

- Roch, Wolfgang: *Philipp Otto Runge Kunstanschauung*, Straßburg 1909.
- Roeßler, Arthur: *Das abstrakte Ornament*, in: Haenlein, Carl (Hg.): *Adolf Hölzel. Bilder, Pastelle, Zeichnungen, Collagen*, Hannover 1982.
- Runge, Philipp Otto: *Hinterlassene Schriften*, Bd.1+2, Göttingen 1965 (zitiert als: HS I/ HS II).
- Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Ders.: *Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke*, hrsg. von Marianne Thalmann, Bd. 1, Darmstadt 1973.
- Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1976.
- Venzmer, Wolfgang: *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982.
- Warnke, Martin: *Kunst unter Verweigerungspflicht*, in: *Kunst im öffentlichen Raum*. Skulpturenboulevard Kurfürstendamm, Berlin 1987.
- Warnke, Martin: *Ästhetik. Eine Kolumne*, in: *Merkur*, Heft 5/ 1984.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.



Bill Masuch

Der offene Raum HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung

In den letzten Jahrzehnten ist die Frage nach dem Raum verstärkt in das öffentliche Bewusstsein gelangt, da zum Beispiel durch die weltweite Vernetzung mittels neuer Kommunikationstechnologien Räume entstanden sind, die in früheren Zeiten kaum vorstellbar waren. Unsere tradierten Bilder und Konzepte von Raum stimmen nicht mehr mit der Wirklichkeit überein. Das Bild vom Raum, der wie eine Schachtel oder ein Behälter die Dinge, Lebewesen und Sphären umschließt, ist überholt. Einstein hat diese Raumvorstellung mit der Kurzformel „Container“ verbildlicht, was in der deutschen Rezeption mit „Behälterraum“ übersetzt wird. In seiner Relativitätstheorie widerlegt er die Auffassung, dass es einen Raum *an sich* gibt, in dem die Körper sich befinden, sondern der Raum ist eine Beziehungsstruktur zwischen Körpern, die ständig in Bewegung sind. Die unterschiedlichen Lageverhältnisse und Anordnungen der Körper zueinander verweisen auf eine Perspektivenvielfalt, welche sich aus einem relativistischen Raumverständnis ergibt.

In der modernen Kunst – beispielsweise im Kubismus – finden wir diese Perspektivenvielfalt künstlerisch umgesetzt. Hier zeigt sich eine Raumanschauung, die unserer postmodernen Lebenswelt näher zu stehen scheint, als ein *a priori* vorgestellter Raum. Die dem westlichen Denken zugrunde liegende Subjekt-Objekt-Trennung vollzieht sich auch in unserem Raumdenken und -erleben. Raum wird als ein „Da draußen“ wahrgenommen und zugleich ist der Mensch von ihm getrennt. Diese unsere Welt konstituierende Annahme kann vor dem Hintergrund heutiger Erkenntnisse nicht mehr als einzige Wirklichkeit gedacht werden. Aus dem Wandel der Raumansichten lässt sich folgern, dass die produzierten Räume instabil sind, auch wenn sie als Heimat fungieren. Sie sind temporäre Aufenthaltsräume. Temporäre Raumansichten mit einer Dauer von mehreren Jahrhunderten. Wir leben in einer Zeit, in der sich ein Übergang zu einer neuen Raumanschauung abzeichnet.

Im Zeitalter der Globalisierung bedarf es neuer Raumtheorien, um diese Umbrüche und Verschiebungen zu erfassen. Martina Löw führt in ihrem Buch *Raumsoziologie* (Löw 2001) aus, dass nicht ohne weiteres auf einen bereits entwickelten Raumbegriff zurückgegriffen werden kann. Die aktuellen Arbeiten zu einem neuen Raumbegriff haben jedoch bislang noch selten den Charakter systematischer Ableitungen, sondern sie sind als Annäherungen an eine neue Sicht auf Räume zu lesen.

Phänomenologische Raumtheorie

Im Folgenden soll eine phänomenologische Sichtweise zum Thema Raum skizziert werden, da sie, wie später ausgeführt wird, in der Kunst und Kunstvermittlung einen wichtigen Ausgangspunkt darstellt.

Die Phänomenologie versucht, „Räumlichkeit“ von der subjektiven Erfahrung aus zu erfassen, von der ausgehend sich

Welt konstituiert. Merleau-Ponty, einer der wichtigsten Vertreter dieser philosophischen Schule, der in seinen Untersuchungen explizit auf den Leib als Grundlage aller Wahrnehmungen verweist, beschreibt in seinem Buch *Phänomenologie der Wahrnehmung* das Phänomen Raum wie folgt: „Der Raum ist kein (wirkliches oder logisches) Milieu, in welches die Dinge sich einordnen, sondern das Mittel, durch welches eine Stellung der Dinge erst möglich wird. Mit anderen Worten, statt den Raum als eine Art Äther, in dem die Dinge baden, oder abstrakter als einen allen Dingen gemeinsamen Charakter vorzustellen, müssen wir ihn als das universale Vermögen ihrer Verknüpfung denken“ (Merleau-Ponty 1966, S.284).

An diesen Aussagen zeigt sich, dass der Raum nicht als abstrakte Größe wahrgenommen wird, sondern ihm performative Eigenschaften zugrunde liegen. Er ist mehr in seiner „Tätigkeit“ präsent als in seiner vorgestellten Erscheinung. Raum, so zeigt sich, stellt sich her oder wird hergestellt, und er ist das verknüpfende Element bzw. die Grundlage der Relationen. Dieses Raumverständnis wird beispielsweise in der Malerei von Cézanne anschaulich. Auch wenn es sich hier im malerischen Duktus um eine universalisierende Geste handelt, erkennt Cézanne, dass die Dinge keine Konturen besitzen, sondern dass alles aus der Farbe moduliert wird. Die Farbe selbst wird als eine „raumende“ und Gestalt gebende Kraft verstanden. Der Raum ist hier die Fülle der Farben, die in einer ästhetischen Ordnung stehen.

Der phänomenologische Raumbegriff legt nahe, dass Raum zuallererst als ein fluides Gemisch aus komplexen Gebilden und Kontexten wahrgenommen wird. Man müsste an die Anfänge der Wahrnehmung zurück, um die Konstitution der Welt durch die Wahrnehmung zu analysieren. Merleau-Ponty schreibt hierzu: „Wir müssen die ursprüngliche Raumerfahrung diesseits der Unterscheidung von Form und Inhalt suchen“

(Merleau-Ponty 1966, S.289). Er spricht von einer „dritten Räumlichkeit“, die weder die Dinge im Raum noch die des verräumlichenden Raumes ist, sondern „wir bedürfen eines Absoluten im Relativen selbst, eines Raumes, der nicht über die Erscheinungen hingeleitet, sondern sich in ihnen verankert und sich mit ihnen solidarisiert [...]“ (Merleau-Ponty 1966, S.289). *Sein* bedeutet für Merleau-Ponty in diesem Sinne ein Orientiertsein, das sich durch die leibliche Bezogenheit zum Raum konstituiert.

In den Wissenschaften vom Menschen kommt dem Begriff „Leib“ im 20. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu. In der Philosophie von Merleau-Ponty ist der Leib nicht einfach ein Gegenstand unter anderen, sondern das „Vehikel“ unseres „Zur-Welt-seins“, das bei jeder Wahrnehmung und Betrachtung stillschweigend „dabei ist“. Insofern ist der Leib das Medium, ohne das wir nichts wahrnehmen und nichts empfinden können; er eröffnet uns die Welt. Hierin ist der Leib zugleich Ermöglichung und Beschränkung unserer Sicht. Die Besinnung auf den Leib und die Leiblichkeit des Menschen intendiert bei Merleau-Ponty eine Neuorientierung des Verhältnisses von Bewusstsein und Natur bzw. von Innerem und Äußerem.

In seinem Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* findet eine Theorie der Wahrnehmung ihre Grundlegung in einer Phänomenologie des Leibes. Die Besinnung auf den Leib kann hierbei nicht isoliert von seiner historischen Genese nachvollzogen werden. Es handelt sich um eine grundsätzliche Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Bewusstsein und Natur und ebenso um eine Unterwanderung der Dualismen Körper/ Geist und Realismus/ Idealismus. Die Theorie des Leibes ist Grundlage für eine Neubestimmung von Existenz und Welt. Für Merleau-Ponty ist der Leib der Ort, der den Zugang zur Welt erst eröffnet. Er ist der „Angelpunkt der Welt“, mehr als nur ein Instrument, das man gebrauchen kann

oder nicht, die Welt wird demnach durch den Leib bewusst. Der Körperraum wird somit als der eigentliche Orientierungspunkt bestimmt. Dieses „Orientiertsein“ soll hier produktiv verstanden werden.

Die bisherige Darstellung legt nahe, dass Räumlichkeit und Leiblichkeit nicht voneinander trennbare Phänomene sind. Der eigene Körper ist nie nur objektive Gegebenheit im Raum, vielmehr bestimmt die räumliche Weise des Leibes, was Raum für den Menschen bedeutet. Räumlichkeit gibt es nur, weil es Leiblichkeit gibt. Der Leib ist also nicht in erster Linie im Raum, sondern zum Raum, das heißt er verhält sich zum Raum in der Weise der *Raumstiftung*.

In der Kunst hat die *Minimal Art* in ihrer Auslegung phänomenologischer Theorien die Relationen von Raum, Betrachter und Objekt offen gelegt. In ihrer Reduktion und Autonomisierung des Objektes wurde die Wahrnehmung des Betrachters thematisierbar. Die Selbstreferenzialität der Objekte ermöglichte es, die Aufmerksamkeit auf die grundlegenden Bedingungen der subjektiven Wahrnehmung zu lenken. Sie wurde somit zum Ausgangspunkt einer Reflexion über ästhetische Wahrnehmung, die sich explizit über die Körperlichkeit formulierte und einen prozesshaften und performativen Kunstbegriff entwickelte. Dabei kommt der Betonung des Körpers eine besondere Rolle zu.

Raumproduktion

Der Begriff *Raumproduktion* wurde von dem französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre geprägt, der nach einer Re-Lektüre der Marxschen Werke den Begriff der Produktion neu interpretierte. Er legte damit den Grundstein für eine Betrachtung des Raumes im Kontext mit der Machtverteilung eines kapitalistischen Gesellschaftssystems. Für ihn ist der geschaffene gesellschaftliche Raum mit Bezug auf Marx

ein ideologischer Ort der Reproduktion von Gesellschaft und sozialer Verhältnisse, das heißt die Herrschaft über den Raum stellt eine Form der Machtausübung dar und erlaubt eine Kontrolle der gesellschaftlichen Prozesse.

Lefèbvre setzte sich im Rahmen seiner Untersuchungen intensiv mit dem städtischen Raum und dessen Transformation auseinander. Aufgrund gemeinsamer inhaltlicher Interessen arbeitete er mit der *Situationistischen Internationalen* zusammen und bezog sich in seinen Arbeiten auf deren Thesen. So entwickelte er kritische Ansätze einer oppositionellen Stadtentwicklung zu Gunsten einer urbanen Praxis und städtischen Erlebens, in denen er sich zentral auf Constant bezieht und auf die von diesem Künstler entwickelten utopischen Stadtmodelle.

Der Begriff der Produktion wird bei Lefèbvre wie folgt unterschieden: Zunächst ist damit die übliche Herstellung von Produkten und Dingen gemeint; darüber hinaus wird mit Produktion das Herstellen von sozialen Beziehungen und Werken bezeichnet. Dieser Werkbegriff wurde von Lefèbvre sehr weit gefasst, er beinhaltet Städte ebenso wie Kunstwerke oder Staatsformen. Ein so definierter Produktionsbegriff legt die Annahme nahe, dass der Raum als soziale Form produziert wird.

Der Raum ist also kein „Ding“, sondern er wird strukturiert und strukturiert sich selbst. Hierbei spielt der Körper eine bedeutsame Rolle. In seinem Buch *La production de l'espace* beschreibt Lefèbvre am Beispiel der Spinne die Bezüge des Körpers zum Raum. Er fragt sich: „Kann man also behaupten, die Spinne knüpft ihr Netz als Verlängerung ihres eigenen Körpers? [...] Die Produktion des Raumes beginnt hier mit der Produktion des Körpers und dehnt sich bis zur produktiven Ausscheidung eines Wohnens aus, das gleichzeitig Werkzeug und Mittel ist. Natur und Entwurf, das Organische und das Mathematische, Produzieren und Ausscheiden kann

man daher genau so wenig voneinander trennen wie Innen und Außen. Bereits die Spinne, als niederes Wesen, markiert den Raum und orientiert sich an Winkeln wie wir? [...] – Es folgt daraus, dass die fundamentalen Gesetze der Raumorientierung zuallererst im Körper selbst angelegt sind“ (Lefèbvre in: Fecht/ Kanper 1998, S.9).

Für Lefèbvre war der Körper der Ort, an dem sich gegen den abstrakten Raum ein Widerstandspotenzial formuliert und zugleich der Ort der Raumproduktion, die in ihrer bewussten Ausübung eine Differenz zu den dynamisierten Räumen des Kapitalismus sein könnte.

Doch wie wird nun der Körper mit dem Raum verknüpft? Lefèbvres Antwort lautet: durch die Gesten. Die Gesten sind es, die den mentalen Raum mit dem physischen Raum verbinden und dabei einen sozialen Raum schaffen. Hier wird deutlich, dass die Konstitution von Raum Handlungsdimensionen beinhaltet: Räume entstehen durch Handeln.

Der Soziale Raum

Ähnlich wie Lefèbvre setzt sich auch der Soziologe Pierre Bourdieu mit dem Begriff des Raums auseinander. Er bezieht sich ebenfalls auf die Marxsche Theorie der gesellschaftlichen Reproduktion, die u.a. zu der Entwicklung seines Begriffs des *sozialen Raums* und des Habitusmodells führten. Unter sozialem Raum versteht Bourdieu, wie er zum Beispiel in seinem Buch *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1982) darlegt, die objektiv erfassbaren Lebensbedingungen und die daran gebundenen und darin enthaltenen Wertvorstellungen, wie sie jeder Mensch für sich selbst in seinem Lebensraum mittels seiner Wahrnehmung erfährt. In seiner Eigenart wird der soziale Raum von Bourdieu auch als „strukturierende Struktur“ bezeichnet, da die ihm inhärente Struktur wiederum das Individuum mit produziert.

Mit Hilfe von Bourdieus Habitus- und Feldtheorie werden die wechselseitigen Wirkungen zwischen Sozialstruktur und vergesellschaftetem Subjekt analysiert. Die soziale Welt stellt sich als „ein Ensemble unsichtbarer Beziehungen“ dar, „die einen Raum wechselseitig sich äußerlicher Positionen bilden, Positionen, die sich wechselseitig zueinander definieren“ (Bourdieu 1982, S.38). Für die Soziologie Bourdieus ist signifikant, dass sie in Beziehungsverhältnissen denkt. Um zu verstehen, wie sich die sozialen Felder und der soziale Raum bilden, ist der Begriff des Habitus zentral. Der Habitus ist das, was das soziale Wesen des Menschen ausmacht. Er ist ein System dauerhafter Dispositionen, in dem Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata zusammenwirken: „Der Habitus ist Erzeugungsprinzip objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und Klassifikationssystem dieser Formen“ (Bourdieu 1982, S.277). Der Habitus prägt die menschliche Existenz auf eine so fundamentale Weise, dass er bis in die „entwicklungspsychologische Schicht der motorischen Schemata reiche“ (Schwingel 1998, S.58) und meist nur sehr bruchstückhaft die Ebene des Bewusstseins erreicht. Im Habitus spiegeln sich die materiellen und kulturellen Lebensbedingungen einer Familie, einer Klasse, einer Schicht. Diese bilden durch relative Nähe zu anderen Habitusformen verschiedene soziale Felder. Aus dieser Positionierung ergeben sich verschiedene Statusgruppen, Klassenfraktionen, Lebensstilmuster, die in Distinktionsbeziehung zueinander stehen. Bourdieu zeichnet das Bild einer stark segmentierten Gesellschaft, die hierarchisch ausdifferenziert ist und über Einschließungs- und Abgrenzungsmechanismen verfügt.

Gerade seine soziologischen Untersuchungen des kulturellen Feldes verdeutlichen, wie sehr über die Akkumulation von symbolischem Kapital Positionen im Kunstfeld markiert werden. Dabei werden durch Ausschlüsse Distinktionsprofite etabliert und in der Öffentlichkeit bzw. auf dem Markt durchge-

setzt. Kunst dient hier den Distinktionsbedürfnissen der herrschenden gesellschaftlichen Schicht.

In der Kunst der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts entwickelte sich ein Verständnis von Raum, das ihn als soziales Gebilde erschloss. In ihrem Buch *Kunst als sozialer Raum* beschreibt Nina Möntmann, „dass sich die Bezugnahme auf den Raum von der Arbeit mit dem physischen Raum in der Minimal Art zu einer Kontextualisierung des sozialen Raums in den 90er Jahren ausdehnt“ (Möntmann 2002, S.9). Dabei verlief diese Geschichte des Raums jedoch nicht als eine geradlinige Entwicklung, nicht ohne Brüche und Paradoxa. In ihrer Argumentationslinie beginnt Möntmann mit der *Minimal Art* in den sechziger Jahren, geht dann zur *Institutionskritik* der siebziger Jahren über, um schließlich den Begriff der *site-specificity* in den achtziger Jahren zu beschreiben. Es folgen Positionen der ortsbezogenen Kunst in den neunziger Jahren, die eine Öffnung zu lokalen gesellschaftlichen, kulturellen und urbanen Strukturen realisierte. Die Komplexität des sozialen Raumes ist Handlungsgrundlage für die künstlerische Praxis, mit denen KünstlerInnen heute in spezifischen Interventionen den sozialen Raum erschließen.

Zur Theorie der HandlungsRäume

Die bisherigen Darstellungen haben gezeigt, dass der Raum nicht von Handlungen zu trennen ist. Raum und Handlung konstituieren sich gegenseitig. An dieser Stelle soll die Handlung noch einmal genauer betrachtet werden, zunächst in Bezug auf die Handlungstheorie des französischen Philosophen Michel de Certeau und anschließend soll weiterführend auf Martina Löws Handlungstheorie eingegangen werden. Michel de Certeau bestimmt den Raum folgendermaßen: „Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der

Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten [...]. Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht" (de Certeau 1988, S.218). Das bedeutet aber auch, dass unser Handeln ortsgebunden ist. Orte bestimmen die Handlungen, die mit ihnen vorgenommen werden. So werden wir in einer Galerie Kunst betrachten und uns nicht die Zähne putzen, es sei denn, das Zähneputzen würde als Kunst präsentiert werden. Jeder Ort ist mit bestimmten Handlungsmustern codiert. Bei der Untersuchung von „Alltagspraktiken“ stellt de Certeau fest, dass es eine Unterscheidung gibt zwischen Ort und Raum. Demnach sind Orte durch die Objekte, „die letztlich auf das *Dasein* von etwas Totem, auf das Gesetz eines „Ortes“ reduziert werden könnten“ charakterisiert. *Räume* entstehen hingegen durch Handlungen, die an Gegenständen und Dingen wie „einem Stein, einem Baum oder menschlichen Wesen vorgenommen“ werden beziehungsweise „durch die Aktion von historischen Subjekten“ (de Certeau 1988, S.219). Die Erzeugung eines Raums scheint durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet. Demnach würde eine klassische Skulptur einen Ort markieren, dagegen ein interaktives Kunstprojekt einen Raum erzeugen, der erst mit der Interaktion der RezipientInnen entsteht.

Um die komplexe Beschreibung von Orten und Räumen genauer untersuchen zu können, beschränkt sich de Certeau auf die „einfachsten Reiseberichte“, das heißt die mündliche Ortsbeschreibung. Auf der Grundlage dieser alltäglichen Erzählweisen stellt er sich die Frage, wie das Verhältnis zwischen der Wegstrecke (als einer diskursiven Reihe von Handlungen) und der Karte (als einer totalisierenden Planung der Beobachtung) sich darstellt, die er als zwei Erfahrungspole definiert. Die einfachen Raumerzählungen – „gehe nach rechts die Straße

entlang, dann wende dich nach links und folge dem Fluss“ – sind zugleich Handlungsanweisungen und vektorisch bestimmt. Raum wird hier im Gehen als Richtung erfasst und durch Vektoren konstituiert.

In *Kunst des Handelns* unterscheidet de Certeau verschiedene Formen des Handelns, die Praxen beschreiben, die sich durch ein kreatives Vorgehen im Alltag auszeichnen und als eine „Kunstfertigkeit“ im Umgang mit alltäglichen Dingen und Situationen angesehen werden können, die er „als kombinierende und verwertende Konsumform“ (de Certeau 1988, S.17) bezeichnet. Durch „Strategien“ und „Taktiken“ sind subversive Handlungsweisen möglich, die keinen paradigmatischen Ordnungsmustern unterworfen sind.

In Martina Löws *Raumsoziologie* wird der Versuch unternommen, eine Position zu entwerfen, die einem relativistischen Raumverständnis zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang möchte ich auf einige Aspekte ihrer Arbeit eingehen, um den Zusammenhang von Raumproduktion und Handeln näher zu erläutern.

Martina Löw formuliert als Ausgangsannahme, „dass Raum eine relationale (An)Ordnung von Körpern ist, welche ständig in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig ändert“ (Löw 2001, S.153). „Körper“ im soziologischen Sinn werden hier, „als Produkte gegenwärtigen und vor allem vergangenen materiellen und symbolischen Handelns“ definiert. Sie verwendet demzufolge den Begriff „soziale Güter“ und kommt zu der Schlussfolgerung, „dass Räume als eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter bestimmt werden können.“ (ebd.). Gleichzeitig führt sie weiter an, dass „die (An)Ordnung zweier Menschen zueinander ebenfalls Raum konstituierend [ist]. Menschen werden zum einen durch Handlungen anderer Menschen positioniert, zum anderen positionieren sie sich aktiv, damit ist der Raum auch eine relationale

(An)Ordnung von Lebewesen" (Löw 2001, S.154).

Unter diesen Prämissen, dass Raum das Resultat einer Anordnung ist, führt sie einen relationalen Raumbegriff ein, der Wirklichkeiten als in erster Linie über Beziehungen hergestellt begreift. Löw unterscheidet grundsätzlich zwei verschiedene Prozesse der Raumkonstitution, den Vorgang des *Spacing*, in dem Raum durch die Positionierung von Gütern und Menschen bzw. das Setzen von primär symbolischen Markierungen wie zum Beispiel Ortsschildern entsteht. Ein zweiter Vorgang ist die *Syntheseleistung*, das heißt über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst und verknüpft.

Die Konstitution von Raum im alltäglichen Handeln zeigt eine Gleichzeitigkeit der Syntheseleistungen und des *Spacings*, da Handeln immer prozesshaft ist. In diesem Sinne entstehen Räume innerhalb des Handelns durch Verknüpfungen und Platzierungen. Löw führt weiter aus, dass der Raum strukturell definiert ist, das heißt dass dem Raum Handlungen immanent sind und der Raum nicht von den eingeschriebenen Handlungen zu trennen ist. Das Handeln ist dabei durch vorstrukturierte Bedingungen bestimmt. Die strukturelle Dimension des Räumlichen bedingt somit einen bestimmten Handlungsverlauf. So ist durch die räumliche Platzierung von Dingen eine Struktur gegeben, die ein bestimmtes Handeln produziert. Betreten wir eine Kirche, ist für uns der Raum durch eine bestimmte Atmosphäre aufgeladen, in der wir uns kaum anders als bedächtig schreitend fortbewegen werden. Unser alltägliches Handeln ist davon gekennzeichnet, das wir routinemäßig (An)Ordnungen reproduzieren. Löw überträgt diesen Aspekt auf die institutionalisierten Räume: „[...] in der gewohnheitsmäßigen Wiederholung werden die gesellschaftlichen Strukturen rekursiv reproduziert. [...] Institutionen sind dauerhaft in Routinen reproduzierte Gebilde“ (Löw 2001, S.163).

Die Autorin sieht die Konstitution von Raum im Handeln immer in Wechselwirkung zu gesellschaftlichen Strukturen. Dabei versteht sie Strukturen nicht, „als rigide determinierend und stabilitätssichernd. Strukturen können nicht losgelöst vom Handeln betrachtet werden. Sie ermöglichen und sie verhindern Handeln, aber sie bleiben an den Handlungsverlauf gebunden“ (Löw 2001, S.166).

Die räumlichen Strukturen, die durch das Handeln produziert werden, sind als gesellschaftliche Strukturen zu betrachten. Den Zusammenhang von Raum, Handlung und Struktur spezifiziert Löw an der Handlungssituation, die sich durch eine materielle und eine symbolische Komponente auszeichnet und durch die das Handeln in der konkreten Situation aktualisiert werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Geflecht von Raum und Handlung aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden kann, einmal von den Bedingungen des Raumes und andererseits von den Möglichkeiten des Handelns her. Der (soziale) Raum kann dabei deterministisch gefasst werden in einem streng soziologischen Sinne – so wie wir es bei Bourdieu vorfinden – oder er kann von einem „künstlerischen“ Standpunkt aus betrachtet werden, der produktive Handlungsspielräume impliziert.

Hingewiesen sei an dieser Stelle noch auf das einflussreiche Werk *The location of culture* von Homi Bhabha, der den Begriff des *Dritten Raumes* geprägt hat. Hiermit ist ein temporärer Zwischenraum bezeichnet, der Möglichkeiten in sich birgt, identitäre Binarismen außer Kraft zu setzen und dadurch Handlungs-Spielräume zu eröffnen. Bhabha sieht in dem *Dritten Raum* das Potenzial einer nicht durch die Repräsentation gelenkten kulturellen Manifestation: „The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structures of meaning and reference an ambivalent process, destroys this

mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code” (Bhabha 1994, S.37).

FAMILIENSTUDIO KOTTI

In diesem Verständnis einer nicht-identitären Raumproduktion soll hier das Kunstvermittlungs-Projekt FAMILIENSTUDIO KOTTI, das im Rahmen von Arbeiten der Künstlerinnen-Gruppe Kunstcoop© in Berlin realisiert wurde, skizziert werden. Das Projekt versteht sich als Intervention im sozialen Raum, die routinierte (An)Ordnungen unterwandert und neue Räume konstituiert. Als Künstlerin und Kunstvermittlerin bin ich daran interessiert, mit den gegebenen Kontexten und sozialen Strukturen zu arbeiten, das heißt sie wahrzunehmen und sie kritisch und produktiv zu verändern oder zu erweitern.

Das FAMILIENSTUDIO KOTTI ist ein partizipatorisches Kunstvermittlungsprojekt, das von mir in Kooperation mit den beiden Regisseurinnen Christine Umpfenbach und Antje Wenningmann konzipiert, und in Zusammenarbeit mit der Fotografin Katharina Lohmann, der Malerin Edite Grinberga und dem Obdachlosentheater RATTEN 07 der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz realisiert wurde. Ausgehend von der Ausstellung „Familienbild“ in der NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), in der zeitgenössische künstlerische Positionen zum Thema Familie gezeigt wurden, entwickelten wir die Idee des FAMILIENSTUDIO KOTTI, eines Fotostudios, das an einem sozialen Brennpunkt in Berlin-Kreuzberg aufgebaut wurde. Unsere Intention war es, im öffentlichen Raum den Familienbegriff neu zu definieren, Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten und mit unterschiedlichen Nationalitäten temporär zu verbinden und eine Annäherung zwischen ihnen zu ermöglichen.



Im Oktober 2001 wurde für zwei Tage ein Fotostudio am Kottbusser Tor aufgebaut, in dem sich das Publikum selbst als temporäre Familie inszenieren konnte. Wahlfamilien wurden von zufälligen PassantInnen, KiezbewohnerInnen und den AkteurInnen des Obdachlosentheaters RATTEN 07 zusammengestellt und als fiktive Familie im Familienbild abgelichtet. Die TeilnehmerInnen konnten zwischen drei verschiedenen Hintergründen wählen: einem Interieur mit Kamin, einem idyllischen Meerblick mit Schwänen sowie einer Ansicht des Kottbusser Tores. Drei klassische Familienfotos dienten als Vorlagen für die zu wählenden Positionen und die TeilnehmerInnen verhandelten miteinander, wer welche Rolle als Familienmitglied spielen sollte.

Die entstandenen Fotos konnten kostenlos von den abgelichteten Personen in der Ausstellung „Familienbild“ in der NGBK abgeholt werden, wodurch ein ungewöhnliches Publikum den Galerieraum betrat. Mit der freundlichen Unterstützung eines türkischen Fotoladenbesitzers konnten die Familienfotos als



Vergrößerungen in den Schaufenstern verschiedener Läden in der Oranienstraße in Kreuzberg gezeigt werden. Gleichzeitig wurden sie im Glaspavillon der Volksbühne ausgestellt, der als Projekt- und Ausstellungsraum für künstlerische Aktionen genutzt wird.

2005 wurde dieses Projekt in modifizierter Form in Kooperation mit der Kunstschule IKARUS und der Uni Lüneburg, Kunst und ihre Didaktik, im Rahmen des Modellprojektes „Schnittstelle Kunst-Vermittlung. Zeitgenössische Arbeit in Kunstschulen“, das vom Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen initiiert wurde, noch einmal realisiert.

Bei diesem partizipatorischen Kunstvermittlungsprojekt sind soziale Un-Ordnungen entstanden. Unterschiedlichste gesellschaftliche Schichten und nationale Identitäten stehen für eine Momentaufnahme in einem Familienbild zusammen, ein unübliches Publikum betritt den Ausstellungsraum der NGBK, Menschen treffen in öffentlichen Räumen aufeinander und



verständigen sich. Diese Un-Ordnungen machen deutlich, welchen Ordnungen der soziale Raum unterliegt und wie sich durch diese relationalen Verhältnisse – auch Machtverhältnisse – die Positionen der Individuen und Gruppen konstituieren. Dabei kommen den Personen Positionen zu, die das gesellschaftliche Miteinander bestimmen und zugleich Ausschlüsse produzieren.

Pierre Bourdieu schreibt: „Es existieren keine sozialen Klassen. Was existiert, ist ein sozialer Raum, ein Raum von Unterschieden, in denen Klassen gewissermaßen virtuell existieren, unterschwellig, nicht als gegeben, sondern als *herzustellende*“ (Bourdieu 1998, S.26). Dieses Zitat charakterisiert die Bedingungen für das FAMILIENSTUDIO KOTTI, denn in diesem Prozess des „Herstellens“, in diesem Fall des „Herstellens“ von Familienbildern in einer öffentlichen Situation, lag die Möglichkeit, temporäre Verschiebungen im sozialen Feld zu initiieren. Wahlfamilien wurden zusammengestellt, die den türkischen Caféhausbesitzer mit der Bankangestellten, der zufällig dazu kommenden Putzfrau und anderen PassantInnen vereinten. Ungewöhnliche menschliche Konstellationen fanden sich am Kottbusser Tor zusammen und präsentierten sich mit sichtlichem Vergnügen als neue „families“ vor der Kamera. Die Möglichkeit, für einen kurzen Moment aus den realen Bedingungen auszutreten, für einen Moment jemand anders sein zu können und mit jemand Unbekanntem zusammen zu kommen, wurde von vielen Teilnehmenden nahezu enthusiastisch wahrgenommen.

Bei diesem Projekt definierten wir keine „Zielgruppen“. Eine Zielgruppe hat ihren festen Ort im sozialen Gefüge und schließt damit andere aus. Die Unschärfe der Zielgruppe machte es in unserem Projekt möglich, dass alle daran teilnehmen konnten, die sich zufällig zu diesem Zeitpunkt an Ort und Stelle befanden. Durch diese Vielheit ereignete sich ein Cross-over sozialer Räume.

Das FAMILIENSTUDIO KOTTI bot den Teilnehmenden die Möglichkeit, durch die Inszenierung von Familienbildern an der Verschiebung von symbolischen und sozialen Räumen mitzuwirken. Inszenierung meint hier in Abgrenzung zum Straßentheater, in dem die AkteurInnen den öffentlichen Raum bespielen, ein auf Beteiligung gerichtetes Projekt, in dem die PassantInnen selbst zu den HauptakteurInnen werden. In seinem Aufbau ist das FAMILIENSTUDIO KOTTI eine hybride Mischung aus Fotostudio und Bühnenhafter Inszenierung eines Standbildes. Im klassischen Fotostudio, einem Ort, an dem Inszenierung und Repräsentation gewissermaßen vorgegeben sind, werden Posen eingenommen, die auf ein kodifiziertes gesellschaftliches Verhaltensmuster deuten; genau an diesem Punkt der „Normalität“ der alltäglichen Inszenierungsstrategien setzte unsere Inszenierung an.

Das Bild der Familie ist soziokulturell bestimmt. In ihr spiegeln sich die Werte einer Gesellschaft und die symbolischen Ordnungen des öffentlichen und privaten Lebens. Insofern ist das Private immer eine kollektive Vorstellung und historisch konstituiert. Wir hatten drei verschiedene Vorlagen von Familienbildern gewählt, Stereotypen, die durch das Publikum spielerisch neu besetzt wurden. „Besetzt“ beinahe in einem parasitären Sinn, indem ihre ursprüngliche Bedeutung humorvoll unterwandert wurde. In einem Rollenspiel konnten Väter zu Kindern werden und im Schoß einer fremden Frau liegen, Dönerverkäufer konnten mit aristokratischer Geste am Kamin sitzen und Zeitung lesen, Kinder standen in Erwachsenenposen und schauten entschlossen in die Kamera. Das FAMILIENSTUDIO KOTTI ermöglichte den Teilnehmenden kurzzeitig eine andere Position im sozialen Gefüge einzunehmen und aus gegebenen Ordnungen auszutreten. Es entstanden Familienbilder, deren Zusammenhänge weder biologisch noch soziologisch geknüpft sind.

Partizipation in und an der Kunst

Das Prinzip der Partizipation geht kunsthistorisch betrachtet u.a. auf Arbeiten von Marcel Duchamp zurück, der in seinem Werk die Frage nach den Grenzen von Kunstproduktion und -rezeption aufwarf. Seine Infragestellung beziehungsweise Erweiterung des Autorbegriffs und die Loslösung der physischen Realisation eines Werkes von seiner Idee können als Vorläufer eines partizipativen Ansatzes betrachtet werden. Nahezu zeitgleich begann in den Arbeiten der frühen russischen Avantgardebewegung des Konstruktivismus die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum zu schwinden.

In den sechziger und insbesondere in den späten achtziger und frühen neunziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts haben einige Künstler an einem partizipatorischen Ansatz gearbeitet und die Kunst jenseits eines ausgrenzenden Kunstbetriebs einem größeren Publikum öffnen wollen. Dabei zeigt sich, dass der Begriff verschiedene Bedeutungsrichtungen hat und dass unterschiedliche Auffassungen und Praktiken von Partizipation existieren.

Entscheidend ist, dass BetrachterInnen aktiv an der Rezeption und Produktion des Werkes beteiligt sind und dass das Werk nicht mehr als Einheit, sondern als offene Struktur verstanden wird. In zunehmendem Maße wurde im Laufe der Entwicklung der Kunst deutlich, dass zwar die Grenze zwischen Kunst und Publikum durchlässiger wurde, jedoch die strukturellen Rahmenbedingungen des Kunstsystems unangetastet geblieben sind. In der Folge entwickelten sich Ansätze, die verstärkt einen politischen, institutionskritischen, öffentlichen und sozialen Aktionsradius mit einbezogen. Arbeiten von Robert Rauschenberg, Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Clegg & Guttmann und Andrea Fraser sollen hier stellvertretend für viele andere genannt sein. Diese künstlerischen Positionen sind für die zeitgenössische Kunstvermittlung relevante Bezugspunkte.

Im Rahmen von Kunstcoop© bestand unsere Kunstvermittlungslarbeit, die wir aus unserer künstlerischen Praxis heraus entwickelten, darin, Gegenwartskunst einem breiteren und heterogenen Publikum zu öffnen. Die ausstellungsbegleitenden Kunstvermittlungsprojekte reichten von Ausstellungsgesprächen und Workshops bis zu partizipatorischen Kunstaktionen im öffentlichen Raum. Im Verlauf unserer künstlerischen Kunstvermittlungslarbeit sind wir auf viele Probleme gestoßen, die ein Beleg dafür sind, wie komplex innerhalb des Kunstsystems Ausgrenzungsmechanismen existieren, die darüber bestimmen, was „reine Kunst“ und was nur eine „vermittlerische“ und somit nicht professionalisierte und autorisierte Kunstproduktion ist.

Partizipation bedeutet Teilhabe. Nun stellt sich zunächst die Frage: Wie kann an einem Kunstvermittlungsprojekt partizipiert werden? Gegeben sind eine Ausstellung in dem Kunstverein NGBK, die zumeist auf einem gesellschaftspolitischen Konzept basiert, eine Besuchergruppe und die KunstvermittlerInnen. Ausgehend vom Publikum hieß Partizipation in vielen Fällen zunächst Rezeption der Ausstellung. In Führungen, die dialogisch konzipiert waren, wurde das Publikum an die künstlerischen Ideen, Intentionen, Verfahren und Diskurse herangeführt. Voraussetzungen für eine Teilhabe sind dabei die Offenheit des Werkes und der Vermittlung. Diese Offenheit kann als eine Lücke oder als Leerstelle für den Rezipienten betrachtet werden, der von diesem Ort aus den Dialog mit dem Werk beginnt. Unwahrscheinliche Prozesse können entstehen, die Äußerungen erlauben, die das Werk sowohl in seiner Intention erkennen als auch „verkennen“ können. In jedem Falle sind Äußerungen und Handlungen unabhängig von der Übereinstimmung mit erwarteten Reaktionen möglich. Die BetrachterInnen sind in diesem Zusammenhang gleichzeitig als RezipientInnen und ProduzentInnen zu sehen, die in einem selbstorganisierten

Prozess angeleitet werden, ihre Interpretationen in künstlerischen Handlungen auszudrücken. Die Übersetzung geht hier in eine kreative Umsetzung und Bedeutungsverschiebung über. In diesem Fall meint Partizipation einen offenen Dialog mit dem Werk und eine künstlerische Umsetzung, die handelnd Bedeutungsinhalte multipliziert, erweitert und generiert.

Den Moment des Unvorhersehbaren und Unwahrscheinlichen hat Michael Lingner in einem Text über die „Offene Bibliothek“ von Clegg & Guttmann als zentrales ästhetisches Moment hervorgehoben. In diesem Kunstprojekt wurden in verschiedenen Hamburger Stadtteilen nicht mehr genutzte Transformatorenkästen in Bibliotheksschränke umgewandelt, mit der Aufforderung zum aktiven Gebrauch an die Anwohner. Die Benutzer konnten die Bücher verleihen und entleihen und nach angemessener Zeit wieder zurückbringen oder austauschen. Im öffentlichen Raum wurde so eine „soziale Skulptur“ geschaffen, die Prozesse der Selbstorganisation und Selbstverantwortung intendierte.

Schon in den späten Aquarellen von Cézanne, schreibt Lingner, treten Leerstellen auf, die eine subjektive Rezeption bedingen: „Ihre kalkulierte semantische und syntaktische Offenheit ermöglicht formal höchst überraschende künstlerische Entscheidungen und provoziert die Unvorhersehbarkeit der Rezeptionsprozesse“ (Lingner 1994, S.49). Dieses Prinzip, dass von KünstlerInnen etwas höchst Unwahrscheinliches konzipiert wird, setzt sich in der Kunst der sechziger Jahre radikalisiert fort. So initiieren Fluxus und Happening zunehmend Prozesse, an denen das Publikum aktiv beteiligt wird. Das Publikum ist nicht länger auf die Betrachtung der Kunstobjekte festgelegt, es tritt zunehmend in einen Handlungsspielraum ein, der als offener Raum konzipiert ist und unvorhersehbare Prozesse durch die Aktion und Teilhabe des Publi-

kums einleitet. Genau an dieser ästhetischen Offenheit entscheidet sich, von wem oder welchen Interessen dieser potentielle Raum besetzt wird.

Die partizipatorische Praxis, die in den neunziger Jahren immer stärker in den öffentlichen Raum interveniert und sich mit politischen und sozialen Fragestellungen auseinandersetzt, befindet sich in einem dichten kontextuellen Feld unterschiedlichster Interessen, die ausgehandelt und ausgehalten werden müssen. Eine Politisierung von Kunst hat stattgefunden, wie es der Documenta11 als kuratorisches Konzept zugrundegelegt und damit „dokumentiert“ wurde und mittlerweile als aktueller Mainstream der Kunst Einzug in das Kunstsystem gehalten hat.

Damit verknüpfen sich aber auch kritische Fragen, denn was heißt das für eine ästhetische Praxis, die außerhalb des etablierten Kunstbetriebs begann und sich gegen diesen absetzte, wenn sie nun wieder in die üblichen Repräsentationsmechanismen des Kunstbetriebs integriert wird? Oder was bedeutet es, wenn öffentliche Institutionen partizipatorische Kunst fördern und instrumentalisieren, um politische und soziale Missstände zu therapieren oder zu ästhetisieren?

Gerade die „Offene Bibliothek“ von Clegg & Guttmann zeigt, dass das Handeln der Stadtbewohner, die die Bibliothek benutzten, selbst organisiert ist und die Selbstständigkeit des Benutzers voraussetzt. Michael Lingner hat hierfür den Begriff der „Heautonomie“ geprägt. Autonomie ist, so legt Lingner dar, aus einer geschichtlichen Perspektive seit der Französischen Revolution untrennbar mit der künstlerischen Praxis verknüpft und begründet ihre ästhetische Selbstbestimmung. Die zunehmende Autonomisierung findet in der Konzeptkunst ihren Höhepunkt, in der sie gleichsam auch an ihre Grenzen gerät. Indem sie in der Tautologie, die Ad Reinhardt

so formuliert: „Kunst als Kunst ist nichts als Kunst“, selbst ins Leere läuft und durch postmoderne Theorien abgelöst wird, gerät die Autonomie-Entwicklung in eine Sackgasse. „Statt dem Autonomieideal zu entsprechen und nach wie vor ihren einzigen Zweck in der gesellschaftlichen Zwecklosigkeit zu sehen, bedarf die Kunst nun außerhalb ihrer selbst liegender *heteronomer* Zweckbestimmungen, um fortexistieren und sich weiterentwickeln zu können“ (Lingner 1997, S.114). Für die künstlerische Praxis heißt das, dass sie ihre Ziele weiterhin autonom bestimmt, aber eine gesellschaftliche Perspektive aufnimmt und insofern als *heautonome* Praxis zu verstehen ist, die sich jedoch nicht ökonomischen und politischen Interessen unterstellt. „Die von mir sogenannte Finalisierung sprich Heautonomisierung der Kunst, zielt also nicht primär auf die Autonomie der Kunst, sondern auf die Autonomie *durch* Kunst. Eine solche, im Hinblick auf die Ermöglichung ästhetischer Erfahrung sich instrumental verstehende Kunst kann selbst nicht mehr autonom, sondern ‚nur‘ noch ‚heautonom‘ sein. Die Kunst, die sich zu einer Praxis der Teilhabe erweitert, findet in der Aktivierung des Rezipienten durch Handlungen ihre Realisation.“ Lingners Verständnis einer solchen Kunstpraxis favorisiert künstlerische Formen, „die ein selbstständiges ästhetisches Handeln für jeden, der sich beteiligen will, möglich machen“ (Lingner 1997, S.117).

Im Folgenden möchte ich auf den Werk- und Handlungsbegriff von F. E. Walther eingehen, der in seinen „Handlungsobjekten“ den Betrachter zum Co-Produzenten autorisiert. Bei dieser partizipatorischen Praxis wird die Beteiligung des Rezipienten über die Aktivierung des Körpers initiiert. Dieser Prozess verläuft über eine „leibhaftige“ Handlung, die im Sinne der Definition Lingners die Möglichkeit eines selbstständigen ästhetischen Handelns eröffnet.

F. E. Walther: Werkverantwortung

Der Künstler Franz Erhard Walther hat in den sechziger Jahren mit seinen Handlungsobjekten eine Kunstform geschaffen, die den Rezipienten als Co-Autor bestimmt. Das Werk wird durch die Handlungen des Rezipienten komplettiert, die Handlungen sind für das Werk konstitutiv, wie in einer konzeptuellen Zeichnung aus dem Jahre 1971 bereits sichtbar wird. Der dialogische Prozess, der sich zwischen Werk und Rezipient als Handlung entfaltet, steht für das Werk.

Mit dem 1. Werksatz (1963-1969) hat Walther sein Verständnis von Werk und Handlung – als zeichnerische und sprachliche Rekonstruktion des Handlungsprozesses und als skulpturale Objekte, die durch den Betrachter gehandhabt werden – dargestellt. Sein Grundgedanke, ein Werk ganz aus Handlungen aufzubauen, durchzieht den 1. Werksatz. Radikal ist dabei, dass Walther die Kunst nicht vom Ergebnis, sondern von ihrer Entstehung her denkt: „Das Informel als Nullpunkt hat für mich das Ungeformte bedeutet, das Zurückgehen an den Anfangspunkt, wo noch nichts geformt ist, wo sich erst alles zu formen beginnt“ (zit. in: Lingner 1990, S.43).

Der Prozess, die „Formung“, steht am Anfang von Walthers Reflexionen und verweist kunstgeschichtlich auf das Aufkommen der Performance-Kunst und des Happenings in den sechziger und siebziger Jahren. Mit der Verlagerung des Kunstbegriffs auf den Prozess vollzieht sich eine Wende, die rückblickend als *performative turn* bezeichnet wird und in dem die Rolle des Rezipienten, der bisher in einer kontemplativen Haltung das Werk erschloss, sich nun durch aktive Beteiligung grundlegend verändert hat.

Bei Walther spielt das Material eine wichtige Rolle, das zeigt beispielsweise die frühe Auseinandersetzung mit dem Material Papier. Indem er Papier mit Wasser bearbeitete und schichtete, entdeckte er die Plastizität der aufeinander geklebten Schichten. „Da gibt es einen Punkt, wo ich begreife, dass ein

Blatt Papier auch ein Körper ist" (Klein 1990, S.216). Durch Falten, Knittern, Schneiden und Schichten wird die haptische Erfahrung des Materials zur Erfahrung von Handlungsprozessen. Diese Erfahrung konkretisiert er später: „Wenn das Ganze nicht nur ein mechanischer Ablauf sein soll, nicht nur das Reagieren auf Verhältnisse, sondern der Mensch in seinen Möglichkeiten eingebracht wird, indem er feststellt, ich befinde mich hier, die Zeit- und Raumverhältnisse liegen vor und die Bewegungsmöglichkeiten, ich habe mit dem Körper zu tun: Müdigkeit, Angespanntsein, Ausdehnen, Empfindung – all das ist Material, mit dem ich arbeite. Zeit kann ich in diesem Zusammenhang durchaus als Stoff verstehen, den ich forme, ich dehne Zeit, ich ziehe Zeit zusammen, ich segmentiere Zeit. Oder in dem Moment, wo ich solche Verhältnisse beschreibe und rekonstruiere, wird Sprache Bestandteil der Arbeit und damit Material. Auch die eigene Geschichte wird dort eingebracht als Material, weil es etwas ist, mit dem ich verwickelt bin, das dort einen Wendepunkt bekommt" (Klein 1990, S.220). Dieses Zitat gibt reichhaltigen Aufschluss darüber, wie Walther Handlungsprozesse analysiert. Zunächst betont er das aktive Moment der Interaktion, die er nicht als reine Reaktion versteht. Sie bietet demjenigen, der diesen Handlungsraum betritt, die Möglichkeit sich ganz einzubringen und zwar mit und durch den Körper. Der Rezipient wird hier als verkörpertes und leibliches Gegenüber konzipiert, das mit seiner eigenen Geschichte den Handlungsraum bespielt und formt. Dieser Handlungsraum lässt reflexive Momente zu, die zu einer vertieften Wahrnehmung und Erfahrung des eigenen Handelns werden und plastische Formprozesse freilegen, die so möchte man hier anführen, dem Beuysschen Verständnis von Plastik nahe kommen. Handlung bedeutet, dass das Werk durch den Rezipienten entsteht und in seiner Verantwortung steht. Walter spricht in diesem Zusammenhang von *Werkverantwortung*.

Der Künstler unterscheidet zwei Materialbegriffe, zum einen das materielle Werk, das aus Materialien wie Baumwollstoff, Papier, Nessel besteht und von seiner damaligen Partnerin Johanna genäht worden ist, und zum anderen das, was als Handlungsprozess definiert wird.

Dieses Materialverständnis wird durch die im Folgenden erarbeiteten Werkbereiche – 2. *Werksatz, Stand/Schreitstücke, 40 Sockel, Wandformationen* – im Grundsatz nicht verändert, sondern moduliert und verdichtet. Die benutzbaren Objekte gewinnen hier an skulpturaler Präsenz und beziehen sich verstärkt auf das Verhältnis von Mensch und Raum und knüpfen an eine anthropomorphe Architekturkonzeption an. Dabei bezieht sich Walthers Maßbegriff nicht auf die äußeren Proportionen des Menschen, sondern das Vorstellungs- und Empfindungsvermögen ist dabei maßgebend. „Maßvoll ist das, wohinein sich der Mensch in einem umfassenden Sinn einfüllen kann. [...] Für mich ist wichtig, dass durch diesen Begriff des Maßes die übermächtige Rolle des Sehens in der Kunst sehr relativiert wird" (Walther 1990, S.389).

Die Handlungsobjekte von Walther eröffnen räumliche Beziehungen zwischen Objekt, Raum und Betrachter und definieren einen präarchitektonischen und „primordialen" Raum. Damit ist die existenzielle Beziehung des Menschen zum Raum und zu den Gegenständen, die ihn umgeben, angesprochen. An dieser Stelle sei noch einmal auf die Theorien von Merleau-Ponty und Lefèbvre verwiesen. Walthers skulpturale Handlungsobjekte lassen sich treffend mit diesen Theorien beschreiben. Der Raum, den die Spinne entwirft (Lefèbvre), ist ein von ihrem Körper(-maß) aus entworfener Raum – die „Werke" von Walther sind von einem menschlichen Maß aus konzipiert und durch leibhaftiges Handeln des Betrachters als sich auffaltende Räume erfahrbar. Dabei verlässt Walther nie die materielle Ebene des Werkes, seine Objekte sind als Instrumente zu sehen, die in direkter Beziehung zum Körper ste-

hen und erst durch den Körper realisiert werden. Sie sind Versuche, die Tasterfahrungen zu erneuern und die Aufmerksamkeit auf die ursprünglichen Verhältnisse zu lenken, die nicht nur aus künstlichen und kultivierten Umgebungen bestehen. Diese den Leib einbeziehende Raumerfahrung aktiviert ein anderes Beteiligtsein als jenes, das sich nur in abstrakten Räumen bewegt.

Bernd Growe legt eine Verbindung von Walthers Arbeiten mit der Architektur nahe. Er vergleicht die Raumfolge einer Basilika, die bestimmte Handlungen strukturiert, mit den räumlichen Situationen, die in den Werken von Walther entfaltet werden. „In diesem Sinne stellen die Stoffskulpturen Walthers *Handlungsaufrisse* bereit, die denen der Architektur vergleichbar sind. Sie setzen wie diese, Orte für Handlungen“ (Growe 1990, S.122-123).

Walthers Handlungsbegriff

Walthers Stoffskulpturen eröffnen einen Handlungsrahmen für grundlegende menschliche Erfahrungen wie zum Beispiel das Liegen, Stehen und Gehen, die durch die Anordnung der Objekte im Raum beziehungsweise durch die Handlungen der Subjekte zu komplexen Handlungszusammenhängen führen. Diese Arbeiten formulieren partizipatorische Angebote, die weder institutionell noch politisch oder sonst wie funktionell bestimmt sind und die dem Beteiligten die Möglichkeit bieten, im Handeln ein Bewusstsein über die Handlung bilden zu können. Der Reduktion von Wahrnehmung und der Instrumentalisierung und Geometrisierung unseres Körpers setzt Walther die verbindende Erfahrung von Sinnlichkeit, Reflexion und Handlung entgegen. Stephan Schmidt-Wulffen legt dar, dass die konkrete Handlung etwas anderes sei als die vorgestellte Handlung. Walther bestehe darauf, dass seine Objekte handelnd mit dem ganzen Körper erfahren würden und

nicht nur in der Vorstellung verblieben. Nur die realen Handlungen seien unumkehrbar und prägen Subjekt und Welt (vgl. Schmidt-Wulffen 1990, S.199).

In der Diskussion über den Handlungsbegriff bei Walther finden sich zwei Termini, der des „inneren Handelns“ (im Sinne eines vorstellenden) und der des „äußeren Handelns“ (im Sinne eines physischen), wobei für Walther diese Begriffe kaum voneinander zu trennen sind und ineinander übergehen. Diese Unterscheidung differenziert das Handeln und stellt einen Beurteilungsmodus zur Verfügung, der eine wichtige Unterscheidung markiert. Problematisch an dieser Definition ist, dass die Werke von Walther selbst ein Handeln vorgeben, das die Teilhabe bestimmt und somit autonomes ästhetisches Handeln deutlich einschränkt. Doch zugleich muss vermerkt werden, dass durch die Reduktion erst eine bestimmte Aufmerksamkeit auf die Handlung erzielt und dadurch eine Einsicht in die Handlung als selbstverantwortetes Handeln möglich wird. Heinz Paetzold sieht in dieser Handlungskonzeption von Walther dessen bleibende Aktualität: „Walthers Impuls dagegen besteht nach meiner Wahrnehmung darin, den Menschen zu größerer sinnlich-intellektueller *Autonomie* zu verhelfen. Der Mensch soll darin lernen, seinen eigenen Sinnen zu vertrauen und seinem Denken zu folgen. Da Autonomie sich vor allem im eigenen Handeln bekundet, sind Walthers Arbeiten von dem 1. *Werksatz* über die Schreitstücke des 2. *Werksatzes* bis hin zu den Wandformationen und den Raumabnahmen genau auf diesen neuralgischen Punkt, auf das Handeln aus Autonomie, gerichtet“ (Paetzold 2001, S.324-325).

Die „Werke“ F. E. Walthers sind ein markantes Beispiel für eine handlungsorientierte Raumerfahrung, die in ihrer Rückbindung an den Körper einen maßvollen Raum entfaltet, in dem das Individuum selbstverantwortet handelt. Die räumliche Beziehung verweist auf eine Handlungsgrundlage, die eine

„Antwortstruktur“ im Sinne eines ethischen Moments aufweist. Auf der anderen Seite eröffnet die materielle Handlungsstruktur Erfahrungsräume für den Rezipienten, die seine eigene (Körper-) Geschichte konkret mit einbezieht. Das Werk wird erst durch die Geschichte und das Empfindungs- und Vorstellungsvermögen des Benutzers realisiert. *Das Haus in dem ich wohne*, so der Titel eines Buches, das von Michael Lingner über F. E. Walthers Arbeit herausgegeben wurde, ist bezeichnend für diese relationale Beziehung zwischen Mensch, Raum und Handlung.

PERFORMATIVE FÜHRUNGEN

In den Arbeiten von F. E. Walther begegnet uns ein intersubjektiver Raum als Handlungsraum, der nicht zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet. Walthers Werkbegriff vollzieht sich mit dem Rezipienten, er ist unabdingbar für die Herstellung des Werkes, er ist Teilhabender und damit zugleich Produzent. Der Rezipient ist aufgefordert zu handeln, um eine ästhetische Erfahrung des „Objekts“ zu machen. Er ist in die Struktur des Werks involviert und nun keineswegs mehr kontemplativer Betrachter oder Beobachter, mit ihm (re-)produziert sich das Werk. Eine wechselseitige Bezogenheit tut sich auf, das Werk ist auf den Handelnden bezogen, um es selbst zu sein. Hier formuliert sich schon von der Grundkonzeption des Werkes her der Andere, der durch seine Teilnahme und Präsenz das Werk mitbestimmt. Dem Werk ist eine Handlungsoption eingeschrieben, und die Teilhabe ist hier nicht ohne das Material und das haptische Moment zu denken.

Stellt man sich hier die Frage nach der Vermittlung, so scheint es das Werk selbst zu sein, das sich über seine Struktur vermittelt. Das Werk ist seine eigene Vermittlung, durch die Hand-

lung vermittelt es sich. In dem Moment, wo der Betrachter sinnlich ganz involviert ist, ereignet sich die Vermittlung. Der Betrachter ist dabei ganz im Bilde, es gibt für ihn kein Außen. Er befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Werk, das sich nur so erfüllen kann. Die Nähe ist Absicht, um die Intention des Werkes zu realisieren. Man kann in diesem Zusammenhang die Vermittlung nicht von der Handlung und von der Nähe zum Werk trennen. Die dabei intendierte Handlung schließt die Autonomisierung des Rezipienten mit ein.

Von den Arbeiten F. E. Walthers ließe sich auf eine Kunstvermittlungsstrategie schließen, die die (haptische) Nähe zum Werk zur Ermöglichung von ästhetischer Erfahrung einsetzt. Gestatten wir dem Publikum, die größtmögliche Nähe zu den Werkobjekten einzunehmen, können andere Erfahrungs- und Handlungsimpulse freigesetzt werden. Ein Werk vermittelt sich durch Nähe selbst oder anders, als durch eine distanzierte, entkörperlichte Betrachtungsweise.

Kunstvermittlung, die mit einer handlungsorientierten Perspektive arbeitet, setzt die intensive Erfahrung des Werkes voraus. Durch den leibvermittelten Bezug zum Werk setzen sich Handlungsimpulse frei. Der Rezipient erschließt sich dadurch mögliche Räume, die sein Körpergedächtnis freigibt und in Handlungsimpulse umsetzt. Ein Auffalten des Raumes ereignet sich, das gleichzeitig einen imaginären Raum mit eröffnet, da der Rezipient einen eigenen Erfahrungsraum produziert. Dies soll folgendes Kunstvermittlungsprojekt verdeutlichen.

Die *Performativen Führungen* zur Ausstellung *Joan Jonas – Performance Video Installation*, die von Ana Bilankov und mir konzipiert und durchgeführt wurden, fanden im Rahmen von Kunstcoop© statt.

Joan Jonas, eine Pionierin der Performance und Videokunst, verbindet in ihren multimedialen Arbeiten so unterschiedli-

che Elemente wie Performance, Zeichnung, Tanz, Musik und Video. Durch Elemente der Dekonstruktion, Irritation und der Einbeziehung des Publikums entwirft sie komplexe Wahrnehmungssituationen. In ihrem frühen Werk nimmt der Spiegel als Bildschöpfungsmedium eine wichtige Rolle ein. Zum einen geht es dabei um die Vervielfältigung des Blicks und die Produktion von Bildern, zum anderen um die Problematisierung von Identität.

Ausgehend von der Frage, wie man die vielschichtigen inhaltlichen und medialen Zusammenhänge der Ausstellung nicht nur informativ-verbal vermitteln, sondern auch erfahrbar machen und die Besucher in Handlungsspielräume einbeziehen kann, entwickelten wir „Performative Führungen“ zur Ausstellung. Zielsetzung dieser Führungen war es, Methoden für eine Praxis zu erproben, die das Publikum informiert und gleichzeitig in die Ausstellung einbezieht. Die Teilnehmenden erhielten einen Taschenspiegel und waren eingeladen, während der Führung Wahrnehmungsübungen, -störungen oder Selbstreflexionen vorzunehmen. Gleichzeitig aber sollte durch unerwartete Störungen die traditionelle Rollenzuweisung innerhalb der Situation „Kunstführung“ unterlaufen werden. So stand beispielsweise eine Kunstvermittlerin mit dem Rücken zum Publikum und beobachtete es im Spiegel, während die andere eine Sonnenbrille aufsetzte und ein Statement der Künstlerin zur „Performance als Kunstform“ aus dem Katalog vorlas.

In acht performativen Führungen verlief die Interaktion mit dem Publikum in unterschiedlichster Art und Weise mit der Spannbreite von begeisterter Teilnahme, Interesse bis zur Wahrnehmung der Provokation und Verunsicherung durch die Brechung der klassischen Führerinnenrolle.

Bei diesem Kunstvermittlungsprojekt sind wir von einem handlungsorientierten, performativen Involviertsein in die

Ausstellung ausgegangen, das anschließend sehr kontrovers beurteilt wurde, unter anderem als zu große Nähe zu den Werken der Künstlerin. Die Ausstellungsmacher konstatierten, dass es zu Verwechslungen zwischen Kunst und Kunstvermittlung gekommen war und keine klaren Grenzen mehr in Sicht waren. Die Absichten der Kunstvermittlung gefährdeten dabei in ihrer parasitären Struktur die Kunst. (Bilankov 2002, S.40).

Wir beobachteten dagegen, dass eine Gruppe von Seniorinnen die Arbeiten so hautnah rezipierte, dass sie sofort begann, ihre Erfahrungen in Handlungen umsetzen zu wollen. Ein Funke sprang über, der nicht an das Wissen appellierte, sondern an das eigene Handeln.

Das oben angeführte Beispiel einer Kunstvermittlung lässt im Rückblick erkennen, dass die seitens des Kunstbetriebs kritisierte Indifferenz der kunstvermittlerischen Aktion gegenüber den „originären“ Werken der Künstlerin doch ein Potenzial enthält, das aus der Position der Ausstellungsmacher nicht gesehen wurde. Da wir insgesamt acht verschiedene Besuchergruppen durch die Ausstellung führten, machten wir die unterschiedlichsten Erfahrungen im Umgang mit der Ausstellung und unserem performativen Kunstvermittlungsprojekt. Die TeilnehmerInnen entwickelten eine direktere Nähe zu den Exponaten, die räumliche Distanz wurde verringert. Das Bedürfnis entstand, Gegenstände zu berühren und mehr über die Herkunft und Materialien der Gegenstände zu erfahren. Genau diese Überschreitung der Betrachterdistanz setzte für die Personen Handlungsimpulse frei. Viel direkter als andere Besuchergruppen, die teilweise aus dem Kunstbetrieb kamen, entwickelten die Seniorinnen vor Ort, inspiriert durch die Arbeiten, eigene imaginative Installationen. Durch die physische Nähe kann sich die Intention einer Arbeit inspirierend an die Rezipienten vermitteln und unvermutete und ungesteuerte Artikulationen freisetzen. Diese Qualitäten wahrzu-

nehmen, zuzulassen und zu gestalten, ist ein Anliegen einer performativen Kunstvermittlung.

Performativität und Ereignis

In *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* thematisiert Dieter Mersch die Begriffe „Ereignis“ und „Performativität“. Er stellt dar, wie sich eine neue Ästhetik aus der *Aisthesis* begründet im Sinne eines „Sich-Zeigens“: „Performativität meint zunächst Akt, Vollzug, Setzung: Setzungen gründen nicht vorrangig in Handlungen, sondern in Ereignissen. Handlungen sind durchweg intentional bestimmt; sie werden mit Zielen, Plänen und Motiven verbunden. Dagegen geschehen Ereignisse nichtintentional. Unter einer ‚Ästhetik des Performativen‘ wäre entsprechend eine Ereignis-ästhetik zu verstehen, die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren. Widerfahrnisse wiederum begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her“ (Mersch 2002, S.9).

In diesem Zitat wird deutlich, dass Mersch's Performativitätsbegriff von einer anderen Warte aus formuliert ist, als er in der Sprachphilosophie ausgelegt wird, in deren Tradition unter anderen Judith Butler steht, die den Begriff in die Genderdebatte eingeführt hat. Die zunehmende Aktualisierung, Strapazierung und Dehnung dieses Begriffes zeigt sich in zahlreichen Publikationen. Auch kunstpädagogische AutorInnen haben ihn aufgegriffen, wie etwa Hubert Sowa (vgl. Sowa 2002) oder Hanne Seitz, und Gruppen wie zum Beispiel Kunstcoop© reflektieren mit diesem Begriff ihre Kunstvermittlungsstrategien.

Die „performative Wende“ soll hier aus der Sicht von Mersch noch etwas genauer spezifiziert werden, denn er bezieht sich

vermehrt auf die Materialität in Abgrenzung zu den technischen Medien und legt damit einen anderen Zugang zur Kunst frei. Seine komplexe Auslegung und Herleitung von „Ereignis“ stellt das Verbum „ereignen“ in den Vordergrund. Er meint damit nicht ein bestimmtes Ereignis, „sondern allein [...] Augenblicke des Auftauchens selbst, [...] das Entspringende, das noch kein ‚Als‘ oder ‚Was‘ bei sich trägt und im selben Moment wieder verlöscht“ (Mersch 2002, S.19). Diese Elemente des Performativen unterwandern jeglichen Status von Werkcharakter der Kunst und somit auch eine Kunsttheorie, die sich aus der *poiesis* begründet und sich aus „der Herstellung und entsprechend der Form, der Gestaltung und damit der Originalität, der Imagination und dem Genie als Quelle“ legitimiert (Mersch 2002, S.19). Im Gegensatz hierzu wird die *techné* als künstlerische Praxis, wie sie Aristoteles bezeichnete, zu einer Technik des Machbaren und Herstellbaren, die alles, was außerhalb ihrer selbst liegt, verdrängt und die kulturellen Praxen ökonomisiert und kontrolliert. Mit dem Begriff „ereignen“ verfolgt Mersch eine andere Spur.

Anknüpfend an die Heideggersche Philosophie, in der die Kunst ein „Ent-bergen“ bezeichnet, reformuliert er das Ereignis als ein „Ent-bergendes“, ein „Sich-Zeigen“, das in seiner Rätselgestalt als entbergendes Verbergendes sich zeitigt. Dieses „Sich-zeigen“ ist eine auratische Erfahrung, in der ich als Subjekt affektiv betroffen werde. Mersch knüpft hier an Levinas an, der die Erfahrung des Anderen als Antlitz formuliert, das sich in Unrepräsentierbarkeit zeigt und mit einem ethischen Impetus einhergeht. Er folgert daraus: „Wahrnehmung (*aisthanesthai*) bedeutet dann erwidern. Die Erwidern beschreibt die primäre Struktur der *Aisthesis* als auratischer Wahrnehmung“ (Mersch 2002, S.148).

In Abgrenzung zur *techné*, die nur das Machbare darstellt, ist die Aura Ereignis, das außerhalb des Planbaren und Machba-

ren liegt und das Risse schafft, in denen Diskontinuität, Subversion, Enigma, Singularität und Zufall sich vollziehen können. Die Kunst im Sinne dieser auratischen Erfahrung kann hierbei nicht als reines Zeichen verstanden werden, wie es eine medialisierte Wahrnehmungsweise auf verkürzende Weise mit sich führt.

Mersch unterscheidet in der Kunst des 20. Jahrhunderts zwei Richtungen, die einerseits unter dem Begriff der Werkästhetik und andererseits mit dem Begriff Ereignisästhetik gefasst werden können.

Performativität im Sinne von Mersch heißt: „Das Performative betrifft den Vollzug, seine Zeitlichkeit, das Ereignis der Setzung“ (Mersch 2002, S.217). Angezeigt ist damit ein Paradigmenwechsel in der Kunst, ein Wechsel, der das bisherige Fundament der traditionellen Kunst in Frage stellt, die mit den Kategorien von Subjektivität, *poiesis*, Imagination, Symbolisierung, Originalität und Form einhergegangen ist: „[...] an seine Stelle treten andere Evidenzen: Performanz, Ekstasis, Wirkung, Ereignis und Aura“ (Mersch 2002, S.223).

Die Ereignisästhetik, und hierin liegt eine entscheidende Wende in der Deutung von Mersch, vollzieht sich als ein zeitliches Ereignis, in der die Zeit selbst – im Sinne Derridas – als Gabe verstanden wird. Die Zeit selbst ist das Gebende, „weder Künstler noch die Kunst oder das Medium geben, sondern, [es ist] allein das Offene der Zeit, die frei-gibt“ (Mersch 2002, S.226). Die Ästhetik des Performativen ist hier aus der Zeit und aus dem der Zeit „Zu-Fallenden“ gedacht. Einem „Ereignis, das, von der Zeit her, je einzig zu-fällt“ (Mersch 2002, S.227). Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zwischen dem Performativitätsbegriff der Sprachphilosophie, die mit Butler von einem Akt ausgeht, der intentional von einem Subjekt ausgeführt wird und der sich unter normierten Vorstellungen zwanghaft wiederholen muss und dem Begriff von Mersch, der durch die Gabe der Zeit eine Offenheit, einen Riss in den

Kontinuitäten freilegt: „Eben dies bedeutet Ereignis als Gebung, als Öffnung: Setzungen eines Anderen, das außerhalb der Bedeutung, der symbolischen Ordnung steht und das in der Wahrnehmung begegnet“ (Mersch 2002, S.229). Angewandt auf eine performative Kunst, die ihren Werkcharakter hinter sich gelassen hat, ereignet sich das „Auratische“ in den Augenblicken der Gewährwerdung einer Fremdheit, einer Andersheit. Dieses „Sich-zeigen“ als ästhetische Erfahrung ermöglicht in einem nie zu Ende gehenden Prozess in der Kunst Augenblicke einer „Reauratisierung der Kunst“. Es bedarf der Öffnung, des Risses, um das Ereignis eintreten zu lassen, das sich nicht in einer gekonnten Inszenierung von Materialien oder kontextbezogenen Interventionen erschöpft. Das Ereignis geht nirgends in ihnen auf, es erweist sich als irreduzibel, es wird von einem Anderen her gedacht.

Es stellt sich die Frage, ob mit dem „Verlust der Aura“ (und der Begriff der Aura scheint zunächst bei den aufgeklärten sozio-politisch-partizipatorischen Projekten nicht mehr anwendbar zu sein), nicht gleichsam ein wichtiges Element von Kunst verloren gegangen ist. Eine Kunst, die ihrer „Aura“ und damit sinnlich-leibhafter Wahrnehmung verlustig wird, steht in Gefahr, selbst verloren zu gehen. Dieter Mersch eröffnet in seinem Buch eine mögliche Reauratisierung der Kunst unter der Bedingung ihrer Selbst-Reflexivität, die im Performativen liegt.

Weiterhin muss gefragt werden, ob die Kunst und die Kunstvermittlung, soweit sie sich als künstlerisches Projekt versteht, mit dem „Verlust der Aura“ nicht zunehmend in eine reine Event- und Dienstleistungskultur abgleitet. Durch den Verlust dieses Unverfügbaren gerät sie in die Falle einer Instrumentalisierung durch fremde Interessen, die durch ihre „subjekt“-bezogenen Intentionen das performative Potenzial besetzen und verengen. Hier kommt es zu einem Widerspruch zwi-

schen interessegeleitetem Handeln und performativem Handeln, das sich nicht als klare, zielgerichtete, zweckorientierte Handlung ökonomisieren lässt. Eine Kunst, der diese „Öffnung“ verloren geht, untergräbt ihre eigenen Möglichkeiten.

Kunstvermittlung als Ereignis

In den kunsttheoretischen Schriften Heideggers werden die Kunstwerke als Werk-Setzungen der Wahrheit betrachtet. Er findet beispielsweise in den modernen Werken eines Chillida „ein realisiertes spezifisches Verhältnis von Verkörperung und Welteröffnung“, das eine Kunstanschauung vorstrukturiert, die einerseits „von poetisch-verdinglichender Verkörperung und offenem (Handlungs-)Raum“ ausgeht (Sowa 1996, S.459). In dieser Öffnung liegt der Eintritt des Betrachters, der sich als Handelnder erfährt. Nun lässt sich daraus spezifizieren, welche Handlungsräume durch die Werke eröffnet werden. Man müsste also genau betrachten, welche Qualität der Handlungs-Raum beinhaltet und wie der Raum der Handlung strukturiert ist.

Mittlerweile ist es üblich geworden, beispielsweise in Kunstausstellungen ein Infoterminal einzurichten, das die Betrachter interaktiv einbindet und einen Beitrag zur Kunstvermittlung darstellt. Die Betrachter können sich hier über Themen der Ausstellung informieren. Nun könnte man sagen, damit wäre eigentlich die Kunstvermittlung abgeschlossen, denn der Betrachter kann sich freien Willens intensiver mit den Werken auseinandersetzen. Während meiner kunstvermittlerischen Arbeit als Künstlerin in der Kunstcoop© gab es einige Ausstellungen, die ein solches „Ambiente“ beinhalteten. Und doch wurde daran deutlich, dass eine handlungsorientierte Kunstvermittlungspraxis, die über das reine Informieren hinausgeht, andere Impulse vermitteln kann und die BetrachterInnen selbst zu Produktionen bewegt.

Es soll hier für eine Kunstvermittlungspraxis plädiert werden, die sich aus der *Aisthesis* begründet und die das Auratische und Performative als notwendig für die Einrichtung von Handlungsräumen betrachtet. Es hat sich in den letzten Jahren gezeigt, dass zum Beispiel rein diskursive und textbasierte Ausstellungen – und ebensolche Kunst – einen wesentlichen Mangel aufweisen: Durch die Ausblendung des Auratischen verdrängen diese das entscheidende Merkmal von Kunst, das hier im Sinne des „Ereignisses“ thematisiert wurde. Wenn man der Argumentation von Mersch nachgeht, dass sich in einer performativen Ästhetik eine Reauratisierung von Kunst ereigne, die nicht ohne Materialität, Gewährwerdung einer Andersheit, und dem Zu-Fallenden wirke, dann lässt sich daraus folgern, dass mittels einer handlungsorientierten Kunstvermittlung eine performative Ästhetik entwickelt werden kann. Das würde bedeuten, dass die Kunstvermittlung heute einer performativen Kunst näher steht als manche auf dem Kunstmarkt etablierte Position, da sie zum Beispiel die diskursivierten Ausstellungsräume, in denen sich eine mediatisierte Kunst präsentiert, neu erschließen kann. Kunstvermittlung kann das Kunsthafte der Kunst mit ihren Mitteln bewahren und fortsetzen. In einer zunehmend Theorie abbildenden Kunstpraxis stellt die Kunstvermittlung ein performatives Potenzial dar, das die Fortsetzung von Kunst mit ermöglicht. Aus dieser Perspektive muss die Kunstvermittlung als eine Form der Kunst und Kunstproduktion betrachtet werden und ist in nichts mehr von ihr zu unterscheiden, außer durch die Distinktionen des Kunstsystems.

In der Philosophie von Alfred North Whitehead ist *Ereignis* ein raunzeitliches Gebilde, das aus der Vergangenheit kommend in eine offene Zukunft verweist (vgl. Whitehead 2001). In ihm ist das Moment der Kreativität enthalten. In diesem Zusammenhang sind Kunst und Kunstvermittlung, die von einem kreativen Potenzial ausgehen, in einer offenen Raum-

Zeit-Struktur gefasst. Die Möglichkeit des Offenen ist eine Ereignisstruktur, die von deterministischen Theorien oder zu eng gefassten Intentionen seitens des Kunstbetriebs und auch der Kunstpädagogik verdeckt wird.

Für die Praxis der Kunstvermittlung ist angesichts des hier dargelegten Zusammenhangs insbesondere die *Installation*, die als Raum-Kunst bezeichnet werden kann, ein exemplarisches Format. Die Installation kann Partizipation und Performativität miteinander verschränken. Der Betrachter, der sich durch eine Installation bewegt, konstituiert mit seiner Bewegung die Rezeption der Arbeit. Seine Eigenbewegung durch den Raum generiert dabei Bedeutungen. Der Installation liegt ein relationaler Raumbegriff zugrunde, der unterschiedlichste Kontexte mit einbezieht und herstellt. Für den Betrachter, der sich physisch durch eine Installation bewegt, eröffnet sich dadurch ein Feld von unterschiedlichen Rezeptionsmöglichkeiten. Dabei zeigt sich, dass das performative Potenzial einer Installation sich durch die Betrachter jeweils aktualisieren kann: „Das Subjekt erlebt sich in Bezug auf das ästhetische Objekt als performativ, als hervorbringend, ohne dass sich die in ihm wirkenden Kräfte objektivieren oder überhaupt kontrollieren lassen“ (Rebentisch 2003, S.205). Diese Momente sollten in einer Kunstvermittlung, die sich als künstlerische Praxis versteht und die von einem produktiven Verhältnis der Betrachter zum Kunstwerk (und Raum) ausgeht, unverzichtbar sein. Kunstvermittlung kann in diesem Zusammenhang immer nur produktiv und ereignishaft gedacht werden. Die in dieser Perspektive angelegte Kunstvermittlung handelt von und im *offenen Raum*.

Literatur

- Bhabha, Homi: *The location of culture*, London/ New York 1994.
- Bilankov, Ana: *Plädoyer für eine Kunstvermittlung im leeren Raum*, in: *Kunstcoop©: Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/ Main 1982.
- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft/ Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/ Main 1998.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.
- Fecht, Tom / Kamper, Dietmar, (Hg.): *Umzug ins Offene – Vier Versuche über den Raum*, Wien/ New York 1998.
- Growe, Bernd: *Werk – Handlung/ Zum Verhältnis von Werkbegriff und Kunsterfahrung bei Franz Erhard Walther*, in: Lingner, Michael (Hg.): *das Haus in dem ich wohne*, Klagenfurt 1990.
- Klein, Ina: *Materialgeschichte im Werk Franz Erhard Walthers*, in: Lingner, Michael (Hg.): *das Haus in dem ich wohne*, Klagenfurt 1990.
- Kunstcoop©: *Künstlerinnen machen Kunstvermittlung*, Berlin 2002.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Oxford/ Cambridge 1991.
- Lingner, Michael: *Ermöglichung des Unwahrscheinlichen. Von der Idee zur Praxis des ästhetischen Handelns bei Clegg & Guttmanns Offener Bibliothek*, in: Könneke, Achim (Hg.): *Clegg & Guttmann. Die offene Bibliothek*, Stuttgart 1994.
- Lingner, Michael (Hg.): *das Haus in dem ich wohne*, Klagenfurt 1990.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt/Main 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/ Main 2002.
- Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002.
- Paetzold, Heinz: *F. E. Walthers Kunstkonzeptionen in kulturphilosophischer Perspektive*, in: Behrens, Roger/ Kresse, Kai/ Peplow, Ronnie M., (Hg.): *Symbolisches Flanieren. Kulturphilosophische Streifzüge*, Hannover 2001.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/Main 2003.

Schmidt-Wulffen, Stephan: *Vom Handeln zur Formung. Zur Bedeutungstheorie von Franz Erhard Walther*, in: Lingner, Michael (Hg.): *das Haus in dem ich wohne*, Klagenfurt 1990.

Schwingel, Markus: *Bourdieu zur Einführung*, Hamburg 1995.

Sowa, Hubert: *Körperlose Wahrheit*, in: Grethlein, Thomas/Leitner, Heinrich (Hg.): *Inmitten der Zeit*, Würzburg 1996.

Sowa, Hubert: *Performance-Szene-Lernsitation – Kunstpädagogik und Praxisparadigma*, <http://www.uni-leipzig.de/studart/Aktion/ag2.htm>, 2002.

Whitehead, Alfred North: *Prozess und Realität*, Frankfurt/ Main 2001.



Almut Linde

Formen für Kunst in der Realität

In meiner Arbeit als Künstlerin habe ich eine Praxis entwickelt, in der ich mir funktionale Räume und die Menschen darin sorgfältig für Kunsthandlungen aussuche. Es sind vornehmlich die Räume interessant, in denen strukturelle Bedingungen auf das Individuum wirken und klare Handlungsabfolgen erzwingen. Es sind im Allgemeinen hierarchisch strukturierte Kontexte, in denen das Individuum auf vielfältige Weise verwaltet wird: Fabriken, Mineralö Raffinerien, Großraumbüros, Bürostädte, Einkaufszentren, Psychiatrien, Schulen, Kasernen, Truppenübungsplätze, Großbaustellen, Fußgängerzonen. Hier gehen Menschen einer klar vom Umfeld definierten, zweckgebundenen Tätigkeit nach.

Die Teilnehmer der Aktionen erhalten eine einfache Handlungsanweisung, die im Sinne des funktionalen Raumes möglicherweise nutzlos erscheint, jedoch im Sinne der Kunst dazu dient, verborgene Aspekte des Systems der Wahrnehmung des Betrachters zugänglich zu machen. Zuvor nur in einem zweckbestimmten Kontext gesehene, nicht problematisierte Tätigkeiten, Wahrnehmungen und Einstellungen erhalten durch den Kunstprozess die Möglichkeit, neu betrachtet und gedeutet zu werden. Kunst erzeugt häufig unerwartete und ästhetische