

Melitta Kliege Mit der Kunst aus der Kunst¹

Neben der Funktion des Darstellens definiert sich Kunst seit den 60er Jahren verstärkt über ihre Bedingungen, Kontakt zum Betrachter aufzunehmen oder diesen zu thematisieren. Bei ersterem handelt es sich mehr um ein Produkt, bei letzterem eher um eine kommunikative Struktur, die hergestellt wird. Dabei gibt es durchaus die Möglichkeit, einen Betrachterbezug über Objekte einzuleiten. Carl Andres Bodenplatten oder die »Korridor-Installationen« von Bruce Naumann sind ebenso Beispiele dafür wie im europäischen Kontext das 1962 von Sandberg inszenierte Ausstellungslabyrinth »Dylaby« im Amsterdamer Stedelijk Museum. Solche Arbeiten, bei denen Präsentationsformen meist als werkkonstituierende Elemente formal hinzutreten, können als situativ bezeichnet werden, weil durch die Kunstwerke eine Wechselbeziehung mit dem Rezipienten beabsichtigt ist.

Zu Beginn der 70er Jahre werden zunehmend Fragen zum Verhältnis von Kunst und Politik wichtig. Reflektiert wird über die Funktion von Kunst in der Gesellschaft. Am 26./27. April 1974 trafen in der Berliner »7. Produzentengalerie« von Dieter Hacker eine Gruppe eingeladener Künstler mit den Organisatoren Joachimides und Rosenthal zusammen, um in Gesprächen die Ausstellung »Art into Society - Society into Art« vorzubereiten, die ein halbes Jahr später am Londoner ICA stattfinden sollte und ein Folgeprojekt der Hannoveraner Ausstellung »Kunst im politischen Kampf« von 1973 war. Sehr schnell fand man in der Diskussion einen Konsens darüber, daß engagierte Kunst nichts zu tun habe mit der Vermittlung von Meinungen durch irgendeine Art politisch konnotierter Ikonografie. Betont wurde, daß sich ihre Relevanz gerade in einem vermittels der künstlerischen Aktion eingeleiteten Dialog mit dem Publikum und der aktiven Beteiligung

von Ausstellungsbesuchern zeige. Der Erfolg wurde deshalb auch an der Interaktivität der Projekte gemessen: Eine hohe Prozentzahl an Kunstvereinsgästen hatte in Hannover die von Hans Haacke ausgearbeiteten Fragebögen ausgefüllt, über die sich sein »Besucherprofil« (Visitor's Profile) errechnete. Zeitgleich zu der 1978 von Herzogenrath unter dem programmatischen Titel »Feldforschung« im Kölnischen Kunstverein eingerichteten Ausstellung subsummierte die Zeitschrift »Kunstforum international« (Bd. 27) die versammelten Positionen unter dem Begriff der »Kunst als sozialer Prozeß«. Dieser Terminus bringt zum Ausdruck, daß sich eine Arbeitsform entwickelt hat, in der der kommunikative Gesichtspunkt künstlerischen Handelns wichtiger ist, als die Produktion eines Gegenstandes. Deutlich wird diese Richtung konzeptueller Kunstproduktion dann auch gerade darin, daß kaum noch von Kunstwerken gesprochen wird, als vielmehr von Projekten. Künstler haben Pläne; sie formulieren ihre Vorhaben in Begriffen des Entwerfens. Die Projekte, die sie machen, sind meist länger anhaltende Arbeitsvorhaben mit verschiedenen Etappen, die kommunikative Aspekte einbeziehen. Die erwähnten Ausstellungen der 70er Jahre holten die Projekte der Künstler in den institutionellen Kunstraum. »integral« zeigt solche, die bereits selbst einen Zusammenhang vorgeben, in dem sie sich präsentieren wollen. Dieser kann zwar wieder museal sein, wie beim »Modellversuch ROT« von Nana Petzet. In Korrespondenz zu ihren jeweiligen inhaltlichen Ansätzen gehen die Projekte darüber hinaus aber in unterschiedliche gesellschaftliche Funktionsbereiche, wie die Kunsthochschule, die Nervenklinik, das Warenhaus, das Kino oder Restaurant. Sie setzen ein mit Fragen zum aktuellen Flüchtlingsbegriff oder zur Wahrnehmung des Wohnbereiches in einer von Bildschirm-Medien bestimmten Gesellschaft. Indem allerdings solche gesellschaftlichen Funktionsbereiche und die Funktionen einzelner Bereiche in der Ge-

gesellschaft zum Gegenstand des Interesses der bildenden Künstler werden, verliert Kunst ihr fest eingegrenztes Tätigkeitsfeld. Infolgedessen stellt die Ausstellung eine Fiktionalisierung künstlerischer Autorenschaft fest: Künstler nehmen verschiedene Aufgaben wahr, wodurch Rollenwechsel sichtbar werden und die Grenzen von Professionen verwischen. Auf der Basis des jeweiligen Ansatzes agieren die eingeladenen Künstler als Regisseur, Reiseunternehmer, Journalist, Schriftsteller, Therapeut, Redakteur oder sind selbst diplomierte Verhaltensforscher oder Mediziner. Carsten Höller, Phytopathologe, setzt das 70er-Jahre-Phänomen der Flitzer in ein Realzeitbild um. Mit roten Kontaktlinsen bekleidet läuft ein Biologiebuch-Pärchen für wenige Minuten durch Berlin. Patrick Corillon, der seinen Beitrag im Katalog hat, vergegenständlicht mit Methoden des psychologisierenden Romans unterschiedliche Sichtweisen auf Situationen, die Oskar Serti nach einer Biographie von Victor Lurkin erlebt. Albrecht Flieger geht auf die Produktion seines Filmes »Hernandez Dhom. Der Kampf um den IR« zu und holt sich damit als Künstler die Faszination zurück, die die narrative Kunst der Malerei an das Kino abgegeben hat. Ingoid Airlines bietet schließlich eine verkehrstechnische Infrastruktur für das gesamte Projekt an. Ein »Liftax« der Fluggesellschaft tourt während der Ausstellungszeit zu den eingebundenen Ereignissen.

Die »integralen Kunstprojekte« involvieren in zwei Richtungen: Motiviert durch inhaltliche Konzepte dringen sie in gesellschaftliche Bereiche vor und sind, auf das jeweilige System eingehend, situative Arbeiten. Sie haben meist eine fest umgrenzte Zielgruppe und beziehen ihre Betrachter als Beteiligte ein. Damit erreicht diese inhaltlich ansetzende und betrachterbezogene Arbeitsweise das, was Theoretiker von der »neuen« Kunst im öffentlichen Raum erwarten: Ammann forderte 1984 eine Kunst, die »Situationen« schafft und eine »qualitative Verbesserung der Nutzungsmöglichkeiten von

Freiräumen« bringt. Gesucht wurde nach Lösungen, »um dem Kunstwerk im öffentlichen Raum eine soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung zu verleihen.«² Und Schmidt-Wulffen sieht in einem pragmatischen »dritten« Weg die »bedenkenswerte Alternative«. Kunst im öffentlichen Raum müsse an ihrem »Verwenden« gemessen werden.³ Das, was jedoch die Ansätze zur Kunst im öffentlichen Raum verbindet, ist das Denken vom Objekt her und nicht das von einem Projekt. Die Skulpturenausstellungen im öffentlichen Raum der 80er Jahre in Münster, Hamburg und Berlin stellten städtischen Freiraum zur Verfügung, der dann Ausgangspunkt für die Neukonzeption von ortsspezifischen oder kontextbezogenen Kunstwerken sein sollte. Es ging um »neue« Werke für Orte, die die eingeladenen Künstler sich aussuchten. Der Schwerpunkt der »integralen Kunstprojekte« liegt demgegenüber gerade in der Recherche von bereits vorhandenen Projekten, die zumindest in ihrer Anlage einen Präsentationskontext festgelegt haben. Kunst umgrenzt und spezialisiert darin ihre Öffentlichkeit. Buzari/Roeser/Zboralski wenden sich in ihrer Programmgestaltung für den »Offenen Kanal« diesen Fragen eines Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit zu. Sie berücksichtigen möglicherweise, was Fritz Rahmann in einem Interview zur Ausstellung »Emotope« anmerkt: »Öffentlichkeit entsteht dadurch, daß irgendwo etwas zur Sprache kommt, daß eine Äußerung stattfindet. Das kann natürlich auch die Äußerung eines Künstlers sein, aber der Gegenstand ist nicht die Kunst selbst.«⁴

1 Albrecht Flieger

2 Ammann in: »Skulpturenboulevard«, Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein 1987, S. 9

3 Schmidt-Wulffen in: Volker Plagemann (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, Köln 1989, S. 242

4 Rahmann in: »Emotope«, Kat. Ausst. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1987