

Helmut Hartwig

Kunst - / - Vermittlung als Handlungsform

*(flamingo conference at the Institute for Art in Context/University of the Arts Berlin,
03.05.2005)*

Aus der Fülle möglicher Themen spreche ich zwei Motive an.

1. Kunstvermittlung als Handlungsform
2. Die Ungesicherheit der Künstler und wie sie symbolisch bewertet und politisch genutzt werden könnte

Ad 1.

Wer bei uns studiert, hat KUNST gelernt.

Wer bei uns studiert, will Vermittlung lernen.

Aber: Die einen sagen: KUNST ist immer schon Vermittlung. Was wäre sie sonst?

Andere sagen: KUNST-VERMITTELN ist nicht eine Begleithandlung der Künstlerarbeit, sondern Gegenstand einer eigenständigen und eigensinnigen Qualifikation.

Eva Sturm sagt: Die Handlungsformen, die wir lehren (sollen), gehen „von Kunst aus“ („starting from art“).

Sagen wir also: Kunst und Vermittlung sollen als **Handlungsformen** zusammengebracht werden.

Aber: welche Kunst?

Malerei, Bildhauerei, Installation, Performance, Kontextkunst, site specific art, educational art, relational art, intervention art, social art, new genre public art participation cover art projects... (Sammlung ergänzt aus „Dürfen die das“ S. 10). Um was für Handlungsformen handelt es sich da jeweils? Jedenfalls um ganz unterschiedliche.

Die Handlungsformen „Installation“ und „Performance“ oder gar „intervention art“ sind gegenüber der Malerei komplexer zusammengesetzt, und Juliane Rebentisch konstatiert in ihrem Buch zur „Ästhetik der Installation“ sicher zu recht, daß *„Keine andere Kunstform heute so dezidiert für die Entwicklung hin zu einer gesellschaftlich engagierten Kunst steht wie die der Installation“*.

Vor diesem Hintergrund lese ich den **Kunstplan von Thomas Hirschhorn**, den er für sein Batailleprojekt auf der DOKUMENTA 11 in Kassel gemacht hat, und frage: Aus welchen Elementen setzt sich sein **Kunstwollen** zusammen?

„Da Bataille als dritter von vier Philosophen an der Reihe war, stand die Entscheidung schon vor meinem ersten Besuch in Kassel im November 2000 fest: ich will ein Monument machen für ‚George Bataille‘, mit verschiedenen Elementen, ich will es da machen, wo Menschen wohnen, in einer Wohnsiedlung, ich will es mit den Anwohnern machen, und ich will das Projekt selbst über die ganze Ausstellungszeit betreuen und begleiten (daß dies notwendig ist, habe ich durch die Erfahrung mit dem ‚Deleuze Monument‘ gelernt. Es stand für mich fest, daß ich dieses Projekt mit größtem persönlichen Einsatz machen wollte. Ich wollte ohne Assistenten anreisen...“ (Merve Dokumentation S. 5)

Die Zusammensetzung des **Kunstwollens (Alois Riegl)** ist merkwürdig.

Welche Elemente sind zu erkennen?

Ich versuche die Handlungsfiguren zu isolieren und zu benennen.

Die Gesamt-Idee bleibt im Kopf (verborgen) und die Kreativität maskiert sich, bz. Sie zeigt sich als *Wille*. Äußerliche Handlungselemente treten ans Licht. Als ob sie die Hauptsache wären. Sind sie es vielleicht? Aber wo steckt die Kunst? In der Kommunikation mit den Anwohnern? In der Ablehnung von Hilfe? „mit den Anwohnern...aber ohne Assistenten“... Das Projekt als eine Art geplante Alleinbesteigung des Kunstgipfels? Also doch noch: Geniekult in der Form von Handlungsautarkie?

Es gibt ein radikales Begehren nach Kooperation – aber wie ist dieses Begehren im Innern libidinös organisiert?

Für sein Bataille-Projekt hat Thomas Hirschhorn große Bewunderung – gerade von der jüngeren KünstlerInnengeneration – empfangen. Auf der Suche nach den Gründen dafür bin ich auf Elemente in der Zusammensetzung seines Handelns gestoßen, die in der Geschichte der Kunstvermittlung eine zweideutige Rolle spielen: das soziale Engagement und das Volks-Pädagogische. Der Künstler als Therapeut, Pädagoge und Sozialarbeiter. Es ist unübersehbar: Elemente aus diesen Tätigkeiten wandern gegenwärtig in die Kunstpraxis ein und werden dort – so der Anspruch – transformiert. Dieser Transformationsprozeß will beschrieben und bewertet werden. Jedenfalls stellt sich mir das als vordringliche Aufgabe gerade in unserem Arbeitsfeld dar. **Gemischte Praktiken**, die mit dem Anspruch auftreten, im Kunstfeld situiert zu sein, müssen ihre Anerkennung erstreiten. Nicht unbedingt allein und für sich, sondern indem sich der Diskurs permanent auf die Voraussetzungen des erklärten Kunstwollens bezieht. Es darf nicht bei der bloßen Unterscheidungsbehauptung bleiben: das ist keine Politik, das ist keine Sozialarbeit, das ist keine Therapie – oder bei der Anwendung der Ergänzungsfigur: das ist Kunst. Ich sehe heute eine Schubumkehr in den Prozessen der Anerkennung. Während wir zum Beginn unserer Arbeit – in den 80er Jahren - alle Anstrengung darauf verwandten, den sozialen, therapeutischen, politischen Gehalt künstlerischer Arbeit – mithilfe des Übergangsbegriffs Kultur - herauszustellen und der öffentlichen Anerkennung zu empfehlen, besteht heute die Gefahr, daß soziale Handlungsformen leichtfertig, ohne viele Umstände und verbunden mit einer starken Willenserklärung (Kunstwollen) für Kunst erklärt werden.

Das aber ruiniert die Differenz.

Die alte **art-education** (Kunsterziehung) darf nicht auf magische Weise in eine neue **education-art** (Erziehungskunst: Rückübersetzung geht nicht!) umgewandelt werden. Genaue Bestimmungen im Prozeß der Erweiterung des Kunstbegriffs sind nötig, damit die Spezifik des Pädagogischen, Politischen, Sozialen und der Eigensinn des Künstlerischen sich nicht gegenseitig neutralisieren.

Allerdings – ich gebe es zu – wo der Unterscheidungsdruck zu groß wird, droht eine Verkrampfung der Diskurse. Nicht zuletzt deshalb plädiere ich dafür, eine Zone für **no-name-art** freizuhalten. No-name-art – das wäre die Weigerung, Handlungen vorschnell, unter Druck, einen endgültigen Namen zu geben: Namen wie ALLTAG, LEBEN, ARBEIT, LEBENSKUNST oder eben KUNST.

„Ich weiß nie, arbeite ich gerade oder nicht.“

Dieser Satz steht auf dem Titelblatt des **Projekts „Tätig Sein“**, das in der **NGBK** (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin) vor einem Jahr (Mai/Juni 2004) vorgestellt wurde. Die Zurücknahme des Bezugs auf Arbeit und auf Kunst schafft Spielräume der Virtualität inmitten von gewöhnlichen und ungewöhnlichen Handlungen.

Ad 2.

In der Süddeutschen Zeitung vom 1.4.2005 schreibt der Autor Christoph Kappes - in Abwandlung eines berühmten Statements des bayrischen Genies Karl Valentin „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“ unter der Überschrift:

Kunst ist schön, macht aber viel Armut

„In der aktuellen Debatte über Armut ist eine signifikante Ausweitung der begrifflichen Kampfzone, die auf den Namen Unterschicht hört, zu beobachten. Das ehemals Soziale wird in den Zuständigkeitsbereich der Kultur- und Mediengeschichte verschoben. Dennoch bleibt Armut immer noch eine Frage des Geldes. Was sich aus beidem zusammengefasst ergibt, ist eine auf den ersten Blick verkehrte Welt: Die Unterschicht produziert die Kultur für die Mittel- und Oberschicht, während diese die Unterschichtkultur produzieren. So ließe sich sagen, wenn man gleichzeitig eine statistische und eine ideelle Gegenwart berücksichtigt.“

Aufregend an einem solchen Text ist, daß hier Wörter gebraucht, die im Diskurs über Kunst und Kultur in Deutschland seit langem für so gut wie ausgestorben gelten: nämlich Unterschicht, Mittel- und Oberschicht – und noch riskanter das Wort **Unterschichtkultur**. Heillos altmodisch. Denn wer redet heute noch von Schichten oder gar Klassen? Vielmehr bekommen wir nahegelegt, daß jeder als Einzelner in einem unmittelbaren Verhältnis zum Weltmarkt und zur großen Ökonomie, zum internationalen Kapital steht. Oder zu einer Art ökonomischem Hohl- und Leerraum, in den hinein er sich als Ich-AG produziert.

Aber – wenn wir schon den Fluchtwegen des Sozialen nachforschen: es ist unübersehbar, daß es im Kulturellen untergebracht werden soll – oder ist es umgekehrt: wird das Kulturelle ins Soziale hineingezwungen?

Aber drehen wir doch die Perspektive einmal um: Wenn die Künstler arm bleiben – egal, ob wir sie dann der Unterschicht zurechnen oder nicht - woran richten sie sich auf? In welcher Kultur leben sie für sich?

Der Autor des Artikels in der SDZ sagt: Die Künstler-Unterschicht, also die armen, produziert – ihrem Anspruch nach - eher die Kultur der Mittel- und Oberschicht. Die Mittel- und Oberschichtskünstler, das sind die, die ein regelmäßiges Einkommen im Kulturbetrieb

haben, produzieren dagegen die Pop- oder Massenkultur für die Unterschichten oder – statistisch: die (Medien-) Kultur für ALLE. Das ist – offenkundig – sehr simpel gedacht. Und das Schichtmodell funktioniert nach allen Seiten nicht. Es ist – wie es gebraucht wird – keine Theorie. Aber - wie man sagt - es ist was dran.

Aber: was für (andere) Begriffe haben wir eigentlich, wenn es um das soziale Zugehörigkeitsgefühl der KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen geht? Und wo und mit welchen Folgen beginnt tatsächlich die „gefühlte Armut“ die ganze Person zu durchdringen?

Wir bekommen – oder sollte ich besser sagen: es werden gerade neue Begriffe gemacht, die (auch) unsere Arbeit betreffen.

Einer der Begriffe ist **Prekarität**.

Prekarität setzt sich an die Stelle, an der in alten Bezeichnungsmodellen von Schichtzugehörigkeit und Klassenlage, aber auch von Ausbeutung und Armut die Rede war. „Prekarität ... als Bestimmung der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaftsform“ (Gerald Raunig) fundiert die Ungesicherheit aber nicht mehr allein in den Beschäftigungsverhältnissen, sondern weitet die Basis für das Entstehen einer neuen Solidaritätsbewegung aus auf eine Vielfalt von Formen der Ungesicherheit. Und von wem könnten die Prekären den Umgang mit Ungesicherheit besser lernen als von Künstlern? Ist doch bei ihnen die Erfahrung von Ungesicherheit auf besondere Weise mit der durchaus begründeten Hoffnung auf temporäre, kulturelle Anerkennung und Privilegierung verbunden.

„Wer es ertragen kann, daß der Wert der eigenen Arbeitsleistung nie feststeht, sondern von einem ökonomischen Kontext zum anderen erheblich schwankt (auf einer Skala, die von mehreren Monatsmieten bis zu einem freundlichen Lächeln reicht, für den ergibt sich die Möglichkeit des Ökonomie-Hoppings.“ (Jan Verwoert in dem Katalog „Tätig Sein“)

Die Frage, die wir diskutieren müssten, muß aber gerade deshalb auch sein: Wollen wir wirklich die **Avantgarde der Prekären** werden? Was haben die KünstlerInnen davon, wenn ihre Arbeit in die großen politischen Zusammenhänge und als Aktionsform in die aufregenden öffentlichen Events (wie die Aktionen der Anti-Globalisierungsbewegung) eingespeist wird? Besteht da nicht die Gefahr, daß alles, was sie im Konkreten können, im Allgemeinen einer „Bewegung“ und dem Effekt großer politischer Aktionen versandet?

Nämlich

- die Erprobung neuer Wahrnehmungsformen von Zeit, Raum und Körper;
- die temporäre Erprobung ungewöhnlicher, namenloser Handlungs- und Kooperationsformen;
- die überraschende Verkoppelungen von Anschauungs-, Darstellungsformen und Begriffen und – wie ich mit Bezug auf die Lehrziele unseres Studiengangs 1987 einmal formuliert habe:
- „die Fähigkeit, für verrückte Einfälle Schwerarbeit zu leisten“, eine Fähigkeit, die nicht aus der Logik der Sozial- und Kulturwissenschaften zu bekommen ist.

Was ich mit meiner zweiten Bemerkung sagen will, ist: **wir können uns nicht aus der erweiterten begrifflichen Kampfzone heraushalten. Wir müssen uns an der Sprachpolitik beteiligen.** Wir brauchen ebenso nötig wie praktische Erfahrungen neue Begriffe für unsere besondere Arbeit, und sind um unseres persönlichen Glücks willen auf die permanente Erneuerung von Erklärungen angewiesen, wofür es sich in dieser Gesellschaft lohnt, gemeinsam zu arbeiten.

Literaturhinweise:

Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Ffm (edition suhrkamp) 2003

Eva Sturm Hg.): Wo kommen wir da hin? (What are we getting at?) Berlin Mensch und Buch Verlag . Berlin o.J. (2004) darin: Eva Sturm: Von Kunst aus (Starting from Art)

Thomas Hirschhorn: Bataille Maschine . Merve Verlag Berlin 2003

Stella Rollig / Eva Sturm Hg.) Dürfen die das? (Are they allowed to do that?)

Kunst als sozialer Raum Verlag Turia&Kant Wien 2002; darin besonders: Greg Sholette: Some Call It Art. From Imaginary to Autonomous Collectivity

Tätig Sein – Ausstellung NGBK Berlin 2004 darin besonders: Jan Verwoert: Tätig Sein – Weiß ich wirklich, was ich tue? Selbstverdächtigung als Mittel zur Kritik der Arbeitsverhältnisse in Kunst und Kultur