zeppelin universität
zwischen
Wirtschaft Kultur Politik

van den Berg, Karen:

Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff ,

in: Stephan A. Jansen / Eckhard Schröter / Nico Stehr (Hrsg.): Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität , Wiesbaden, VS Verlag, 2009: S. 207-224.

Kreativität.
Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff

Karen van den Berg

1 Falsche Adressierung?

Die Figur des Künstlers gilt als Inbegriff des Kreativsubjekts.[1] Inspiration, Originalität und eruptiv schöpferisches, selbst bestimmtes Arbeiten sind die Klischees, aus denen (die zumeist männlichen) Künstlerbilder gemacht sind. Wie kommt es aber, dass innerhalb des Kunstfeldes gegenwärtig ein eher distanziertes Verhältnis zum Kreativitätsbegriff gepflegt wird?[2] Der folgende Beitrag geht der Frage nach, welche Rolle die heute (insbesondere in der Arbeitswelt) nahezu allgegenwärtige Verpflichtung auf Kreativität für die aktuelle künstlerische Praxis spielt. Entlang von künstlerischen, kunsttheoretischen und kunstsoziologischen Argumentationslinien wird nachvollzogen, warum die Akteure des Kunstfeldes – entgegen verbreiteter Annahmen – sich selbst nicht als erste Adresse für kursierende Kreativitätsbegriffe sehen und warum das zu einer Art Imperativ multioptionaler Gesellschaften gewordene Label „kreativ" (vgl. Luhmann 1998; Bröckling 2004; Reckwitz 2008) von Künstler/innen und Kunsttheoretiker/innen beinahe reflexartig abgelehnt wird. Drei Gründe werden erörtert, weshalb das heutige Kunstfeld zum Kreativitätspostulat auf Distanz geht. So kann der Kreativitätsbegriff von seiner Rückseite aus betrachtet eine spezifische Kontur gewinnen.

2 Keine Einfälle

„Och, Beethovens Einfälle [...] – darauf kam's doch dem Beethoven überhaupt gar nicht an" äußerte der 1962 verstorbene Komponist Hanns Eisler in einem seiner zahlreichen Interviews zur Frage, was künstlerische Qualität ausmache. Statt

1 Für ausführlichere Überlegungen zum sogenannten „Kreativsubjekt", vgl. Reckwitz (2008: 235). Vgl. weiterhin Bröckling (2004); Majetschak (2006).

2 Beispielhaft für die kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff sei der Band „Kritik der Kreativität" (Raunig/Wuggenig 2007) angeführt, in welchem gleichermaßen Kunsttheoretiker wie Künstler Stellung nehmen.

dem Geheimnis der großen künstlerischen Eingebungen auf die Spur kommen zu wollen, so schlägt der musiktheoretisch ambitionierte Schönberg-Schüler und Marxist vor, solle man lieber das enorme technische und handwerkliche Können als Voraussetzung für „große Musik“ anerkennen.[3] Auch Theodor W. Adorno räumte der handwerklichen Ausführung der Musik einen äußerst hohen Stellwert ein. Er war sogar überzeugt, dass das mangelnde (Allgemein-) Verständnis der Neuen Musik nicht an der Unzulänglichkeit der Kompositionen liege, sondern zuerst etwas mit der unzureichend eingeräumten Probenzeit der Ensembles zu tun habe, weshalb neue Stücke zumeist nur in dürftiger Form zur Aufführung kämen (Adorno 1959: 12). Deshalb plädierte Adorno nicht nur für eine Ausweitung der Proben, sondern mehr noch dafür, diese im Radio zu übertragen, weil jede „Verbesserung in der Darstellung des musikalischen Sinnes durch den Dirigenten“ dem Hörer helfe „zu verstehen, worauf es ankommt“ (Adorno 1959: 14).

Die Überzeugung, dass Kunst etwas mit Präzision und Können im handwerklichen Sinne zu tun hat, klingt, auch wenn bekennende Avantgardisten wie Adorno und Eisler sie vortragen, zunächst wenig aufregend, sondern eher wertkonservativ, waren doch bereits die frühen kunsttheoretischen Schriften der Neuzeit getragen von dem Grundsatz, dass die Künste (und hier ist die Musik mit eingeschlossen) wesentlich auf einem spezifischen künstlerischen und technischem Know-how basieren.[4] In dem unbedingten Beherrschen von Techniken besteht denn auch die entscheidende Grundlegung des Kunstbegriffs als *Qualitätsbegriff*, in welchem Kunst zum Gegenbegriff von Dilettantismus, Unsouveränität und Nachlässigkeit wird.

Interessanter und irritierender als Eislers Plädoyer für das technische und handwerkliche Können ist denn auch seine deutliche Absage an die Bedeutung künstlerischer Einfälle. Nachdenklich kann diese Bemerkung vor allem deshalb stimmen, weil sie aus heutiger Sicht zwei Fragen provoziert: erstens, was denn mit dem technischen und handwerklichen Können eigentlich genau gemeint ist? Etwas, das man sich bewusst aneignen kann? Und zweitens, ob diese Aussage vor dem Hintergrund aktueller künstlerischer Praxis noch Gültigkeit besitzt? Schon zu Eislers und Adornos Zeiten hätte man entgegnen können, was denn das Handwerkliche etwa an der Konzeptkunst eines Marcel Duchamp oder eines

3 Das vollständige Zitat einer mündlichen Aufzeichnung von Hanns Eisler lautet: „Nur Dinge, die auf diesem enormen technischen, handwerklichen Können stehen, wie Beethoven, sind große Musik geblieben. Denn wo unterscheiden sich die – die Zeitgenossen von Beethoven: Ist ihnen nichts eingefallen? – Och, Beethovens Einfälle würde man nicht geradezu – darauf kam’s doch dem Beethoven überhaupt gar nicht an [...] das war doch erst eine Vorstellung, die erst 30 Jahre später angefangen hat“ (Goebbels 2002: 23f.).

4 Vgl. etwa Dürer (1989: 236) – hierzu mehr im Folgenden.

John Cage sei? War es nicht der ‚geniale' Einfall, der 1952 John Cages Komposition 4'33" (Four minutes, thirty-three seconds) legendär machte? Wenn ein Stück allein darin besteht, ein Ensemble oder einen Solisten vier Minuten und 33 Sekunden lang *nichts* spielen zu lassen und nur durch das Erheben eines Taktstocks, das Umblättern eines leeren Notenblatts oder das Absetzen des Instruments angezeigt wird, dass sich dieses Stück in drei Sätze gliedert, kann es dann noch mehr oder weniger gelungen vorgetragen werden?[5]

Nicht selten werden „künstlerisches Wissen"[6] – bzw. spezifisches künstlerisches Know-how – einerseits und die sogenannte Kreativität andererseits zueinander in Opposition gebracht. Während künstlerisches Wissen technisch erlernbar scheint, gilt der Ursprung der Kreativität als geheimnisvoll und unergründlich oder wird dem Unbewussten zugerechnet (vgl. Groys 1999: 66). Es heißt, Kreativität – ob verstanden als Eigenschaft einer Person oder als erratischer Akt – sei nicht erzwingbar und trotze jeder Form von Fleiß. Diese Devise gilt – aller Ratgeberliteratur zum Trotz – weitgehend auch heute noch.[7] Und doch hat die Beschäftigung mit diesem unscharfen und scheinbar verbrauchten Begriff ungeahnte Aktualisierung erfahren.[8]

Von Seiten der Künste lassen sich drei unterschiedliche Anlässe für die neuerliche Perspektivierung des Kreativitätsthemas ausmachen: Erstens forderte der Hype um die sogenannte „Creative Class" (Florida 2004) Künstler und Kunsttheoretiker dazu heraus, kritisch zu reflektieren, wie man die Rolle der Kunst in diesem Umfeld beschreiben könnte.[9] Zweitens verlangte der Bologna-Prozess von den Kunstakademien sehr konkret, sich grundsätzlich mit ihrem institutionellen Selbstverständnis wie auch mit Zielen und Möglichkeiten der künstlerischen Lehre zu befassen und dabei zugleich das den kunstakademischen Strukturen

5 Die Uraufführung von „4'33"am 29. August 1952 in Woodstock, N.Y., bestand darin, dass der Pianist David Tudor die von Cage vorgegebenen drei Sätze durch das Schließen und Öffnen des Klavierdeckels anzeigte.

6 Ein seit einigen Jahren vermehrt benutzter Begriff (vgl. etwa Holert 1997; Maharaj 2002); zu älteren Überlegungen vgl. Bourdieu (1972).

7 Vgl. etwa das knappe Resümee der psychologischen Forschungen von Westerhoff (2009) – oder auch Luhmann, der feststellt, dass die Merkmale von Kreativität „neu/bedeutend/überraschend" immer nur nachträglich erkannt werden können. Kreativität ist deshalb immer nur „protokollierte Kreativität" (Luhmann 1998: 17).

8 Ungeahnt deshalb, weil der Kreativitätsbegriff bereits vor zehn Jahren aus kunsttheoretischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive unter dem Verdacht stand, verbraucht zu sein (vgl. Gumbrecht 1998).

9 Ein Beispiel kritischer Distanznahme zu den Vereinnahmungstendenzen ist etwa der erwähnte von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig herausgegebene Band „Kritik der Kreativität" (Raunig/Wuggenig 2007). Eine eher affirmative Position vertritt dagegen Elisabeth Currid (Currid 2007).

eingeschriebene Künstlerbild zu überprüfen.[10] Und schließlich hat sich drittens ein neuer Typus künstlerischer Produktion im industriellen Maßstab herausgebildet – gemeint sind die Großateliers etwa von Damien Hirst, Jeff Koons, Takashi Murakami und Olafur Eliasson, in denen bis zu 200 Mitarbeiter beschäftigt werden (Buhr 2009; Häntzschel 2008; Pisano/Kittelmann 2008); auch dieses Phänomen gab Anlass, über die Frage erneut nachzudenken, wie künstlerische Arbeit organisiert ist bzw. wo und von wem hier Kreativität gefragt ist.

Eine solche Aktualisierung fordert aber zugleich dazu heraus, die entscheidenden Demarkationslinien der künstlerischen Problematisierung des Kreativitätsbegriffs noch einmal nachzuzeichnen und kritisch zu beleuchten.

3 Die Absage an den Schöpfer (und seine Widergeburt als zerbrechliche Fiktion)

„Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allbeg etwas Neus durch die Werk auszugießen“ (Dürer 1989: 153). So wie Dürer in seiner 1528 erschienen Proportionslehre darauf besteht, dass jeder Künstler „recht künstlich messen lern“ (Dürer 1989: 236) und hierfür umfangreiche Traktate, Tabellen und Rechenexempel erstellte sowie Hinweise auf den Umgang mit Lernenden gab, so dokumentiert dieser viel zitierte Satz aus seinem „Lehrbuch der Malerei“ doch zugleich drei weitere Überzeugungen, die dem bloßen Erlernen der Künste entgegenzustehen scheinen: Die erste besteht darin, dass der Künstler offenbar ein Subjekt ist, welches mit dem Vorzug unerschöpflicher Ideen ausgestattet ist, die zweite darin, dass diese Ideen „neu“ sind, und die dritte schließlich darin, dass sie einen bestimmten „inneren“ und damit eher geistig-immateriellen Ursprung haben, welchen Dürer mit seinem Hinweis auf Platon andeutet. Gleichwohl scheint Dürers Bild vom schöpferischen Künstler alles andere als erratisch. Es stellt nicht einen Künstler dar, der Normen durchbricht und überschreitet (vgl. Bourdieu 1971), sondern eher einen, der Regeln und Ideen buchstäblich verkörpert.

10 Einer solchen Selbstreflexion hat sich etwa die Frankfurter Städelschule unterzogen (vgl. Belzer/Birnbaum 2007), auch an der Akademie der Bildenden Künste in Wien wird aktuell zum Thema „Art/Knowledge. Between Epistemology and Production Aesthetics“ geforscht (vgl. hierzu auch Lesage/Busch 2007; Bonk 2001). Darüber hinaus wurden in verschiedenen Printmedien Artikelserien gestartet, die in Berichten und Interviews der Frage nachspüren, inwieweit man Kunst lernen kann (vgl. Jörder 2008; Behrisch/Rauterberg 2008; Gross 2008; Baucamp 2008; Kern 2008).

Abb. 1 Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, Öl auf Lindenholz, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek München

Blickt man auf Dürers sogenanntes „Selbstbildnis im Pelzrock“ von 1500, so lässt sich sein Selbstverständnis als Schöpfer noch deutlicher spezifizieren. Die 67 x 49 cm große Tafel enthält die Inschrift „Albertus Durerus Noricus/ipsum me propriis sic effin-/gebam coloribus aetatis/anno XXVIII (So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit unvergänglichen Farben im Alter von 28 Jahren). Auf selber Höhe links sind Dürers charakteristische Initialen und die Datierung ins Jahr 1500 angebracht, wobei die horizontale Linie zwischen den Inschriften zugleich die Augenhöhe des Porträtierten markiert.

Was an diesem Bild auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheint – und überdies nicht der Rhetorik eines gewöhnlichen Renaissanceportraits entspricht – ist einerseits die Frontalität der Darstellung und anderseits ein die Komposition

bestimmendes Kreuz: Durch die Betonung der vertikalen Mittelachse und der Horizontalen, welche durch die Inschriften und die Augen gebildet wird, ist dem Maler eine Kreuzigungssymbolik offensichtlich eingeschrieben. Zudem sind nicht nur Bart und Haartracht Anklänge an die Christus-Ikonographie, sondern auch das Motiv der frontalen Halbfigur – bis hin zur Haltung der Hand, welche an den segnenden Gestus von Christus als Salvator Mundi erinnert, nur dass die Hand sich auf den Dargestellten selbst zurückwendet.[11]

Insgesamt wird hier ein Blick auf die eigene Person inszeniert, in dem diese „überindividuell" und sakral erscheint (vgl. Buchner 1953: 160) – eine Lesart, die durch den Hinweis auf die „bleibenden Farben" in der Inschrift noch verstärkt wird. Gleichwohl aber drückt sich in der aufrechten Haltung und dem Blick der Person auch eine große Ernsthaftigkeit aus. Insofern ist es nahe liegend, in dem Bildnis nicht einfach eine bis zur Hybris gesteigerte Selbstverherrlichung zu erkennen, sondern es als Ausdruck einer ganz spezifischen Verantwortung zu sehen, die in der symbolisch angedeuteten Nachfolge („Imitatio Christi") liegt. Gerade die auf das Selbst zurückverweisende, fast fragil wirkende Malerhand entschärft die erhabene, hoheitliche Pose und lässt die Figur zugleich angreifbar wirken.

Wenngleich dieses Bild als Sinnbild für die Idee des Malers als Schöpfer im emphatischen Sinne herangezogen werden kann, steht dieser Schöpferbegriff doch in einem sehr spezifischen Verhältnis zum Göttlichen. Es ist keine einfache Analogie, um die es hier zu gehen scheint. Das Subjekt ist nicht der transzendentale Grund, aus dem heraus geschöpft wird. Was sich in Dürers Bildnis spiegelt, lässt sich eher als Ethos beschreiben. Der Maler-Schöpfer unterliegt dadurch, dass er in der Nachfolge Christi steht – das zeigt seine Strenge und Ernsthaftigkeit an – offenbar einer Verpflichtung. Insofern könnte man sagen, die Dürersche Schöpferfigur präsentiert sich nicht als gesondertes, emotionalisiertes Subjekt, als Kreativer oder Genie, das von Impulsen und Eingebungen bestimmt wäre, vielmehr inszeniert sich Dürer wie einer, der einer gleichermaßen erhabenen wie bindenden Bestimmung folgt: Er hat der (stets von Gott) gegebenen Welt der Ideen Ausdruck zu verleihen und ist damit nur eine Art Medium.

Das merkwürdig trockene Ethos lässt sich geradezu als Kontrastmittel des viel beschworenen spontanen romantischen Genies betrachten, das als *role model* dem heutigen „Kreativen" vorausging (vgl. Luhmann 1998; Groys 1999; Majetschak 2006). Doch auch das Neue, von dem Dürer sprach, scheint eine

11 „Der Wirkung dieser hieratischen Anordnung kommen nur Halbfigurbilder Christi gleich, und diese Ähnlichkeit der Wirkung wird verstärkt durch die Stellung der Hand, die den gleichen Platz einnimmt wie die segnende Rechte des Salvator Mundi" (Panofsky 1943/1977: 57).

grundlegend andere Qualität zu haben als jener Begriff des Neuen, auf den sich die sehr viel späteren Konzepte der Moderne stützen. Während das Neue bei Dürer (im Anschluss an die hier angestellten Überlegungen) die Unerschöpflichkeit überzeitlicher (und damit immer schon vorhandener) göttlicher Ideen unter Beweis stellt, ließe sich das Neue in der Moderne eher als Ausdruck einer Fortschrittsteleologie beschreiben; einer Teleologie, die das Entstehen von Neuem den individuellen Erfindungen herausragender menschlicher Subjekte zuschreibt. In der Postmoderne dagegen ist das Neue wiederum etwas anderes: Hier ist es vor allem der Zufall, der als Ursache für das Entstehen von Neuem ausgemacht wird. Für diese Tendenz ist John Cage beispielhaft. Er war es, der geradezu obsessiv den Zufall als entscheidenden Faktor beim Komponieren nutzte, indem er würfelte oder die Strukturen seiner Kompositionen aus absurden Versuchsanordnungen herleitete, wie etwa das Durchgehen von James Joyes' „Ulysses" auf das Vorkommen des Buchstabens „J".

Das role model, welches für den zweiten modernen, subjektzentrierten Typus gleichsam Pate steht, ist Picasso. Er gilt durch seine vermeintlich unerschöpfliche Produktivität, seine scheinbar radikalen Brüche zwischen unterschiedlichen Schaffensphasen, seine Originalität – gepaart mit der ihm nachgesagten virilen Potenz und seinen leidenschaftlichen Beziehungen zu ihn inspirierenden Frauen – vielen auch heute noch als Inbegriff des Schöpferischen schlechthin (vgl. etwa Husmeier-Schirlitz 2008). Er kann als Inbild der sexualisierten, männlichen Kreativität gelten. Seinen Namen umgibt immer noch die Aura der Ausnahmeerscheinung. Entsprechend haben sich Berater, Pädagogen und Wissenschaftler, die in den letzten Jahrzehnten Kreativitätstechniken auf die Spur kommen wollten, immer wieder auf sein Vorbild berufen (vgl. etwa Holm-Hadulla 2007: 153ff.).

Doch wurde der Mythos vom sich durch Genialität und besondere Eigenschaften auszeichnenden Künstler-Schöpfer, den Picasso in seiner modernisierten Form verkörpert, zwischenzeitlich längst entzaubert und mannigfaltigen Dekonstruktionen unterzogen (vgl. Hamburger Bahnhof 2008). Der Geniebegriff, dem etwa Immanuel Kant in der Kritik der Urteilskraft eine maßgebliche Bedeutung einräumte,[12] gibt bereits in den großen künstlerischen Projekten der Moderne nicht mehr den transzendentalen Rahmen der Kunst ab. „Schon 1916 hatte der Sprachtheoretiker Viktor Sklovkij geschrieben, daß die Aufmerksamkeit der Künstler sich auf das Verfahren des Kunstmachens selbst verschoben habe" (Gamm 2006: 66).

Vor allem waren es die Künstler/innen selbst, die sich durch ihre neuen Strategien mehr und mehr widersetzten, weiterhin als exemplarische „Statthalter

12 Kant spricht vom Genie als „Günstling der Natur" (Kant 1968: 318).

moderner Subjektivität“ (Früchtl 2006: 38) zu gelten. Sie distanzierten sich zunehmend von einem emphatischen Begriff von Originalität; bis dahin, dass sie – wie etwa Elaine Sturtevant in den frühen 1970er Jahren – die Arbeiten anderer Künstler kopierten und als eigene Werke präsentierten, oder wie der Dokumentarfilmer Harun Farocki im Wesentlichen mit bereits vorhandenem (Film-) Material arbeiteten oder gar repititive Mechanismen verfolgten wie On Kawara, der seine Vita auf eine Datenspur reduziert, indem er von 1966 bis heute nach dem immer gleichen Konzept vollkommen anonymisierte Bilder malt, die nichts weiter zeigen als das Datum, an dem sie gemalt worden sind (vgl. hierzu Berg 2007).

„Von der Originalität zum Diskurs“ nennt Stephan Schmidt-Wulffen diese Entwicklung. Begleitet wird jene – bis heute anhaltende – Orientierung an Diskursen von einer Tradition der expliziten künstlerischen Auseinandersetzung mit Autorenschaft.[13] Diese reicht von der Idee der Kunst als social engineering, das sich dadurch auszeichnet, dass Künstler als Katalysatoren sozialer Bewegungen autreten,[14] über multiple Autorenschaft, wofür die Schwestern Christine und Irene Hohenbüchler beispielhaft sind, die 2004 etwa unter dem Titel „Wilde Gärten“ ein Gartenkonzept mit Behinderten in der Kartause Ittingen erarbeiteten, bis hin zu Andrea Frasers Selbstanalyse vor laufender Kamera „Projection“ von 2008, in der sich die Künstlerin auf zwei gegenüberliegenden Videoprojektionen selbst als Analytikerin und Künstlerin „spielt“, um sich – möglichst schonungslos – Rechenschaft über ihr Tun zu geben und sich dabei (bis hin zum Weinkrampf) gegenüber dem Betrachter auf unangenehme Weise psychisch entblößt.

Die Entwicklung weg vom Konzept des emphatischen Künstlerschöpfers lässt sich auf zwei Leitmotive zurückführen: Das erste Motiv kann man als ein soziales beschreiben. Hier geht es darum, im Sinne des „offenen Kunstwerks“ die „Hierarchie, wie sie üblicherweise zwischen Autor und Leser, zwischen Künstler und Betrachter besteht“ (Schmidt-Wulffen 1996: 187), auszugleichen und die Kunst damit zu demokratisieren (etwa bei den Schwestern Hohenbüchler, vgl. hierzu auch Bourriaud 2002). Das zweite Motiv ist ein grundsätzliches, theoretisches Misstrauen gegenüber dem Status des Subjekts als transzendentalem Grund des Schöpferischen (Cage, Farocki und Fraser).

Beide Motive lassen sich zunächst zusammenfassen als erster Grund für die Absage des Kunstfeldes an den Begriff „Kreativität“. Es ist dies eine Absage an die dem Kreativitätsbegriff inhärente Vorstellung von einem exemplarischen

13 Der umfangreiche Diskurs zur Autorenschaft kann hier nicht vertieft werden (vgl. dazu Caduff/Wälchli 2008; Draxler 2007; Früchtl 2006; Groys 2001; Gamm 2006; Osten 2007; Schmidt-Wulffen 1993 und Wuggenig 2004).

14 Als Beispiel hierfür kann etwas die Gruppe Wochenklausuren gelten.

Kreativsubjekt, das mit einem besonderen Vermögen ausgestattet ist. Längst liegen in Form von Werken und kunsttheoretischen Schriften zahlreiche Belege dafür vor, dass sich Künstler/innen selbst nicht mehr als Leitfiguren in diesem Sinne verstehen.[15]

Bemerkenswert ist jedoch, dass in dieser Absage gleichwohl eine gewisse Paradoxie liegt, die vermutlich dafür verantwortlich ist, dass Künstler dennoch nach wie vor als bevorzugte Adresse für Kreativität gelten: Denn sowohl das Konzept der „Autorenschaft" wie auch das der „Subjektivität" und schließlich der Begriff des „Neuen" (vgl. Groys 1999) bleiben – aller Orientierung an Diskursen zum Trotz – für das Kunstfeld entscheidende Konstrukte; wenngleich sie heute auf andere Weise legitimiert werden als durch eine romantische Vorstellung vom Schöpfersubjekt.

Nach wie vor hat sich der Autor/die Autorin im Kunstfeld als robuste Kennung erhalten; insofern als man beispielsweise auch heute noch – oder sogar erst recht – von dem beeindruckenden „Hirst" spricht, den man gesehen hat. Und insbesondere diejenigen Künstler, die sich mit der Dekonstruktion von Autorenschaft explizit befasst haben (wie etwa Andrea Fraser) können paradoxerweise zu den mächtigsten ‚Namen' der Kunstszene gezählt werden. Gleichwohl ist Autorenschaft doch etwas anderes geworden. Sie wird heute eher als Ergebnis eines Kampfes um ein Privileg verstanden. Der Philosoph und Kunsttheoretiker Boris Groys spricht in diesem Sinne von einer „Politik der Autorenschaft", und meint damit Autorenschaft als die Adressierung eines Objekts oder eines Akts an einen Jemand, der sich als verantwortlich bekennt und hierfür mit seinem Namen einzustehen bereit ist (Groys 2001). Die Adressierung an eine/n Autor/in bleibt deshalb unverzichtbar, weil durch dieses Konzept dem Künstler bzw. der Künstlerin eine Form der (Selbst-) Ermächtigung zugeschrieben wird, die man zu den wichtigsten Basisfiktionen heutiger, kontingenzbewusster Gesellschaften rechnen kann. Mit anderen Worten: das erworbene Privileg, als künstlerischer Autor zu gelten, gewährt allererst jene Freiräume, die es ermöglichen, sich Gehör zu verschaffen, wenn Ungesichertes und Spekulatives gesagt wird.

Und versteht man Künstler/innen als Kontingenzproduzenten, denen die Aufgabe zukommt, Gesellschaften mit überzeugenden Perspektiven, eindringlichen Fiktionen und „riskantem Denken" (Gumbrecht 2004: 149) zu versorgen, so bleibt auch Subjektivität ein bedeutsamer, dem voraus liegender Code.[16]

15 Als prominentestes kunsttheoretisches Beispiel vgl. etwa Barthes (2000).

16 In einer eher (ökonomie-) kritischen Lesart wurde dieses Konzept auch so beschrieben, dass Künstlernamen heute wie Markennamen funktionieren, so dass die Zuschreibung an einen Autor zum wichtigen Verkaufsargument wird (vgl. etwa Graw 2008).

Aller Diskursivität und Konzeptorientierung zum Trotz ist künstlerische Praxis eine Arena geblieben, in der Subjektivität behauptet wird. Radikale Beispiele hierfür sind etwa die jüngeren Theaterstücke von Christoph Schlingensief,[17] in denen dieser auf schonungslose Weise seine eigene durchlittene Krebskrankheit auf die Bühne bringt, oder die genannte Videoarbeit von Andrea Fraser, in der die Künstlerin sich selbst in ihrer Unzulänglichkeit vorführt. Auch die Ausbildungsstätten der Kunst, die Kunstakademien, sind so gesehen Sozialisierungsagenturen, die es Studierenden ermöglichen, ihre eigene Subjektivität einzuüben. D. h. das schöpferische Subjekt gründet nun nicht mehr auf einer verpflichtenden Gnade oder (gott-) gegebenen Eigenschaften (wie bei Dürer) und auch nicht mehr auf robusten, wilden und ungestümen individuellen Gaben (wie bei Picasso), sondern bleibt etwas Fiktives, Zerbrechliches und ständig Gefährdetes, das es immer neu zu erzeugen gilt.

4 Absage an die „Industries"

„Als Leitfiguren haben wir ausgespielt." „Genau! Wir ziehen uns zurück und widmen uns der Landschaftsmalerei." Das Künstlerduo Dellbrügge/de Moll thematisiert mit diesem in zwei Sprechblasen geschriebenen Kurzdialog ihrer Gouache „Elfenbeinturm" etwas, was vielfach mit dem Schlagwort „Ende der Avantgarde" (White et al. 1995) beschrieben wurde. Der Rückzug in den Elfenbeinturm der Landschaftsmalerei kann als Sinnbild einer bürgerlichen l'art pour l'art verstanden werden, die zugleich *das* Feindbild einer gesellschaftlich relevanten künstlerischen Praxis ist. Gerade die Landschaftsmalerei steht unter dem Verdacht, im zweckfreien, rein ästhetischen Akt der Anschauung eine vermeintlich unkritische und gesellschaftlich irrelevante Rückführung des Subjekts auf sich selbst hervorzurufen.

Begreift man es dagegen als wesentlichen Impuls der künstlerischen Avantgardebewegungen der Moderne, die Kunst in das Leben zu überführen und dabei zugleich Künstler als jene Galionsfiguren des Forschschrittsglaubens zu inszenieren, die ihrer Zeit immer schon voraus sind und den Weg weisen, so dokumentiert diese Gouache das Gegenmodell: Die Künstler ziehen sich aus dem gesellschaftlichen Fortschrittsprojekt zurück. Allerdings lassen Dellbrügge/de Moll mit ihrer Arbeit offen, wie ernst es ihnen mit diesem Postulat ist. Das Duo ist dafür bekannt, eine Kunst über Kunst zu produzieren, die voller Selbstironie ist. Insofern lässt sich das Bild auch im dialektischen Sinne verste-

17 Gemeint ist etwa „Mea Culpa" von 2009.

Abb. 2 Dellbrügge/de Moll, Elfenbeinturm 1992, Gouache auf Papier , 63 x 43cm

hen: „Asozialität wird zur sozialen Legitimation von Kunst“ schreibt Adorno in seiner Ästhetischen Theorie (Adorno 1973: 349). Entsprechend könnte man auch Dellbrügge/de Molls Arbeit als Plädoyer für einen Rückzug lesen, der erst durch seine vieldeutige Ankündigung zum poetischen Widerstand wird und sich somit ironisch-kritisch auf gesellschaftliche Verhältnisse bezieht.

In einem verwandten Sinne lässt sich auch die in den letzten Jahren häufiger zu beobachtende Auseinandersetzung der Kunst mit dem Kreativitätspostulat deuten. Es ist vor allem die Verstrickung des künstlerischen Freiheits-, Autonomie- und Selbstbestimmungskonzepts in den „Neuen Geist des Kapitalismus“, an dem sich Künstlerinnen wie etwa Marion von Osten oder Kunsttheoretikerinnen wie Isabell Graw oder Beatrice von Bismarck stoßen (Bismarck 2004; Hoffmann/Osten 1999; Graw 2008). So wie der Sozialwissenschaftler Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Éve Chiapello anhand einer Analyse der Managementliteratur der 1960er bis 1990er Jahre zeigen,[18] auf welche Weise sich das Rollenmodell des Managers seit den 1970er Jahren immer mehr demjenigen des schöpferischen und autonomen Künstlers angleicht (Boltanski/Chiapello 2006: 478ff.), so sind auch zahlreiche Künstler skeptischer geworden gegenüber dem Kreativitätspostulat und den damit verbundenen Vereinnahmungstendenzen von künstlerischen, emanzipatorischen Arbeitsformen für ein neoliberales, auf „Ich-AGs“ basierendes Gesellschaftskonzept. Wenn Kunst plötzlich als ökonomischer Katalysator gilt (vgl. Bolz 2005: 30) und Künstler/innen einer neuen gesellschaftlichen Klasse zugerechnet werden, die für ökonomisches Wachstum sorgt, sind aus der Perspektive eines sich auf das Autonomiepostulat berufenden Feldes wie der Kunst Abwehrreflexe erwartbar.

Bei einem der großen Popularisierer des Kreativitätsbegriffs, dem US-amerikanischen Ökonom Richard Florida heißt es: „Because creativity is the driving force of economic growth, in terms of influence the Creative Class has become the dominant class in society“ (Florida 2004: XXVII). In seinem Verständnis können Wissenschaftler, Ingenieure, Architekten, Designer, Schriftsteller, Künstler, Musiker, Manager, Lehrer, Richter, Mediziner und andere Berufsgruppen jener „Creative Class“ zugerechnet werden, die er für die neue, gesellschaftsbestimmende Kraft hält (ebd.: XXVII). Darüber hinaus stellt Florida erhebliche „correlatitons between cultural factors and economic health“ (ebd.: XVII) fest.

18 Insgesamt über hundert Texte über Managementtheorie wurden einer computergestützten Inhaltsanalyse unterzogen. Zur Bedeutung der Managementliteratur schreiben Boltanski und Chiapello: „Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Managementdiskurs, der sich sowohl abstrakt als auch historisch, sowohl allgemein als auch konkret gibt und in dem allgemeine Empfehlungen und paradigmatische Beispiele einander ablösen, gegenwärtig die Form schlechthin bildet, in der der Geist des Kapitalismus beheimatet ist und weiter vermittelt wird“ (Boltanski/Chiapello 2006: 51).

Solche Umarmungen rufen nicht nur alte Ressentiments gegen die sogenannte Kulturindustrie wach, sie unterminieren auch den weniger moralisch als vielmehr funktional bzw. systemtheoretisch zu verstehenden Begriff der „Alterität" von Kunst. Kunstwerke seien gerade keine „Weltobjekte", schreibt der Soziologe Niklas Luhmann in *Kunst der Gesellschaft* (Luhmann 1999: 70), sie haben keinerlei „externen Nutzen" (ebd.: 77), sondern provozieren eine Form der „Sinnsuche" (ebd.: 45), in der sich gerade die „Unerreichbarkeit der Welt" (ebd. 59) ausdrückt. Begreift man, im Anschluss an diese Überlegungen, Kunst jedoch zugleich auch als ein umkämpftes Feld (im Sinne Bourdieus), in dem bestimmte Privilegien gelten – wie etwa das Bestehen auf einem emphatischen „Als ob", einem Möglichkeitssinn als Modus des Weltbezugs –, so muss das Kunstfeld jede Form der Indienstnahme entschieden abwehren. Würden Künstler sich dem hegemonialen, inzwischen ökonomisch dominierten Diskurs über Kreativität (vgl. Bröckling 2004; Osten 2007: 103) widerstandslos unterordnen, so setzten sie ihr gefährdetes Territorium aufs Spiel, dessen gesellschaftlicher Zweck gerade im zwecklosen Experimentieren und Stören besteht. Wenngleich es eine bürgerliche Fiktion ist, dass Kunst etwas sein kann, das sich allen Verwertungsansprüchen entzieht, und wenngleich der Kunstproduktion selbst oft auch „marktreflexive Gesten" inhärent sind (Graw 2008: 100), schon weil Kunst immer Gegenstand der Marktes ist, so bleibt sie gleichwohl fundamental darauf angewiesen, den Marktzweck immer auch von sich zu weisen.

5 Und noch einmal: Absage an die Einfälle

Der kubanische Künstler Félix González-Torres ist durch eine Reihe von Arbeiten bekannt geworden, die scheinbar zum Konsum bestimmt waren. Er offerierte in Museen stapelweise Plakate zum Mitnehmen oder legte den Boden von Galerien mit tausenden in gleiches, unbeschriftetes Silberpapier eingewickelten Bonbons aus, die der Besucher aufheben und verzehren durfte. Eine Variante der Präsentation der Bonbons bestand in einem in der Ecke eingepassten Haufen, eine andere in einem großen rechteckigen Feld. Beide Formationen lassen sich als Anspielungen an die großen Heroen der Nachkriegskunst verstehen – an die Beuys'sche Fettecke oder die raumgreifenden Felder der Landart.

González-Torres gilt als einer jener Künstler der 1990er Jahre, die u. a. unter dem Begriff der „Relational Aesthetics" zusammengefasst werden (vgl. Bourriaud 2002). Mit diesem Label ist gleichsam ein Anti-Werkbegriff umschrieben. Es bezeichnet partizipative künstlerische Praktiken, die auf eine kollektive Form der Bedeutungsproduktion („collective elaboration of meaning",

Abb. 3 Félix González-Torres, Untitled (Placebo), 1991. The Williamstown Museum of Art.

Abb. 4 Félix González-Torres, Untitled (Placebo), 52 Biennale Venedig, 2007

Bourriaud 2002: 15) zielen. Im Falle von González-Torres' Arbeiten ist es vor allem eine Praxis der Einverleibung, die in ihrer trivialsten, süßlichsten Form als künstlerischer Akt inszeniert wird. Innerhalb der Laufzeit einer Ausstellung verschwinden González-Torres' Werke möglicherweise ganz. Man mag dies als unkritisch und harmlos betrachten, als relativ simplen Kommentar zu der stets auf Dauer abstellenden Institution Kunst oder aber als einladende, großzügige Geste, die nichts weiter möchte als Wohlgefallen auslösen. Wie auch immer: das sinnliche Angebot, wird erst dadurch zur künstlerischen Praxis, dass bei Besucher/innen mehr geschieht als der bloße, zuckrige Genuss; es wird zur künstlerischen Erfahrung, wenn wir beispielsweise beginnen, Imagination zu entwickeln. Wenn wir entdecken, dass González-Torres sein Körpergewicht als Maß für die Menge der Bonbons benutzt hat, und wir deshalb über die Schönheit der silbernen Fläche im Ausstellungsraum hinaus auch ihre Vergänglichkeit in einem emphatischen Sinne erleben.

Selbst wenn man González-Torres' Konzept für schlicht hält, so ist damit doch ein Grundmotiv der Kunst überhaupt angesprochen: „Konsum drängt auf sofortige Befriedigung, Kunst hingegen stellt nach wie vor auf Dauer", schreibt der Soziologe Zygmunt Bauman (2007: 223).

Das Thema der Dauer ist deshalb Grund für die dritte Absage der Kunst an den Begriff der Kreativität in seiner heutigen Verwendung. Auf die spontanen und sporadischen Einfälle, welche, wie etwa in der Werbung (um eine sogenannte Kreativ-Industrie zu nennen), dazu dienen, den Konsum in Gang zu halten, kommt es gerade nicht an. Es geht um etwas, das von kategorial anderer Halbwertszeit ist. Bloße Einfälle reichen nicht aus, damit etwas als Kunst anerkannt wird. Es genügt auch nicht, dass etwas nur *neu* erscheint. Wenn Eisler und Adorno von dem enormen technischen Können sprechen, dann ist damit eine spezifisch kultivierte Form der Produktion von sinnlichen Sinnangeboten gemeint, eine elaborierte Form leibgebundener Erkenntnisproduktion, die mehr ist als ein bloßer Einfall. Sie muss, um als Kunst hervorgebracht und anerkannt zu werden, so modelliert sein, dass sie zugleich unscharf und vieldeutig ist – in Bezug auf den Begriff – wie auch nachhaltig in Bezug auf das Freisetzen von Erfahrungen und Imaginationen. Insofern wird es aus der Perspektive des Kunstfeldes nicht reichen, mode- oder konsumbezogene ‚kreative Einfälle' zu generieren. Jene „Fähigkeit zum Ausnutzen von Gelegenheiten", von der Luhmann spricht, jene „Verwendung von Zufällen zum Aufbau von Strukturen" (Luhmann 1998: 17), die man Kreativität nennen kann, ist längst noch nicht hinreichend. Die Kunst muss auf eine Eindringlichkeit und Unbedingtheit setzen und stets so tun, als gäbe es hierfür einen substanziellen Qualitätsbegriff.

Literatur

Adorno, T. W. (1959): Musik, Interpretation, Publikum In: ders.: *Nervenpunkte der Neuen Musik*. Reinbek bei Hamburg. S. 7-15.

Adorno, T. W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, M.

Adorno, T. W./Horkheimer, M. (1947/1986): Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: dies.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, M. S. 128-176.

Barthes, R. (2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, F. et al. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart. S. 185-193.

Bauman, Z. (2007): *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt, M.

Beaucamp, E. (2008): Kunst ist lernbar. Warum ihre Studenten unbedingt strenger trainieren sollten. In: *FAZ* 178 (01.08.2008). S. 35.

Behrisch, S./Rauterberg, H. (2008): Polizeischule oder Ort zum Herumsauen?. Die Münchener Akademie der Bildenden Künste feiert ihren 200. Geburtstag. Ist eine solche Institution noch zeitgemäß? Ein Streitgespräch zwischen den Professoren Olaf Metzel und Christian Demand. In: *DIE ZEIT* 22 (21.05.2008). S. 47.

Belzer, H./Birnbaum, D. (Hrsg.) (2007): *Kunst lehren. Teaching Art. Städelschule*. Frankfurt, M.

Berg, K. van den (2007): Semantiken des Alters. Diskursinterventionen durch Bildlektüren von Giorgione, August Sander und On Kawara. In: Pasero U./Backes, G. M./Schroeter K. R. (Hrsg.): *Altern in Gesellschaft. Ageing – Diversity – Inclusion*. Wiesbaden. S. 43-76.

Bismarck, B. von (2007): In Stellung bringen. In: Raunig, G./Wuggenig, U. (Hrsg.): *Kritik der Kreativität.* Wien. S. 237-243.

Boltanski, L./Chiapello, É. (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz.

Bolz, N. (2005): Sinn-Designer – On the Management of Cultural Meaningfulness. In: *What makes Sense. Cultural Management and the Question of Values in a Shifting Landscape*. Dresden. S. 27-32.

Bonk, E. (2001): Kunstuniversitäten. In: Zinggl, W. (Hrsg.): *Spielregeln der Kunst*. Dresden. S. 68-72.

Bourdieu, P. (1971): Disposition esthétique et compétence artistique. In: *Les temps modernes* 295. S. 1345-1378.

Bourriaud, N. (2002): *Relational Aesthetics*. Dijon.

Bröckling, U. (2004): Kreativität. In: Bröckling, U./Krasmann, S./Lemke, T. (Hrsg.): *Glossar der Gegenwart*. (3. Aufl.) Frankfurt, M. S. 139-144.

Buchner, E. (1953): *Das deutsche Bildnis der Spätgotik*. Berlin.

Buhr, E. (2009): Am Fließband der Kunst. In: *Art. Das Kunstmagazin* 1 (Januar). S. 43-51.

Caduff, C./Wälchli, T. (Hrsg.) (2008): *Autorenschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien. Züricher Jahrbuch der Künste 2007*. Zürich.

Currid, E. (2007): *The Warhol Economy – How Fashion Art & Music Drive New York City*. New York.

Draxler, H. (2007): *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*. Berlin.

Dürer, A. (1989): *Schriften und Briefe*. Leipzig.

Florida, R. L. (2004): *The Rise of the creative class ... and how it's transforming work, leisure community, & everyday life*. New York.

Früchtl, J. (2006): Die Unverschämtheit, Ich zu sagen – ein künstlerisches Projekt der Moderne. In: Lüthy, M./Menke, C. (Hrsg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Berlin/Zürich. S. 37-48.

Gamm, G. (2006): Kunst und Subjektivität. In: Lüthy, M./Menke, C. (Hrsg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne.* Berlin/Zürich. S. 49-67.

Goebbels, H. (2002): *Booklett zur CD „Eislermaterial".* Berlin: ECM Records.

Graw, I. (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln.

Gross T. (2008): Musikschule. Lasst euch euren eigenen Bart wachsen! Kann man Kunst lernen? Vielleicht. Kann man Rock-Star studieren? Gewiss! Ein Besuch in der Popakademie Mannheim. In: *DIE ZEIT* 26 (19.06.2008). S. 43.

Groys, B. (1999): Innovation und Kreativität. In: ders.: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.* Frankfurt, M. S. 66-72.

Groys, B. (2001): Die Politik der Autorenschaft. In: Stepken A. (Hrsg.): *Lesebuch*. Karlsruhe. S. 12-17.

Gumbrecht, H. U. (Hrsg.) (1998): *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?*. München.

Gumbrecht, H. U. (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt, M.

Hamburger Bahnhof (Hrsg.) (2008) *Kult des Künstlers: „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden". Dekonstruktion des Künstlermythos. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, den Sammlungen der Staatlichen Museen und anderen Sammlungen*. Köln.

Häntzschel J. (2008): Hummer und Schnitzel. Popeye, Hulk und Piraten: Jeff Koons verkauft gut. Den Pinsel nimmt er nicht in die Hand – er überwacht und philoschwadroniert lieber. In: *Süddeutsche Zeitung* (26.10.2008), online verfügbar unter: http://www.sueddeutsche.de/kultur/509/315401/text/.

Hoffmann, J./Osten, M. von (1999): Phantome und ihre Mörder. In: dies. (Hrsg.): *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie.* Berlin. S. 7-13.

Holert, T. (1997): *Künstlerwissen Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München.

Holm-Hadulla, R. M. (2007): *Kreativität – Konzept und Lebensstil*. Göttingen.

Husmeier-Schirlitz, U. (Hrsg.) (2008): *Pablo Picasso - Kreativität und Schaffensdrang. Einblicke in sein künstlerisches Selbstverständnis* (Ausstellungskatalog Clemens-Sels-Museum Neuss). Neuss.

Jörder, G. (2008): Handwerk schadet nicht. Kann man Kunst lernen? Wie an der Berliner Universität der Künste Theaterautoren ausgebildet werden. In: *DIE ZEIT* 34 (14.08.2008). S. 45.

Kant, I. (1968): *Kritik der Urteilskraft.* Bd. 5 der Akademie-Ausgabe. Berlin.

Kern, I. (2008): Da unterrichte ich lieber unentgeltlich. Ein Gespräch mit dem Maler und scheidenden Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Neo Rauch. In: *FAZ* (22.07.2008). S. 37.

Lesage, D./Busch, K. (Hrsg.) (2007): A Portrait of the Artist as a Researcher. In: AS *Mediatijdschrift* 179. Antwerpen.

Luhmann, N. (1998): Über „Kreativität". In: Gumbrecht, H. U. (Hrsg.): *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* München. S. 14-19.

Luhmann, N. (1999): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt, M.

Maharaj, S. (2002): Xeno-Epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen. In: *Documenta 11_Plattform* 5: *Ausstellung* (Ausstellungskatalog). Ostfildern. S. 71-84.

Majetschak, S. (2006): Genialität. Zur philosophischen Deutung der Kreativität der Künstlers. In: Abel, G. (Hrsg.): *Kreativität: XX. Deutscher Kongreß für Philosophie 26.-30. September 2005 an der Technischen Universität Berlin. Kolloquienbeiträge*. Hamburg. S. 1169-1184.

Metzel, O./Akademie der bildenden Künste München (Hrsg.) (1999): *Basisarbeit.* München.

Osten, M. von (2007): Unberechenbare Ausgänge. In: Raunig/Wuggenig (2007). S. 103-117.

Panofsky, E. (1943/ 1977): *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München.

Pisano, H./Kittelmann, U. (2008): Mit Udo Kittelmann kommt ein unorthodoxer Ausstellungsmacher an die Nationalgalerie in Berlin. Ein Gespräch. n: *taz* (05.11.2008). S. 15.

Raunig, G./Wuggenig, U. (Hrsg.) (2007): *Kritik der Kreativität*. Wien.

Reckwitz, A. (2008): *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld.

Schmidt-Wulffen, S. (1993): Vom Außenseiter zum Agenten. In: Welsch, W. (Hrsg.): *Aktualität des Ästhetischen*. München. S. 342-354.

Schmidt-Wulffen, S. (1996): Kunst ohne Publikum. Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen. In: *Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln . S. 185-195

Westerhoff, N. (2009): Kreativität ist harte Arbeit. In: *Süddeutsche Zeitung* 12 (16.01.2009). S. 16.

White, P./Hegewisch, K./Schürmann, W./Hypo-Kulturstiftung (Hrsg.) (1995). *Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung. Sammlung Schürmann*. (Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Ausstellung vom 13. Juni bis 13. August 1995.) Düsseldorf.

Wuggenig, U. (2004): Den Tod des Autor begraben. Online verfügbar unter: htttp://www.republic art.net/ disc/aap/wuggenig03_de.htm (abgerufen am 01.07.2008).

Wuggenig, U. (2007): „Kreativität und Innovation" im 19. Jahrhundert. Harrison C. White und die impressionistische Revolution – erneut betrachtet. In: Raunig/Wuggenig (2007). S. 219-236