Peter Gross

DIE INKARNATION DER GESELLSCHAFT IM BILD

Lesen ist eine Metapher für das Ganze der Erfahrung. Denn nicht nur Bücher wollen gelesen werden, sondern Himmel und Erde, die Natur und die Gesellschaft, die Vergangenheit und die Zukunft. In diesem Sinne lesen die Theologen und die Philosophen, ganz zu schweigen von den Soziologen. Seien es die Worte Gottes, die Verfasstheit der Seele oder die Seinsweise der Gesellschaft. Die Moderne einschliesslich ihrer Kunst, ist angesichts ihrer ganz offenbaren Verkomplizierung Gegenstand besonderer Anstrengungen. Machten noch vor dreihundert Jahren Panoramabilder schwindlig, so derzeit Weltbilder. Die Gesellschaftswissenschaftler tauchen ihre Instrumente tief in das Rauschen der Zeit und ihre Lesefrüchte liegen in Dutzenden von Bindestrichgesellschaften vor, von der Risikogesellschaft über die Erlebnisgesellschaft bis zur Multioptionsgesellschaft und zur alle Gesellschaften einschliessenden Gesellschaftsgesellschaft. Geradezu erhaben muten im Zeitalter der weltumspannenden Globalisierung die Analysen an, die die Ganzwelt ins Auge fassen, Weltreports, die zentnerschwer in den Buchhandlungen aufliegen und in den Zeitungen kommentiert werden: über Korruptionsgrade, Staatsverschuldung, Wahlmöglichkeiten oder Armutslagen.

In der Kunst haben wir es natürlich auch mit Lesarten der Gesellschaft zu tun. Allerdings sind diese Lesarten, sei es der Literatur oder sei es der zeitgenössischen bildenden Kunst, weit disparater, ungebundener und überraschungsreicher als die Analysen und Beschreibungsversuche der Wissenschaften, statistischer Ämter oder Weltorganisationen. Dies liegt nicht nur daran, dass sie einer, wie etwa die Länderberichte, klaren Zwecksetzung folgen oder wie die wissenschaftlichen der Verdeutlichung einer Frage oder der Erhellung eines Gebietes dienen, die sich als behandelnswert erweist. Die bildende Kunst dient heute weder der Verdeutlichung gesellschaftlicher Strukturen noch der Messung von Sorgen und Nöten, obwohl sie beides mitbeinhalten kann. Sie ist weder Zeitdiagnostik noch Sozialberichterstattung, obwohl sie beides punktuell und suggestiv sein kann. Und schon gar nicht ist sie ein Instrument der Normierung und Disziplinierung.

Vermutlich ist ungegenständliche Kunst dazu auch nicht besonders geeignet. Ihre Aggregatszustände sind opak und simpel, spirituell und materiell zugleich. Sie ist fundamental begriffslos, wie es der Soziologe Arnold Gehlen ausgedrückt hat. Strukturen und gestische Arsenale etwa eines abstrakten Bildes sind eigentümlich wortfern, was auch jene wortreichen und allegorischen Kommentare provoziert, die sich in Kunstkatalogen und Reden zu Vernissagen finden. Sie bleiben dem Bild äusserlich, konkurrenzieren es und mutieren häufig genug selber zum Kunstwerk.

Man könnte die Lesart, die ein Kunstwerk vermittelt, deshalb eine inkarnierte nennen. Eine Art Fleischwerdung (worauf ja die Herkunft des Wortes hinweist). Gott inkarniert sich im Menschen und der Mensch im Bild. Aber nicht nur, wie eine alte Bedeutung von Inkarnat suggeriert, als rötlicher Fleischton auf altmeisterlichen Leinwänden, sondern als Körper- und Stoffwerdung im Bild überhaupt. Die Umsetzung der Zeit in Bilder ist leibhafter, direkter, unmittelbarer, nicht an ein Alphabet und grammatische Regeln gebunden. Die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, besitzt eine stoffliche Anmutungsqualität, die zwar nicht heftiger rührt und berührt als die Musik oder die Literatur. Aber sie ist weniger die Zeit in Gedanken gefasst (wie es Hegel von der Philosophie sagte) als die Zeit in Material und Gesten verkörpert, Wiederauferstehung, Reinkarnation. Deshalb ist der Operationsraum der bildenden Kunst gegenüber jenem der Literatur ein grösserer und – als optisch-akustisch-haptischer – ein prinzipiell leib- und fleischnaher.

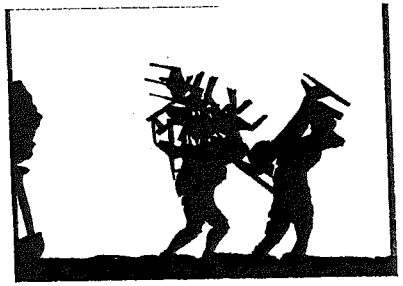
Und deshalb resultiert aus der ungeheuren Breite und Vielfältigkeit des An- und Aufgebotes an Kunst aller Art, an alter und neuer, an gegenständlicher und ungegenständlicher, an bildnerischer und filmischer in Museen und Sammlungen, in Galerien und Schaulagern eine Lesart einer Gesellschaft, die aufspringt und sich öffnet, die sich entbirgt und experimentiert, eine Lesart also der modernen Gesellschaft, wie sie sich seit der Renaissance zunächst in der religiös gebundenen Kunst findet und dann in allen anderen Lebensbereichen herausgebildet hat.

Die Künste veranschaulichen die Sprengung der festgefügten Form und der vorgegebenen Inhalte. In der Malerei ist es der Abbildcharakter, in der Skulptur die natürliche Vorgabe, in der Musik – vielleicht – die Akkordharmonik. Der gemalte Blumenstrauss, von dem sich die Bienen täuschen lassen, die Fliege in Öl, die der wachsame Beschauer verscheuchen will, hübsche Anekdoten aus der Zeit einer einem klaren Formen- und Themenkanon huldigenden Vormoderne. Verschwunden sind in den modernen Bildern das Wirtshaus, das Kircheninterieur, die Dorfstrasse oder das Rathaus auf dem Platze. Bilder einer intakten Welt, Inkarnationen in Marzipantönen. Die zeitdiagnostischen Bilder sprengen die alten bunten Darstellungen, die sich ja auch in den Köpfen der Physiker nicht mehr halten konnten. Sie sind, wie die Literatur, Veranschaulichungen der endlosen Plastizität des Menschen, sie geben ihm eine Sphäre an die Hand, seine Möglichkeiten aus- und durchzuspielen. Aber die bildende Kunst in der Moderne gewinnt nicht nur eine von den dargestellten Dingen unabhängige Qualität. Sie stösst auch nicht nur ins Subjektive, ins Erleben vor und zeigt folge-

richtig nicht mehr Natur, sondern das Ergriffensein von ihr. Oder aber sie wiederholt nicht mehr die in sich ruhende, still vor sich hinlebende Welt, sondern demonstriert ihre Explosion, ihr Auseinanderfallen und ihre Deformation.

Sie provoziert und karikiert, sie pröbelt wild und experimentiert. Sie lässt blasphemischen Spott ebenso zu wie explodierende Konsumwelten. Sie zeigt marmorne Gliedmassen gleichermassen wie schmutzige Fusssohlen. Was in den zwanziger Jahren der Avantgarde und dem Dadaismus vorbehalten war, die hemmungslose Phantasie, die augenbetäubende Provokation, die Entblössung, die obsessive Imagination und die Zeigelust, ist heute ins

lliam
idge,
adow
sion,
1999



letzte Atelier und die letzte Provinzausstellung gedrungen. Zwar fehlt es nicht an Korrekturversuchen, an artigen Seidenwebereien, an Tigerbildern auf Planen und windschnittigen Akten. Aber die grosse Kunst an der Spitze und die kleine in den Garagen und Wohngemeinschaften, die von den renommierten Galerien und Museen überhaupt ernst genommen werden will, lotet Grenzen des Sag- und Darstellbaren aus. Jede Theorie der Darstellung, der Form, der Technik ist über Bord geworfen, Material, Zeichen und Gesten sind in den Mittelpunkt gestellt. Die zeitgenössische Kunst, deren vordersten und bizarrsten Schaumkronen sich in den Kunsthallen und Galerien versammeln, ist Abbild und Generator einer Gesellschaft.

In der Breite eingelöst und mit dem notwendigen Quantum Ich, das eine Einmaligkeit und Grandiosität zur Schau stellen muss, um im Chor einer globalen Produktionslust gehört zu werden, und mit Blick auf die teils skurrilen, teils makabren Innovationen einer mobilen Unternehmerschaft (die von interaktiven Grabsteinen bis zu sich im Munde selbstdrehenden Lollipops reichen), angesichts der Zusammenarbeit mit Industrie und Medien und angesichts der verschwimmenden Grenzen zwischen High und Low, Hoch- und Popkultur, bildet die Kunst indes möglicherweise eine neue Differenz aus. Eine Differenz nämlich zur Markt- und Kosumgesellschaft, und deren Motto, dass nichts unmöglich sei, im Abschiednehmen vom wilden Durchpröbeln und den rauschenden Ritualen des Erlebniskonsums. Ein Abschiednehmen vom Zeitalter der totalen Mobilmachung der Moderne. Wenn alle sich kühn über das Bestehende hinwegsetzen, dann ist dabei sein nicht mehr alles, sondern nichts mehr. Wenn alle provozieren, Hedonisten, Nonkonformisten und Konsumisten sind (und sei es an immateriellen Gütern wie Musik), ist es dann Zeit, sich davon zu verabschieden?

Geben die Gesellschaftsbilder dieser Ausstellung Hinweise auf die anstehende Differenzbildung? Etwa auf eine neue Sehnsucht nach Gewissheiten und Fertigkeiten? Gar auf

eine Wiederkunft der Hochreligion und Hochkultur? Erkennen wir in ihnen die Konturen der Zukunft der Kunst – und damit der Welt? Wenn die Kunst Differenzen ausbildet, muss dann nicht auch das Jenseits dieser Differenz sichtbar werden? Die Kunst nicht als beschlagener Spiegel der Welt, sondern als ihr Gegenteil, als ihr Himmel oder ihre Hölle, als lichtes Gegenbild oder als lichtlose Region des Schreckens? Als Wiederkunft der Form, der Gewissheit, der Tabus? Die Lektüre der Ausstellung entbirgt in einer ersten Lesart Weltthemen und -probleme, die auch die literarischen Diagnosen enthalten: Touristen, Migranten, Demonstranten. Auch mobile Behausungen, variable Sitzpläne, multifunktionale Kleider. Und natürlich explosive Situationen: durchgreifende Feuerwehrmänner, Brandspuren und Aufräumarbeiten. Nicht zuletzt überraschende Bezüge – Ogi und Schüssel, Le Corbusier und Dunant. Der zweite Versuch, die Ausstellung zu entziffern, bleibt an Graham Little's *Untitled I* (Abb. S. 72) hängen, wo sich ein bleiches Gesicht aus einer orangefarbenen Jacke entbirgt. Der kopfhohe Rollkragen ist auf der linken Seite halbwegs niedergeschlagen und das scharfgeschnittene Antlitz mit leicht rötlichen Wangen blickt prüfend seitwärts. Und erinnert an die beiden Puppen von Juan Muñoz, im Eingangsraum, als Prolog zur Aus-

Juan Muñoz,
Two Figures
Looking
Sideways,
1996/97



stellung. Diese Skulptur steht, lese ich, für das aktive Schauen auf die Welt und für die Schwierigkeit, beim Blick ins Licht etwas zu erkennen. Wir sehen nicht, was gesehen wird, aber wir sehen den Versuch zu sehen. Das ist die zweite Lesart, der endlose Versuch zu sehen, zu lesen, zu deuten. Und das ist, bei allem geheimnisvollen Raunen über die Wiederkunft, die Lage. Oder lässt sich, was sich zu erheben beginnt, erst ungenau, prinzipiell ungenau sehen? Denn wir wissen, um einen eleganten Satz von Niklas Luhmann zu paraphrasieren, noch nicht, was wir noch nicht wissen. Je ungebundener die Welt, desto unausmachbarer die Zukunft. Je autonomer das Verhalten, desto formloser die Aktionen.

Es befällt uns keineswegs endzeitlicher Schrecken angesichts dieser Vorstellung. Wenn die Zukunft Neues bringt, lässt sich darüber nichts sagen. Denn etwas ist per definitionem nur neu, wenn es nicht voraussagbar ist, sonst wäre es nicht neu. «Eine Hoffnung ..., die man sieht, ist keine Hoffnung, denn was einer sieht, weshalb hofft er noch?» (Röm. 8, 24.25). Die Welt befindet sich nach einer tausendjährigen Schliessungsphase immer noch in einem unabgeschlossenen Fragment- und Experimentierzustand. Mag sein, dass wie Pascal

klagt: «So leben wir nie, sondern hoffen zu leben, und so ist es unvermeidlich, dass wir in der Bereitschaft glücklich zu sein, es niemals sind» (Pensées, Nr. 172). Aber je unvorhersehbarer die Zukunft – desto mehr Raum für Hoffnung. Und desto mehr Raum für noch unbekannte Positionen. Kunst reagiert wie die Literatur und wie die Zeitdiagnostik auf die Zeit, in der sie entsteht. Eine zeitlose Kunst gebe es deshalb, sagt man so leichthin, nicht. Es sei denn, das Bild erzähle auch, dass es nicht das letzte Bild ist: und dass es, der Freiheit des Menschen geschuldet, künftige Bilder geben wird, von denen wir noch nichts wissen.

Literatur

Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, München, 1996

Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, 1981

Don Delillo, *Weisses Rauschen*, Reinbek, 1997

William Gaddis, *Die Fälschung der Welt*, Frankfurt am Main, 1998

Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt am Main, Bonn, 1960

Klaas Huizing, *Ästhetische Theologie*, Stuttgart, 2000

Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1997

Peter Gross, Professor für Soziologie an der Universität St. Gallen (HSG), Autor der Bücher *Die Multioptionsgesellschaft* (Suhrkamp, 9. Aufl. 2002) und *Ich-Jagd. Im Unabhängigkeitsjahrhundert* (Suhrkamp 1999).

Peter Gross

THE INCARNATION OF SOCIETY IN THE PICTURE

Reading is a metaphor for the wholeness of experience. For not only are books to be read, but also the sky and the earth, nature and society, the past and the future. Theologians and philosophers, not to mention sociologists, read in this sense of the term. Whether it be the word of God, the condition of the soul, or the state of society. Modernism, because of its fairly obvious complexity, including its art, is an object of particular focus. Whereas three hundred years ago it was panorama paintings that confused people, today it is world pictures. The social scientists insert their probes deep into the din of time and the fruits of their readings are dozens of hyphenated societies – from the risk-society to the experience-society to the multiple-choice-society to the society-society which embraces all societies. In this era of world-encompassing globalisation, analyses that focus on wholeness, that repose in bookshops like weighty global reports, and are reviewed in newspapers seem almost sublime: tomes concerning levels of corruption, state debt, alternative courses of action, or conditions of poverty.

The fine arts, of course, are also concerned with modes of reading society. However, these readings, whether performed by literature or contemporary art, are much more diverse, free and unpredictable than the analyses and descriptions of scientists, statistics offices or global organisations. This is the case not merely because they pursue a clear objective, like the country reports, elucidate an issue or clarify a field that proves worthy of treatment, like the scientific readings. Today, the fine arts serve neither to clarify social structures nor assess concerns and distress, although they can contain both. Art is neither a diagnosis of the times, nor a social report, although at times it can be both. Nor is it an instrument of standardization or discipline.

Certainly, non-figurative art is not particularly suited to this in any case. Its combined states are at once difficult and simple, spiritual and material. Basically it is non-conceptual, as the sociologist Arnold Gehlen put it. The structures and gestural arsenals of an abstract painting are unusually remote from words, provoking those verbose and allegorical commentaries one finds in art catalogues and the kind of speeches delivered at exhibition openings. These remain external to the painting, competing with it and not infrequently themselves evolving into artworks.

One could, therefore, call the type of reading mediated by an artwork an incarnating reading, a kind of process of making flesh (as the etymology suggests). God is made flesh in man, and man in painting. But not only as the reddish skin tone on the canvases of old masters, as suggested by an earlier meaning of incarnation, but rather as made into body and matter in the painting. The translation of time into paintings is more physical, direct, and immediate, bound neither by alphabet nor grammatical rules. The fine arts, especially painting, have a material quality that moves us just as powerfully as music or literature. Yet art is not so much time captured in thought (as Hegel described philosophy), as time embodied in material and gestures, as resurrection, reincarnation. That is why the fine arts have a bigger theatre of operations than literature and – because it is both optically and acoustically more haptic – it is a theatre which, in principle, is closer to the body, to the flesh.

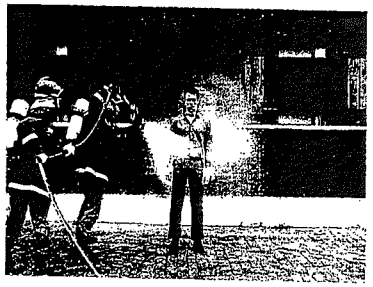
It is for this reason that the enormous breadth and diversity of what is on offer from art of every kind, both old and new, figurative and abstract, plastic and cinematographic, in museums and collections, galleries and shows, give rise to a reading of society that bursts open, reveals and experiments, i.e., a reading of modern society like that found after the Renaissance, initially in religious art and later emerging in every other realm of life.

The arts illustrate the shattering of established forms and accepted premisses. In painting it is the representational character, in sculpture the natural model, in music – perhaps – the harmony of the chords. The painted bouquet of flowers that deceives the bees, the fly in oils which the conscientious viewer wants to swat, nice anecdotes from a pre-modern era that paid homage to a clear canon of forms and themes. The tavern, the church interior, the village street or the town hall on the square are all absent from modern paintings. Images of an intact world, incarnations in tones of marzipan. Paintings that diagnose their time explode the colourful old depictions which were incapable of survival even in the heads of physicists. Like literature, they are illustrations of man's eternal plasticity, giving him a sphere in which to play out his potentialities. But the fine arts in the modern era attain not just a quality that is independent of the things they depict. They not only venture into the subjective, into experience, and consequently show not nature, but rather our being moved by it. Or else they no longer repeat the serenely existing world, but demonstrate its explosion, its disintegration and destruction.

Art provokes and caricatures, randomly examines and experiments. It allows blasphemous mockery equally with mushrooming consumerist worlds. It shows masses of marble limbs and dirty soles of feet. Unbridled fantasy, mesmerizing provocation, exposure, obsessive imagination and a delight in exhibition – what in the 1920s was the preserve of the avant-garde and Dadaism has today gained access to the remotest studio and the obscurist

provincial exhibition. There has, of course, been no shortage of attempts at correction, charming silk-weaving, pictures of tigers on tarpaulins and streamlined nudes. But the major art up front and the minor art in garages and communes, desirous of being taken seriously by the famous galleries and museums, test the limits of what can be said and depicted. All theories of representation, form and technique have been jettisoned. Material, sign and gesture are now centre stage. Contemporary art, whose foremost and most bizarre manifestations are gathered in art galleries and museums, is both a copy and generator of a society.

Widely disseminated and possessed of a degree of Ego that needs to show individuality and stature in order to be heard in the choir of a global desire to produce, with a view to the somewhat absurd, somewhat macabre innovations of a mobile entrepreneurship (ranging from interactive gravestones to lollipops that automatically turn in the mouth), and aware of the collaboration between industry and media and of the blurred borders between high and low, art is meanwhile engaged in possibly developing a new difference. A difference, that is, from the market and consumer society and their nothing-is-impossible motto, bidding farewell to the wild sampling and the intoxicating rituals of experiential consumerism. Farewell to the era of the total mobilisation of modernism. When everybody recklessly ignores reality, then being part of it is no longer everything, it is nothing. When everyone is a provocateur, a hedonist, a non-conformist and a consumer (whether alone of immaterial goods like music), is it then time to go?



João Onofre, Innus in girum et nunquam igne consumemur, 2000

Do the images of society in this exhibition provide indicators of the impending formation of a difference? Indicators of a new longing for certainties and skills, for example? Even of a return of high religion and high culture? Do we recognise in these the contours of a future art – and with it a future world? If art develops differences, must that which is beyond that difference not become visible as well? Art, not as the fogged-up mirror of the world, but as its opposite, as its heaven or hell, as a lighted counter-image or a un-lit realm of terror? As the return of form, of certainty, of taboos? At a first reading, the exhibition reveals global themes and problems that also appear in literary diagnoses: tourists, migrants, protesters. Also mobile dwellings, variable seating plans, multifunctional clothes. And of course, explosive situations: resolute firemen, traces of fire, and the clean-up. Not least, surprising links – Ogi and Schüssel, Le Corbusier and Dunant. The second attempt to decipher the exhibitions is halted at Graham Little's Untitled *(ill. p. 72), in which a pale face*

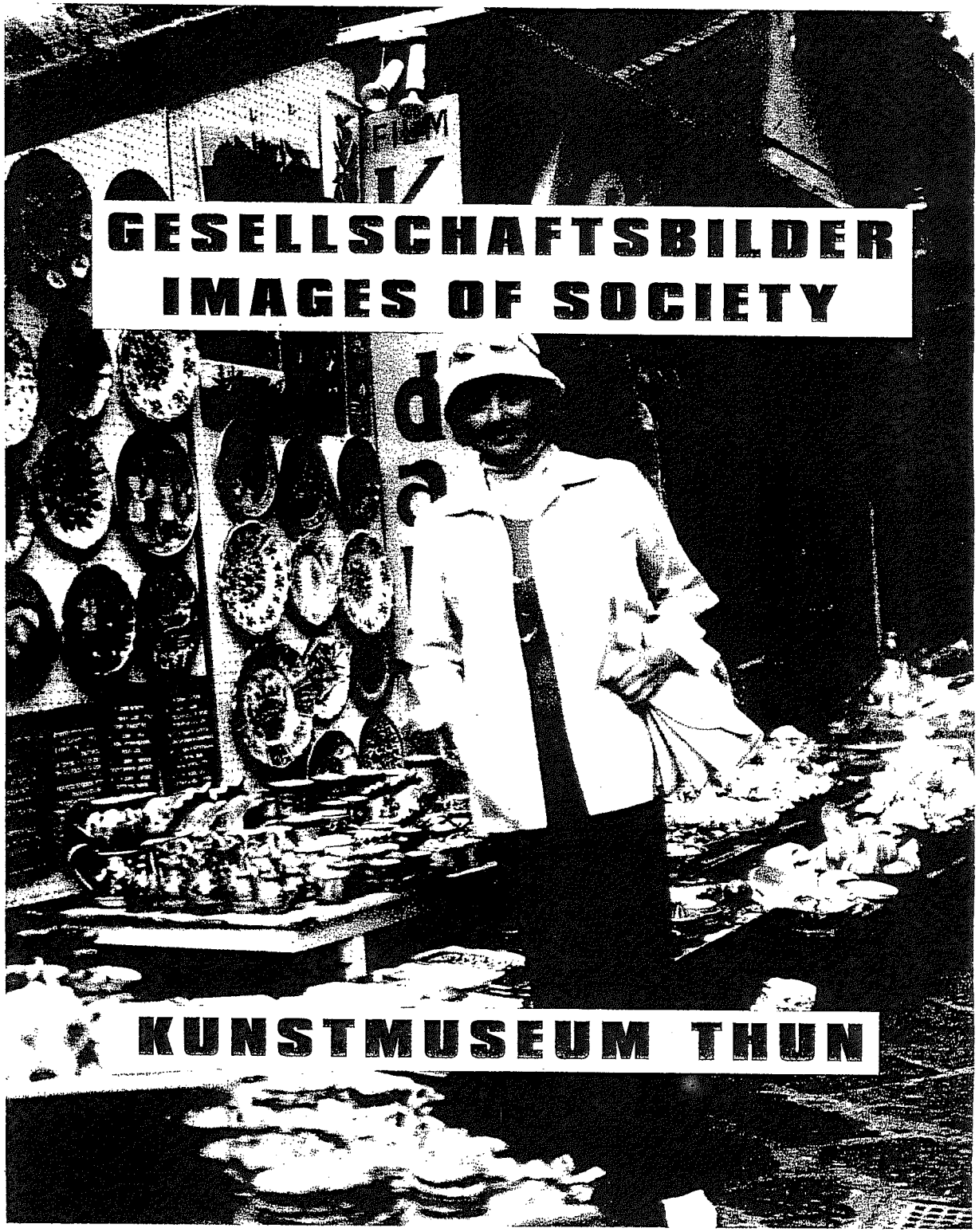


emerges from an orange-coloured jacket. The head-high polo neck is half turned down on the left side and the sharp face with its reddish cheeks looks sideways, questioningly. Reminiscent of Juan Muñoz' two dolls in the entrance hall (ill. p. 77), as a prologue to the exhibition. I read this sculpture as standing for an active look at the world and for the difficulty of recognising something when peering into the light. We do not see what is seen, but we see the attempt to see. That is the second reading, the eternal attempt to see, to read, to interpret. And, for all the mysterious murmuring about return, that is how things are. Or can what is beginning to arise only be seen vaguely, vaguely in principal? For, to paraphrase an elegant sentence by Niklas Luhmann, we do not yet know what we do not yet now. The more unfettered the world, the more unrecognisable the future. The more autonomous the behaviour, the more formless the actions.

We are by no means beset by apocalyptic terror in the face of this idea. If the future brings the new with it, then there is nothing to be said about it. For, by definition, something is only new if it is not predictable, otherwise it would not be new. «A hope ... which one sees is no hope, for if one sees, why would one still hope?» (Romans, 8,24.25). After a thousand-year-long phase of closing, the world is still in an unfinished state, fragmentary, experimental. It may well be as Pascal lamented: «And so we never live, but hope to live, and so it is inevitable that in the readiness to be happy, we never are.» (Pensées, no. 172). But the more unpredictable the future, the more scope there is for hope. And the more scope for unknown positions. Like literature and the diagnosis of time, art reacts to the time in which it is created. Therefore a timeless art cannot exist, one might casually say. Unless the painting were itself to say that it is not the last, and that due to man's freedom there will be future paintings of which we as yet know nothing.

Peter Gross, Professor of Sociology at the University of St. Gallen, author of Die Multioptionsgesellschaft *(Suhrkamp, 9th edition, 2002) and* Ich-Jagd. Im Unabhängigkeitsjahrhundert *(Suhrkamp 1999).*

KUNSTMUSEUM THUN GESELLSCHAFTSBILDER / IMAGES OF SOCIETY



Inhalt / *Contents*

Madeleine Schuppli
Einführung 7
Foreword 11

Felicity Lunn
Gesellschaftsbilder: Ein fragmentiertes Bild 14
Images of Society: A fragmented Picture 21

Peter Gross
Die Inkarnation der Gesellschaft im Bild 28
The Incarnation of Society in the Picture 33

Pierre Bismuth 38
Davide Cantoni 42
Hans-Peter Feldmann 46
Mona Hatoum 51
Thomas Hirschhorn 54
William Kentridge 58
Guillermo Kuitca 62
Ulrike Kuschel 66
Graham Little 70
Juan Muñoz 75
Olaf Nicolai 78
João Onofre 82
Anri Sala 86
Rosemarie Trockel 90
Carey Young 95

Biografien / *Biographies* 99

Werkliste Ausstellung / *Exhibition Checklist* 114