

Text von Karen und Jörg van den Berg

„Es sieht so aus, als ob meine Fähigkeit zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren könnten.“

*Maurice Merleau Ponty*

### **Das Feld der Kunst**

Das »Tal« ist anders. Es geht hier um das Wirkliche und mehr noch um das, was möglich ist und wäre. Es geht um Eigenes, und vielleicht mehr noch um Fremdes; sicherlich zuerst um Kunst, doch genauso auch um diesen Ort, um seine Gestaltung, um seine Gestalt. Das »Tal« ist ortsspezifisch und gewinnt gerade dadurch Modellcharakter. Es begreift sich als ein privater öffentlicher Raum, ein öffentlicher Raum der durch die Kunst allererst gebildet wurde. Die Kunst gestaltet diesen Ort über die Kunst hinaus.

### **Koordinaten**

Das »Tal« – ein Stück Land im Westerwald zwischen Weide- und Ackerflächen, Feldwegen, Straßen und Häusern – bildet ein Terrain für zeitgenössische Kunst, einen unprätenziösen Landschaftsgarten, in dem eine ganz eigene Positionsbestimmung heutiger Kunst versucht wird.

Iniziiert und betrieben wird die Anlage vom Bildhauer Erwin Wortelkamp. Einen möglichen Ort für heutige Kunst zu konstituieren, nennt er als einen Antrieb, das Vorhaben »im Tal« anzugehen; d.h. Land zu erwerben, sich der Anstrengung zu unterziehen, es zu gestalten, es zu pflegen, vor allem aber die Arbeiten von 32 eingeladenen Künstlerkolleginnen und Kollegen zu realisieren. <sup>1</sup> Das »Tal« wurde von Wortelkamp seit 1986 im ständigen Gespräch mit Künstlern, Landschaftsarchitekten und Freunden gemeinsam entwickelt. <sup>2</sup> Es ging den Beteiligten darum, eine neue Form privat verantworteter und getragener Öffentlichkeit für Kunst entstehen zu lassen, einen öffentlichen Landschaftsraum, der ästhetische und soziale bzw. gesellschaftliche Kräfte gleichermaßen freisetzt.

Jedem, der das »Tal« besucht, wird aufgrund der krassen Verschiedenartigkeit der künstlerischen Arbeiten schnell deutlich, daß diese Form von Öffentlichkeit nicht auf einem billigen Konsens beruht. Vielmehr provoziert das »Tal« die Frage, welche „Offenheit (...) der einzelne Monomane für die Obsessionen des anderen“ <sup>3</sup> aufbringt. Im »Tal« wird fragwürdig, wie sich menschliche Egoismen zum landschaftlichen Raum verhalten und wie beide Seiten miteinander fertig werden.

Was liegt dem voraus, wenn ein Bildhauer wie Wortelkamp einen Kontext aufbaut, der nicht nur Raum für seine eigenen Arbeiten, sondern auch und vor allem für die anderer Künstler schafft? Ein solches Vorhaben ist außergewöhnlich, weil es über die herkömmliche Arbeitsteilung im Kunstbetrieb hinausweist, die gemeinhin einen Unterschied macht zwischen dem, der die künstlerische Produktion verantwortet und denjenigen, die sich um Möglichkeiten der Präsentation, Inszenierung und Vermittlung bemühen. <sup>4</sup>

Daß ein Künstler gemeinsam mit seinen Kollegen an einem solch umfassenden Projekt arbeitet und kommunikatives wie politisches Tun als Teil seiner Arbeit

versteht, basiert auf einem fundamentalen Wandel im Selbstverständnis künstlerischer Arbeit überhaupt. Im folgenden möchten wir daher das Projekt »im Tal« vor dem Hintergrund des Wandels künstlerischer Praxis am Ende dieses Jahrhunderts beschreiben.

### **Feldarbeit**

Die Geschichte der Kunst der letzten Jahrzehnte ist eine Geschichte ständiger Überschreitungen. „Auflösung und Erweiterung sind zu Elementen der Eigenynamik der Kunst geworden“<sup>5</sup> und der „Ausstieg aus dem Bild“<sup>6</sup> hat sich als Topos etabliert. Konzeptkunst, Happening, Aktionismus und Land Art haben offenbar das Repertoire künstlerischer Materialien bis zum Äußersten ausgespielt. So können in einem heutigen Verständnis künstlerischer Arbeit Werke allein aus Handlungsanweisungen oder aus der Inszenierung kommunikativer Prozesse bestehen.<sup>7</sup> Das Kunstwerk besitzt nicht mehr notwendig Objektcharakter. Während Joseph Beuys – für sein Werk geltend – Denken als Plastik beschrieb, spricht man im jetzigen Medienzeitalter von einer „Dematerialisierung der Kunst“<sup>8</sup>. Im Zuge dessen ist die Erwartungshaltung des Publikums zu einem wichtigen künstlerischen Material geworden.<sup>9</sup> Mit dieser Erweiterung künstlerischer Praktiken ging auch eine Auflösung medialer Gattungs- und Disziplinargrenzen einher; ein Phänomen, das in den 90er Jahren mit dem Wort ‘crossover’ oder der Rede von ‘hybriden Bildformen’ neue Etiketten erhielt.

Im Verlauf dieser Entwicklungen unterlag auch das Selbstverständnis des Künstlers und der künstlerische Werkbegriff einem radikalen Wandel. Durch die zunehmende Eliminierung der künstlerischen Handschrift, und das ‘outsourcing’ der Produktion, inszenierte sich der Künstler nicht mehr als das „exemplarische Subjekt“ [10], er war nicht mehr unbedingt der „durch Kühnheit und Erfindung gesonderte Künstler“<sup>11</sup>. Vielmehr konnte er sich jetzt als ein Produzent unter vielen etablieren.<sup>12</sup> Dies zumal die Betonung der produktiven Betrachterrolle immer lauter wurde, mithin die Werke den Betrachter immer mehr als „Teilnehmer“<sup>13</sup> forderten. Zwar mußten Kunstwerke immer schon gesehen werden, um als solche in Erscheinung zu treten, doch kam dem tätigen Umgang des Betrachters mit dem Werk jetzt noch mehr Bedeutung zu. So ist der „Trend zur Partizipation“<sup>14</sup> gerade mit dem Einsetzen ortsbezogener Arbeiten und dem Environment zu einer entscheidenden Determinante für die Entwicklung der Kunst geworden.

Durch diese neue Stellung des Betrachters gerade auch im Netzwerk heutiger Kommunikationskunst hält mancher den endgültigen ‘Tod des Autors’, den Roland Barthes in seinem 1968 publizierten gleichnamigen Essay umschrieben hatte, für längst beschlossene Sache.<sup>15</sup> Gerade in den 90er Jahren ist eine Bewegung zu beobachten, in der die Vorstellung vom eminenten Kunstwerk und seinem herausragenden Schöpfer in einer offenen Inszenierung von Gesprächen, sozialen Aktionen und Diskursen vollkommen aufgelöst wird.<sup>16</sup> Künstler werden zu Gastgebern und Sozialingenieuren, hinterlassen Spuren, die alle Transzendierung verweigern. Ihre Werke setzen nur noch vorsichtig einen Prozeß der Emanation in Gang – einen im Verlauf der Auseinandersetzung fortlaufenden Bedeutungszuwachs<sup>17</sup>, den wir als charakteristisch für eine etablierte Auffassung vom Kunstwerk verstehen. [17] Bezeichnend für diese Künstler ist, daß sie ihre Produkte tatsächlich den Benutzern überlassen und als Produzenten dahinter zurücktreten. Sie vermeiden die Selbstinszenierung individueller Mythologien und legen alles auf eine kollektive Nutzung an. Diese Künstler treten als Partner auf, als Teil oder Katalysator gesellschaftlicher Prozesse.

Mit der beschriebenen Entwicklung hin zum „offenen Kunstwerk“ [18] geht jedoch eine Paradoxie einher: In dem Maße, in dem sich die Kunst zur Partizipation hin gewendet und sich einem öffentlichen Diskurs ausgesetzt hat, wurden Stimmen laut, die darüber klagten, daß die Kunst ihre gesellschaftliche Bedeutung eingebüßt habe.<sup>19</sup> Je mehr die Kunst ihre eigene Autorität zurücknahm,

sich selbst als Vehikel von Erfahrungsprozessen verstand, desto mehr bemächtigten sich ihrer der Kommentator und damit nicht zuletzt Kunsthistoriker und Kuratoren. Als Trittbrettfahrer einer nach Repräsentationsdrang strebenden Gesellschaft der 80er Jahre nutzten viele von ihnen den anhaltenden Boom von Museumsbauten, um nicht die Kunstwerke, sondern die Kunstgeschichte in ungeahnter Monumentalität zu präsentieren. [21] Die gegenüber ihren Rezeptionsbedingungen teilweise fragilen Werke, die abgrenzende Rahmen und Sockel aufgegeben hatten, wurden in den Kontext ihrer Geschichte zurückgezogen; die Domestizierung einer vormals wild gewordenen Kunst war die Folge. Seitdem drohen die Relikte von Polit-Kunst-Aktionen, Happening und Fluxus, die Objekte der Minimal Art und Konzeptkunst im leerräumten Weiß zum Lifestyle zu degenerieren. Geschichtsversessen hat sich ein Betriebssystem installiert, das sich geradezu monomanisch auf die Unterscheidung zwischen Neu und Alt kapriziert; 22 eine Entwicklung, die sich glücklicherweise, muß man sagen – in jüngster Zeit relativiert hat. Dennoch: mit dem System ist schließlich vielerorts auch eine Kunst entstanden, die sich nahezu ausschließlich auf die Probleme ihrer eigenen Entwicklung konzentriert, sich selbst von vornherein schon im Kontext imaginärer Determinanten einer zwanghaft fortschreitenden Kunstgeschichte legitimiert. Der Kunstkritiker Marius Babias formulierte dementsprechend pauschalisierend: „Kunst heute ist Betriebskunst..., Künstler produzieren für ein Fachpublikum und auf eine Kennerschaft hin.“ 23

Wenn Partizipation in den 70er und beginnenden 80er Jahren bedeutete, den Ernstfall menschlicher Existenz in die Kunst mit einzuschließen und viele Künstler folgerichtig mit dem Environment und mit ortsbezogener Kunst auch den Ausbruch aus dem Museum vollzogen, 24 so hatte man damit ein fundamental gewandeltes Verhältnis zwischen Kunstproduktion und Gesellschaft im Auge. Der 'Ausstieg aus dem Bild' bedeutete auch den Abschied vom bürgerlichen Tafelbild, das scheinbar einen ganz spezifischen Platz in der Gesellschaft hatte und damit deren Werte bestätigte. Die Rolle als Zulieferer einer bürgerlichen Gesellschaft aber wollten viele Künstler nicht mehr spielen. 25

Von diesem Bewußtseinswandel blieb die Mehrzahl der Museumskonzeptionen unbeeindruckt, [26] schien doch der öffentliche Raum auf der Straße oder die Landschaft sehr viel geeigneter für viele Arbeiten, die ins klassische Bild vom Museum nicht paßten und auch nicht passen wollten. Damit konnte man bequem dem fundamentalen Umdenken entgehen, so daß das Museum der Ort schweigender Betrachtung bleiben konnte, 27 ja mehr noch: parallel zum 'Ausstieg aus dem Bild' im 'postheroischen' 28 Zeitalter der Kunst orientierten sich die Museumsneubauten paradoxerweise mehr denn je am Bild des Tempels und nicht an der Frage, wie ein Ort der konzentrierten und kritischen Auseinandersetzung mit heutiger Kunst aussehen könnte; womöglich glaubte man die spröden Objekte der 60er und 70er Jahre ästhetisch verpacken zu müssen. Da die Kunst eine Dekorationsfunktion bis auf weiteres nicht mehr erfüllen wollte, nutzten Architekten von Frankfurt bis Bilbao die Gunst der Stunde. Kein Wunder, daß wenn das Haus zu seinen Bewohnern vielerorts nicht mehr paßt Kurzschlüsse gezogen wurden: In den Institutionen wird das Kränkeln an der Selbstbezüglichkeit des Systems immer stärker durch eine Eventkultur und durch den Verkauf als Kulisse gesellschaftlicher Ereignisse überspielt.

Vor diesem Hintergrund kann man verstehen, daß vielerorts vom „Ende der Kunst“ 29 und vom Verlust der gesellschaftlichen Funktion des Museums die Rede ist, [30] wobei beides oft nicht differenziert wird. [31] Die Gefahr solcher Prognosen besteht darin, die Qualität der heutigen Kunstproduktion vorschnell mit ihrer in vielem gescheiterten Vermittlung oder ihrer mangelnden Konsensfähigkeit in der gegenwärtigen Gesellschaft gleichzusetzen. 32 Tatsächlich drohen viele Museen zu Kulissen zu verkommen, tatsächlich eignet sich ein Großteil der heutigen Kunstproduktion nicht mehr für eine Präsentation in einem Museum traditioneller Prägung. Überkommen ist das Museum aber nur insoweit, als es keine Unterscheidungen trifft, kein Bewußtsein davon hat, wie

die Identität eines Ortes konstituiert werden kann, wie man der Austauschbarkeit entgeht, wie sich welche Kunst präsentieren läßt und wo die Anschlüsse in gesellschaftliche Zusammenhänge kommuniziert werden müssen. 33 Die Frage ist nicht, ob ein Museum, sondern wie ein Museum heute funktionieren kann. Nach wie vor hat gerade die Welt oder Alltagsfremdheit der Museen eine wichtige Funktion im Sinne von Harald Szeemanns Plädoyer für das Museum: „Institutionen sind für mich, gerade weil sie das Privileg der nicht unmittelbaren Zweckgebundenheit ihres Tuns haben, Instrumente, um die Besitzvorstellungen der Benutzer zu verändern oder zumindest aufzuweichen. Das Museum ist für mich der Ort, wo neue Zusammenhänge ausprobiert und Fragiles, da vom Einzelnen geschaffen, bewahrt und vermittelt werden kann...“ [34]

Die Frage nach der Autonomie der Kunst gegenüber anderen Lebensbereichen und nach der Aufgabe der Ausstellungsinstitutionen in diesem Zusammenhang ist in den letzten Jahren kontrovers diskutiert worden, wobei die Entwicklungen der Kunst von diesem Diskurs kaum zu trennen sind. Gerade in den 90er Jahren sucht man hierfür neue Bilder und Begriffe. Von der 'postautonomen Periode' der Kunst ist die Rede und von einem Paradigmenwechsel von der autonomen zur kommunikativen Kunst. 35

### **Zurück im »Tal«**

Die Entwicklungen in der Kunst der letzten Jahrzehnte und die Schwierigkeiten, sich als Künstler zu den Praktiken von Ausstellungsinstitutionen und öffentlicher Auftragsvergabe zu verhalten, ohne den Grundsätzen der eigenen Arbeit untreu zu werden, sind ein Hintergrund dafür, mit dem »Tal« ein neues Feld der Kunst zu entwickeln. So leistet das Projekt »im Tal« ganz eigene Differenzierungen im Spannungsfeld zwischen Kunst und ihrem Ort in der Gesellschaft.

Die Initiative ist zunächst eine private und zwar die eines Künstlers, der vermeintlich traditionelle Bildhauerei betreibt. Seine Skulpturen begegnen uns im »Tal« wie autonome Bildwerke, d.h. als materiale Objekte und Gegenstände der Betrachtung, die wir klar vor Augen haben. Diese Skulpturen sind nicht selbst soziale oder kommunikative Prozesse, 36 wenngleich sie solche thematisieren, insofern sie Haltungen (ein Neigen, ein Beugen, ein Sich-Verschließen, ein Sich-Öffnen...) verkörpern und Verhältnisse im Raum definieren. Dagegen wirkt der Kontext, den Wortelkamp im Diskurs mit seinen Kollegen hierfür aufbaut, wie eine große, offene Skulptur für Kommunikation: ein öffentlicher Raum, mit Plätzen, Unterkünften und Wegen, die wir nicht schweigend, sondern sprechend und hörend begehen; ein Raum mit von ihm und anderen gestalteten Situationen, die unser Augenmerk gleichermaßen auf Kunstwerke wie auf Landschaft richten.

In welchem Verhältnis aber steht Wortelkamps Tätigkeit als Bildhauer zu seinen Aktivitäten als Gestalter eines Landschaftsraumes, in dem seine Arbeiten gleichberechtigt neben den Arbeiten anderer Künstler stehen? Bei Künstlern, die keine materialen Produkte mehr vorlegen, fällt es leicht, ihre „künstlerische Produktion als gesellschaftliche Praxis“ 37 anzusehen. Wenn Künstler aber Objekte produzieren, trennen wir wie selbstverständlich die Rolle des Vermittlers von der des Künstlers – eine fragwürdige Unterscheidung, die einem allzu polarisierenden Geschichtsverständnis entspricht: Hier das überkommene Selbstverständnis vom autonomen Künstler, der eminente Werke schafft, und dort der kommunikative Partner, der mit seinen offenen, nicht materialen Werken gesellschaftliche Praxis betreibt. Entwicklungen und Biografien verlaufen aber zumeist weniger linear und monokausal.

Erwin Wortelkamp etwa begann seine Arbeit als Künstler mit politischen Environments und betrieb von 1969 1973 eine Informationsgalerie. 38 Damals bereits ging die Produktion eigener Werke, wie etwa die der »Kommunikationskabinen« mit einem Engagement zur Herstellung öffentlicher Räume für die

Werke anderer Künstler einher. So liest sich denn auch die Buch Dokumentation über seine Informationsgalerie »atelier nw 8« wie ein Werk der Konzept Kunst, in dem es darum geht, die politischen Bedingungen, unter denen künstlerische Arbeit in den 70er Jahren stattfand, transparent zu machen. 39 Hierin wird deutlich, daß er schon damals den „gesellschaftlichen Raum als unmittelbare Produktionsstätte“ 40 von Kunst verstand.

So wie es für die Galerietätigkeit ausschlaggebend war, eine lokale Öffentlichkeit über das damalige internationale Kunstgeschehen zu informieren, eine temporär agierende Kunst zu inszenieren und didaktisch zu vermitteln, so ist das »Tal« Versuch, künstlerische Produktion in einem gesellschaftlichen Kontext zu positionieren. In beiden Fällen operiert Wortelkamp in lokalen Zusammenhängen, um diese zu sprengen. Ein Vorgehen, in dem er Michel Foucaults Bild vom spezifischen Intellektuellen entspricht, den Foucault vom universellen Intellektuellen unterscheidet. Während der universelle Intellektuelle „Träger universeller Werte“ ist und sich im „Kampf um die Wahrheit“ engagiert, hat der spezifische Intellektuelle „Beziehungen zu einem lokalem Wissen“. Anders als der universelle Intellektuelle ist für den spezifischen Intellektuellen nicht „die Veränderung des Bewußtseins der Menschen oder dessen, was in ihren Köpfen steckt, (...) das Problem, sondern die Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit.“ „Der spezifische Intellektuelle stößt auf Hindernisse und setzt sich Gefahren aus ... auch der Gefahr schließlich, daß ihm niemand oder nur sehr kleine Gruppen folgen.“ 41

Im Konzept des »atelier nw 8« berief sich Wortelkamp auf eine Mitteilungsfunktion der Kunst 42 und schrieb der Kunst als einem Informationsträger die Aufgabe zu, die „Vielfalt der Wirklichkeiten transparenter zu machen“ 43 . Dabei spielte die Vermittlungstätigkeit eine wichtige Rolle. Im »Tal« hingegen wird bewußt auf eine mediale Aufbereitung der Kunstwerke verzichtet. Dem Besucher wird keine erschließende Systematik an die Hand gegeben, unter deren Anleitung die Werke zu betrachten wären, vielmehr obliegt es seiner Verantwortung, sich Zusammenhänge zu erschließen. Synergien entstehen nicht durch didaktische, sondern durch inszenatorische Maßnahmen: Bepflanzungen, Wegführung usw. Den Zusammenhang zur lebensweltlichen Umgebung stellt nicht eine pädagogische Öffentlichkeitsarbeit her, sondern das kommentarlose, unbeschilderte und widersprüchliche Vorkommen der Kunst in einem Lebenszusammenhang, der nur teilweise auf die Kunst hin eingerichtet wurde. Das »Tal« bleibt auch territorial mit den umgebenden landwirtschaftlichen Nutzflächen eng verzahnt. Insofern begegnet man hier den Kunstwerken nicht in einem rein nach den Kriterien des eigenen Systems qualifizierten Kunstkontext. Die Kunst prägt als ein integraler Bestandteil eine Landschaftsgestalt. Sie braucht keine Abgrenzung oder Institutionalisierung, um ihr Existenzrecht zu legitimieren, sondern bestimmt mit ihrer Qualität und ihren Ansprüchen einen Bereich, in dem eben z.B. eine landwirtschaftliche Nutzung wie selbstverständlich weiter laufen kann. Kunst zeigt sich im »Tal« nicht als Abbild oder Darstellung, zieht sich nicht in den Kommentar zurück: Kunst gestaltet hier Wirklichkeit. 44 Dabei verhalten sich die Werke ganz unterschiedlich offen gegenüber der Landschaft oder dem Betrachter. Hannes Forster etwa stellt uns eine Brücke zum Überqueren eines Baches bereit, die weniger selbst Betrachtungsgegenstand ist, denn Vehikel zur Erfahrung des eigenen Gehens und Sehens. In Arbeiten wie denen von Thomas Lehnerer oder Karl Bobek begegnen uns dagegen figürliche Plastiken, die im traditionellen Sinn Betrachtungsgegenstände sind und eine künstlerische Handschrift tragen. Doch weisen auch diese im Atelier produzierten Objekte bei näherer Betrachtung ein präzises Verhältnis zu ihrem Umraum auf. [45] Das Sich-Verhalten zum lebensweltlichen Raum – sei es ein Widersetzen oder ein Transzendieren – kann überhaupt als das durchgehende Kriterium für die Einbringung der Kunstwerke ins »Tal« gelten.

Das »Tal« ist kein Landschaftsgarten, der als erklärender oder versöhnlicher Erfahrungsraum für einzelne autonome Kunstwerke eingerichtet wurde. Im

»Tal« ist die Durchdringung einer Landschaft mit den Mitteln der Kunst gelungen, ohne die Kunst dabei in einen Dienst zu stellen. In diese westerwälder Landschaft sind Räume eingebracht, die für den menschlichen Körper wieder erfahrbar sind. In gleichem Maße aber wurden ihr auch Räume – z.B. durch das Hineinschlagen einer Schneise – abgetrotzt, um einen eigenen Willen dagegen zu halten.

Im »Tal« zeigt sich eine starke Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz künstlerischer Arbeit. So gelingt eine Überwindung der Selbstbezüglichkeit autonomer Werke, ohne deren Autonomie aufzugeben; es wird ein kommunikatives Potential des autonomen einzelnen Kunstwerks wirksam.<sup>46</sup> Eine spezifische Qualität des Tals liegt mithin gerade darin, diese beiden zu oft polar behandelten Wirkungsformen zu verbinden. Grundlegend dafür ist, daß sich die Werke der Kunst und die Bedingungen ihres Auftretens, ihre Inszenierung hier nicht länger trennen. So wird »im Tal« ein öffentlicher Raum unter den Bedingungen und Ansprüchen der Kunst gestaltet. Hat man das einmal realisiert, ist es überflüssig festzustellen, daß die Inszenierung der Kunst im »Tal« nicht kunsthistorisch aufbereitet ist, sondern selbst mit Mitteln der Kunst arbeitet. Das autonome Werk kann sich in seiner ganzen Sprachkraft und Bildmacht entfalten, ohne sich aus einem lebensweltlichen Gefüge zu isolieren. Wo aber enden hier die Potentiale der Kunst? Man möchte antworten: jenseits der Straße und in den Dörfern.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Erwin Wortelkamp: Wie unterwegs "das Ganze zu schauen" dabei zunächst kein Wort über Schönheit. In: Skulptur im Tal. Hg. v. Kunstverein Hasselbach, Hasselbach 1989, S. 47.

<sup>2</sup> Vgl. zur Geschichte und Entwicklung der Anlage S. xxx.

<sup>3</sup> Siehe Anm. 1.

<sup>4</sup> Zu vergleichen ist Wortelkamps Vorgehen eigentlich nur mit der von Donald Judd in Marfa, Texas gegründeten »Chinati-Foundation«. Dort finden sich neben der Inszenierung von dessen eigenen Werken, ganze Werkblöcke, einzelne Environments und Skulpturen von anderen Künstlern. Vgl. Kunst + Design. Donald Judd. Preisträger der Stankowski Stiftung 1993. Ausst. Kat. Museum Wiesbaden, Stuttgart 1993.

<sup>5</sup> Thomas Wagner: Der Mensch strebt hinaus ins Imaginäre. Anmerkungen zur Kunst im Zeitalter ihrer grenzenlosen Freiheit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. April 1999, (Bilder und Zeiten) S. I.

<sup>6</sup> Zum "Ausstieg aus dem Bild" vgl. den gleichnamigen Band: Ausstieg aus dem Bild. Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1996.

<sup>7</sup> Als Beispiel könnte man die dänische Künstlergruppe »N55« nennen, deren Beitrag zur Ausstellung »Now Here« in Louisiana 1996 darin bestand, in der Cafeteria einen Tisch einzurichten, um dort Getränke an durstige Besucher auszuschenken.

<sup>8</sup> "Dematerialisierung der Kunst" ist eine Bezeichnung seit Ende der 70er Jahre. Vgl. Catherine David/Paul Virilio: Der blinde Fleck in der Kunst. In: documenta documents 1. Stuttgart 1996, S. 57.

[9] Wenn Piero Manzoni als Auflagenobjekt 1961 eine Konservendose mit »Merde d'artist« verkauft, so spielt er mit der Vorstellung des Publikums, mit dem Erwerb eines Kunstwerks etwas Originales, eine Art Fetisch des Künstlergenies zu ergattern. Als weiteres Beispiel könnte man Rirkrit Tiravanijas Ausstellung im Kölner Kunstverein 1996 nennen, in der er sein New Yorker Apartment 1:1 und voll funktionstüchtig im Ausstellungsraum nachbauen ließ, damit sich die Besucher darin aufhalten, kochen, essen, übernachten, baden und anderes mehr tun konnten. Eine Arbeit, die die Erwartungshaltung durchbricht, man würde in einem Ausstellungsraum etwas Ausgestelltes vorfinden, das man betrachten kann. Vgl. hierzu: Rirkrit Tiravanija. Untitled, 1996 (tomorrow is another day). Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 1997.

<sup>10</sup> Vgl. zur Formulierung Thomas Wagner, a.a.O. Anm. 5, S. II. Wagner stellt hier fest, daß „das längst überfällige Modell vom Künstler als einem exemplarischen Subjekt zu Recht auf die Müllhalde der Geschichte wandert...“

<sup>11</sup> Zitiert nach: Stephan Schmidt-Wulffen: Subjekt – Objekt. Zur Veränderung des Künstlerbildes in den sechziger Jahren. Das Subjekt in der Produktionsästhetik der Moderne. In: Ausstieg aus dem Bild, a.a.O. Anm. 6, S. 28.

<sup>12</sup> Ebda.

13 Wolfgang Kemp: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen. In: Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst. Hg. im Auftrag des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. von Bernhard von Loeffelholz und Brigitte Oetker. Köln 1996, S. 18.

14 Ebda.

[15] Vgl. hierzu Stephan Schmidt-Wulffen: a.a.O. Anm. 11, S. 32. Und Stephan Schmidt-Wulffen: Kunst ohne Publikum. In: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, a.a.O. Anm. 13, S. 187. Hier schreibt er: „Auch der in seiner produktiven Aufgabe begriffene Rezipient bleibt Adressat des Künstlers. Doch ist eine Hierarchie, wie sie üblicherweise zwischen Autor und Leser, zwischen Künstler und Betrachter besteht, nivelliert.“ Vgl. hierzu auch Klaus Werner, der feststellt: „Autorenschaft wird mehr und mehr komplex“ (ders.: auffrischender wind aus süd-west. In: Weather Everything. Ausst. Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Stuttgart 1998, S.23).

16 Beispiele hierfür sind etwa »Die WochenKlausuren«, die Aktionen zur Verbesserung der Lebensbedingungen von Obdachlosen in Wien (Wiener Sezession 1993) und Junkies in Zürich veranstalteten (Shedhalle Zürich 1994). Vgl. Wolfgang Zingg: Die WochenKlausuren. In: Marius Babias (Hg.): Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren. Dresden/Basel 1995. S. 298ff. Nennen könnte man auch »Group Material«, die Diskussionen zu Fragen der Intoleranz, Ausländerfeindlichkeit, Chauvinismus etc. organisieren (vgl. Frank Wagner: Group Material. Democracy Poll / Demokratische Erhebung, ebda., S. 212).

17 Hans Georg Gadamer beschreibt in dem Kapitel „Die Erfahrung der Kunst“, daß es für die „Seinsvalenz des Bildes“ charakteristisch sei, daß das Dargestellte durch die Darstellung „einen Zuwachs an Sein“ erfährt. „Der Eigengehalt des Bildes ist ontologisch als Emanation des Urbildes bestimmt“ (Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1986, S.145).

[18] Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1973.

[19] „Aber wozu diene noch die Kunst, die in den Museen alle ihre öffentlichen Funktionen (emploi) verlor?“ fragte Hans Belting (ders.: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, S. 138). Michael Fried warf den Minimal-Künstlern vor, sie würden ihre Werke vom Betrachter abhängig machen und die ästhetische Grenze leugnen (Michael Fried: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, hg. v. G. Stemmerich, Berlin 1995, S. 345).

20 „Die Museumsbauten sind absolute Prunk- und Protzbauten, die wie die Titel schon sagen – nationalen Geltungsbedürfnissen folgen“ (Peter Weibel: Die Zukunft des Kunstmuseums. In: Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung, hg. v. Harald Krämer und Hartmut John. Nürnberg 1998, S. 22).

21 So kommt denn auch das Wort Kunst in der Betitelung einiger neuer Museen nicht mehr vor: Sie nennen sich »Galerie der Gegenwart« oder »Museum für Gegenwart«.

[22] Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. In: Gerhard Johann Lischka (Hg.): Reihe um 9. Am Nerv der Zeit. Vorträge im Kunstmuseum Bern, Bern 1994, S. 47.

23 Marius Babias: Interview mit Ute Meta Bauer. In: Ders., a.a.O. Anm. 16, S. 212. Zahlreiche Beispiele für eine sich in erster Linie mit systemimmanenten Fragen befassende Kunst finden sich in: Kunstforum international, Bd. 125. Betriebssystem Kunst. Köln 1994.

[24] Stellvertretend hierfür nennen wir Joseph Beuys' Projekt »7000 Eichen« anlässlich der documenta 7 in Kassel und Richard Serra's Skulpturen im öffentlichen Raum.

25 Vgl. hierzu George Maciunas: »Manifesto«. In: Happening & Fluxus. Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein 1970.

[26] „Die grundsätzliche Neubestimmung des Begriffs des Kunstwerkes, die von der Concept Art vor zwanzig Jahren geleistet wurde, hat bezüglich der Vermittlungs- und Präsentationsformen von Kunst bislang längst noch nicht die dringend notwendige Entsprechung gefunden“ (Robert Fleck: Museum und Concept Art. In: META 2, Stuttgart 1992, S. 97).

27 „Vor dem Kunstwerk verstummt jeder Dialog. Ob man mit Familie oder im Kreise von Freunden die stillen Hallen betritt: die Kunstbetrachtung vereinzelt und bringt zum kontemplativen Schweigen“ (Stephan Schmidt-Wulffen: Die Kunst von heute braucht kein Haus. Warum das Museum seine gesellschaftliche Funktion verloren hat. In: Die Zeit, 25. März 1999, S. 54).

[28] Zum Begriff „postheroisch“ vgl. auch Dirk Baecker: Postheroisches Management. Berlin 1994.

[29] Vgl. Günter Seibold: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg/München 1997.

30 „Das Museum gerät nicht etwa aus der Mode. Schlimmer: es hat seine gesellschaftliche Funktion verloren“ (Stephan Schmidt-Wulffen: Die Kunst von heute braucht kein Haus, a.a.O. Anm. 27, S. 54).

[31] Etwa bei Hans Belting (a.a.O. Anm. 19, S.104): „Die heutige Kunst wäre ohne das Museum nicht nur heimatlos, sondern stumm, ja unsichtbar. Das Museum wiederum, so wenig es für die Gegenwartskunst prädestiniert ist, würde sich selber historisieren, wenn es vor dieser seine Tore verschlösse. So macht diese erzwungene Allianz jede Alternative zum Museum von selbst zunichte.“

32 Belting behauptet an verschiedener Stelle, die heutige Kunst sei geschwächt, und man versuche sie künstlich am Leben zu erhalten. Z.B schreibt er: „Durch eine verstärkte Vermittlung wird einer geschwächten Kunst das bisherige Ansehen erhalten, indem man den institutionellen Rahmen erweitert. Die Gesellschaft ist, aus ganz verschiedenen Gründen, auf eine Prestigekultur angewiesen und deshalb fest entschlossen, der Kredit zu geben ohne Rücksicht darauf, was diese heute wirklich leistet“ (ebda., S.106). Qualität und gesellschaftliche Bedeutung werden von Belting allerdings offenbar mit Konsensfähigkeit gleichgesetzt: „Wo keine Kunst mehr Konsens auf sich zieht, kann jede Kunst den Auftritt im Museum fordern“ (ebda., S.104).

33 Als Beispiel für ein Museum mit einem hohem Bewußtsein für die Möglichkeiten der Präsentation von Kunst läßt sich »Situation Kunst (für Max Imdahl)« in Bochum nennen.

34 Harald Szeemann: Museum der Obsessionen. Berlin 1981, S. 20.

[35] „Solange Kunst weiter in Ausstellungen stattfindet und sich nicht durch kommunikative Zusammenhänge vermittelt, hat die postautonome Periode noch nicht wirklich begonnen. Soll ein Paradigmenwechsel von der autonomen zur kommunikativen Kunst gelingen, mag es ein erster Schritt sein, die Kommunikation zwischen den ‚Werken‘ zu entwickeln“ (Michael Lingner: Vom Ende der Kunstausstellung und Ausstellungskunst. In: META 2, 1992, S. 54).

Stefan Germer spricht von einer Unfähigkeit, trotz des proklamierten „Ausstiegs aus dem Bild“, „die historisch entstandene Ausdifferenzierung von Kunst als einer autonomen gesellschaftlichen Sphäre rückgängig zu machen“, vielmehr trüge dieser Ausstieg zur Ausdehnung dieser Sphäre bei. „Aus heutiger Sicht müssen die unterschiedlichen Formen des ‚Ausstiegs‘ deshalb wie Facetten eines symbolischen Handelns wirken, dem es gelang, jenen gesellschaftlichen Bereich, dessen Abschaffung es eigentlich intendiert hatte, durch Erweiterung neu zu legitimieren und somit dessen Fortbestand zu garantieren“ (Stefan Germer: Entzauberung des Außen. Bruchstücke einer Theorie der Überschreitung. In: Ausstieg aus dem Bild, a.a.O. Anm. 6, S.131).

36 S.o. Anm. 16.

[37] Stephan Schmidt-Wulffen: Subjekt – Objekt, a.a.O. Anm. 11, S. 38.

38 In dieser Galerie fanden Aktionen und Ausstellungen von Wolf Vostell, Jochen Gerz, Timm Ulrichs, Klaus Staeck u.a., heute weniger bekannten Künstlern statt. Vgl. hierzu die Publikation »atelier nw 8 Dokumentation 1969 1973«. Hg. v. Erwin Wörtelkamp, Friedrichsfehn o.J., sowie die Ausführungen im nachstehenden Gespräch »Dialog im Tal«, S. xx.

[39] Das Verzeichnis der Ausstellungen, die der Kultusminister Dr. Vogel, der Regierungsdirektor Dr. Roland und der Ministerpräsident Dr. Kohl von 1969-73 in Rheinland-Pfalz eröffneten und der Abdruck zahlreicher Briefe etwa erinnern an Konzepte etwa von Hans Haake.

[40] „Zur Entinstitutionalisierung des bürgerlichen Kunstsystems haben die Künstler einen großen Beitrag geleistet. Die Künstler haben versucht, die üblichen Produktions- und Vermittlungswege des autonomen Kunstsystems – Atelier, Galerie, Museum – zu umgehen und sich einen gesellschaftlichen Raum als unmittelbare Produktionsstätte angeeignet“ (Thomas Wagner a.a.O. Anm. 5, S. II).

41 Alle Zitate im vorstehenden Absatz aus: Michel Foucault: Wahrheit und Macht. Ein Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 49 54.

42 Vgl. »atelier nw 8 dokumentation 1969 1973«, a.a.O. Anm. 38, S. 13.

43 Ebda.

44 Solche klaren Entscheidungen für die ungebrochene Kunsterfahrung und gegen Beschilderung, Kommentar und Didaktik finden sich bezeichnenderweise in Einrichtungen, die ebenfalls aus dem Ideengut eines je einzelnen Privatmannes entstanden sind: das »Museum Insel Hombroich« in Neuss, Donald Judds »Chinati Foundation« in Texas oder auch die »Situation Kunst (für Max Imdahl)« in Bochum.

45 Vgl. hierzu die Ausführungen S. xx im vorliegenden Band.

46 „Kunst im Außer institutionellen Kontext ist umso interessanter für diesen Kontext, je mehr sie in diesem Kontext etwas tut oder zeigt, was dort nicht schon bekannt ist oder getan wird“ (Ludger Gerdes: Autonomie, Formalismus & Moderne Kunst. In: Ludger Gerdes. Ausst. Kat. Kunstraum und Kunstverein München 1990, S. 89).