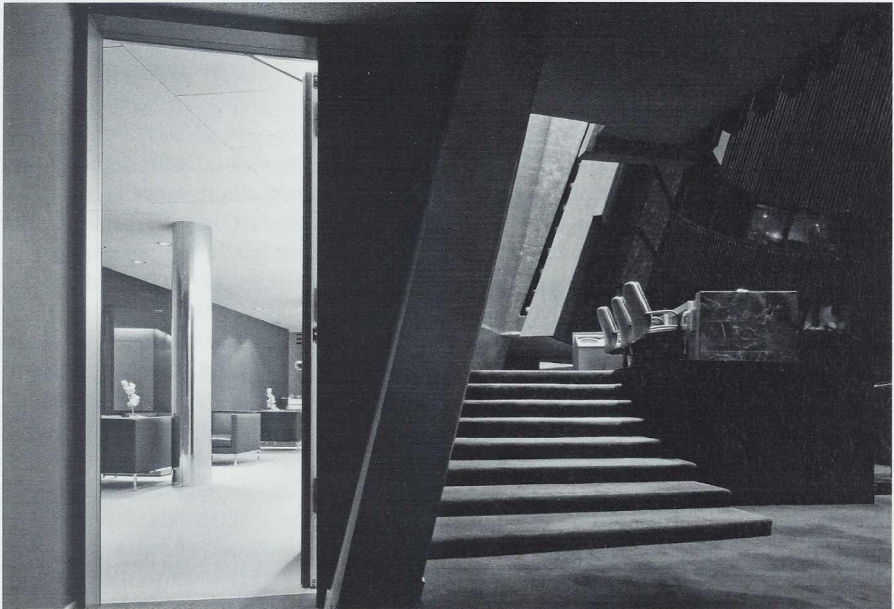


Tristan Weddigen
Context as content
Zur Kontextualisierung moderner Kunst

Relax, don't do it

Im September 2004 wurde im New Yorker UNO-Gebäude die renovierte Raumgruppe GA 200 eingeweiht (Abb. 1). Sie umfasst acht Arbeits-, Sitzungs-, Empfangs- und Warteräume für den Generalsekretär, den Generalversammlungspräsidenten und für Staatsleute, die vor die Vollversammlung geladen werden. Bei diesem Umbau handelt es sich um das diplomatische Geschenk, das die Schweiz, der Tradition entsprechend, anlässlich ihres Beitritts zur Organisation der Vereinten Nationen im September 2002 überreichte. Den vom Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA) ausgeschriebenen Wettbewerb hatten mlzd Architekten (Biel), Buchner Bründler Architekten (Basel) und das künstlerische Kollektiv RELAX (Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser, Zürich) mit dem Gemeinschaftsprojekt *INLAY* gewonnen.¹ Obwohl – oder gerade weil – es sich um ein 3,25 Millionen Franken teures Prestigeprojekt anlässlich eines nicht unumstrittenen Beitritts handelte, ist es bisher kaum publiziert und kommentiert worden – man erinnere sich daran, dass noch im selben Jahr Thomas Hirschhorns Installation *Swiss Swiss democracy* das Verständnis konservativer eidgenössischer Politiker/innen von Kunst- und Kulturförderung als nationale Werbeagentur demaskierte und eine finanzielle Abstrafung des staatlichen Sponsors Pro Helvetia zur Folge hatte.²



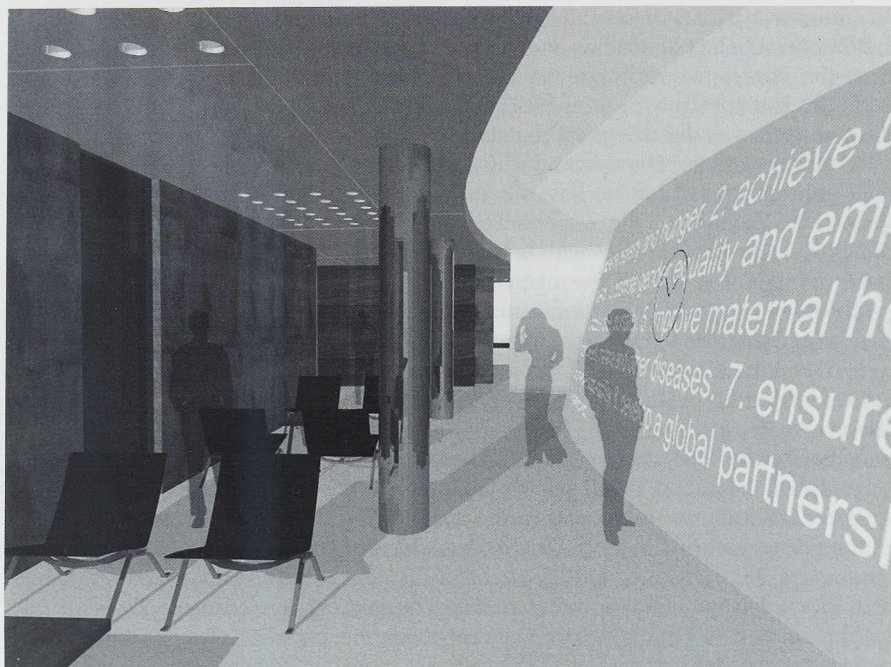
1 GA 200 (links) und Saal der Vollversammlung (rechts), UNO-Hauptquartier, New York City



2 :mlzd Architekten, Buchner Bründler und RELAX: renoviertes GA 200. 2004. New York City, UNO-Hauptquartier, New York City

Der puristische Umbau entspringt dem seit hundert Jahren ungebrochenen, heute wieder coolen Schweizer Modernismus, der hier jedoch materialästhetisch weniger Le Corbusier, dem Mitentwerfer des UNO-Gebäudes, verpflichtet zu sein scheint als Mies van der Rohe. Während die Projektpartner von *INLAY* architektonische Horizontalität als eine für das UNO-Gebäude ungewohnte Gleichstellung und Zusammenführung der Nutzer/innen verstanden wissen wollten, wurden von offizieller Seite eher die Mythen der ›weissen Moderne‹ bemüht, um die verstellbaren Wände, die Glaswände und die hierarchielos edlen Räumlichkeiten als ›weltoffen‹ und ›demokratisch‹ darzustellen. Die allgemein gültige politische Konnotation des Umbaus wurde schliesslich als ethnische Eigenheit verharmlost, denn in der neuen Politikerlounge will man den Schweizer ›Nationalcharakter‹ wieder erkennen: Während die bisherigen Geschenke sich auf Skulpturen, Gemälde und Wandteppiche mit Lokalkolorit beschränkten, handle es sich hier um eine nützliche Arbeitseinrichtung, deren Gestaltung modern, funktional, neutral, nüchtern, diskret, qualitativvoll sei – Kofi Annan verglich sie mit einem multifunktionalen Schweizer ›Sackmesser‹.

Wenn also der architektonische Teil des Projekts als Schaufenster des *swiss made* Designs dient, was sollte die Rolle der ›Kunst‹ angesichts des modernistischen Paradigmas der Unangepasstheit sein? Hier musste RELAX, das für seine provokativen ortsspezifischen Interventionen und Installationen bekannt ist, mit diplomatischem Taktgefühl an seine Aufgabe gehen. Die angewandte Strategie ist die einer ›Infiltration‹ kritischer Kunst in den ›backstage‹ politischer Macht. Der erste der



3 :mlzd Architekten, Buchner Bründler Architekten und RELAX: Projekt INLAY. 2004. Digitaler Entwurf

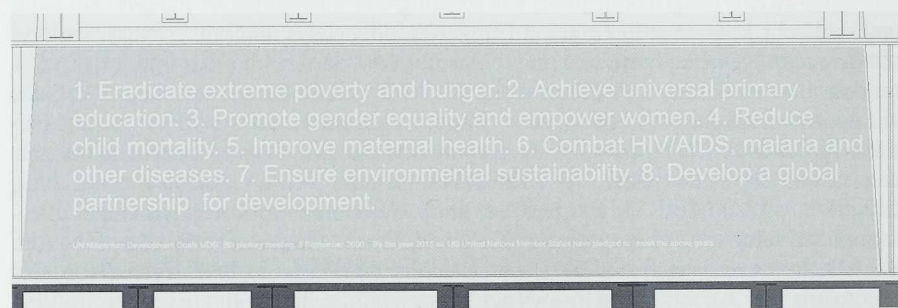
drei künstlerischen Eingriffe erscheint auf den ersten Blick als unverfänglich, doch soll das vergrößerte, von RELAX angebrachte UNO-Emblem im neuen Raum für den obligaten Fototermin der geladenen Staatsleute die engen Grenzen einer sehr exklusiven Suite sprengen, indem die visuelle Präsenz der UNO im Rücken der Staatsleute erscheint und über ihre Köpfe hinweg durch die Massenmedien multipliziert und disseminiert wird, um die Politiker/innen visuell auf die Vereinten Nationen zu verpflichten. Damit erreicht dieses Kunstprojekt am Bau die Überwindung einer sehr beschränkten, exklusiven Öffentlichkeit.

Der zweite Eingriff führt vor, wie rutschig das weltpolitische Parkett sein kann und wie sehr kontextuelle Kunst auf ungeschriebene *dos and don'ts* reagieren und ›context management‹ betreiben muss. Das *GA 200*, das unmittelbar hinter der halbrunden, blattvergoldeten Podiumswand des Vollversammlungssaals liegt (Abb. 2), wurde mit einer ebenfalls gebogenen Wand ausgestattet, auf die RELAX die Aufzählung der acht *UN millennium development goals* (MDG) auf leuchtend hellgelbem Grund zu malen plante, die quasi durch Osmose in die Generalsversammlung einwirken sollten (Abb. 3).³ Es sind jene am 8. September 2000 von der Generalversammlung verabschiedeten globalen Ziele wie Armut- und AIDS-Bekämpfung, die die Mitgliedstaaten sich bis 2015 zu erreichen bemühen beabsichtigen (Abb. 4).⁴ Die Auflistung der Millenniumsentwicklungsziele, die das Kollektiv der weltpolitischen Aktualität, des konkreten Engagements und der sprachlichen Direktheit wegen gewählt hatte, wurde jedoch von der UNO selbst nicht genehmigt. Nicht nur den

Vereinigten Nationen war offenbar ihr eigener Mut, die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts beim Namen zu nennen, ungeheuer geworden, sondern selbst das EDA liess die von ihm beauftragten, protestierenden Künstler/innen angesichts dieses Akts der Kunstzensur im Stich. RELAX wurde daraufhin nahe gelegt, stattdessen die politisch weit harmlosere Präambel der Charta der Vereinigten Nationen von 1945 zu verwenden.⁵ Diese liess das Kollektiv dann zwar in der Farbe der Hoffnung, aber grün in grün malen, so dass sie auf der gekrümmten Wand kaum mehr zu erkennen ist. Zumal sich die Zögerlichkeit und Mutlosigkeit der UNO auch im Falle dieses Kunstprojekts als Problem erwiesen hat, ist es umso passender, wenn die Betrachter/innen nun sanft gezwungen werden, die ›Wahrnehmung‹ der UNO-Charta performativ zu gewährleisten oder zumindest über das wechselvolle, tagespolitische Erscheinen und Verschwinden jener hohen Ziele nachzudenken.

Der dritte künstlerische Beitrag fiel noch unauffälliger aus. Er besteht aus zwölf 2,5 cm langen Inschriften, die das Wort ›Frieden‹ in den sechs offiziellen UNO-Sprachen – Arabisch, Chinesisch, Französisch, Englisch, Russisch und Spanisch – wiedergeben (siehe Titelbild des Heftes). Diese aus Diamanten, Gold, Weissgold, tropischen Edelhölzern und Tantal gefertigten Intarsien, denen das Projekt den Namen *IN-LAY* verdankt und die technisch an die *studioli* und Chorgestühle frühneuzeitlicher Eliten gemahnen, sind in die Tische, Wände, Kacheln und Teppiche eingelassen. Auf den ersten Blick scheinen edle Materialien für eine edle Idee eingesetzt worden zu sein. Für Edelsteine und -metalle werden jedoch Kriege geführt, die Tropenwälder werden unter dem Druck globaler Märkte abgeholzt, und das seltene, von der Computerindustrie verwendete Tantal steht für die globalen Rohstoffkriege der Zukunft. Mit der Sprache des Materials wird nach den wirtschaftlichen Ursachen des Krieges und – provokativ, pointiert und konsequent – nach dem *materiellen* Wert des Friedens gefragt: *Wie viel* ist uns in einer von globaler Marktwirtschaft beherrschten Weltpolitik der Frieden wert? Diese Inschriften, Einritzungen, *tags* und *tatoos*, die man nicht präsentiert bekommt, sondern nur zufällig entdecken kann, wirken subtil und quasi subliminal auf den eng definierten Nutzer/innenkreis der politischen Elite, um sie an die Funktion der Vereinigten Nationen und an ihre eigenen Pflichten zu erinnern.

Die drei visuell wirkenden Interventionen sind – wie Intarsien – präzise auf den ästhetischen, funktionalen und gesellschaftlichen Kontext des Gebäudes zugeschnitten und versuchen zugleich, ihn mittels Zeichen, Worten und Materialien zu unter-



4 RELAX: UN millennium development goals (abgelehntes Projekt). Hellgelb-grüne Farbe auf Gipswand. Zirka 10 x 2,80 m, 2004. Digitaler Entwurf

laufen, zu durchbrechen und zu verändern: *INLAY* ist integrativ und subversiv zugleich. Unter dem Deckmantel reinen Dekors, der das diffizile Dekor der UNO respektiert und der die Installation und Rezeption der Botschaft erst ermöglicht, wird Institutionskritik eingeschleust und ein »*social design*« betrieben, das die UNO gegen ihren Willen beim Wort nimmt. »One aims at decoration and ends up with art«, kommentiert Chiarenza die enttäuschten Erwartungen der Auftraggeber.⁶

Situation

RELAX arbeitet ortsspezifisch, *in situ*, im öffentlichen Raum, am Bau, sprich: kontextuell. Das Kollektiv knüpft daher an jene Kunstrichtungen der Nachkriegszeit an, die das Werk explizit in einen Zusammenhang mit dem nicht Künstlerischen stellen. Bereits der Minimalismus der 1960er Jahre nutzte die Differenz zwischen Kunstwerk und dem umgebenden physischen Ort (*situs, site, lieu*), um die Wahrnehmungsbedingungen von Kunst selbst auszustellen. Dabei wurden auch nicht institutionelle öffentliche Orte erprobt, um dem von Brian O'Doherty diagnostizierten modernistischen Ausstellungsraum, dem *white cube* als artifiziellem Kunstkontext, zu entkommen.⁷ Dieses Interesse für den materiellen Kontext sollte in den 1970er Jahren besonders die *land art* auszeichnen, die auch den Begriff »*site specificity*« prägte. Mit der Studentenrevolte und Joseph Beuys' Lehre wurde der Kontext der Kunst strukturalistisch zunehmend als sozialer Raum verstanden, zu dem auch das Betriebssystem Kunst gehört.⁸ Heute ist der Begriff des Kontextes auf alle möglichen Bezüge ausgeweitet, etwa die Diskursbedingungen von Kunst oder ihre Abhängigkeit von Information und Kommunikation, und er ist poststrukturalistisch als ein unendliches Verweissystem erweitert und relativiert worden.⁹

Kunst im öffentlichen Raum (*public art*) und Kunst am Bau sind eher restriktive Definitionen kontextueller Kunst. Die Bezeichnung von Kunst *in situ* hingegen ist vor allem durch Daniel Buren seit 1980 in der frankofonen Welt verbreitet worden.¹⁰ Als Romanisierung des englischen *site* bezeichnet jener Begriff vor allem die Arbeit vor oder am Ort. Während bei Buren mittels scheinbar bedeutungsloser Markierungszeichen auf den vorgefundenen Raum als gesellschaftlichen »Rahmen« verwiesen wird, ist der »Ort« ja erst einmal als solcher zu bestimmen: Jedes Werk bestimmt seinen jeweils eigenen Ort neu, auch durch blosses Verweisen, und schafft einen je eigenen Kontext. Deshalb kann beispielsweise James Meyers dualistische Unterscheidung zwischen physischem Ort (*literal site*) und allgemeinem Kontext (*functional site*) nicht weiterhelfen.¹¹ Dem Sachverhalt käme vielleicht der Begriff »Situation« näher, der die Setzung eines Zusammenhangs konnotiert. So unterschiedlich der »Ort« konstituiert werden kann, so mannigfaltig sind die Bezeichnungen für das Verhältnis des Werks zu seinem »Ort«: *site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related* und dergleichen mehr.¹² Angesichts der Unendlichkeit möglicher Bezüge – materieller, konzeptueller, visueller, formaler, funktionaler und so weiter – zwischen Werk und Ort hat sich die neutralere Bezeichnung »*site-specific*« durchgesetzt.

»*Site specificity*« ist als »Ortsspezifität« eingedeutscht worden und bezeichnet jene Art von Kunst, die formal und inhaltlich auf ihren Ausstellungsort Bezug nimmt, der mit ihrer Produktionsstelle übereinstimmen kann.¹³ Zum erweiterten

Werkbegriff gehört eine Ausdehnung des ›Ortes‹ auf beliebige Kontexte – funktionale Sakralräume, unbesiedelte Landschaften, digitale Netzwerke – sowie der Einbezug verschiedener Akteure – Künstler/innen, Betrachter/innen, Institutionen. Ausschlaggebend für ortsspezifische Kunst ist, dass sie intentional und rezeptiv so mit ihrem Kontext verbunden ist, dass eine Veränderung dieses Gefüges nicht nur die Form, sondern vor allem ihre Bedeutung grundlegend verändert, ja das Werk (als Kontext) selbst »zerstört«, um Richard Serra zu zitieren.¹⁴

Der Begriff ›Kontext‹, verstanden als Feld von Relationen oder Netzwerk von Bezügen, erweist sich auf Grund seiner abstrakten Unbestimmtheit und Offenheit, im Gegensatz etwa zu ›*site specificity*‹ oder ›Ortsgebundenheit‹, als brauchbar, um jene unterschiedlichen, miteinander verwandten Kunstgattungen wie etwa Situationismus, Aktivismus oder *ambient art*, Installation oder Intervention, zu benennen.¹⁵ Obwohl ihm im Kunstvokabular kein Erfolg beschieden ist, käme dem von Peter Weibel, mit Rückgriff auf Michail Michajlowitsch Bachtin geprägten Begriff ›Kontextkunst‹ die Rolle zu, als Oberkategorie für die mannigfaltigen kontextuellen Kunstgattungen des 20. Jahrhunderts zu dienen.¹⁶ Voraussetzung wäre allerdings, ihn von Weibels Absicht, damit insbesondere die Wiederaufnahme kritischer Positionen der 1960er und 1970er Jahre in den 1990er Jahren zu benennen, loszubinden und als allgemeineren, funktionsgeschichtlichen Überbegriff einzusetzen, um die Unterkategorien wie ›Aktionismus‹ oder ›kuratorische Praxis‹ je nach ihrer spezifischen Kontextualität präziser zu definieren und einzuordnen.

Entgrenzung des Kontextes

Nach Boris Groys versucht Kontextforschung, die Gegenstände gleichsam von aussen zu deuten, nachdem die auktoriale Intention sich als Fiktion herausgestellt habe. Allerdings zeige der Poststrukturalismus, dass ein Kontext immer in einem nicht eingrenzbaaren Zusammenhang anderer Kontexte stehe, so dass die Beschreibung eines Kontextes nur einen weiteren Kontext produziere. Daher seien die Humanwissenschaften an der Unmöglichkeit gescheitert, einen allgemeinen, kommunikativen Kontext objektiv zu beschreiben. Während die klassische moderne Kunst noch gegen vorgegebene Kontexte und Konventionen im Namen ihrer eigenen Autonomie revoltiert habe, wende sich die postmoderne Kunst, die jenes Unabhängigkeitsstreben als konventionelles Rollenspiel erkannt habe, den vorgegebenen Kontexten wieder zu und setze sie sozusagen als Readymades ein. Angesichts des Scheiterns der Geisteswissenschaften und mangels eines verbindlichen Kontextes beschreibe die Kunst heute nicht mehr die Kontexte, sondern produziere ihre eigenen.¹⁷

Der These, dass die postmoderne Absage an einen ›Fundamentalkontext‹, eine ›Universalsprache‹ oder einen göttlichen ›Blickpunkt‹, sei es Physik oder Metaphysik, für die Erklärung kultureller Phänomene ein Verzicht auf einen Kontext bedeutet, von dem aus alle anderen objektiv beschrieben werden könnten, mag man zustimmen. In der Tat ist jeder Text des andern Kontext.¹⁸ Mit der Entgrenzung der Kunst geht die Entgrenzung ihrer traditionellen Kontexte einher, auch der Kunstwissenschaft, zumal der Unterschied zwischen Produktion und Beschreibung der Kontexte oder Realitäten nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. In der Postmoderne herrscht zwar Perspektivität, doch kann dieser Relativismus, scheint mir, auch positiv verstanden

werden, und zwar nicht nur als Zwang, sondern auch als Freiheit, die Realität immer wieder aus veränderbaren Verknüpfungen herzustellen, das heisst aus neuen Kontexten entstehen zu lassen. Für die Setzung eines Kontextes oder die Positionierung eines Blickwinkels ist der Zweck der Handlung ausschlaggebend. Weil die Wissenschaften einen solchen Relativismus vertreten, steht die postmoderne Kontextkunst nicht in einem Gegensatz zu ihnen. Im Gegenteil: Diese neue kontextualistische Kreativität ist nichts anderes als eine Verwissenschaftlichung der Kunst. Diese agiert immer analytischer und reflexiver, und dass Künstler/innen heute ›forschen‹, ist kulturpolitischer Konsens.¹⁹ Die ›Aufweichung‹ und Ästhetisierung der Geisteswissenschaften hat umgekehrt den ›Härtegrad‹ und die Aussagekraft der Künste erhöht, die sich an der Schaffung und Analyse von Realität beteiligen.

Kontext Kunst Geschichte

Dass Form und Bedeutung eines Gegenstands – und überhaupt dessen Kunstcharakter – vom jeweiligen historischen Kontext abhängen, hat sich als kunstgeschichtlicher Forschungsansatz um die Jahrhundertwende herausgebildet und seit der Nachkriegszeit unter der Bezeichnung ›Kunst im Kontext‹ etabliert.²⁰ Darunter versteht man, grob gesagt, eine kulturgeschichtliche und interdisziplinäre Erforschung auch nicht künstlerischer Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildwerken. Als Sozialgeschichte der Kunst stand das Fach in den 1970er Jahren unter dem Einfluss der Soziologie, reagierte in den 1980er und 1990er Jahren mit der so genannten *new art history* auf die Krise der Geisteswissenschaften und bewegt sich heute auf eine ›Bildwissenschaft‹ oder Kulturgeschichte (*cultural studies*) zu, um in letzter Konsequenz in eine Geschichte menschlicher Artefakte zu münden, deren Feld nicht mehr von historischen Kunstbegriffen beschränkt werden kann.²¹

Bekannt ist, wie sehr die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere Marcel Duchamps Auseinandersetzung mit dem konzeptuellen Kunstkontext, den Kunstbegriff und damit auch das Selbstverständnis und die Praxis der Kunstwissenschaft verändert haben. Beachtet man jedoch zudem die Tatsache, dass frühe kontextuelle Kunst – *minimal art, land art, performance art* – eine bestehende und fortschreitende Kontextforschung in der Kunstwissenschaft vorfinden konnte, wäre umgekehrt zu fragen, wie sehr sich die Kontextkunst auf eine Rezeption ausrichtete, die diesem neuen geisteswissenschaftlichen Paradigma des Kontextes entsprach. Zwar nahmen Kunstschaffende und -forschende an einem gemeinsamen sozialgeschichtlichen und -politischen Diskurs teil und beide wandten sich gegen die Fiktion der Autonomie, wie sie vor allem die abstrakte Kunst noch verteidigte, doch dürfte kontextuelle Kunst insbesondere die neuen kontextorientierten Interessen der Kunstwissenschaft wahrgenommen haben.²² Wenn zum Beispiel in der Nachkriegszeit die politische und soziale Rolle von Künstler/innen, die Erhaltung des Kulturerbes und der Natur oder die Macht staatlicher Institutionen debattiert wurden, so gingen diese Diskussionen nicht spurlos an den Kunstschaffenden vorbei. Wenn beispielsweise Hans Haacke kapitalistische Machtstrukturen des Kunstbetriebs untersucht, geht er ähnlich vor wie die kunsthistorische Erforschung von Auftraggeberschaft.

Die kunstwissenschaftlichen Konstruktionen von Geschichte und ihre Kanonisierungsprozesse stellen einen jener Werterahmen dar, innerhalb derer sich die

kunsthistorisch vorgebildeten Künstler/innen in die Kunstgeschichte einzuschreiben suchen. Das künstlerische Selbstverständnis ist daher immer auch kunsthistorisch definiert, indem Künstler/innen ihr Werk als sich selbst erfüllende Prophetie in die vorweggenommene Vergangenheit projizieren. Selbsterklärung, Selbstinszenierung, Selbstdokumentation und Selbstmusealisierung sind solche Phänomene der Verwissenschaftlichung, Konzeptualisierung und Diskursivierung der Kunst, die vom ›Ausstellungskünstler‹ bis hin zur ›Kunst für Kunsthistoriker/innen‹ reicht, etwa von Louise Lawler, Andrea Fraser oder Christiane Dellbrügge und Ralf de Moll.²³ Was Kontextkunst von älterer Kunst im Kontext unterscheidet, ist die explizite Thematisierung des Kontextes und seine Aufnahme in den erweiterten Werkbegriff und Deutungsprozess. Wenn die Kunstwissenschaft die Kunst als etwas Kontextuelles beschreibt und definiert, fördert sie damit die Produktion von Kontextkunst. Der Kontextkunst kommt im Vergleich zu früherer Kunst nur insofern grössere ›Objektivität‹ oder ›Wissenschaftlichkeit‹ zu, als sie sich an jenem Paradigma orientiert, dass die Realität ein – wie auch immer gearteter – Kontext sei.

In/out of context

Angesichts von Säkularisierung, Demokratie und Kapitalismus muss ›freie‹ Kunst mangels konventioneller und stabiler Nachfragestrukturen ihren Kontext, ihren Daseinsgrund, ihren Markt selbst erarbeiten. Damit gewinnt sie freilich auch das Potential, alle möglichen gesellschaftlichen Realitäten anzusprechen und sie mit dem Betriebssystem Kunst zu verweben. Indem Kunst sich selbst kontextualisiert und den goldenen Käfig der ›Autonomie‹ verlässt, partizipiert sie an der Gesellschaft und diese an ihr. Das Problem ist jedoch auch nicht zu übersehen, dass ortsspezifische Kunst in der Regel von staatlicher Auftraggeberschaft abhängt, die die allgemeinen Interessen der Gesellschaft vertritt und diese respektiert und repräsentiert sehen will.

Kontextkunst ist heute inflationär geworden, und Kontextualisierung scheint ein Wert für sich geworden zu sein. Dies belegt und reflektiert jedoch nur die Macht des Kontextparadigmas. Ortsspezifische Kunst bedient heute zunehmend als *content and context provider* dem ereignishaften Kunstkonsum *in situ*, und zudem ist die Gefahr augenfällig, dass durch blosses Verweisen auf einen Kontext und durch das Experimentieren von Einfällen vor Ort, im öffentlichen Raum oder am Bau Relevanz und Authentizität inszeniert oder gar vorgetäuscht werden.²⁴ Der ostentative Gestus auf das Vorgefundene oder weit Hergeholte genügt nicht mehr. Auf den ersten Blick mag zwar jeder Kontext dem anderen gleichwertig erscheinen. Ein Kunstkontext entsteht jedoch auf Grund einer Setzung und Positionierung, und sowohl die quantitative Vernetzungsfähigkeit dieses Kontextes mit anderen als auch sein qualitatives Interesse für die Beteiligten sind ausschlaggebend für die Relevanz eines kontextuellen Werkes, wobei ›Interesse‹ als ›Dazwischensein‹ und Teilhabe zu verstehen ist.

Wenn man im Rückgriff auf die Literaturtheorie den Begriff ›Kontext‹ als die Menge der für die Erklärung eines Gegenstandes relevanten Bezüge definieren möchte, drängen sich zwei Fragen auf, eine nach der Funktion, dem Wozu, und eine nach der Form des Werks, dem Wie:²⁵ Für welchen Zweck kontextualisiert man etwas? Und: Was ist für diesen Zweck dienlich? Ein solches funktionalistisches Kriterium könnte daher als eine Kategorie für die Analyse und Beurteilung von Kontext-

kunst eingesetzt werden.²⁶ Denn, wenn Aussenbeziehungen für Kontextkunst wesentlich sind, müssen gerade diese kritisch betrachtet werden. So wäre im Fall von ortsspezifischer Kunst einerseits zu fragen, wie ›interessant‹ der Kontext ist, auf den sie verweist, und andererseits wie effektiv sie den Verweis anstellt: Was ist der ›Ort‹, und was ist die ›Spezifität‹ des Werkes in Bezug auf ihn? Mit der Inflation von Kontextkunst wird es daher in Zukunft vermutlich vermehrt darum gehen, ihre jeweilige Spezifität, Pointiertheit, Aktualität, Effektivität unter die Lupe zu nehmen und zu fragen, wie sehr sie *in/out of context* ist. Am präzisen Nachfragen kann und muss sich die Kunstwissenschaft beteiligen.

Anmerkungen

Ich danke Marie-Antoinette Chiarenza für das Dokumentationsmaterial und Julia Gelshorn sowie Wolfgang Brückle für die kritische Durchsicht des Textes.

- 1 Siehe <http://www.mlzd.ch/> und <http://www.relax-studios.ch/>.
- 2 Siehe Marc Zitzmann: Kunst, Kultur, Demokratie. In: Neue Zürcher Zeitung, 7. Dezember 2004, S. 44. – Ders.: ›Die Künstler nicht bestrafen‹. In: ebd., 8. Dezember 2004, S. 15. – Ders.: Fragen eines Ausstellungsbesuchers. In: ebd., 9. Dezember 2004, S. 43. – Stefan Brändle: Ein lauer Event zwischen Bern und Paris. In: ebd., 12. Dezember 2004, S. 26. – ›hof:‹ ›Es geht uns an den Kragen‹. Budgetkürzung bei Pro Helvetia kaum zulasten der Kultur. In: ebd., 9. April 2005, S. 14.
- 3 1. eradicate extreme poverty and hunger/ 2. achieve universal primary education/ 3. promote gender equality and empower women/ 4. reduce child mortality/ 5. improve maternal health/ 6. combat hiv/aids, malaria and other diseases/ 7. ensure environmental sustainability/ 8. develop a global partnership for development.
- 4 Siehe <http://www.un.org/millenniumgoals/> und <http://www.un.org/millennium/declaration/ares552e.pdf>. Siehe Millenniumsentwicklungsziele auf Deutsch <http://www.runicurope.org/german/mdg/>.
- 5 Siehe <http://www.un.org/aboutun/charter/index.html> und auf Deutsch <http://www.runicurope.org/german/charta/charta.htm>.

- 6 Renske Heddem: A gift of art for the United Nations. In: Swiss news. The national Swiss journal, August 2004, S. 38–39, hier: S. 39.
- 7 Brian O'Doherty: Inside the white cube: Notes on the gallery space. Part I. In: Artforum, 14 (1976), Nr. 7, S. 24–30. – Ders.: Inside the white cube. Part II. The eye and the spectator. In: ebd., Nr. 8, S. 26–34 – Ders.: Inside the white cube. Part III. Context as content. In: ebd., 15 (1976), Nr. 3, S. 38–44. – Claudia Büttner: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. München 1997.
- 8 Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 18).
- 9 Johannes Meinhardt: Kontext. In: Butin (wie Anm. 13), S. 141–144.
- 10 Daniel Buren: Les écrits (1965–1990). Jean-Marc Poinsot und Marc Sanchez (Hrsg.). 3 Bde. Bordeaux 1991, hier: Bd. 2, S. 305 und 415 sowie Bd. 3, S. 100.
- 11 James Meyer: The functional site; or, The transformation of site specificity. In: Erika Suderburg (Hrsg.): Space, site, intervention. Situating installation art. Minneapolis/ London 2000, S. 23–38.
- 12 Miwon Kwon: One place after another. Site-specific art and locational identity. Cambridge Mass./London 2002.
- 13 Doris Krystof: Ortsspezifität. In: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon

- zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 231–236.
- 14 Richard Serra: ›Tilted arc‹ destroyed. In: *Art in America*, 77 (1989) Mai, S. 34–47, hier: S. 35.
- 15 Vgl. Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhamer (Hrsg.): *O. K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld ›öffentliche Kunst‹*. Wien 1998.
- 16 Peter Weibel: *Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst*. In: Peter Weibel (Hrsg.): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln 1994 (Ausstellung Graz, Landesmuseum Joanneum, Neue Galerie, 2.10.–7.11.1993), S. 1–68. Vgl. Stefan Germer: *Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext*. In: *Texte zur Kunst*, 5 (1995), Nr. 19, S. 83–95. – Holger Birkholz: *Kontext. Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodendliteratur und künstlerischer Praxis*. Weimar 2002, S. 11–20. – Christian Bracht: *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme*. Weimar 2002, S. 25–33.
- 17 Boris Groys: *Der ein-gebildete Kontext*. In: Weibel wie (Anm. 16), S. 257–281.
- 18 Jacques Derrida: *Signature événement contexte*. In: ders.: *Marges de la philosophie*. Paris 1972 (Collection ›critique‹), S. 365–393. Vgl. Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt 1984. – Norman Bryson: *Art in context*. In: Mieke Bal und Inge E. Boer (Hrsg.): *The point of theory. Practices of cultural analysis*. Amsterdam 1994, S. 66–78.
- 19 Vgl. James Meyer: *Was geschieht mit der institutionellen Kritik?* In: Weibel wie (Anm. 16), S. 239–256.
- 20 Hans Belting: *Das Werk im Kontext*. In: ders. und andere (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1985, S. 186–202. – Werner Busch (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. 2. Auflage. München 1997. Erstausgabe München 1987. – Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: *Texte zur Kunst*, 2 (1991), Nr. 2, S. 89–101. – Kitty Zijlmans und Marlite Halbertsma, *Kunstwerk, Kontext, Zeit*. In: dies. (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*. Berlin 1995, S. 17–34. Originalausgabe Nijmegen 1993. – Tristan Weddigen: *Funktion und Kontext*. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar 2003, S. 104–107.
- 21 Siehe A.L. Rees und Frances Borzello (Hrsg.): *The new art history*. London 1986. – Lucette Bouchard (Hrsg.): *Définitions de la culture visuelle. Revoir la new art history. Definitions of visual culture, the new art history – revisited*. Montreal 1995 (Tagung Montreal, Musée d'art contemporain, 24.–25.3.1994. Conférences et colloques 1). – Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans: *New art history*. In: dies. (wie Anm. 20), S. 279–300. – Jonathan Harris: *The new art history. A critical introduction*. London 2001. – Julia Gelshorn und Tristan Weddigen: *New art history*. In: Pfisterer (wie Anm. 20), S. 252–254. Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001 (Bild und Text).
- 22 Vgl. zum Autonomiebegriff Harry Olechnowitz: *›Autonomie der Kunst‹. Studien zur Begriffs- und Funktionsbestimmung einer ästhetischen Kategorie*. Berlin 1981 (Dissertation Freie Universität). – Werner Busch: *Die Autonomie der Kunst*. In: ders. (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2. Auflage, München 1997 (Erstausgabe München 1987), S. 230–256. – Friedrich Wolfzettel und Michael Einfalt: *Autonomie*. In: Karlheinz Barck und andere (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 2 Bde. Stuttgart 2000–2001, Bd. 1, S. 431–480. – Reinold Schmücker: *Funktionen der Kunst*. In: ders. und Bernd Kleimann: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt 2001, S. 13–33.
- 23 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997. – Heinz Schütz (Hrsg.): *Kunst Geschichte Kunst*. In: *Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst*, 123 (1993), S. 64–227.
- 24 Vgl. die kritischen Erläuterungen von Büttner (wie Anm. 7), S. 173–215.
- 25 Vgl. Lutz Danneberg: *Kontext*. In: Harald Fricke und andere (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubear-

beitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 2 Bde. Berlin 1997–2000, hier: Bd. 2, S. 333–337.

- 26 Vgl. Tristan Weddigen: Zur Funktionsgeschichte. In: ders., Sible De Blaauw und Bram Kempers (Hrsg.): *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*. Vatikanstadt/Turnhout 2003 (Tagung Rom, Niederländisches Institut, 3.–4.4.

2000. *Capellae apostolicae sextinaeque collectanea acta monumenta* 9, *Collectanea* 5), S. 9–25.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Dominique Marc Wehrli. Abb. 3–4: Projekt *INLAY*.