe durchspielten, so hatten sie anlässlich des Happenings Gelegenheit, Freud und Leid des gemeinsamen Wohnens, Essens und vor allem auch des Kontakts mit dem anderen Geschlecht performativ aufzuführen. Von ihrer Mitwirkung hing der Erfolg des Happenings ab. Die Form war Resultat eines Prozesses, der sich der Planung widersetzt und auf kollektive, pragmatische Entscheidungen beruht. Selbst der Autor Kaprow, der in seinen Happenings stets mitspielte, blieb einem Mechanismus unterworfen, der nicht mehr zwischen Produktion und Rezeption unterscheidet, und der das Kunstwerk gleichzeitig hervorbrachte und von diesem hervorgebracht wurde.

Die Vergänglichkeit von *Household* gehörte laut Kaprow zu den Eigenschaften, die seine Happenings von früheren Kunstformen unterschieden. Es war eine Folge der in seinen Augen stetig kürzer werdenden Lebensdauer von Kunstwerken. Indem er den Fokus auf die Lebensdauer der Kunst legte, zeigte Kaprow, dass er sich nicht mehr die Frage nach dem Wesen der Kunst interessierte, sondern vielmehr nach ihrem Ort und ihrer Funktion. Es ging ihm also nicht um die Gretchenfrage der Moderne „Was ist die Kunst?“, also die Frage nach deren Wesen oder Natur, sondern vielmehr um die Frage

„Wo ist die Kunst?“, „Wie lange dauert sie?“, an wen ist sie gerichtet?“, also die Frage nach ihrer Funktion und ihrem Ort. Er war sich der Rolle des Timings stets genau bewusst und betonte, dass die Künstler nicht auf einen Nachruhm hoffen, durften, sondern sich in ihrer Gegenwart Gehör verschaffen mussten. „[The artist] must put-up or shut-up, succeed in conveying his vision in reasonably good time or consider giving up the attempt.“ Sweet Wall. Seine Wurzeln lagen im amerikanischen Pragmatismus, nicht im europäischen Idealismus. Wenn Joseph Beuys sagte: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, hätte er entgegnen können: „Jeder Künstler ist ein Mensch.“

Wenn Kaprow von der Verschmelzung von Kunst und Leben sprach, teilte er damit nicht das Ziel der Avantgardekünstler, die mittels der Kunst das Leben verbessern und die Probleme der Wirklichkeit lösen wollten. Vielmehr ging es ihm darum, die Kunst zu verbessern, indem er sie der Komplexität und Widersprüchlichkeit des Lebens exponierte. Seine Happenings waren nicht Aufführung von etwas, sondern das „Geschehen“ konkreter, einmaliger kollektiver Erfahrung. Strukturell erinnern sie an Kinderspiele, also daran, sich kurzfristig gemeinsam selber gewählten Regeln zu unterwerfen – im Unterschied zu den Spielen der Erwachsenen, die in der Regel ein Wettkampf sind. Dieses vorübergehende Aufheben der Distanz einerseits, die Lösung von einem Ziel andererseits, führt, so würde ich behaupten, zu glücklichen Momenten.

Allan Kaprow: *Echo-Logy*

(Kleine Gruppe von Leuten in New Jersey, am Wochenende des 3. und 4. Mai 1975)

1 Wasser stromaufwärts tragen
Eimer für Eimer
Es in den Fluss schütten

Eine Mundvoll Wasser von oben nach unten bringen
Mundvoll für Mundvoll

Es in den Fluss spucken

2
Ein stilles Wort stromaufwärts schicken
Mann zu Mann
Es laut den Bäumen sagen

Ein Wort flussabwärts rufen

Mann zu Mann

Es dem Himmel sagen

3 Ein Benzin getränktes Tuch flussaufwärts tragen
Es im Wind wehen lassen
Mann zu Mann
Warten bis es trocken ist

Einen eingetüteten Atem flussabwärts tagen

Jeder fügt einen Atemzug hinzu

Den Sack im Wind öffnen

Als Hedy Graber und ich Allan Kaprow 1996 nach Liestel einluden, stand er am Tiefpunkt seiner Bekanntheit. Einer seiner Studenten hatte uns auf ihn aufmerksam gemacht. Selbst Experten wussten damals nicht, ob er überhaupt noch lebte. Unser kuratoriales Timing, die unmittelbare Wirkung betreffend, so könnte man einwenden, war also schlecht. Die Ausstellung zog etwa zwei Dutzend Besucher an, und den Katalog verkauften wir vielleicht zehn Mal. Aber die Activities – neben derjenigen auf dem Bahnhofplatz beispielsweise sich die Hand zu geben und zu fragen „Is it warm

yet?“ bis einer sagt „yes“ - hinterliessen bei uns Teilnehmern einen bleibenden Eindruck. Für mich veränderten sie die Art der Wahrnehmung von ganz alltäglichen Gesten und das Gefühl für den Lauf der Zeit. Am Ende des Workshops hatte ich den Eindruck, viel geleistet und besser sehen gelernt zu haben. Im Moment des Geschehens, aber auch im Rückblick, erfuhr ich ein Gefühl des Glückes.

Dieses Glücksgefühl wirft die Frage auf, ob das Timing wirklich so schlecht gewesen war. Es mag sein, dass die Presse nichts berichtet hat und der Kunstmarkt keinerlei Reaktion zeige. Aber die Konstellation hat doch einiges in Gang gebracht. Ich selber hatte endlich den Stoff für mein Buch über das Happening gefunden, ein Thema, das mich bis heute nicht losgelassen hat und das sich inzwischen auf viele Studierende übertragen hat. Und wenn ich die Teilnehmerliste mit der kleinen Gruppe von Studenten in unserem Katalog durchblättere, dann sind viele darunter, die als Künstler, Schauspieler, Architekten und Kuratoren internationale Karrieren verfolgen. Alle Teilnehmer, die ich seither wieder traf, haben diese Stunden mit Kaprow glückliche Zeit in Erinnerung.

Um glücklich zu sein, muss man den Rücken freihaben. Und darin liegt die Rolle der Kulturförderung. Hedy Graber und ich hatten in den 1990er Jahren das Privileg, das ausstellen zu dürfen, was wir wollten. Die Kulturförderung von Kanton und Bund subventionierte unsere Arbeit ohne sich in irgendeiner Form einzumischen. Wir durften unsere Fragen selber stellen, ungeachtet von Zielvereinbarungen, Leitbildern, Besucherzahlen. Wir wurden unterstützt und in Ruhe gelassen. Darin, so meine Überzeugung fusst eine glückliche Kulturpolitik. Ich meine damit keineswegs ein *laissez-faire*, also die Idee, dass sich die Kultur selber helfen solle. Ohne die Alimentierung kann sie nicht existieren. Es reicht, einen Blick auf diejenigen einst blühenden Kunstszenen zu werfen, die ohne Rückendeckung auskommen müssen und innerhalb weniger Jahre verdorrt sind, beispielsweise in Moskau, in Santiago de Chile, aber auch auf das heutige Italien ausserhalb der Kunstbiennale, um festzustellen, wie exponiert die Kultur der Gegenwart bleibt, wie abhängig sie von Förderung ist und wie vital der Zugang zu den Märkten nach wie vor ist. Ohne den Schutz der Staaten und der Institutionen riskiert sie, innerhalb kurzer Zeit zu verschwinden. Die Kultur ist ein fragiles und flüchtiges Phänomen, so wie der Kairos selbst. Sie muss ihre Orte haben und ihre Plattformen. Und vor allem ist es unumgänglich, dass wir denjenigen, die sich entscheiden, als Produzenten von Kultur zu arbeiten, den Rücken frei halten. Sie nicht zu stören und ihnen gleichzeitig Raum zu geben ist die Hauptsache. Dann stellt das Glück sich ein.