

Jochen Gerz: 2-3 Straßen

Eine Ausstellung in Städten des Ruhrgebiets

In Zusammenarbeit mit dem NRW KULTURsekretariat

Inhalt

Seite	2	Drei Zitate
	3	<i>2-3 Straßen</i> ist eine Ausstellung von Straßen
	4	<i>2-3 Straßen</i> ist ein Kunstwerk
	6-7	Drei Bücher
	8	Kreativität
	9-11	Bewusstseinsindustrie
	12-13	Produktionen

Der Freund wollte, nachdem er ein halbes Jahr im Dorf verbracht hatte, mit den Dreharbeiten beginnen. Er hatte Antworten auf seine Fragen erhalten und eine Vorstellung von seinen Gastgebern, aber auch von dem gewonnen, was ihn hierher gebracht hatte. Eine Frage hatte er zu stellen gezögert, die Gelegenheit hatte sich nicht ergeben. Aber er wusste, wem er sie stellen wollte. Ein alter Mann saß meistens am Boden neben dem Eingang zu seinem Haus. Als er die Frage hörte, antwortete er ohne zu zögern, indem er wahllos auf Verschiedenes in der Umgebung zeigte: ein paar Ziegen zum Beispiel, die an einem Hang grasten. Als er den etwas ratlosen Freund sah, schaute er weiter um sich und zeigte am Ende auf ein einzelnes, dürres Bäumchen hinter dem Haus und fügte hinzu: vielleicht etwas stattlicher als der Baum da, doch ihm ganz ähnlich.

JG, Die Frage nach dem Paradies, 1963

Wenn Sie diese Karte gefunden haben, so sind Sie Teil eines Buches, an dem ich seit langem schreibe. Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten nicht beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, das ich Ihnen, meiner wieder gefundenen Gegenwart, widmen möchte.

Das Buch der Gesten,
Manuskript gefunden in Heidelberg 1969

So wie es ist und sonst nichts. Gleich wie kunstvoll hinzugefügt oder ersetzt. Gleich wie sinnlos massakriert oder gleich mit welcher Hingabe zum Opfer gebracht.

F/ T 128, 1984

2-3 Straßen ist eine Ausstellung von Straßen

2-3 *Straßen* ist eine Ausstellung. Sie zeigt 2-3 Straßen ohne Sehenswürdigkeiten oder besondere Vorkommnisse, Straßen, wie sie in vielen Städten zu finden sind. Die ausgestellten Straßen sind eher typisch für Nachkriegsstädte mit Wohnhäusern, Läden, Garagen - nichts, was ein Stadtführer vermerkt. Sie werden von den teilnehmenden Städten des Ruhrgebiets ausgewählt (das Kriterium ihrer Wahl ist, wie schon gesagt ihre Normalität und die Tatsache, dass sie Teil einer Renovierung sind) und ab Ende 2007 als Kunstausstellung der Öffentlichkeit übergeben. Die Ausstellung 2-3 *Straßen* läuft ein Jahr lang (2009-2010), doch ist von einer dreijährigen Präsenz der künstlerischen Arbeit auszugehen. Sie findet im Rahmen der europäischen Kulturhauptstadt 2010 statt.

Bei den Straßen, die von den drei Städten zur Verfügung gestellt werden, handelt es sich jeweils um ein Viertel, das erneuert, verändert wird oder das neu entsteht, renoviert, rehabilitiert oder, umgewidmet wird. Dabei ist das Profil der Quartiers von Stadt zu Stadt durchaus verschieden.

Der Eingriff könnte nicht größer sein: die Straßen werden mit allem, was Teil davon ist, was sich darin befindet und dazu gehört, zu einer Ausstellung. Was in den Straßen geschieht, was sich gewollt oder zufällig darin zuträgt, wird etwas anderes: Gegenstand des Kunstinteresses. Ein avisiertes Publikum aus der Region - und darüber hinaus - besichtigt die Ausstellung, die in der Tageszeitung besprochen wurde. Was auch immer während insgesamt drei Jahren stattfindet (zwei transitorische Phasen - vorher und nachher - und die Ausstellung selbst), wird in den Straßen zu einer Manifestation von Ästhetik und Gesellschaft. Das alltägliche Leben wird Kultur: Kunstgenuss, Kommunikation und Rezeption (in den Medien).

Es handelt sich hier, wie sonst auch bei kulturellen Entwicklungen, weniger um die Realisierung eines Autors oder um eine individuelle Erfindung, als um eine minimale Veränderung im Gleichen, die sich nur vom zeitgenössischen Bewusstsein registrieren lässt. Da wo Unterschiede weder gesucht werden, noch zu finden sind, wo die Abweichung eher als ein Misserfolg (der Mimesis) zu werten ist, darf eine neue Natur vermutet werden: so wie bisher die Veränderung an der Größe des Unterschieds gemessen wurde, die sie hervorrief, lässt diese Natur sich am Gleichklang, der Ähnlichkeit messen, die sie zum Vorgefundenen unterhält. Der größte Eingriff entspricht hier der kleinsten Veränderung. Nichts trägt sich zu für den geschulten Blick. Nichts geschieht, um dem Schritt vom einen zum anderen, von vorher zu nachher auch nur vorübergehend Ausdruck zu geben.

2-3 *Straßen* ist kein Ergebnis von Kreativität. Das Neue war schon vorher da, das alte ist noch vorhanden. Dennoch könnte die Veränderung nicht tiefer greifen. Jedes Objekt, jeder Mensch, jeder Begriff wechselt, so als hätten die Straßen den Kontinent gewechselt, die Sprache, die Geschichte, die Zeit.

Was wir Kultur nennen, ist hier wie ein Konzentrat am Werk und das Ähnliche versucht erst gar nicht Spektakel zu werden. Die Zeit ist Werk als Bewusstsein von Zeit. Sie rafft den zufälligen Alltag von 2-3 Straßen in ein paar Griffen zusammen. So als konstituiere sich in den vielen Momenten der Stadt ein langer Blick, ein Sehen, als Frucht der vielen Blicke ein einziger Raum, ein Spiegel, ein neues Bild.

Das Bewusstsein der schwächsten Divergenz, Echo vergangener Zeit und doch selbst ganz und gar hier präsent, ist Kultur. Idealerweise hat auch die Kunst keinen eigenen Status. Sie taucht ein. Sie ist nur der Skrupel beim Umgang mit dem, was ist.

2-3 Straßen ist ein Kunstwerk

2-3 *Straßen* ist ein Kunstwerk. Es handelt sich im Grunde heute um eine überflüssige Behauptung. Doch obwohl die Definition von Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts verloren gegangen zu sein scheint und heute so gut wie nichts mehr nicht Kunst sein kann, gilt dem dialektischen Verhältnis von Kunst und Nichtkunst unverändert das Interesse der Künstler. Die Kunst träumt von der Nichtkunst und die kulturelle Gesellschaft ist fasziniert von der Kunst in ihrer Mitte wie von einer exotischen Ferne. Der Satz: 2-3 *Straßen* ist Kunst zeigt also, wie unsicher die Aussage ist, etwas sei Kunst und wie ambivalent wir sind. An der Stelle hätte es ebenso gut heißen können: 2-3 *Straßen* ist kein Kunstwerk. Die Utopie (von der Überwindung der Kunst) ist in die Falle der kulturellen Gesellschaft gelaufen. Ebenso leicht liesse sich behaupten, das Spiel sei nicht die Falle, sondern das Leben selbst.

Hierzu wird ein Konzept realisiert, das solange als Rahmen dient, bis es im Verlauf seiner eigenen Realisierung beginnt, sich aufzulösen und endlich im fertigen Werk verschwunden sein wird. Einmal realisiert, ist die Arbeit also nicht mehr als Kunstwerk zu erkennen. 2-3 *Straßen* unterscheidet sich dann nicht mehr von anderen Straßen, die in ihrer Umgebung liegen und kein Kunstwerk sind.

Das Konzept von 2-3 *Straßen* geht davon aus, dass zwischen einer Gesellschaft und ihrer Kunst eine Ähnlichkeit besteht und gemeint ist konkret hier die Ähnlichkeit von beider Verhältnis zur (gemeinsamen) Zukunft. Das Verhältnis zur Zukunft ist in beiden Fällen auch belastet von vielem, was in der Vergangenheit ungeschehen geblieben ist. Es scheint so, als könnten weder die Versprechen der Zivilisation noch die der Kunst eingelöst werden. Der Konsens ist vielmehr: es ist jetzt zu spät, darauf zu hoffen, dass es noch anders kommt. Angemessen ist daher, was ent/täuscht. Das ist genau das, was wir unter Kultur in der kulturellen Gesellschaft verstehen: nicht die Utopie, sondern das Bewusstsein von dem, was angemessen ist.

Zwei Utopien, die für die industrielle Gesellschaft und ihre Moderne Stellvertreterfunktion hatten, sind die Überwindung der Arbeit und die Überwindung der Kunst. Die Maschinen sollten die Menschen in die freie Zeit entlassen und die Kunst sollte als unendliche Ressource zur Gesellschaft werden. Die Poesie muss von allen geschaffen werden, sagte Lautréamont 1904. Erst dann sei das Leben wert gelebt zu werden. Freiheit ist paradox.

Die Verteilung des Werkes beinahe bis zu seinem Verschwinden ist dank der immer dichteren, kulturellen Peripherie möglich. Arbeitszeit und Freizeit durchdringen einander und die immer zahlreicheren Eingänge zum Zeitvertreib (das Leben) entstrukturieren beides, die Arbeit und das Spiel. Der Unterschied zwischen Kunst und Gesellschaft wird kleiner. Man kann die Kunst kaum noch ausmachen. Ebenso denkbar wird der arbeitslose Mensch. Kunst und Gesellschaft befinden sich an der Grenze zu ihrer Zukunft, doch denken sie, sie gehen rückwärts, wenn sie sich bewegen. Mit dem Rücken der Zukunft entgegen. Wir bewegen uns. Es bewegt uns. Es bewegt sich. Der Rest ist eine Frage des Denkens.

2-3 *Straßen* wird dezentral installiert, auf 2-3 Städte des Ruhrgebiets verteilt, und ist trotzdem als ein Ganzes zu sehen. Jede Straße ist als Werk (und als ein Teil des Werkes) von anderen Straßen umgeben und beeinflusst nur marginal das eigene Umfeld, von dem es ebenfalls ein Teil ist. Das Werk 2-3 *Straßen* soll als Prozess stattfinden und unspektakulär sein. Die Straßen sind Straßen und verschwinden nicht in der Kunst. Die Arbeit ist also nicht einfach zu erkennen, weder für den Ortskundigen noch für den Kenner der Kunst. Doch beide kommen mit ihr in Berührung und setzen sich mit ihr auseinander. Sie sind die Autoren der Arbeit, oft ohne es selbst zu realisieren. Was bleibt und was sich verändert, ist von Fall zu Fall verschieden. Beides ist anteilig, Autor und Arbeit.

2-3 *Straßen* kann Teil und Ganzes sein. Das Verhältnis von Straße und Umgebung ist nicht statisch, weil die Straßen für die Dauer der Ausstellung als Kunstwerk Veränderungen ausgesetzt sind, die mit ihnen nichts zu tun haben. Es sei denn, man traue dem Werk eine gesellschaftliche, ökonomische, politische oder soziologische Eigendynamik zu, die nicht der Grund ihrer Entstehung sein kann, sondern höchstens ihr Resultat. Voraussetzung ist eine fast spielerische Situation, die Kunst sein kann oder auch nicht. Beides ist konzeptuell gleichgewichtig: das auf die Gesellschaft zielende mimetische Talent der Kunst oder das sich die Kunst aneignende mimetische Talent der Gesellschaft. Die Instabilität ist eine Voraussetzung für die Arbeit als Beitrag zur (kulturellen) Gesellschaft.

Aus dem bisherigen geht hervor, dass die Arbeit nicht darauf aus ist, im Sinne einer Verwirklichung etwas zu erreichen. Sie ist kein Programm. Obwohl die Teilnahme der Bewohner und der Besucher der Ausstellung eine Voraussetzung ist, ohne die 2-3 *Straßen* nicht zustande kommt, ist sie in diesem Fall nicht das Hauptziel. Die Teilnehmer leisten einen spezifischen Beitrag, den nur die Arbeit erklärt (siehe Produktionen, S. 12/14). Der ist aber marginal im Verhältnis zu dem, was sich durch die Arbeit nicht erklärt oder verändert. Die Teilnehmer leben ihr Leben, arbeiten oder nicht, verdienen Geld oder nicht. Oder sie sind hergekommen, um eine Ausstellung anzuschauen. Es ist nicht sicher, wo Ausstellung, Arbeit oder Kunst anfangen und wo sie enden. 2-3 *Straßen* ist räumlich begrenzt, doch ist nicht klar, was die Begrenzung ausmacht. Zwischen Arbeit und Nichtarbeit ist für den Betrachter kein Unterschied erkennbar. Auch wenn es sich um Kunst handelt, ist es möglich zu fragen, was an 2-3 *Straßen* Kunst sei. Doch betrifft diese Frage die Straßen als Straßen und nicht als Kunst.

Der Betrachter der Ausstellung sieht eine Straße. Er betrachtet etwas, das er an einem anderen Ort ebenso gut sehen könnte, ohne Betrachter eines Kunstwerkes zu sein.

2-3 *Straßen* ist keine Künstlerkolonie. Es sind nicht Orte oder gar Reservate für Kreative. Deren Präsenz ist aber ebenso wichtig, wie die der so genannten „normalen“ Menschen und Bewohner der Straßen, die schon vor Beginn der Arbeit dort wohnten oder derer, die neu einziehen. Alle sind Teilnehmer von 2-3 *Straßen*.

In den Straßen, die Teil der Arbeit sind, herrschen eigene Gesetze. Es sind diskrete Gesetze, die auch anderswo ausgestellt sein könnten oder die eines Tages vielleicht hier oder anderswo (nicht als Kunst) Wirklichkeit werden. Im Zusammenspiel der „normalen“ und der künstlerischen Kräfte tragen sie zur Veränderbarkeit der Situation bei, die 2-3 *Straßen* ausmacht. Die Beeinflussbarkeit und die Instabilität sind Ziele des Kunstwerks. Dabei ist es möglich, dass die Eindrücke des Betrachters in ihm eine neue Sensibilität für das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld wecken, die der ähnlich sind, die zur Betrachtung von Kunstwerken notwendig ist. Gesellschaft und Kunst sind - wie bei den Dogon Paradies und Erde - so gut wie das Gleiche. Was auch geschieht und sichtbar geworden ist, es bleibt die Absicht der Arbeit, nicht Arbeit zu bleiben. Die Nähe der Kunst zur städtischen Umgebung ist die Voraussetzung für deren Nähe zur Kunst. In gegenseitiger Nähe sind sich beide gegenseitig Potential zur Konfusion, d.h. zur Bewegung.

Drei Bücher

Drei Bücher – *The Fall of the Public Man* von Richard Sennett (1974), *The Cultural Creatives* von Paul H. Ray und Shery R. Anderson (2000) und *The Rise of the Creative Class* von Richard Florida (2002) – beschreiben die Zäsur, die das Selbstverständnis der postindustriellen Welt gegenwärtig durchmacht. Alle beschreiben die Perspektive des Einzelnen als einen Verlust. Ray, Anderson und Florida reagieren darauf (für eine europäische Perspektive) euphorisch, sein Landsmann Sennett dagegen kritisch und fast vertraut melancholisch.

Der öffentliche Mensch ist der Einzelne, der die Gesellschaft in seinem Handeln ausdrückt und thematisiert (der Untertitel des Buchs von Sennett heißt in der deutschen Ausgabe: der Terror der Intimität). Der kreative Mensch tritt bei Florida aber nicht als Einzelner auf, sondern als Bewegung oder Gruppe, die sich trendartig beeinflusst. (Hätte man früher verächtlich von „Herde“ gesprochen? Von einer kreativen Herde zu sprechen, käme dem Autor sicher nicht in den Sinn.) Bei Ray und Anderson werden die cultural creatives Gestalter des eigenen Lebens, nachdem sie zu einer (neuen?) Gemeinschaft gefunden haben.

In den Büchern wird das Ende des Einzelnen als Erfinder und Gestalter beschrieben. Sennetts Gruppe geht als Ort der Intimität fast dreißig Jahre später eine Mutation ein und wird als „kreative Klasse“ wiedergeboren (bei Ray und Anderson liegt der Akzent auf „a new way of life“. Das soll nicht heißen, dass es in Floridas (vor allem amerikanischer) Gesellschaft keine Arbeiter mehr gäbe, doch deren Einfluss als Gruppe schwindet, während der der „Kreativen“ sich vermehrt. Das passt zur Analyse des französischen Ökonomen Daniel Cohen (*Trois leçons sur la société post-industrielle*, 2006), der zum Schluss kommt, dass die Produktion von allem was fabriziert werden kann, d.h. alle materiellen Produkte, bald woanders als in der Ersten Welt stattfinden wird, während „hier“ nur noch konzipiert wird, was „nicht hier“ produziert wird, nämlich ein immaterielles Produkt.

Im postindustriellen Europa reibt sich die Reaktion auf Floridas „Blauäugigkeit“ weniger an der uns vertrauten Verehrung des Kreativen, sondern an dessen angelsächsischer Demokratisierung. Nicht nur Künstler sind gemeint, nicht nur die verschwindend kleine, genieverdächtige Gruppe, die uns erstaunen lässt, sondern potentiell alle Menschen, die sich in einem freiberuflichen oder auch nur arbeitsähnlichen Spektrum bewegen, dort wirken und (meist gutes) Geld verdienen. Selbst diese Eingrenzung gilt für die cultural creatives (bei Ray und Anderson) übrigens nicht.

„Ich bin kreativ“ – das Bewusstsein von der eigenen Kreativität scheint in der sich abzeichnenden Kulturgesellschaft bei allen Unterschieden auf beiden Seiten des Atlantik anstelle akademischer Diplome oder anderer milieubedingter Initiationsriten zum Kriterium von Kreativität zu werden. Sogar Polizisten sollen in einer US-Statistik von Richard Florida als Teil der kreativen Klasse auftauchen!

Der Singular weicht dem Plural und der Plural integriert die Eigenschaften, die bisher dem Individuum vorbehalten waren. Der Plural wird so zum neuen Singular als Gruppe, die sich nicht (wie in der Vergangenheit) dank ihrer Manifeste konstituiert, sondern deren Identität das Resultat soziologischer Beobachtung ist.

Das Beobachten, das Verfolgen und Aufzeigen werden zu neuen kulturellen Bildmethoden.

Das soziologische Zustandekommenlassen und Sammeln kann ein Brückenschlag zur Kunst werden. Es ist ein geduldiger Prozess, ein Gestalten, das eher Zurückhaltung

vermuten lässt als Eingriff, Organisationswillen oder die fast gewaltsame Unmittelbarkeit der traditionellen kreativen Geste.

Das Werk wäre dann etwas - wollte man die soziologische Methode auf den ästhetischen Bereich übersetzen - das ohnehin stattfindet und teilweise schon stattgefunden hat, aber nicht abgeschlossen ist. Es ist keine geniale Behauptung, sondern die Frucht eines Prozesses, der innerhalb und sogar außerhalb eines akademischen oder künstlerischen (Forschungs-)Rahmens, von dem die zurückhaltende Beobachtung auszugehen hat, stattfindet.

Das Werk ist also nicht primär der Ausdruck einer bewussten oder unbewussten Absicht. Es existiert mehr in seinem Entstehen als in seinem Resultat. Es weist auf etwas hin, das nicht Teil seiner selbst sein kann: den Gegenstand der Beobachtung, die gesellschaftliche Fluktuation, der es sich verdankt. Das Werk veröffentlicht sich nicht selbst, sondern zeigt das, was ohnehin existiert und es möglich macht.

In der zurückhaltenden Beobachtung, die sich nicht auf einen Begriff bringen lässt, verlangsamt sich das Werk so sehr, dass es selbst nicht Gegenstand der Betrachtung – wie etwa noch das Gesamtkunstwerk – sein kann, sondern nur von der Perspektive der eigenen Teilnahme (als Gruppe) am Zustandekommen des Werks aus sichtbar wird.

Bei einer Assimilierung der Methode der geduldigen Beobachtung durch die Kunst wäre es nicht länger die Aufgabe der Geschichte allein, die Bedingungen für das zu schaffen, was zu sehen ist und was es zu beobachten gibt. Auch die künstlerische Kreativität könnte sich an dieser Aufgabe beteiligen.

Von der Kunst ist deshalb zu übernehmen, was sie weniger zur Kunst als zur radikalen Manifestation von Gegenwart macht.

Es sind weniger die Methoden von Kunst und Soziologie, die ausgedient haben als die jeweiligen Werkbegriffe, die daraus hervorgingen und deren Ablösung dem zwanzigsten Jahrhundert nicht gelungen ist. Sie sind das, was heute zur Debatte steht. Sie verhindern, dass beide, die Kunst und die Soziologie, auf das Gesellschaftliche anders Einfluss nehmen können als über die tradierten Medien des Museums und der akademischen Theorie. Eine Kunst, die als Praxis die zurückhaltende und fast passive Beobachtung integriert, gibt sich ebenso wie eine Soziologie, die vorbehaltlos die eigene Kreativität annimmt, den Rahmen zum gemeinsamen Handeln.

Kreativität

Aus der Perspektive der Kulturgesellschaft betrachtet steht der traditionelle Begriff von Kreativität für ein Paradox und für die subtilste Form des Ausschlusses. Die Mehrheit der Gesellschaft, deren Teil wir (alle) sind und in der wir uns mehr oder weniger wieder erkennen, ist von der Qualität, mit der wir Kreativität verbinden, ausgeschlossen. Das Fehlen von Kreativität geht Hand in Hand mit dem Fehlen von Kultur. Ein kreativer Mensch ist demnach auch ein kultureller Mensch. Wenn also von Kulturgesellschaft gesprochen wird, kann das nur umgekehrt heißen, die Gesellschaft, in der wir zurzeit leben, sei insgesamt kreativ. Dem steht der traditionelle, restriktive Gebrauch von Kreativität, wie er vor allem in den humanistischen Wissenschaften gepflegt wird, entgegen. Der Ausschluss wird nicht vollzogen als ein Ausschluss von einem konkreten Wissen, von bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Regeln, Traditionen oder Bräuchen, sondern als ein Selbstverzicht auf die Möglichkeit, kreativ zu handeln. Heute tritt diese Kreativität, die axiomatisch daherkommt, als ein Ausschluss vom Sein auf, jenseits von Fortschritt, Gerechtigkeit, Lehre, Politik oder von Philosophie. Sie ist inzwischen von allem, was sie in der Moderne zu definieren half, befreit.

Die Einen sind kreativ und das sind die Wenigsten, die meisten sind es nicht. Sie sind es nicht und sie werden es nicht sein. Keine Revolution wird den Mangel an Kreativität beheben können, das zerstörerische Zeugnis, das sich die Seele (und Psyche) der Masse selbst ausstellt. Kein Meisterwerk wird seinem Betrachter das zurückgeben können, was er sich selbst genommen hat.

Im zwanzigsten Jahrhundert haben die Künstler viele Narrenkriege gegen das eigene Privileg geführt. Sie haben den Seinsvorzug der Kreativen immer wieder dem Spott preisgegeben. Doch nichts hat die Widerlegung der vielleicht einzigen übergreifenden, künstlerischen Position des Jahrhunderts verhindern können. Das der Lächerlichkeit Preisgegebene hat über die Narren gesiegt, nicht zuletzt dank der Kunstgeschichte, die es nicht riskieren wollte, in so jungem Alter von der Moderne und vom Wirbel der gesellschaftlichen Kreativität verschlungen zu werden. Sie ist stattdessen ein Memorial der künstlerischen Utopien geworden: eine geschlossene Anstalt für Kreativität.

Was lange nicht sein darf, geschieht etwas später. In der Kulturgesellschaft wird die Frage nach den Werten insofern gegenstandsloser, als alles was man in der Vergangenheit als einen singulären „Wert“ bezeichnen konnte, sich schon heute im bloßen Funktionieren desselben, als Plural, äußert. Was Identität des Solitärs (oder einer Kaste) war, wird mehr und mehr zu einem Zeichen für Viele. Das Besondere und sogar Einzige lässt sich am Grad seiner Verteilung messen. Das sieht man zur Zeit an der so genannten Luxusindustrie. So auch die Kreativität: sie verteilt sich und verflüssigt sich in alles Andere. In der Kulturgesellschaft wird der kreative Autor die radikalste Form der Pluralisierung überhaupt sein. Dank der Kreativität wird sich die Gesellschaft als eine Produktion von Gesellschaft weiter gleichzeitig rationalisieren und bohémisieren; eine Produktion, deren Qualität sich als Lebensqualität am Grad ihrer ästhetischen, ganzheitlichen und nachhaltigen Verwirklichungen misst. Nicht als das Gegenteil des Alten – eher als eine Spielform des Bewusstseins, eine List der Mneme und als ein Leben nach der „Zivilisation“.

Bewusstseinsindustrie

Die Sensibilität, die man ganz allgemein feststellen kann für das Kulturelle in Teilen der Gesellschaft, die traditionell kein Interesse an kulturellen Belangen hat, ist natürlich begrüßenswert. Dies gilt auch, wenn man gleichzeitig anmerkt, dass man eine Tendenz zur Auflösung der kulturellen Belange beobachtet, die auf den ersten Blick gegenläufig zur Eingangsbemerkung zu sein scheint, nämlich, dass das Kulturelle allgemein immer präsenter wird als Teil der Gesellschaft. Die kulturelle Lobby ist also nicht gemeint, wenn man vom Kulturellen spricht, im Gegenteil, sie wird schwächer. Wer auf den kulturellen Zug zum Beispiel qua kommerzieller Werbung aufspringt, denkt nicht ans Opernhaus und schon gar nicht an die deutsche Klassik.

Das Kulturelle ist alles und gar nichts, könnte ein Kritiker sagen, doch würde er bei der Kritik der Beliebigkeit des Kulturellen übersehen, dass die fast revolutionäre Zugänglichkeit des Kulturellen für alle und jeden einen Grund hat, so wie die Exklusivität der Kultur – trotz aller Versuche der Künste im 20. Jahrhundert zur Überwindung des eigenen Privilegs – einen Grund hat. In dem Sinne kann man trotz aller Banalität des Kulturellen darin nur den Erben der vergeblichen Bemühungen der Moderne sehen, die Künste zu einer Angelegenheit Aller zu machen. Es muss in dem Kontext auch auf unsere Gesellschaftsform, die Demokratie, hingewiesen werden, die zwar allgemein gelobt wird, jedoch bisher auf die Künste nur bedingt einwirkt und von ihnen nur zögerlich bemerkt wird.

Wenn man vom Kulturellen spricht, bleibt immer ein Rest von Autorschaft, von einer fast exotischen Eigenartigkeit und nebulösen Sonderbarkeit übrig, die man früher und auch noch heute mit der Bohème verband und verbindet. Eigenartigerweise ist das der Fall in den Schichten der Bevölkerung, die am weitesten entfernt sind vom Kulturellen und die sich am wenigsten selber ein solches Verhalten, ein solches Leben zutrauen würden. Das lässt sich sogar bei der Attraktion beobachten, die das „Leben“ einer Oberschicht in der so genannten people Presse ausübt auf eine kulturelle Unterschicht, die keinen Neid, keine Missgunst angesichts der Lebensumstände entwickelt, die ihr zugleich vorenthalten und als Exklusivität, wie durch ein Schlüsselloch, vermittelt werden, sondern eben eine Bewunderung und Schaulust. Diese Empathie umschließt auch Mitleid, wenn das Schicksal die Grossen erreicht so als wären sie klein. (Das Leben der Kleinen im Leben der Grossen ist ein Unglück, eine Plötzlichkeit, eine unvorhergesehene Krankheit etc.) Das Kulturelle, auch in dieser Regenbogen-Version, bleibt das Andere von mir, das Gegenteil, das Vorenthaltene. Ob es sich um das künstlerische Genie oder um die von Paparazzi gejagte Diana handelt, immer ist sichergestellt, dass der Graben, der mich davon trennt, unüberwindbar ist. Der Selbstausschluss der Mehrheit (oder wie es in der Kunstvermittlung heißt: des Betrachters) ist Voraussetzung der Teilhabe am Kulturellen. Das Kulturelle simuliert tatsächlich eine Entfernung vom Leben, ein Leben ohne Ende. Der Marmor im Museum ist kein Stein, sondern ein dem Stein vom Genie eingehauchtes Leben ohne Ende.

Man könnte also sagen, erst muss sich das Leben (der Kleinen) ändern, dann kann sich das Kulturelle ändern. Entweder ist diese These falsch oder das Leben der Kleinen verändert sich.

Das allgegenwärtige Kulturelle führt in der demokratischen Gesellschaft zu einem neuen Gebrauch von der Exklusivität. Jeder Konsum ist ein Umgang damit. Ob ich ein Joghurt, ein Auto oder eine Information suche, ich wähle. Ich wähle im Massenprodukt nicht die industrielle Revolution von Karl Marx, sondern die Exklusivität, das kulturelle. Selbst im Kleinwagen (Smart oder Cinquecento) wähle ich die Exklusivität. Dies geschieht in einer demokratischen Gesellschaft, die zur Nivellierung der Gegensätze und Unterschiede tendiert und deshalb durchaus in der Folge des kommunistischen Manifests und natürlich in der Folge von 1968 gesehen werden kann. Alle drei Beispiele teilen übrigens das gleiche Motto: mehr Gerechtigkeit! Nivellierung und Exklusivität gehen Hand in Hand. Nicht die

Tagescrème von Nina Ricci verspricht Exklusivität, sondern meine Wahl im Wald der Waren. Die Werbung wird zur Wahlvermittlung. Das Fazit heißt: Niemand kann in dieser Welt Exklusivität erschaffen. Die Exklusivität ist unrentabel und deshalb ein sozialer Widerspruch per se.

Das Kulturelle ist also erfolgreich, weil es die ältesten Gegensätze des Sozialen bedroht und aufweicht: die anonyme Beliebigkeit des täglichen Lebens, dessen so oft kritisierte bodenlose Banalität und deren Geschöpf, das Genie der Meisterwerke für die vielen Zwerge. Das was wir Kultur und Kunst nannten und nennen. Bedrohen ist der richtige Ausdruck. Der Fortschritt bedroht das Bekannte. Trennung fällt keinem leicht. Das ineinander Verfließen von Exklusivität und Masse ist ein unerhörter Gedanke, doch auf dem Terrain ist es etwas, das geradezu spurlos geschieht. Es geschieht, nicht mehr und nicht weniger.

Die Auflösung betrifft also im Kulturellen die Künste ebenso wie das Banale. Oben und unten fließen aufeinander zu, nicht wie Feuer und Wasser, sondern als Ähnlichkeiten.

Es ist möglich, in dieser heute überall abzusehenden Vermischung Elemente einer neuen Autorschaft zu erahnen. Wenn man von der erwähnten Mühe beim Abschied absieht, ist die Allgegenwart des Kulturellen begrüßenswert auch für die Künstler. Sie sind wie alles Kulturelle mit einer Orientierungslosigkeit konfrontiert, die das Verteidigte in Frage stellt. Man wirft ja der sich banalisierenden Kultur oft vor, sie erschaffe keine Fragen mehr. Die Krise der Fragensteller ist damit sicher nicht gemeint, sie findet ihren besten Ausdruck in den Gipfeln der Kultur, die auslaufen in die endlosen Ebenen der Banalität. Die Documenta schockiert heute die Künstlerkollegen so sehr wie sie vor 40 Jahren die breite Bevölkerung schockierte. Die Verwirrung, die in einem selbst entstehen kann, ist nicht eine Verwirrung über die Kunst, es ist eine Verwirrung über die Entdeckung des eigenen Lebens in der breiten Mitte der Gesellschaft. Auflösung, das meint den Status der Kunst, des Werks, des Künstlers. Und vor allem den Status des Betrachters. Es ist aber trotzdem, wage ich zu sagen, nicht nur eine Verwirrung über die Kunst. Wir, die Künstler, hatten diese Art von Verwirrung vielleicht vergessen. Obwohl uns allen das Echo der Moderne noch in den Ohren klingt.

Nirgendwo ist der Ruf nach dem Autor lauter als in der Vermischung, in der Mitte der Gesellschaft. Nicht in den Museen und Bibliotheken machen der Ruf und die Antwort auf den Ruf nach dem Autor Sinn, sondern mitten in der Gesellschaft.

Die Mitte der Gesellschaft wird größer. In ihrem Blick treffen sich Peripherien, zu denen bisher nur Wenige einen Zugang hatten. Das Kulturelle entgrenzt. We could be anywhere – I know this place.

Im diesem neuen Kulturellen ist die artistische, selbstverliebte Verantwortlichkeit für das Gesellschaftliche als Resonanz erhalten, auch wenn das typische am Kulturellen eben die anonyme Beliebigkeit ist, die alles Widersprüchliche und Exklusive wegpült, aufweicht und auflöst. Es kann sich dabei durchaus um einen Phantomschmerz handeln, denn die Kultur ist ja das Revier des Autors schlechthin.

Die Bereitschaft zum eigenen Beitrag von allen Menschen ist etwas, das erst freigelegt werden muss. Der Phantomschmerz genialische Autorschaft steht deshalb nur scheinbar im Widerspruch zur Utopie der Bereitschaft zum eigenen Beitrag des demokratischen Jedermann. Das eine ist von der Vermischung und Selbstauflösung bedroht wie das andere. Das neue Kulturelle schafft eine immer breitere Basis für das was wir die Gesellschaft als Autor nennen und für deren Produktion. Es geht um die Einladung zum Beitrag aller Menschen in der Gesellschaft und es geht um den Beitrag Aller als ein Produkt der Gesellschaft und als eine Produktion von Gesellschaft.

Aufpassen muss man jetzt, nicht gleich wieder ans Reich der Unwirklichkeiten, der Wünsche und der Träume, das heißt an Andere zu delegieren, was wir uns nicht selbst leisten und zutrauen wollen. Wohin gehen die geträumten Dinge? Die Antwort kann nur heißen: hierhin. Und wo ist hier? Hier ist überall.

Demokratie – wenn wir den kreativen Geist im demokratischen Körper finden wollen, dann müssen wir der Gesellschaft mit dem gleichen Respekt, der gleichen Toleranz begegnen wie dem individuellen Genie, der Gesellschaft das gleiche kreative Innenleben und Sein, die gleiche schöpferische Rätselhaftigkeit und Tiefe zutrauen wie dem Einzelnen. Was hier wie eine ethische oder politische Forderung klingt ist es nicht: es ist nur eine Beschreibung dessen, was sich ohnehin zuträgt.

Die Allgegenwart des Kulturellen geht einher mit der Allgegenwart des Bewusstseins von dem, was ungerecht ist. Es handelt sich also nicht nur um Verflüssigungen wie Adrienne Goehler richtig sagt und Vermischungen, sondern um eine neue Qualität: demokratisches Bewusstsein. Im Namen dessen geschieht der gesellschaftliche Griff hinter die Maske des Autors. Die Gesellschaft der Autoren ist keine Utopie und die Utopie ist keine Alternative zum Leben. Im Moment und an dieser Stelle, könnte man sagen, ist nichts eine Alternative dazu.

Mit Bewusstseinsindustrie ist eine Industrie gemeint, die zu Gesellschaft führt. Es handelt sich um keine Ware oder Ideologie, sondern um den Einfluss und den dialogischen Zusammenfluss von Sensibilitäten, Meinungen, Ideen und Reaktionen, die wie eine Industrie zur Infrastruktur für zahllose einzelne Produktionen wird und sich als Gesellschaft manifestiert. Man kann von einem Plural sprechen, der die Eigenschaften des bisher Singulären absorbiert und wieder verwendet, um seinerseits zu einem neuen Singular zu werden, zu dem es in dem Moment (vorübergehend) keinen Plural gibt.

Produktionen

In den Straßen, die von den Städten für die Ausstellung und deren Realisierung zur Verfügung gestellt werden, entsteht eine Produktion. Sie verdankt sich dem Beitrag der Bewohner und Ausstellungsbesucher. Ohne diesen Beitrag ist *2-3 Straßen* nicht zu realisieren. Die Produktion ist, obwohl Teil der Ausstellung, sowohl für den Betrachter wie für den teilnehmenden Bewohner nicht sichtbar. Es handelt sich dabei um einen Text, der am Ort und während der Ausstellung und nur dann und dort entsteht.

Die Bewohner können daran teilnehmen, indem sie einen Laptop beziehen, der Teil von *2-3 Straßen* ist. Alle Laptops in der Ausstellung sind miteinander verlinkt und jeder Satz, jeder Teil des Textes, der zu Hause zum Beispiel bei einem bestimmten Bewohner in den ausgestellten Straßen entsteht, fügt sich an den bereits geschriebenen Text an. Auf diese Weise wächst ein einziger Text. Um auch den Ausstellungsbesuchern die Teilnahme zu ermöglichen, wird in jeder Straße ein Internet-Café eingerichtet. Außerdem sollte in jeder Straße ein Hotel oder eine Pension Interessierten zur Verfügung stehen, die sich kurzfristig „einklinken“ und durch ihre Teilnahme helfen können, *2-3 Straßen* zu realisieren (z.B. Presse). Die Übernachtung in den Straßen ist Teil des Werkes und daher frei. Auf diese Weise ist es für alle, die sich in der Ausstellung aufhalten möglich, Teil der Arbeit und Autor der Produktion zu werden.

Bewohner der Straßen, die nicht über die Kenntnisse verfügen, um sich eines Computers zu bedienen, können vor der Ausstellung Kurse besuchen, die gratis sind. Es ist aber auch möglich, Handschrift in digitalen Text zu übertragen. Computerkundige und sonst an der Mitarbeit Interessierte können ein Jahr vor Beginn der Ausstellung in renovierte Wohnungen der Straßen einziehen, die von den Städten frei zur Verfügung gestellt werden. Für die in den Straßen wohnhaften Mitarbeiter der Ausstellung ist für deren Dauer die Miete frei.

Die „Leistungen“ der Ausstellung für die Teilnehmer von *2-3 Straßen*, die Teil des Budgets der entstehenden künstlerischen Arbeit sind, lassen sich als eine Art Grundeinkommen verstehen, das zeitlich begrenzt denen zur Verfügung steht, die eine Arbeit realisieren. Diese Arbeit wird ebenso zur Grundausstattung der Gesellschaft gezählt, wie bisher Werke von Einzelnen, die ja auch oft von der Gesellschaft als Ganzes subventioniert, d.h. bezahlt wurden.

Begriffe wie Kunst, Ausstellung, Gesellschaft, Autor, Straße, Werk, Betrachter, Kreativität, Arbeit, Produktion oder Literatur werden hier so gebraucht, dass sie austauschbar erscheinen. Was Werk ist an *2-3 Straßen* und was nicht, lässt sich nicht mit Präzision auf Dauer sagen. Das gleiche gilt für die anderen Begriffe, die jederzeit mit anderen fusionieren können, deren Begrifflichkeit ebenso erschüttert scheint. Wenn das Werk unstabil ist und ebenso gut nicht Werk sein kann, kann es dem Betrachter nicht anders ergehen. Auch er ist davon bedroht, Anteil und Autor von dem zu werden, was er nur betrachten wollte. So wie im Begriff Konsum sich Selbstverzehr in Erinnerung bringt, scheint durch die wohlgeordneten kunsthistorischen Begriffe die Zeit der Autorschaft hindurch - Kindheit, Freiheit, Träume, Spiele und vielleicht als Zitat: Menschen in einer Kulturgesellschaft.

Der Text ist die Chronik der einjährigen Realzeit der Ausstellung. Er ist das, was aus gleich welchem Grund bei jedem Teilnehmer Niederschlag an äußeren und inneren, fernen und nahen Ereignissen, Gefühlen und Gedanken gefunden haben wird. Er ist eine Produktion von Gesellschaft. Er gibt die Reihenfolge der Eintragungen aller wieder und gehorcht keinem anderen stilistischen oder inhaltlichen Prinzip. Der Text ist eine öffentliche, plurale und nicht zu steuernde Produktion. Es gibt keinen Grund, Beiträge nicht zu berücksichtigen, solange sie von den Autoren der Arbeit stammen.

Jeder Autor wird von seinem Laptop beim Schreiben fotografiert (Mac photo booth). Das so entstandene Portrait erscheint jeweils bei dem Teilnehmer, der unmittelbar nach dem fotografierten Autor am Text schreibt (und nur bei ihm), als Bildschirmschoner.

Der Text ist die unsichtbare Produktion, die dank der Ausstellung entsteht und die niemand vor ihrer Beendigung kennen kann. Sie entsteht als Text wie im assoziationsreichen Innen- und Imaginationenraum eines Künstlers. Doch ist der Raum der Imagination hier der gesellschaftliche Körper mit seinen Erfahrungs- und Ausdruckspotentialen, der die Individualität als ein Zeugnis übertrifft. Es handelt sich um einen Körper, der theoretisch allen Menschen in einem gemeinsamen gesellschaftlichen Raum gemeinsam ist und dessen Imagination nur geahnt werden kann. So wie man von einem Grundeinkommen spricht, das jedem Mitglied der Gesellschaft unabhängig von seiner sozialen Stellung zusteht, so könnte man mit dem Blick auf die Gesellschaft als Ganzes von einer Grundausstattung sprechen, zu der Produktionen gehören, die diese als ein Ausdruck ihrer selbst informieren. Es handelt sich dabei also nicht mehr, wie im tradierten Kulturbegriff, um große künstlerische oder kulturelle Leistungen Einzelner, sondern um den Ausdruck der Gesellschaft selbst. Er kommt über den Beitrag, die Autorschaft von theoretisch allen zustande. Dieser Ausdruck wird als eine der Information werte Grundausstattung behandelt, die jedem zusteht. Es handelt sich bei aller Ähnlichkeit um einen neuen Begriff von Kultur, den die aktuelle Entwicklung der Technologie und der Medien heute ermöglicht und vorzeichnet.

Am Ende der Ausstellung ist auch der Text beendet. Er soll 2011 veröffentlicht und an alle Teilnehmer - die Bewohner der Straßen und Besucher der Ausstellung - verteilt werden. Im Übrigen ist der Text (den seine Autoren weder wollen noch verhindern) ein Versuch, den Faden der Moderne nach Ezra Pound, William Burroughs, der „écriture automatique“ der Surrealisten und Arno Schmidt aufzunehmen und die Chancen einer neuen Produktionsform bei einem unsortierten Publikum von heute zu prüfen. Er soll deshalb bei einem literarischen Verlag mit führendem Vertrieb erscheinen.

In jeder Straße sind als Teil von 2-3 *Straßen* Telefonkabinen (random phone booth) installiert, die es dem Betrachter der Ausstellung erlauben, ohne zu wählen direkt mit einem Bewohner verbunden zu werden und dies ohne zu wissen, welche Wahl das Zufallsprogramm trifft. Die telefonische Verbindung öffnet den Weg in die Wohnungen der Bewohner der Straßen. In der Ausstellung sind die Bewohner und ihre Wohnungen Teil dessen, was zu sehen ist und die Telefonkabinen stellen die Verbindung dazu her. (Der Dialog „Betrachter und Bild“ ist die zweite, ephemere Produktionsform der Ausstellung. Es handelt sich dabei um einen realen Dialog. Wenn sie miteinander sprechen, ist aus der hypothetischen Kommunikation zwischen Betrachter und Bild ein Gespräch unter Autoren geworden).