

Auf dem Weg zur Bildpragmatik: Kunstvermittlung durch *Ästhetische Operationen*

Die traditionelle Kunstvermittlung geht im wesentlichen von der Gegenüberstellung Werk/ Betrachter aus und strebt über die Kompetenzbildung der Betrachter eine Vermittlung von Werk-inhalten an. Ein von einem Künstler/ einer Künstlerin hergestelltes Werk soll im - zumeist institutionellen Kontext - beobachtet und interpretiert werden bzw. als Gegenstand einer praktischen Auseinandersetzung dienen.

Dieses Setting ist heute ins Wanken geraten. Einerseits durch eine Gegenwartskunst, die insbesondere den Werkbegriff attackiert hat, andererseits durch die Neuen Technologien, die die Frage der Autorschaft radikal verändert haben. »Bilder« sind heute nicht mehr nur Objekte kultischer Handlungen, kontemplativer Betrachtungen und interpretativer Annäherungen, sondern sie können beispielsweise im Internet vielfältig moduliert werden, zirkulieren und hierdurch kreative Handlungen ermöglichen.

Damit stellt sich im Kontext neuer medialer Technologien die Frage nach einer *Bildpragmatik*, die den Gebrauch von Bildern theoretisch und praktisch untersucht und anwendet. Den Terminus Bildpragmatik schlägt Gernot Böhme mit Rückgriff auf Gombrich in einer neueren Arbeit vor, die den Titel »Theorie des Bildes« trägt. Er verdeutlicht hier, dass die Focussierung auf den Umgang mit Bildern eine von der traditionellen Kunsttheorie vernachlässigte Betrachtungsweise darstellt: »Die ästhetische Rede über Bilder und die implizierten Bildtheorien sind durch die fast durchgängige Einschränkung der Ästhetik auf eine Theorie der Kunst bzw. des Kunstwerks affiziert, das heißt aber aus unserer Perspektive, durch eine bestimmte Bildpragmatik. Die sogenannte Autonomisierung der Kunst und ihre damit verbundene Musealisierung haben einen bestimmten Umgang mit Bildern mit sich gebracht. Dieser Umgang ist in gewisser Weise ein Nichtumgang, d.h. Isolierung der Bilder aus dem Lebenskontext, das Verbot, Bilder zu berühren oder in irgendeiner Weise konkret zu behandeln und weiterzubearbeiten und die Setzung und Einübung einer Betrachterdistanz. [...] Die ästhetische Bildtheorie fügte sich in diesen pragmatischen

Rahmen und definierte als ästhetische Wahrnehmung nur das, was in diesem Rahmen möglich ist, nämlich die handlungsentlastete und interesselose Rezeption. Das konnte zu kaum mehr als zum ästhetischen Urteil, d.h. zur Kunstkritik führen. Das Bild selbst wurde in diesem Zusammenhang semiotisch gesehen, d.h. als Zeichen.« (Böhme 1999, S.86)

Diese Ausführungen greifen weit voraus, denn es ist zurzeit kaum denkbar, mittels von Bildern eine semiotische Betrachtungsweise zu verlassen. Doch die Frage, wie der Umgang mit Bildern anders als aus der Perspektive des Nichtumgangs heraus konstelliert werden kann, ist für eine zeitgenössische Kunstvermittlung von zentraler Bedeutung.

Angesichts der Entwicklung digitaler Technologien ist die Frage nach dem Gebrauch der Bilder sowohl unter produktions- wie unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten neu zu stellen. Das digitale Bild macht nämlich besonders deutlich: *Ein Bild ist immer ein Mittel für ein anderes Bild*. So wird die Gegenüberstellung von Produzent und Rezipient im vernetzten kreativen Arbeiten überwunden. Der Rezipient wird zum Produzenten, greift in die Produktion des Produzenten ein und wandelt sie ab. Das Bild befindet sich in potenziell permanenter Zirkulation, wodurch die *Distributionsweisen* der Bilder sich tiefgreifend verändern. Es hat eine strukturelle Transformation stattgefunden, die auch die formale Qualität von Bildern erfasst, die Distribution bestimmt die Komposition.

Gegenwartskunst

Die heutige Kunst beschränkt sich nicht mehr auf die Auslösung und Sicherstellung der »ästhetischen Erfahrung«, sondern sie zielt auf gesellschaftliche Gefüge. Sie ist zu einem Instrument zur Ermöglichung der Beobachtung und Veränderung von Denken und Handeln geworden (vgl. hierzu z.B. Foster 1996, Babias/Könneke 1998, das KUNSTFORUM Nr. 152 und insbesondere das *Buch zur documenta X*).

Die Gegenwartskunst kann auch dadurch charakterisiert werden, dass sie sich zentral mit *Kommunikations-* bzw. *Informationsformen* beschäftigt, indem sie z.B. wissenschaftliche Verfahren, Archive, industrielle Präsentationen und virtuelle Netzwerke selbst zu ihrem ästhetischen »Material« gemacht hat. Die materiale Seite des »Kunstwerks« stellt dabei unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors zur Ermöglichung von Kommunikationen dar.

Damit ist die Kunst mehr und mehr zu einer Institution zur Erprobung von Formen, Beobachtungen, Erkenntnissen und Wahrnehmungen geworden, sie beschränkt sich keineswegs mehr auf die Herstellung und Gestaltung unwahrscheinlichen Materials. In dieser Hinsicht hat Gerald Raunig eine Zuspitzung formuliert: »Die strategische Frage lautet also nicht ›Was ist Kunst?‹ oder ›Ist das, was wir machen (Photographie, Film, Medienkunst, Happenings, Institutionskritik, konkrete Intervention) Kunst?‹, sondern - vom anderen Ende argumentierend - ›Wie weit können wir gehen? Wieviel Rest an Kontinuität braucht es, um als KünstlerInnen überleben zu können?‹ Frei nach Wittgensteins These ›Die Bedeutung ist der Gebrauch‹ wird dem Kunstfeld zugemutet, was sich nur zumuten lässt. Insofern ist die Veränderung des Kunstbegriffs mindestens seit Duchamp auch das Projekt hinter den Projekten. Im Rahmen der Konzeptkunst wird es dann explizit als künstlerische Form ausgewiesen, neue Propositionen der Kunst vorzulegen. Nach Joseph Kosuth war Duchamps erstes unassistiertes Ready-Made der Beginn der modernen Kunst, weil es den Wandel von der Erscheinung zur Konzeption, von der Morphologiefrage zur Funktionsfrage mit sich gebracht hat.« (Raunig 1999, S.105).

Im Zuge dieser Tendenzen ist eine besondere Form von Kommunikation, nämlich die der *Vermittlung*, für die Kunst unabdingbar geworden, und die Kunstvermittlung ist in eine neue Lage geraten. Sie ist relevant für die Arbeit am Kunstbegriff, und sie kann selbst »künstlerische« Züge entwickeln. Das ist keineswegs im Sinne einer Erhöhung oder Veredelung gemeint, vielmehr muss z.B. die traditionelle Kunstpädagogik erst einmal von einer »Kunst« weggeführt werden, in deren bewundernder Simulation sie lange Zeit wie das Kaninchen vor der Schlange erstarrte, - um ihr eigenes künstlerisches Potenzial zu entfalten. Das heißt auch, dass die Kunstvermittlung kein notwendiges Übel ist, sondern ein notwendiges Konstituens zur Fortsetzung von Kunst unter den Bedingungen ihrer funktionalen Ausdifferenzierung.

Was bedeutet »vermitteln«?

Es gibt einen anhaltenden Streit um den Begriff »Vermittlung« . Kann man überhaupt etwas vermitteln und ist insbesondere die Kunst überhaupt vermittelbar? Diese Frage lässt sich nur beantworten, wenn man Abstand nimmt von der Vorstellung einer 1:1 Vermittlung, nämlich der irrigen Annahme, dass man eine Sache genau so vermitteln könnte, wie die Sache selbst *ist*.

In diesem Fall würde man »Ideen« - im platonischen Sinne - ohne jeden Verlust weiterleiten können, was in der Welt der »realen« Dinge nicht möglich ist. Wenn man den Vermittlungsprozess als eine besondere Form von Kommunikation ansieht, muss man die Veränderungen berücksichtigen, die entstehen, wenn ein Subjekt etwas aufnimmt und dieses Etwas weitergibt. Jede Mitteilung bekommt in ihrer Aufnahme und Weitergabe eine bestimmte Einfärbung. Die bestehende Logik institutioneller Vermittlung setzt in vieler Hinsicht jedoch eine 1:1-Weitergabe von Wissen voraus. Doch 1:1 gibt es als Ergebnis nur in bestimmten Sportarten, ein Vermittlungsgegenstand hingegen ist stets eingefärbt von den *Perzeptionen der Beteiligten*, er wird zwangsläufig *differentiell*.

Was kann vermittelt werden, wenn wir zudem als weitere Schwierigkeit einräumen müssen, dass der Kunstbegriff keineswegs einheitlich bestimmbar ist? - Gerade das Nicht-Vermittelbare der Kunst hat zahlreiche und vielfältige Vermittlungsformen zur Folge gehabt, sie alle können aber nicht beanspruchen, dass Kunst letztgültig vermittelbar bzw. verstehbar sei.

»Ästhetische Operationen«

Für das Vermitteln sind bestimmte Strategien notwendig, um etwas für die am Prozess der Vermittlung Beteiligten einzurichten. Eine solche Strategie kann in einer bestimmten *Operation* bestehen.

Die Wortbedeutungen von *Operation* als *chirurgischer Eingriff*, *Prozedur*, *Lösungsverfahren* und *Unternehmung* sollen hier in gleicher Wertigkeit zur Geltung kommen. Eine Ästhetische Operation ist all das: Eingriff, Prozedur, Lösungsverfahren und Unternehmung.

Es kann auch von *Operationsebenen* gesprochen werden, die man bei der Bearbeitung eines bestimmten ästhetischen Problems einnimmt. Kunstvermittelnde Arbeit in Operationsebenen stellt sich die Aufgabe, verschiedenartige Methoden in Arbeitsprozessen im Sinne einer in der Kunst oder in einer ästhetischen Alltagspraxis entwickelten Operation zu erproben und umzusetzen.

Der Begriff der Operation im hier vorgeschlagenen Sinn geht auf den italienischen Kunstkritiker Achille Bonito Oliva zurück. Dieser schlägt in seinem Band »Eingebildete Dialoge« (Oliva 1992, S.20f) z.B. die *Operation Duchamp*, die *Operation Warhol*, die *Operation Maradona* und die *Operation Hl. Ignatius v. Loyola*

vor. Mit der Aufführung der Namen wird bereits deutlich, worum es geht: Man »bedient« sich einer Operation, um einen *ästhetischen Prozess* auszulösen, der unter Umständen in eine völlig andere Richtung führen kann, die mit der Ausgangsoperation wenig oder nichts mehr zu tun hat.

Auf der Suche nach ästhetischen Operationen wird man rasch fündig, und es ist produktiv, wenn man die Kunstgeschichte aus der Perspektive der in ihr angesammelten und eingehüllten Operationen betrachtet. So trägt beispielsweise das *KUNSTFORUM* Nr.125 den Titel »Betriebssystem Kunst«, Es zeigt als Titelbild eine Ansammlung von »Plaster Surrogates«, in denen eine monochrome schwarze Fläche in Bilderrahmen unterschiedlicher Größen erscheint. Der amerikanische Künstler Allan McCollum kontextualisiert mit seinen als »Plaster Surrogates« bekannt gewordenen Objekten Kasimir Malewitschs berühmtes »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund«, eines der Hauptwerke des Suprematismus, das Malewitsch im Jahre 1913 auch als Bühnenbild der futuristischen Oper »Sieg über die Sonne« hergestellt hatte. Dieses Werk, das einen Endpunkt der Malerei markiert, indem es die Fläche des Dargestellten quadratisch schwarz schließt, wird für McCollum zum Motiv für seine spezielle ästhetische Operation. Er vervielfältigt Malewitschs Motiv, trägt es auf unterschiedlich große Gipsformen auf und verhängt mit diesen »Bildern« ganze Galerien. McCollums Arbeit multipliziert den Endpunkt, einen Endpunkt, der nun für einen *neuen Anfang* ins Werk gesetzt wird, indem er eine neue künstlerische Möglichkeit schafft. Dabei arbeitet diese Operation mit dem Verhältnis von Identität und Differenz, denn die einzelnen »Surrogate« variieren in Größe, Rahmenfarbe und Oberflächentextur.

Die Operation McCollums baut auf einer »anderen« künstlerischen Operation auf, nämlich auf der Malewitschs, die uns durch die Kunstgeschichte verbürgt ist und deren konzeptueller Gehalt für die Kunst der Moderne von weit reichender Bedeutung ist.

McCollums Arbeit wiederum wurde durch eine andere künstlerische Operation aufgegriffen. In ihrem Video »May I help You?« aus dem Jahre 1991 lässt Andrea Fraser eine von einer Schauspielerin gespielte weibliche Figur auftreten, die vor den Objekten McCollums in einer New Yorker Galerie unterschiedliche Typen von Betrachterinnen mimt und deren Rezeptionsformen thematisiert. Hierfür setzte Fraser publizierte Texte von KunstkritikerInnen ein, die sie der Schauspielerin in den Mund legte.

Fraser nutzt die *Diskusivität von Kunst*, versetzt sich *mittels Kunst* in die Wirkung eines Werkes, das sich seinerseits auf eine

in der Geschichte der Kunst eingenommene Position bezieht. Die zum Teil pointierten, jedoch real vorfindlichen Äußerungen über die »Plaster Surrogates« ironisieren die Zuschreibung von Kunst und deren Auratisierung auf respektlose und gleichzeitig humorvolle Weise. Diese Operation Frasers vermag es, das Funktionieren von Kunst an einem der Kunst vorbehaltenen Ort *mit künstlerischen Mitteln* zu kontextualisieren. Es geht hier um die Bedingungen der Möglichkeit der *Öffnung und Schließung des Kunstbegriffs*. In Frasers ironischer Juxtaposition wird die Abhängigkeit einer jeweiligen Sichtweise von seinem Kontext und seiner begrifflichen Rahmung thematisiert. Und das geschieht mit künstlerischen Mitteln im Rahmen einer Operation, die sich auf die diskursive Struktur des Kunstsystems bezieht und verlässt.

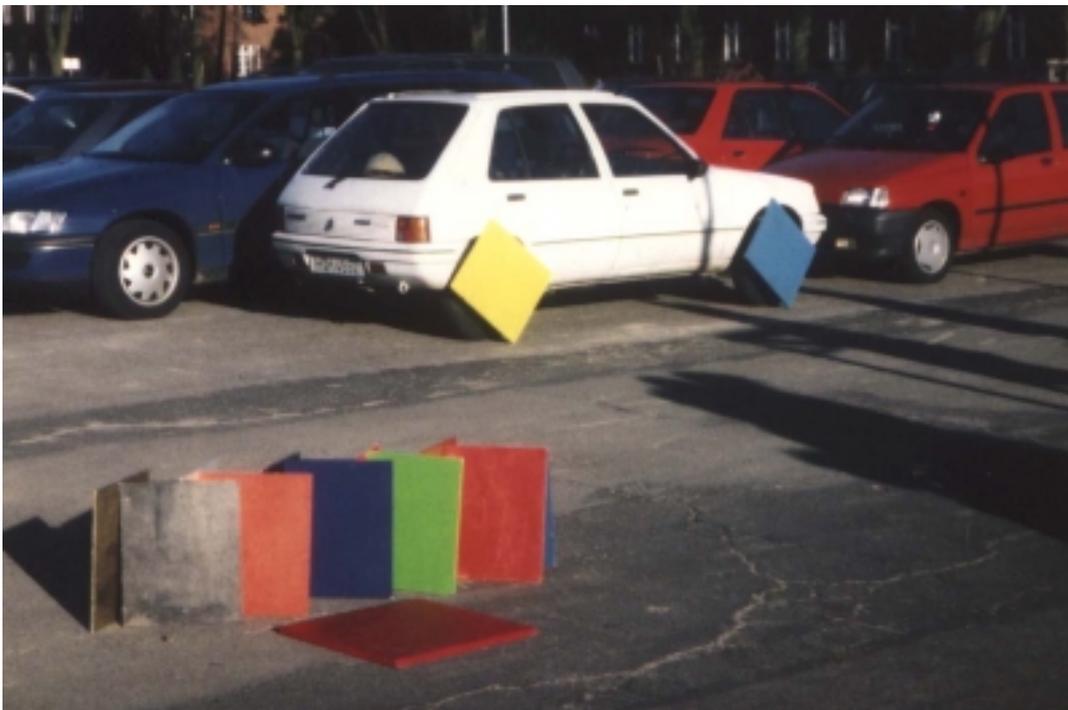
Wir sehen hier, dass sich ästhetische Operationen an anderen bereits vorhandenen Operationen anschließen und abarbeiten, dass sie keineswegs losgelöst in einer »abgehobenen« Sphäre existieren, sondern mit der Notwendigkeit behaftet sind, die Fortsetzbarkeit von Kunst zu garantieren und die Öffnung bzw. Schließung des Kunstbegriffs zu reflektieren. Dass gerade letzteres mit ästhetisch-praktischen Mitteln unternommen wird, ist kennzeichnend für eine Kunst, die ihre Praxis aus der Reflexion gewinnt.

Operationen sind für jedwede künstlerische Praxis kennzeichnend. Welche Rolle spielen sie im Zusammenhang von Vermittlung? Beim eben skizzierten Beispiel kommt ein Vermittlungsmotiv zur Geltung, da die jeweilige Operation (McCollum oder Fraser) an eine in der Kunstgeschichte bereits vorhandene Position (der Malewitschs bzw. McCollums) anschließt und nur auf der Grundlage dieser bereits vorhandenen Position überhaupt operieren kann. *Kunst vermittelt sich mittels Kunst*.

Damit wird ein Zusammenhang hergestellt, der Entwicklungslinien nachvollziehbar macht und das zentrale künstlerische Problem (Öffnung/Schließung der Möglichkeit von Kunst) mit jeweils anderen Mitteln betreibt. Die Operationen von McCollum und Fraser sind durch den Gang der Kunst geerdet; McCollums Operation durch die *Appropriation Art* der 80er Jahre, die insbesondere das Mimesis-Problem neu bearbeitete und Frasers Operation durch die kontextuelle Kunst der 90er Jahre, für die die institutionellen Strukturen und Funktionsweisen des Kunstsystems zentral wurden.

Jeder Künstler, jede Künstlerin verwendet mindestens eine Operation, die stets aus einem *Bündel von Verfahren* besteht. Hierzu gehören das handwerkliche Vermögen ebenso wie bestimmte technische Prozeduren, die Wahl des ästhetischen Materials ebenso wie die eines bestimmten Mediums. Die Auseinandersetzung mit der *Form* geschieht in der Ordnung der jeweiligen Operation. Eine ästhetische Operation kann auch als das *operative Schema* bezeichnet werden, das eine künstlerische/ ästhetische Arbeitsweise bestimmt.

Operation Hard Edge



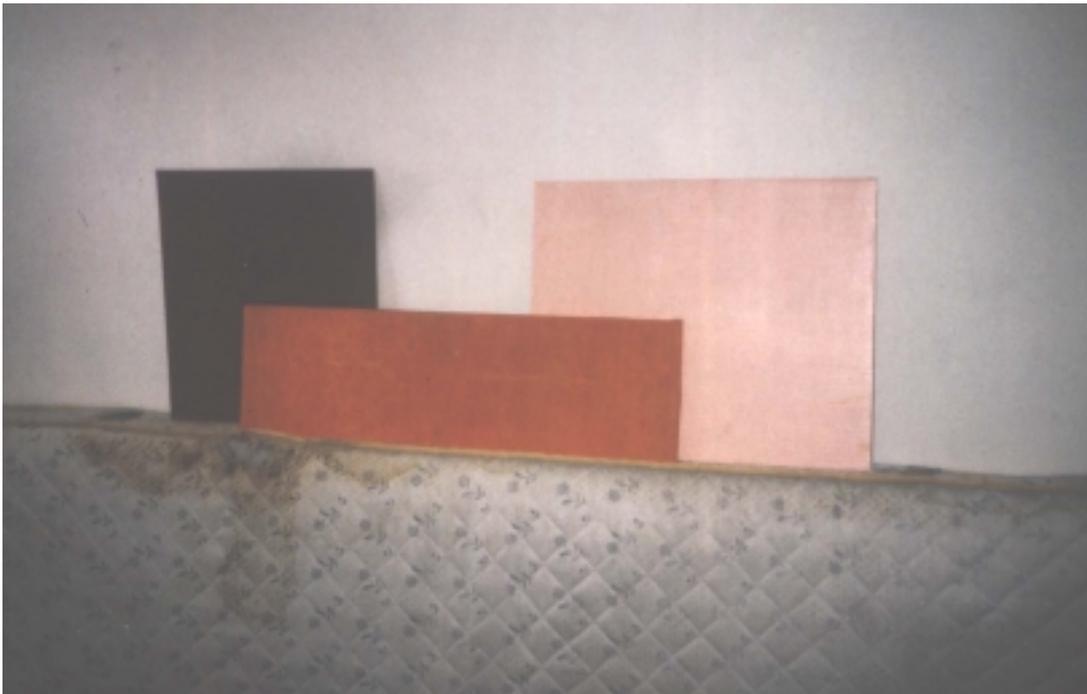
HardEdge Lüneburg, Parkplatz

Die *Operation HardEdge* geht vom operativen Schema der in den sechziger Jahren als Reaktion gegen den Abstrakten Expressionismus entwickelten Stilrichtung aus, die durch monochrome geometrische Formen gekennzeichnet ist, die mit harten Kanten voneinander abgegrenzt sind. Wichtige Vertreter dieser Richtung sind z.B. Morris Louis, Kenneth Noland und Ellsworth Kelly, der bis heute Hard-Edge-Arbeiten anfertigt und weltweit in Museen vertreten ist. Wenn Kellys Arbeiten sich auch in Richtung von Rauminstallationen weiter entwickelt haben, so ist die kunstgeschichtliche Position des Hard Edge doch weitgehend auf die Gegenüberstellung von Betrachter und Werk ausgerichtet.

Bei der *Operation HardEdge* wird dieses Arrangement in Richtung auf mittels von Farbtafeln ausgelösten Handlungen und transienten Installationen im öffentlichen Raum grundlegend

verändert. In den Jahren 2000 und 2001 wurden hierzu unterschiedliche Erprobungen mit Studierenden realisiert. Zunächst in Linz, später im Wintersemester 2000/2001 in Lüneburg, Kassel und Hamburg im Rahmen des Parallel-Seminars »Dürfen die das?«, das gemeinsam mit Eva Sturm durchgeführt wurde.

Hierbei wurden jeweils Bildträger als HardEdge-Tafeln gestaltet, die zur Anwendung im öffentlichen Raum vorgesehen waren.



Matratze, HardEdge Linz

In Linz begann eine Gruppe ihre Aktivitäten in der Wohnung einer Studentin. Bilder wurden auf eine Matratze und auf Schränken aufgebaut, man nutzte aber auch die Umgebung der Wohnung, den Eingangsflur und den Hinterhof für schnell vergängliche Installationen. Im Anschluss hieran entspann sich ein Gang durch die Stadt, mit spontanen Installationen an Baustellen, Straßenbahnhaltestellen, einer Polizeistation und in der Linzer Straßenbahn, wo die Farbtafeln auch als »Fahrkarten« Verwendung fanden, was als direkte Umwertung eines symbolischen Gegenstandes in einen realen interpretiert werden kann.

Der Gang endete mit einer »Ausstellung« in einer Bankfiliale, bei der die Angestellten in ein Gespräch über Kunst-Sponsoring verwickelt wurden und ein Überwachungsvideo all das festhielt.



Bank, HardEdge Linz

Insgesamt entstanden in kurzer Zeit vielfältige und unwahrscheinliche Anwendungen von HardEdge in drei Gruppen. Bei jeder Anwendung wurde deutlich, dass man wie selbstverständlich über den Rahmen von HardEdge-Malerei hinaus gearbeitet hatte. Es war keineswegs das Ziel, eine irgend geartete mimetische Bearbeitung der kunstgeschichtlich verbürgten Position Hard Edge zu simulieren. Vielmehr diente HardEdge als Ausgangsoperation für weitere Handlungen, die auch vom Lehrenden nicht geplant waren und in deren Prozess er sich selbst einzufügen hatte. Und es gab einige Effekte, die in andere Zusammenhänge hinein wirkten, wie z.B. HardEdge-Schulunterricht in einer 9. Klasse (Linz) und das Einschmuggeln von Arbeiten in die Hamburger Kunsthalle während der Ausstellung »*einräumen*« (Januar 2001).

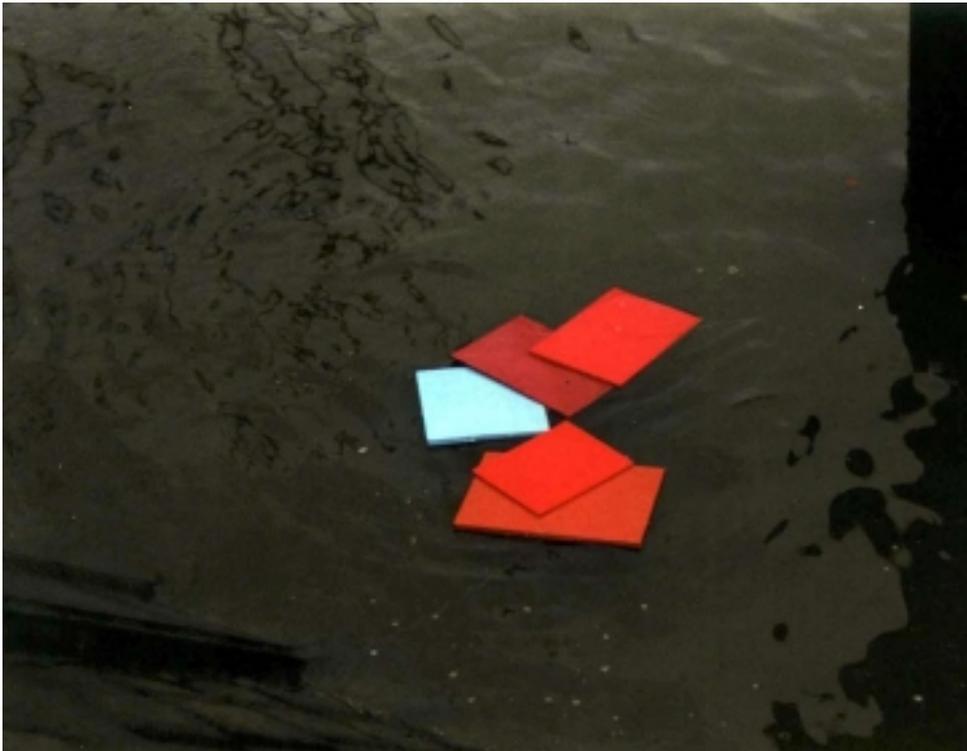


Touristeninformation, HardEdge Lüneburg

In Lüneburg gelang es den StudentInnen einige Mitbürger mit in die Diskussion und Gestaltung transienter ästhetischer Installationen einzubeziehen. Dabei ist besonders eine Aktion im Tourismusbüro zu erwähnen, bei der durch die Anregung der StudentInnen die dortigen Angestellten zu Akteuren einer ästhetischen Arbeit wurden.

An der Kasseler Kunsthochschule entwickelte sich im Anschluss an die HardEdge-Aktivitäten eine Gruppe, die ein »Büro für Struktur und Organisation« gründete, die unter anderem eine institutionelle Analyse der Akademie plant.

In Hamburg wurden die Bilder in die Elbe eingelassen, womit jede fixierende Ausstellungssituation vermieden wurde. Im Wasser treibende Farbflächen, schwimmende Bilder legen nahe, dass das, was in der traditionellen Kunstvermittlung durch die starre Gegenüberstellung von Betrachter und Objekt fixiert worden ist, heute durch bildpragmatische Vorgehensweisen in Bewegung gebracht werden muss. Eine so arbeitende Kunstvermittlung ist in ihren besten Momenten nicht nur Vermittlung, sondern auch Kunst.



Elbe, HardEdge Hamburg

Literatur:

Babias, Marius/ Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/Dresden 1998.

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 1999.

Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *das Buch zur documenta X*, Ostfildern 1997.

Foster, Hal: *The Return of the Real*, Cambridge/Mass. 1996.

KUNSTFORUM, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000: *Kunst ohne Werk*.

Oliva, Achille Bonito: *Eingebildete Dialoge*, Berlin 1992.

Raunig, Gerald: *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien 1999.

Alle Bilder vom Autor, außer »Elbe«, von Eva Sturm.

Veröffentlicht in: Weibel, Peter (Hg.): *Vom Tafelbild zum globalen Datenraum*, Karlsruhe 2001, S.76-84.