

»Die Kunst ist und muß eine erfahrbare Wirklichkeit schaffen;
die befaßt ist mit dem Verhältnis von Menschen zu Dingen und von
Dingen zu Dingen im Verhältnis zu Menschen«
Lawrence Weiner, 1982¹

Im Kontext der jüngsten Diskussion um Hans Haackes umstrittenes Werk für den Lichthof des Berliner Reichstages kam Thomas Wagner in der FAZ kürzlich zu folgender resümierender Einschätzung: »An die Stelle eines abgeschlossenen Werks, das allein durch seine Gestalt oder Anmutung überzeugen will, ist ein Prozess getreten, in dessen Verlauf sich Kunst und öffentliche Kommunikation gegenseitig durchdringen und ineinander spiegeln.[...] Sein Werk funktioniert wie ein Katalysator.«² Es scheint, dass der Autor hier, am Beispiel von Haackes Werk, eine grundlegende Entwicklung im gegenwärtigen Kunstbetrieb diagnostizierte. Seit wenigen Jahren widmet sich auch die Kunstwissenschaft dem Thema Kommunikation in historischer und methodischer Perspektive. Im Folgenden geht es um Kommunikation mit »Kunst«, deren Kontext als eine bestimmte Wirklichkeit erscheint, in der wortwörtlich *Beziehungsweisen* hergestellt werden, die den Ort des Geschehens und die Modi bestimmter Kunstwahrnehmung strukturieren.

Erweitern, verhüllen, begrenzen

Kunst entsteht heute an unterschiedlichen Orten und in unterschiedlichen Weisen. Neben Museen und Galerien präsentieren sich ästhetische Projekte inzwischen auch in Privaträumen, in Schwimmbädern oder in umgebauten Fabrikhallen. Museen werden zu Orten der Begegnung, in denen die Aura der Originale mit dem immateriellen Charme digitaler Bilder konkurriert. Kunst und Kommunikation heute: aus einer anfänglich zaghaften Liaison ist heute eine dauerhafte Beziehung geworden. Je mehr dabei über das Ende der Postmoderne geschrieben wird, desto höher wird der Bedarf sich im Überangebot der Werke, Ausstellungen, Kunsttheorien und Darstellungstechniken zu orientieren.³ Eine Mischung aus digitaler Kreativität und kontextueller Mythologie ist seit den neunziger Jahren zu beobachten. Die Frage lautet nicht mehr: wie ist der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst bestimmbar – sondern: wenn heute die Darstellungs-Räume ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeiten zunehmend ineinander geführt werden – wie läßt sich dann der Kontext bestimmen, in dem »Kunst« als eigenständiges Medium (noch) wirksam wird? Kommunikation ist offensichtlich in jeder Beziehung zum Leitmotiv der Gegenwartskunst geworden. Die Beziehungsweisen, die Werke zu ihrem Umraum herstellen und befragen, erweitern und begrenzen, beziehen sich auf Orte, in denen sich Medium und Form, Innen und Außen wechselseitig bedingen, befragen und kommentieren.

Im Zeitalter des Internet, jener Maschine, die den Mythos freier Kommunikation zu Tiefstpreisen anbietet, werden alle »Daten« auf Kommunikation und Vernet-

zung angelegt – und wenn es häufig auch nur darum geht, den Prozeß der Vorbereitung von Kommunikation selbst als Kommunikationsereignis darzustellen. Der Raum, in dem sich diese Vorbereitung ereignet, wird gemeinhin Kontext genannt. In einer Gegenwart, die inzwischen von einer Art »Ekstase der Kommunikation« (Thomas Wagner) geprägt wird, hat eine inflationäre Verwendung des Begriffes Kontext die grundsätzliche Unbestimmtheit dieses Ausdrucks nur noch weiter gesteigert; seit den neunziger Jahren wurde unter dem Begriff der »Kontext-Kunst« das Thema Kommunikation als zentrales, wenn auch unbestimmtes Paradigma der Gegenwartskunst benannt. Heute dienen künstlerische Strategien dabei nicht mehr nur noch der Selbstbespiegelung der Kunst, sondern Kunst und Gesellschaft stehen in einem permanenten, kontextuell regulierten Austausch. Zwischen Werk und Umwelt lassen KünstlerInnen größere »Leerstellen« (Wolfgang Kemp) frei, offene Kontexte, in denen sich historische Darstellungstechniken wie ästhetische Strategien reflektieren lassen. Kunst, so die Einsicht vieler, wird heute wesentlich durch die Kommunikation geprägt. Kommunikation – ein neuer Rahmen für die (Gegenwarts-)Kunst oder gar ein Zeichen für einen substanziellen Wandel hin zu einem medialen Kunstbegriff?

Zur Erinnerung: Im Sommer 1994 wurde der Kunstbetrieb durch ein spektakulär inszeniertes event geprägt. Als Christo und Jeanne-Claude den Berliner Reichstag verhüllten, ging es ihnen nicht darum, ein bekanntes Gebäude äußerlich zu verfremden. Es ging ihnen vielmehr auch um einen inneren Kontext zur Kunst, um die Dialektik zwischen Verhüllung und Enthüllung – aber auch um den Kontext in einem weiteren Sinne. Das Ereignis des Verhüllens veranlaßte die Betrachter auch über den Sinn von Kunst nachzudenken: Wenn das Werk des Künstlers gewissermaßen in der Vorbereitung, dem Ereignis seiner eigenen Präsentation liegt, konkret im Formulieren seines Kontextes, was geschieht dann eigentlich mit dem Werkbegriff? Und wenn häufig der Umraum des Werkes mit seinem Betrachter selbst eine bedeutende Rolle spielt, wie verändert sich dann der Raum *im* Werk und besonders *vor* dem Werk?

Ein zweites Beispiel: Das populärste Kunstwerk der letzten Kasseler Dokumenta war Carsten Höllers und Rosemarie Trockels »Haus für Schweine und Menschen«. Auch in dieser Installation ging es im weitesten Sinne um das Thema Kommunikation, genauer: um die Bedingungen unserer Kunst-Wahrnehmung. Es war wiederum der Kontext, den das Werk produzierte, um die Betrachter zu einer irritierenden Kunst-Wahrnehmung zu provozieren. In aller Ruhe konnten die BetrachterInnen hinter einer Glasscheibe die Schweine beobachten, die ihrerseits die Zuschauer nicht sehen konnten. Gerade durch diesen Trick des verhinderten wechselseitigen Blicks wurde den Menschen die Situation der Tiere aber auch die der Kunst bewußt: Das Haus für Menschen und Tiere präsentierte nicht nur eine Metapher für die Trennung zwischen hoher Kunst und tierischem Leben. Auch Wechselbeziehungen wurden plötzlich denkbar. Sind Menschen nicht auch Lebewesen wie Schweine? Oder konnte man nicht auch die Schweine als die eigentlichen Akteure des Kunstwerks verstehen, die jedoch unfähig waren mit dem Publikum vor der Scheibe in Beziehung zu treten? In diesem Wahrnehmungsraum setzte eine Folge von Reflexionen ein, die alle tradierten Wahrnehmungsraster umkehrte und damit die Beziehungen zwischen Eigenem und Fremden, zwischen Innen und Außen auf die Probe stellte. Höllers und Trockels Arbeit demonstrierte, wie Kunst heute vor allem funk-

tioniert: als ein komplexer Kontext, in dem Kunst-Kommunikation als notwendiger »Mehrwert« eines Kunstwerkes entsteht und in dem das Werk als Medium der Selbst- und Fremdorrientierung gleichermaßen fungiert.

Im »Haus für Schweine und Menschen« war die Gegenwart symptomatisch erkennbar: Perspektiven gedanklich umkehren zu können, Wechselbeziehungen zwischen Eigenem und Fremden zu realisieren, den eigenen Standort als Konstrukt innerhalb einer Kommunikationssituation zu erkennen und angemessen darzustellen – mit allen diesen offenen Variablen müssen heute auch die im Kunstbereich Werk-tätigen strategisch umgehen können. Zwischen dem Außen, der Darstellung und dem Innen, der betrachterbezogenen Präsentation herrscht selbst ein ständiger kommunikativer Austausch, der das Kunstwerk gewissermaßen in sich selbst erhält. Es geht heute um die Wahrnehmung von Beziehungsweisen, mit denen die im Werk angelegte Kommunikation mit der Darstellung, den Aspekten und Modi kommunizierender Kunst kommuniziert.

Kunst und Kommunikation – Fragen und Antworten

Werke im sogenannten öffentlichen Raum werden von ihren SchöpferInnen bewußt ortsbezogen präsentiert – das heißt: nicht nur der Raum im Werk ist von Bedeutung, sondern der Raum vor dem Werk, der gesamte sichtbare oder auch nur fiktive KONTEXT, der eine Beziehung zum Werk herstellt, ist potentiell bedeutungsstiftend. An dieser Stelle stellen sich folgende Fragen: Wenn Kunst-Werke heute immer mehr auch in einer selbst kommunizierbaren Form vermittelt werden, wie reflektiert sich dann dieser Wandel vom Werk zum kommunikativen Kontext? Und gleichzeitig: Wie verändert sich der historische Begriff des Werkes und wie formuliert die/der KünstlerIn innerhalb des Kontextes weiterreichende Beziehungen? Werden Fragen, die Werke auch ihrer Umwelt stellen, in Zukunft relevanter als die Antworten, die interpretationsmächtige Kritiker- und KunsthistorikerInnen immer schon parat haben?

Hierzu nun ein kleiner Exkurs in die Diskussion rezeptionsästhetischer Überlegungen, die seit Anfang der achtziger Jahre besonders von Hans Belting und Wolfgang Kemp in die Kunstgeschichte verstärkt integriert wurden. Die unterschiedlichen »Bildfunktionen« (Belting), die in der Realisierung und Rezeption von Werken zur Anwendung kommen, erklären sich nicht, ohne einen unbestimmten Ort und eine bestimmte historische Form reflektierter Kunstbetrachtung sowie eine/n fiktive/n BetrachterIn vorauszusetzen und in das Darstellungssystem einzuführen. Kunst existiert nicht ohne einen Rahmen, der Kommunikation, aktive Beziehungsweisen mit der Umwelt, in diesem Fall mit der Kunst, einschließt. Die Kommunikation mit der in der Struktur des Werkes realisierten Erzählung wird in der Kunst zum (Bestand-) Teil ihrer eigenen »Selbsterklärung«. Oder in anderer Beziehung formuliert: Jedes Geschehen braucht eine aktiv definierte »Rahmung« für die gegenwärtige Kommunikation – auch und besonders bei der Präsentation eines ästhetischen Geschehens. Wird die Rahmung durch den Autor bewußt vieldeutig und in sich widersprüchlich angelegt, beansprucht diese Haltung ein genaueres Differenzierungsvermögen – die Auseinandersetzung um Hans Haackes jüngste »Der Bevölkerung« gewidmeten Arbeit für den Berliner Reichstag betreibt, wie Michael Diers kürzlich nachwies,⁴ auch

ein intelligentes Spiel mit mehrdeutig besetzbaren Kommunikationserwartungen und der Erweiterung historisch besetzter und materiell bestimmter Symbolräume .

Durch den Kontext bezieht sich das Werk in doppelter Beziehung auf seine Repräsentation: als *Medium*, in dem Aspekte der Wahrnehmung zur Form des Werkes und Formulierung der Werkidee realisiert werden und als *Form*, in der die Modi einer Verknüpfung von Innen- und Außendimensionen des Werkes und seiner Darstellung formuliert werden. Der Kontext als einflußreicher Rahmenbegriff der Gegenwart präsentiert das Kunstwerk als eine Form von Wirklichkeit, die aktiv, in und mit doppelten Beziehungsweisen arbeitet: als Anteil des Außen, des äußerlich Sichtbaren bezieht sich der Kontext auf eine Form des Innen (indem es zum Beispiel darüber informiert, welche Rolle der Kontext in der Wahrnehmung seiner selbst, also der Kunst, spielt). Als implizite Selbst-Beziehung bezieht sich der Kontext gleichzeitig auf seinen Innenraum, also auf sich selbst, indem er seine eigene Anwesenheit als Ereignis einer Kommunikation mit der Außenwelt reflektiert und in diese vermittelt.

Mit diesem notwendig abstrakt formulierten Einblick in die wechselseitige Beziehung zwischen Kontext gewordener Form und Medium gewordenem Werk deutet sich ein innerer Wandel vom Werk zum Medium an. Künstler interessieren sich heute nicht dafür, daß Kunst Kommunikation evoziert, sondern eher, *wie* Kommunikation als spezifisch ästhetische Funktion zwischen Werk und Wahrnehmung operiert. Das Werk ist Teil einer Kommunikation mit einer Wirklichkeit, die ihrerseits als Medium einer Kunstwirklichkeit wahrgenommen wird. Oder: die Wirklichkeit des Werkes entsteht in der Wahrnehmung zwischen einem Werk, das zum Medium geworden ist und einer wahrnehmbaren Form, die sich als Geschehen ästhetischer Kommunikation reflektiert. Hierbei stellt sich die Frage, wie das Verhältnis zwischen Künstlerintention und Betrachterrezeption selbst als kommunikatives Ereignis wahrgenommen wird.⁵

Das medial operierende Werk kommuniziert im Prozeß seiner Darstellung mit und innerhalb unterschiedlicher Kontexte. Kommunikation dient so nicht mehr bloßer Information über das Werk sondern entsteht als neues Ergebnis einer Differenz zwischen Wahrnehmungsprozeß und Werkerfahrung. Zwischen den traditionellen Instanzen wie Werk, Künstler und Betrachter scheint sich ein neues, offenes System zu bilden, einen Präsentationskontext, der ständig neue Beziehungen zu seinem eigenen Ort entwickelt und Beziehungen zu seiner Kunst-Umwelt einschließt.⁶ Auf die »Grenzen der Rezeptionsästhetik« machte jüngst Melitta Kliege zu Recht aufmerksam. Nicht die Definitionsmacht des Interpreten eröffnet, auf methodisch gut gesichertem Terrain, einen in sich geschlossenen Dialog mit dem Betrachter (wie besonders Wolfgang Kemp dies vielfach in seinen Arbeiten demonstriert), sondern die Offenheit der Werkerfahrung ist ein- und ausgrenzender Prozess, der die relationale Aspekthaftigkeit der Kunstwahrnehmung zum Sprechen bringen kann.

Immer stärker spielen Kunst und Künstler, Kunstmarkt und Kunstpublikum heute ein »Spiel mit der Erwartung« wie ein Kritiker während der letzten Kasseler *documenta* zutreffend bemerkte. Jede ästhetische Äußerung, jedes Werk steht heute sozusagen unter dem Zwang weiterer, auf die Reflexion und Wahrnehmung hin konzipierte Kommunikation mit dem Werk.

Daß dabei Kunst-Werke ihre eigenen Kontexte, ihre spezifische Weisen ihrer Präsentation, mitbedingen, ist nicht erst heute selbstverständlich. *Wie* aber Kontexte

ihrerseits Wirklichkeit künstlerischer Darstellungen herstellen, ist von Werk zu Werk unterschiedlich. *Wie* Kontexte Kunstwerke im Prozeß ihrer Entstehung reflektieren, äußert sich in den Weisen, wie Beziehungen kommuniziert werden. Gerade Nichtkunst-Bereiche werden dabei offensichtlich als Nichtkunst-Kontexte beziehungsfähig. Die jüngst von Richard Serra in Essen errichtete meterhohe »Bramme« bezieht sich gerade nicht auf den Raum der Kunst, das Museum, sondern ironischerweise auf einen Ort der Nichtkunst – eine alte Abraumhalde. Serras minimalistisches Objekt stellt Fragen – zum Beispiel wie seine Arbeit auf die minimal ästhetischen Gesteinsberge der Umgebung Bezug nimmt – wie also Kunst notwendig mit ihrer Umwelt kommuniziert, um gerade dadurch umso stärker als Kunst betrachtet zu werden.

Auswählen, re-kombinieren, nicht-kommunizieren

Der Künstler, so der Kunsttheoretiker Boris Groys, arbeitet, indem er »auswählt« und auswählend »kombiniert« – mit anderen Worten er schafft in der gegenwärtigen Welt neue Kontexte, die ihrerseits neue Weisen der Kommunikation mit dem Werk auslösen. Dabei spielt nun der aktive Betrachter eine entscheidende Doppelrolle: er ist zugleich distanzierter *Beobachter* als auch aktiver, Beziehungen herstellender *Betrachter* im Spiel der kommunizierenden Kommunikation.

In den letzten Jahren hat sich der kommunikative Rahmen, in dem sich Kunst ereignet, weiter differenziert. Spätestens seit den siebziger Jahren reflektiert die Kunst der Moderne ebenso konsequent die Bedingungen einer Kunst-Präsentation, die wesentlich auch durch die Abwesenheit oder den Entzug von Kommunikation, durch spürbare Nicht-Kommunikation gekennzeichnet ist.⁷

Dass viele Kunstwerke heute gerade mit der Bedingung ihrer Nicht-Beachtung und Nicht-Kommunikation rechnen, läßt sich nicht nur als Kommentar auf die überall zu beobachtende Kontextabhängigkeit der Kunst verstehen. Besonders künstlerische Eingriffe und Projekte im öffentlichen Raum werden heute gerne als ephemere, fast beiläufig wahrzunehmende Objekte präsentiert, die sich scheinbar nicht oder nur minimal von der Umwelt unterscheiden. Je mehr dabei der Kontext und die Kontextabhängigkeit des Rahmens betont wird, in dem das Geschehen von Kommunikation beschworen wird, desto mehr löst sich die Substanz der Kommunikation im Prozeß der Selbstdarstellung und Selbstpräsentation auf. Kommunizieren wird tendenziell dazu degradiert auf Stile medialer Inszenierungen hinzuweisen – wie beispielsweise die Diskussion um Kult und modischen life-style heute nur zu gut beweist.

Gleichzeitig gilt mehr denn je die These, die der Kommunikationswissenschaftler Paul Watzlawick bereits in den siebziger Jahren formuliert hatte – nämlich, dass man nicht *nicht* kommunizieren könne. Eine Paradoxie wird offenbar: Kunst kommuniziert zwangsläufig Kunst-Kommunikation – der erwartete und forcierte Appell zur Kunst-Kommunikation kann aber auch ein großes Schweigen, die Paradoxie einer »Kunst der Nicht-Kommunikation« zur Sprache bringen. Zur Aufgabe heutiger Kunstbetrachter gehört es solche Widersprüche wahrzunehmen und auszuhalten. Schon Joseph Beuys hatte einst hintersinnig behauptet: »Hiermit trete ich aus der Kunst aus« – und trumpfte damit umso selbstverständlicher als geschickter Kommunikator unter seinen Kollegen auf.

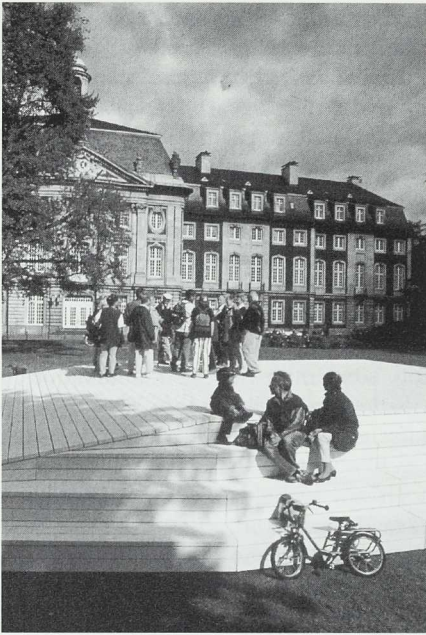
Auf der Münsteraner Ausstellung »Skulptur-Projekte« konnte man 1997 auf Schritt und Tritt in ähnlich selbstwidersprüchliche Kommunikationskonflikte geraten. Auf der sogenannten »*Philosophischen Plattform*« des luxemburgischen Künstlers Bert Theis war sozusagen alles fiktiv und nicht-fiktiv. Das ästhetisch wenig aufregende, bühnenähnliche Objekt aus weißen, gezimmerten Holzplatten spielte mit dem Gegensatz aus unbestimmten, nach »Außen« verlagerten Möglichkeiten privater Kommunikation wie beispielsweise – nachdenken, betrachten – und ebenso unbestimmter, sozusagen »autistischer« Künstlerkommunikation. Unsichtbar für das Publikum waren technisch verfremdete Töne des Künstlerherzens hörbar. Kommunikation als Paradox: hier formuliert als eine nach außen gewendete, technisch reproduzierte, intime Selbstkommunikation. (Abb. 1)

Sein inspirierendes Werk definierte Bert Theis nicht kunsttheoretisch als Begingung der Möglichkeit von Kommunikation, sondern er ließ Kommunikation in jeder Beziehung frag-würdig werden. Kunst-Kommunikation und im Werk präsentierte Selbstreflexion standen in einem dialektischen Spannungsverhältnis, dem sich auch das Publikum nicht entziehen konnte.

Die Münsteraner Ausstellung hielt noch ein weiteres Exempel paradoxer Kunst-Kommunikation bereit: Hans Haackes Installation »Standort Merry-go-round« bildete ein Paradebeispiel für das Gegeneinander unterschiedlicher Betrachteweisen und wohl auch einen demonstrativ akzentuierten Kommunikationswechsel. Neben dem Ehrenmal am Mauritztor ließ Haacke ein Kinderkarrusell aufstellen, das, hinter breiten Holzbohlen versteckt, nur durch Spalten hindurch fragmentarisch sichtbar wurde. Das gleichzeitig ertönende Deutschlandlied ließ, in rasender Schnelligkeit gespielt und im Kontrast zur visuellen Erfahrung, jeweils eigene Assoziationsfelder wach werden, die den Betrachter zur Differenzierung seiner eigenen Wahrnehmungsraster zwangen. Die Ideologie herrschender Kriegsbegeisterung des späten 19. Jahrhunderts wurde hier vom Künstler buchstäblich auf Hochtouren gebracht. (Abb. 2)

Ästhetische Kommunikation ereignet sich offensichtlich vor allem dann und dort, wo der Betrachter zwischen kommunikativer Einführung und nichtkommunikativer Abweisung hin und hergerissen wird. Mit der Dialektik von anwesender Sichtbarkeit und »unsichtbar« werdender Reflexion spielte folgendes Werk im öffentlichen Raum. 1986 errichteten Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz in Hamburg ein Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt; statt bloß äußerlich bleibendem, moralisch akzentuiertem Appell setzte das Künstlerduo ganz auf die kommunikative Aktivität des Publikums. Jeder Passant konnte mit einem Metallstift seine Meinung zu dem politisch brisanten Thema und seiner Präsentation auf der bleiummantelten meterhohen Säule hinterlassen. Von Zeit zu Zeit wurde die vielfach beschriftete Säule im Erdboden versenkt, die Mitarbeit des Publikums wurde als befristetes ästhetisches Geschehen kenntlich, das Erinnern und Vergessen gleichermaßen thematisierte. Kunst, so machte dieser Appell zur Vergegenwärtigung der Gegenwart deutlich, beanspruchte hier wesentlich die Reflexions- und Erinnerungskraft des Publikums.

Wie man an diesen Werken beispielhaft erkennt, gerät das Werk als ein Modell kunst-kommunizierender Kommunikation in den Blick: Intensiver denn je entstehen Werke nicht nur unter den Bedingungen ihres reinen Ausgestelltwerdens, sondern auch in ihrer Beziehung zu anderen Formen privater, sozialer und ästhetischer Kommunikation. Kunstkommunikation ist dabei eine, wengleich auch selektive Form



1 Bert Theis: Philosophische Plattform. Skulptur.
Projekte in Münster 1997 (Foto: Roman Mensing)

von Kommunikation. »Das Kunstwerk ist nicht mehr ein Ding«, so schreibt Boris Groys »das in beliebige Beziehungen zu anderen gesetzt werden kann, sondern vielmehr das Ereignis dieses In-Beziehung-Setzens«⁸ – eine Tendenz, die sich nach Groys im Medium der Wechselausstellung institutionalisiert einen permanenten Kontextwechsel in Gang gesetzt habe.

Die Kunst-Historie der Moderne ist heute als eine Geschichte wechselseitiger Beziehungsweisen darstellbar. Zeitgenössische Werke entstehen heute an der Nahtstelle zwischen medial formulierter Form und kommunizierendem Darstellungsmedium, wobei alle früher eindeutigen Referenzen und Maßstäbe des Werkes (wie zum Beispiel: Originalität, Einmaligkeit, Identität) medialisiert und auf sich selbst bezogen präsentiert werden. Der die Moderne bestimmende Zwang zur permanenten Innovation künstlerischer Leistung fördert, wie Boris Groys gezeigt hat, nicht bloß die Fähigkeit zur (Selbst-)Distanz, sondern verschärft ebenso den Zwang Kunstkommunikation selbst als Prozeß zu präsentieren – was mit Wolfgang Kemp heißt, das Werk sowohl in außerbildlichen Kommunikations-Kontexten zu sehen als gleichzeitig das Werk auch als aktives, sich selbst Struktur gebendes Medium zu verstehen, dessen zentrale Leistung in der formalen Positionierung von Relationen zwischen den Elementen/Orten einer Bild-Erzählung besteht.⁹

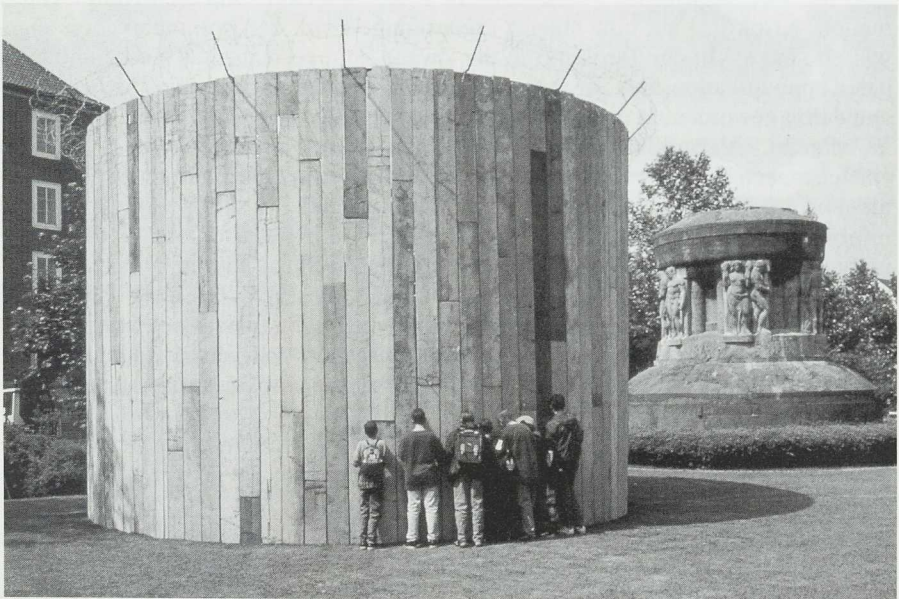
Spätfolgen

Immer noch wirft im Hintergrund Marcel Duchamps berühmt gewordene Geste des ready-mades einen langen Schatten in den (Ausstellungs-)Raum des 20. Jahrhun-

derts: sein berühmt-berüchtigtes Urinoir, das er 1917 als »Fontäne« betitelte, setzte viele bis dahin gültigen Maßstäbe von Kunst außer Kraft. Keinem Künstler der Avantgarde ist derart erfolgreich gelungen, die kunstinterne Kommunikation mittels einer radikalen ästhetischen Geste derart gleichzeitig zu neutralisieren und herauszufordern wie Marcel Duchamp. Seine Intention war und ist wirkungsvoll: sie bestand in der Auswahl eines Objekts und in der genauen Berücksichtigung einer unangemessenen, »kunstlosen« Kontextveränderung.

Heute stiften die Ururenkel von Duchamp bekanntlich nur noch mit Mühe originelle Beziehungen zur gegenwärtigen Kunstkommunikation; das ready-made Duchamps provoziert in seiner Form eines Nicht-Werks bis heute die Frage nach dem Sinn und dem Status einer kommunikativ angelegten Kunst. Gerade das Konzept des ready made stellt nach wie vor den Sinn von ästhetischer Kommunikation permanent in Frage.

Eigenartigerweise hat das Thema Kommunikation nur mit Mühe Einlaß in die Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts gefunden. Adornos spätes Verdikt nach dem »kein Kunstwerk in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären [ist]«¹⁰, basierte auf einem äußerlich bleibenden Verständnis einer technisch-funktionalen (Massen-)kommunikation, die er als »pseudowissenschaftliche Ideologie« kritisierte. In der verwalteten Welt, so Adorno, sei »Kunst ihrerseits [...] integer einzig, wo sie bei der Kommunikation nicht mitspielt.«¹¹ Für Adorno war es offensichtlich nicht denkbar Kommunikation als werkbezogenes Produktionsmittel anzuerkennen und die impliziten Beziehungen zwischen Werk, Betrachter und vermittelnden Instanzen zu berücksichtigen. Im Zusammenhang mit der These der Entkunstung von Kunst stellte Adorno



2 Hans Haacke. Standort Merry-go round. Skulptur. Projekte in Münster 1997 (Foto: Roman Mensing)

fest: »Als Dinge sprechen sie nicht mehr, dafür werden sie zu Rezeptakeln des Betrachters.«¹²

Heute steht die Produktivkraft Kommunikation auf dem Programm unterschiedlichster »Selbst-Darsteller« und visueller »Betriebs-Systeme«. Operiert die Gesellschaft nach Niklas Luhmann gerade durch und mit Hilfe selbstreferenzieller Kommunikation, so baut Kunst analog dazu unbestimmte Kontexte auf, die seinen BetrachterInnen werkbezogene und werkferne, ein- und ausgrenzende Seh- und Beziehungsweisen ermöglicht und/oder aufdrängt: es geht heute nicht mehr so sehr um sichtbare Werke – gegenwärtig interessieren sich KünstlerInnen mehr um Prozesse von Darstellungsweisen, um Modelle, in denen die BetrachterInnen Beziehungen zwischen präsentierten Beziehungen entdecken. Kunst wird mehr und mehr als Modell der Entstehung von Erfahrung ästhetischer Kommunikation inszeniert. Unübersehbar kommt Kunst unter veränderten technologischen Bedingungen differenzierte »kunstkommunizierende« Funktionen, etwa die der Selbsterklärung und Selbstorientierung zu. Die »konservative Ästhetik« (Kunibert Bering) der Systemtheorie Luhmanns scheint sich unangreifbar gemacht zu haben. Doch sie schließt kritische Widerstände nicht aus: ohne Kommunikation existiert keine Kunst; aber erschöpft sich Kunst (wie auch die gegenwärtige soziale Realität und ihre entsprechenden Medien) heute häufig nicht in einer autistischen, substanzlosen »Kommunikation«?

Einbahnstraßen, links und »Luhmannsche Züge«

In einem 1998 in der ZEIT erschienen Interview beschrieb Jürgen Habermas die neuartige Struktur der politischen Medienöffentlichkeit neuerdings dahingehend, dass die Welt inzwischen »Luhmannsche Züge« annehme und die »Kultur, Information, Kritik [...] auf eine eigene, eigensinnige Form der Kommunikation angewiesen sind.«¹³ In der Tat ist heute der Zwang zum permanenten Kommunizieren der Kommunikation und zur Auswahl entsprechender Präsentationsmedien allgegenwärtig geworden. In einer Zeit, in der, wie der Medienphilosoph Mike Sandbothe schreibt, »theatralisch inszenierte Kommunikationslandschaften« im Internet entstehen, erscheint der Begriff von Kommunikation und von ästhetischer Kommunikation im Besonderen, weiterhin erklärungsbedürftig. Die Einbahnstraßen und information-highways, die Sackgassen aber auch die weiterführenden »links« innerhalb dieses Netzes werden dabei erst langsam sichtbar. Online-Dienste, e-mailing, electronic commerce, virtuelle Museen und künstliche Internet-Agenten, die dem user die Orientierung im Internet ermöglichen – die Lebenswelt wird zur Zeit in technische und ästhetisierte Kommunikationswelten differenziert. Mehr denn je wird dabei Kommunikation mit der Kommunikation zum Bestandteil unserer Alltagspraxis.

Ohne das heutige Ineinander von Kunst und Kommunikation kann das Betriebssystem »Kunst« allem Anschein nach nicht agieren. Es gebe, so Niklas Luhmann, keine Information und keine Mitteilung außerhalb der Kommunikation. Gegenwärtig gilt demnach »Kommunizierbarkeit als Leitgedanke künstlerischer Orientierung« (Melitta Kliege). Zwischen Rezeption und Konzeption, zwischen Kommunizieren und Nicht-Kommunizieren, Darstellen und Präsentieren eröffnet sich in der zeitgenössischen Kunst ein vielfältiges Feld von kommunikativen Wechselbezie-

hungen, die dem Publikum ein weitgehend relationales Wahrnehmungsvermögen abverlangen.

Eine unter anderem auch Kunst kommunizierende Kunst wird und muß vieles mitkommunizieren – die historischen Kompetenzen des Künstlers und Betrachters ebenso wie die erweiterten Funktionen des Werkes als kommunizierbarem Prozeß. Kunst entsteht mit den Beziehungen, die zwischen den Vorgaben des Werkprozesses und den Weisen der Werkwahrnehmung durch die BetrachterInnen kommuniziert werden; Kunsterfahrung läßt sich, abstrakt gesprochen, als eine »rekursive Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter«¹⁴ beschreiben. Ob im Gespräch, im Museum oder im Internet: jede Kommunikation realisiert sich innerhalb einer bestimmten Darstellungswirklichkeit und ist dabei auf je eigene Kontextualisierungen bezogen. Offensichtlich gibt es keine Formen kunstbezogener Kommunikation, die sich nicht darstellen und befragen ließen. Hierbei geraten vielfache »Rahmungen« von ästhetischen und sozialen Wirklichkeiten in den Blick – so materiell kunstbezogen und immateriell-paradox sie in vielen Werken und Darstellungen der Gegenwart auch formuliert sein mögen.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach Ausstellungskatalog: Lawrence Weiner tatsächlich, Museum Weserburg. Bremen 1999, o. S.
- 2 Thomas Wagner: Babylon. Haackes politische Kunst. In: FAZ, 16. März 2000, S. 49; die Polemik Martin Warnkes, die am 29. März 2000 auf S. 17 der Süddeutschen Zeitung erschien, rückte den Anteil des Erdrituals in den Vordergrund und verknüpfte so das Werk einzig mit einem (entscheidenden?) Aspekt der nationalsozialistischen Vergangenheit.
- 3 Vgl. hierzu beispielhaft Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München 1999; wichtig für den hier dargestellten Kontext Sigrid Schade: Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst, a.a.O., S. 269-291.
- 4 Michael Diers: Politisches Rasenstück. Ein Plädoyer für Hans Haackes Wildkräutergarten. In: FAZ, 9. März 2000, S. 51.
- 5 Vgl. Melitta Kliege: Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies. München 1999, bes. S. 24ff.
- 6 Vgl.: Marietta Franke: »Work in Progress-Art is Liturgy«. Das historisch-prozessuale und betrachterbezogene Ausstellungskonzept von Paul Thek. Frankfurt/Main 1993, bes. S. 59ff.
- 7 Wolfgang Kemp: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter (Reihe: Jahresring 43). Köln 1996, S. 13-44.
- 8 Boris Groys, a.a.O., S. 203.
- 9 Wolfgang Kemp: Der Erste seines Zeitalters. Giotto di Bondone öffnete der Malerei das Leben. In: Michael Jeismann (Hg.), Das 14. Jahrhundert. Abschied vom Mittelalter. München 2000, S. 82-91.
- 10 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1977, S. 167.
- 11 Ebd., S. 476.
- 12 Ebd., S. 410.
- 13 Jürgen Habermas: Interview. In: Die Zeit, 8. Oktober 1998, S. 14.
- 14 Hans Dieter Huber: Erlernete Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman. In: Holger Birkholz u.a.: Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses. Weimar 1995, S. 114.

Weiterführende Literatur

Alte und neue Medien

- Ausstellungskatalog: Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute. Hg. v. René Hirner. Ostfildern 1997.
- Ausstellungskatalog: Talk.Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren. Hg. v. Susanne Meyer-Büser, Bernhart Schwenk. München 1999.
- Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1998.
- Hans Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981.
- ders.: Das Werk im Kontext. In: Hans Belting u.a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin 1986.
- Hans Ulrich Reck: Bildende Kunst. Eine Mediengeschichte. In: Manfred Faßler, Wulf Halbach (Hrsg.): Geschichte der Medien. München 1998, S. 141-185.

Kunstgeschichte und Systemtheorie

- Horst Bredekamp: Whats wrong with culture. Die Kunst der Experimente Stephan von Huenes. In: Parkett, Nr. 54, 1999, S. 15-19.
- Kunibert Bering: Kunst und Kunstvermittlung als dynamisches System. Münster 1993.
- Hans Dieter Huber: Erlernte Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman. In: Holger Birkholz u.a.: Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses. Weimar 1995, S. 104-125.
- Albrecht Koschorke, Cornelia Vismann (Hg.): »Widerstände der Systemtheorie«. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann. Berlin 1999.
- Niklas Luhmann: Weltkunst. In: ders., Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7-45.
- ders.: Wie lassen sich latente Strukturen beobachten? In: Watzlawick/Krieg, S. 61-74.
- Kitty Tijlmanns: Kunstgeschichte als Systemtheorie. In: M. Halbertsma, K. Zijlmans (Hg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte

- heute. Berlin 1995, S. 251-277.
- Claus Steffen Mahnkopf: Luhmanns Version vom Ende der Kunst. In: Sinn und Form, 50 Jg., Juli/August 1998, S. 579 ff.
- Paul Watzlawick, Peter Krieg (Hg.): Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus. München, Zürich 1991.

Rezeptionsästhetik

- Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters, Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983.
- ders., (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985; darin: Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. S. 253-278.
- ders.: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst, H. 2, 1991, S. 91 ff.

Kunsttheorie, Kommunikationstheorie und -konzepte

- Hubertus Breuer: Kunst, Kommunikation, Kontext: über den sozialen Gebrauch von Kunstwerken. Osnabrück 2000.
- Markus Brüderlin: Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. In: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 282-307.
- Boris Groys: Logik der Sammlung. Das Ende des musealen Zeitalters. München 1997.
- ders.: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München 2000.
- Christine Korte-Beuckers: Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre. Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Alvermann, Beuys, Brüning, Hajek, Lenk Ulrichs, Vostell und Walther. Münster 1999.
- Mike Sandbothe: Theatrale Aspekte des Internet. In: Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien, Hg. v. U. Göttlich u.a., Köln 1998, S. 209-227 sowie www.uni-jena.de/ms/theatral.html
- Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst. Köln 1994.