

Helmut Hartwig

sprache macht kunst los

sprache macht kunst los - die Verführung ist zwangsläufig: es geht vor und zurück:

Kunst macht sprachlos.

Sprache macht kunstlos.

Sprich Kunst los!

Lost Sprachkunst. Mach los.

Solch Kunst macht spra

Pusch! Sonst macht es alk...

usf. Wortspiele, Spiel mit Worten, Sprachspiele, Arbeit am Material der Sprache: immer näher am Anagramm, am Palindrom, der Collage, dem Cut up und im Sog von Etymologien, sagt der Sprachspieler und der Philosoph, nahe am Unsinn, kommentiert und bewertet die Alltagssprache und den Pädagogen...

Es gibt viele Kulturen in der einen.

Dazwischen kann man sich entspannen in einem Statement wie dem folgenden: beim Globe-Trottel Mickey Reman an Land gezogen:

»Es gibt keine Mißverständnisse oder Lügen mehr, nur noch fließende Kalauer; an denen mehrfarbig-mehrsprachige Piktogramme bimmeln, bammeln, baumeln« (Mickey Remann TAZ) Verständigung? Worüber? Subtext oder Metatext der Reflexion über Kunst?

Annäherung an einen Sinn oder an die Sache?

Jedenfalls wird gesprochen.

Und wenn nicht gesprochen wird? Wo ist die Kunst dann?

Oder an welchem Ort ist die Kunst, wenn die Sprecher an folgenden Orten auftauchen:

Der *Philosoph Martin Seel* sitzt in seinem Dozentenzimmer und sieht über den Bodensee. Dabei denkt er, was er wahrnimmt, zu Denkfiguren, Sätzen, Argumenten zurecht, mit denen er erläutern will, warum das Verhältnis von ästhetischem Genuß und sozialer Verantwortung in der Schwebe bleiben muß.

Warum sagt er uns, wo er sitzt?

Jan Hoet macht eine Pressekonferenz. Er steht vor Journalisten. Er redet über die Ausstellung, die Kunstwerke ... aber da interpoliere ich, denn die Journalisten sagen: er redet nicht über die Kunst. Deshalb sehen sie plötzlich, daß da ein Wolf steht: bemerken seine flackernden Augen. Und sie sagen: da

steht ein Wolf mit flackernden Augen, der uns was über Kunst vorenthält. Und das verzeiht Peter Iden ihm nicht, die ausschweifende Vorspiegelung eines nicht vorhandenen Geheimnisses als Vermittlungsangebot.

Peter Weibel sitzt irgendwo in Frankfurt im Cafe oder in einem seiner mit Elektronik vollgepfropften Räume und erklärt einem Journalisten die Welt. Und zwar auf eine Weise, in der sein eigenes körperliches Verschwinden zur Voraussetzung für den Fortschritt, die Vergrößerung des Menschen wird:

Auf Rücksprache sagt er zwar nicht, daß ihm sein Eigengeruch oder der Geruch des Journalisten

unerträglich sei, aber er konstatiert, es sei ihm höchst unangenehm, mit ihm einen realen Raum zu teilen und nicht im Cyberspace zu kommunizieren. Dann kommt er überraschend auf seine Mutter zu sprechen und weist darauf hin, daß sie Stiegenputzerin gewesen sei, er also aus tiefster Armut komme und den Wunsch nach Unsterblichkeit für das höchste Ziel der Gattung Mensch halte: »Der Mensch will universums-umfänglich werden.«

Heiner Müller erzählt Freunden sein Leben.

Ein Rezensent schreibt:

»Von einiger Ironie ist dabei, daß die Selbstbeschreibung als pures Kunstgenie in einem vollkommen kunstlosen Text unternommen wird.«

Die Frage ist: Wann kann Weibel (sonst) über die Armut seiner Mutter sprechen? Und warum will er?

Wann darf Müller kunstlos sprechen?

Welche Gründe muß Martin Seel finden, um von dem Blick auf den Bodensee schwärmen zu dürfen?

Und warum reagieren Journalisten so allergisch auf die wolfischen Augen des Jan Hoet?

Keine Antwort. Ich behaupte nur, daß es im Diskurs eine leere Stelle gibt, eine Lücke ohne Sprache, ein Loch, etwas Unanständiges: Wölfisches, Körperliches, voller Geruch und Natur.

Es gibt Metasprache. Sie gehört zur Schreibpraxis.

Die Psychologie des Gehülften.

Kastration.

Die Freundschaft als Lösung.

Die Feindschaft als Lösung.

Der Freund. Der Gehülfe. Der Herr.

Vermittlung ist immer SZENE.

Theatralisch. Kommunikativ.

Nie ganz Text. Geht nicht in Text auf. KUNST-

Vermittlung ist immer auch Kunstauflösung.

Neukonstitution: an einem anderen Ort. Wohnungswechsel. Transport. Zugleich ermuntert Kunstvermittlung dazu, aus dem Vermittlungsprozeß auszusteigen. Bereitschaft zur Anerkennung von Fremdem. Udingen. Kommunikation, um den Kommunikationsfetisch auseinanderzunehmen. Das Fremde, ohne welches es Kunst, den Kunstbegriff nicht gibt, kann in sehr unterschiedlicher Gestalt erscheinen: als das ganz Andere, das Erhabene, als das unhintergebar Banale, die reine Oberfläch(lichkeit), als das Undurchdringliche und Verworrene oder die reine Ambition. Als Tiefe. Diese Begriffe ontologisieren, was als ein Prozeß sich abspielt, in dem es Subjekte und Gegenstände und Öffentlichkeiten und Kulturen gibt.

Da habe ich *ein Objekt von Felix Droese* gekauft. Ich sage Objekt, weil ich keinen Gattungsnamen habe. Es ist weder Grafik, noch Arbeit auf Papier; noch Multiple ... auch kein Scherenschnitt. Es bleibt mir nichts anderes übrig, als es Ihnen zu zeigen oder es zu beschreiben. Ich zeige es Ihnen nicht. Ich fange damit an, daß ich davon berichte, wie es mich im Traum verfolgte. Es erschien mir (oder ich wußte im Traum, daß der Traum etwas mit dem Objekt zu tun hatte) eine Figur der Leere, die eine bedrohliche Bedeutung hatte. Oder müßte ich genauer sagen, daß die Bedrohung darin lag, daß ich nicht sicher war, ob es eine Bedeutung war? Oder keine Bedeutung: ein Flop, eine

Art Betrug?

Die Bedeutung hatte etwas mit dem zu tun, was fehlte: Es handelte sich um ein Blatt Papier (Fotopapier?), aus dem so viel herausgeschnitten war, daß es kein Blatt mehr war. Wenn ich das Objekt hochheben wollte, dann hing es wie ein zusammenhängender fragiler Papierlappen runter. (Gebildet wie ich bin, dachte Es in mir an das Selbstporträt von Michelangelo: Das wieder war peinlich. Bildungswissen - an einem hochgradig banalen Gegenstand angeheftet?) Ich legte es hin. Der Holzbo-den scheint durch. Es war eine Art Rahmen. (Merkwürdig gezackt). Während dieser ersten Annäherung hatte ich den Titel zur Hilfe, und er übte auf meine Wahrnehmung latent den Druck aus, das, was da fehlte, als Landkarte zu interpretieren. Der Titel lautet: Zone D 2. Die ausgeschnittene Fläche hatte aber nichts mit D zu tun. Sie kam mir jedoch bekannt vor und irgendwann dämmerte mir, daß da eine gewisse Ähnlichkeit mit der Landkarte der USA bestand. Aber ich operierte näher an der Anschaulichkeit von Leere herum. Es gab da an den Rändern Spuren von Farbe. Und oben links, im Rest des Blattes, war etwas zu.

Ich spürte an diesen Rändern herum, schnüffelte an ihnen wie ein Hund, suchte nach Zeichen, aus denen ich Rückschlüsse ziehen konnte auf das, was da weggeschnitten war. Es waren leicht braune, ockerfarbene Reste. Während ich all dies machte, bedrohte mich dauern das Gefühl, vielleicht doch hereingelegt worden zu sein. Diese Art Kunst - war sie vielleicht gar keine Kunst? Permanent war die Gefahr anwesend, daß der Kunstcharakter des Ganzen verfiel. Zurück blieb ein Stück Papier, Rest eines Ausschneidespiels. Ich machte die Probe: Konnte man so etwas rahmen? Wie? Ich mußte schwierige Entscheidungen fällen, was sollte ich unterlegen, wo nichts war? Grauen Karton? Weißes Papier? Oder einfach lassen - aber das gab es nicht: da war immer das, was ich drunterlegte, oder ich mußte auf die Ausstellung verzichten. Aus diesen Zweifeln holte mich der Titel mit pathetischer Geste zurück. Da war irgend etwas Fundamentales angepeilt, eine tiefe Bedeutung. Etwas mit Deutschland vielleicht, aber ohne das Bild des Territoriums und in einer Sprache, die aus dem Science-Fiction-Diskurs stammt: Zone D 2 (Tarkowskys Stalker bewegt sich in einer Zone...).

Ich zeigen Ihnen das Objekt nicht und natürlich zeige ich Ihnen kein Dia von dem Objekt. Ich belasse es bei der Präsentation in einer Sprache der Vermittlung. (Das Dia ist eine andere. Sie erscheint mir oft billig, falsch, die Warenform der (KUNST)vermittlung.)

Ich bin jetzt an einer *Diskurskreuzung*, oder soll ich sagen: in einem *Knoten*. Oder an beidem und noch mehr. Das Objekt ist verortet über eine Beschreibung: es existiert als eine Struktur, an der die Präsentation des Abwesenden eine Rolle spielt. Wenn ich gesagt hätte: die Arbeit aus der Abwesenheit dann wäre das der Weg in den *Diskurs über das Erhabene gewesen*. Wenn ich aber sage: *die Abwesenheit, einer möglichen Landkarte* - es gibt Hinweise darauf, daß es sich um eine Landkarte, das Symbol einer Landkarte handelt, dann wäre der Weg in die Theorie des Erhabenen ein Irrweg. An der Kreuzung aber stehen noch mehr Wegweiser und wichtiger wird, daß und wie ich bereits in einem Feld von Bezügen stehe, die mir die Wahl vorzeichnen. Es steht da aber auch ein *Wegweisen der in gar keinen Diskurs führt*, sondern weiter im Mischtext, zu Aktionen oder zu Diskussionen. Mein Text bisher ist nicht in einen Diskurs integriert. Es handelt sich um einen unreinen Mischtext. Er arbeitet mit unterschiedlichen Mitteln. Er beginnt mit einer Erzählung, nähert sich der Sache narrativ, vergegenwärtigt eine Szene und versucht sich in Beschreibung von Handlungen mit dem unbekanntem Objekt. In Assoziationen und Metaphern wird das Objekt reflexiv beschnüffelt. Gefühle, die im Zusammenhang mit dem Objekt auftauchen, werden mitgeteilt und zeigen, was an Ordnungs- und Interpretationsmuster zur Verfügung steht. Diskurse blinken signalhaft und zeigen Programme an, in die das Objekt zur Untersuchung geschickt werden könnte. Im Diskurs über das Erhabene z.B. würde das Objekt der Anschauung entzogen, es müßte in ihm verschwinden, damit sich der Diskurs entfalten könnte. Der Diskurs über das Erhabene ist aggressiv gegen Anschauung und Differenzierung ebenso wie gegen Mischsprachen, eben eine Textform, die darauf aus ist, die

Entfernung aus der Alltagssprache zu forcieren (und zur Produktion entsprechender Gegenstände aufzurufen).

Es ist offenkundig: mein Mischtext sucht Diskurskontakt. Vermittlung sucht ihren Diskurs und kann ihn nicht finden. Es gibt ihn nicht. Es gibt Diskurse in Vermittlungstexten nur als das ANDERE der Vermittlung.

Wie die Fliege an der Fensterscheibe bewegen sich die Texte der Vermittler diesseits der Räume, in denen Kunst gemacht wird und Wissenschaft ihre Diskurse entfaltet. Und sie müssen sehen, wie die Räume hinter der Scheibe ausgestattet sind mit wertvollen, angesehenen Arbeitsmitteln. Dort ist Stil. Dort sind Regeln, die man lernen kann und deren Gebrauch einem Ansehen und Erfolg garantieren können. Dort gelten die Gesetze der Langue, der reinen Sprachen, der Kategorien. Und die Vermittler leiden immer wieder unter der Trennung von dieser Stilwelt: sie gucken sich einiges ab, vollziehen die Ordnungen aus dem Jenseits fragmentarisch nach und lachen oder leiden. Und irgendwann drehen sie sich um und stehen mitten unter den Leuten. Jochen Link nennt *Vermittlungspraxis interdiskursiv* und ortet sie durch Hinweise auf soziale Arbeitsteilung mitten im kulturellen Feld, im Bereich der Parole. Die Spezialisierung von Diskursen führt zu einer strukturellen Priorität von Diskursformen, deren Zugangsbeschränkungen aus der Sache kommen sollen. Hinweise auf die Abgrenzungsstrategien von Diskursaktionären erscheinen als oberflächliche Soziologismen. Hinweise auf die Klassifizierungen des Sozialprestiges, wie Bourdieu sie betreibt, als Ablenkungen vom Kern der Sache: der Suche nach Erkenntnis und Ausdruck. Teilhabe ist nicht interdiskursiv und interkulturell zu bekommen. Daß Facharbeiter mit dem Arzt, Hausfrauen mit dem Kunstwissenschaftler, und warum eigentlich nicht Männer mit Kindern kommunizieren können, setzt neben dem Interesse an der Kommunikation eine bestimmte Struktur voraus, die im Diskursbegriff nicht aufgeboben ist:

»Sie können kommunizieren, weil es nicht bloß Spezialdiskurse, sondern - mit reintegrativer Funktion - auch interdiskursive Sprachspiele gibt. Ich zögere zu sagen: einen Interdiskurs oder mehrere Interdiskurse - und zwar aus folgendem Grunde: wir haben zunächst mit einem wenig institutionalisierten, relativ lockeren Gewimmel von Diskursinterferenzen und Diskursberührungen zu tun, das meist unscharf mit Alltag, ›Alltags‹ -Wissen usw. gekennzeichnet wird«.

Ein auf merkwürdige Weise wahrer Diskurssatz: mit der Bezeichnung »unscharf« wird die Diskursinterferenz, die der Begriff «Alltag» hervorruft, diskursindifferent kommentiert. Der Satz, vorgestellt als Satz im Diskurs, schreckt mitten in der Berührung dessen, was nicht diskursfähig ist, vor dieser Berührung zurück. Dennoch geht Link tapfer der Sache nach und wird dabei zu einem Theoretiker interdiskursiver Knoten. Er nennt sie »Kollektivsymbole«. In ihnen, so zeigt er, berührt sich Alltagssprache mit den Spezialdiskursen der Künste und Wissenschaften.

In die exemplarischen Paarungen der Diskussionspartner oben sind Prämissen eingegangen, die das Problem vereinfachen: Vermittlung wird beschrieben als Kommunikation zwischen solchen, die an Spezialdiskursen teilhaben, und solchen, die nur heimatlos, uneigentlich, nämlich interdiskursiv existieren: der Facharbeiter und die Hausfrau. Wobei die Hausfrau, eine berühmte Codierung im Kulturdiskurs, noch schlechter dran ist als der Facharbeiter. Den Kunstwissenschaftler - ich hätte auch sagen können: die Kunstwissenschaftlerin - und die Kommunikation zwischen Mann und Kind habe ich eingeschmuggelt. Sie kommen nicht von Jochen Link. Was ich sagen will: nur die Diskurse und die Künste dürfen qua Definition und Eigentumsanspruch, der zugleich in der entwickelten Arbeitskraft und dem spezialisierten Arbeitsplatz verankert ist, im Bereich der Langage arbeiten: den Strukturen des Materials, selbstreflexiv bis auf das Knochengerüst, den Vermittlern steht nur der Bereich der Parole zur Verfügung. Beiden aber sind Formen des sozialen Ansehens zugeordnet, die etwas mit den Ideen zu tun haben, die Gesellschaften sich von Freiheit machen. Freie Sprache, reine Kategorien, Material, innere Logik, Höhe der Lage, Reflexionsniveau, das Allgemeine und das

Besondere, die Gesetze und die Beispiele. Die Rettung vor Gnosis bietet nur die Idee eines gemeinsamen Dritten. Was wäre das? Eine unbekannte Sprache, eine Sprache, die auch nicht als Diskurs zu haben ist und die andererseits auch nicht als Diskursgewimmel/Alltagssprache auf eine Weise vorhanden ist, die so etwas wie ein Garant für Verständigungsprozesse sein konnte. *Analyse von Gemeinsprachen* zeigt, wie in ihnen der Bezug auf das Fremde herausgemendelt oder ideologisiert oder formalisiert oder blockiert wird. Die *Idee der Vermittlung ist in unserer Kultur einseitig im sozialen Paradigma* verortet. Sie ist eng verbunden mit der *Idee der Popularisierung*, und diese ist nicht denkbar ohne die soziale Utopie einer *Gemeinsprache*. *Gemeinschaftssprache*. Die gibt es, sie zeigt sich und sie wird gefühlt: von Künstlern, Kindern, Jugendlichen, Wissenschaftlern, Diskurshütern, Philosophen, Politikern - und Pädagogen: und mir scheint, daß es heute (nur) die Politiker und Pädagogen und Bürokraten und Manager sind, die sie schätzen. *Zum Ideal der Vermittlungskultur ist unter dem öffentlichen Druck eine neutrale Durchschnittssprache* geworden. Im Kommunikations- und Verständigungsbegriff formiert sich die Welt zu einer verständlichen Wirklichkeit. Kommunikation und Aufklärung werden zusammengebracht in ihren Bezug auf die Utopie einer *geschmeidigen Vermittlungssprache*, die alle auf sichere Weise an der Erkenntnis beteiligen könnte.

Was aber geschieht im Vermittlungsprozeß mit dem Vermittler? Unter dem Vorzeichen der Popularisierung muß sie das Experimentieren, Spielen, Arbeiten am Material, in der Langage aufgeben und bereits Vereinfachtes für die Sache geben. Für ihre Sprache heißt das: sie muß bereits im Umgang mit der Sache als ein fertiges Medium ausgebildet werden, das die bekannten Seiten der Sache zu präsentieren hat (auch wenn das Arrangement sie als noch Unbekanntes für die Leute vorstellt).

Was aber wäre ein vereinfachtes Kunstwerk?

Kunstwerke sind singulare Wahrnehmungsereignisse, die ihren Namen erst bekommen sollten, wenn die Wahrnehmung durch sie hindurchgegangen ist: der Kunstcharakter wird Objekten immer als ein Vorschuß ausgezahlt, den viele Künstler vor der Zeit und ohne Berechtigung verbrauchen. Deshalb haben sie oft Angst vor der Diskussion und hassen die Vermittler oder suchen sie zu Freunden oder Gehilfen zu machen. Zugleich sind künstlerische Wahrnehmungsereignisse aber auch angewiesen auf einfache, alltägliche Sinnespraktiken. Wahrnehmungsereignisse, die wir Kunst nennen, sind in der Gegenwart oft zusammengesetzt aus sehr unterschiedlichen, sehr verschiedenen Wahrnehmungsweisen: und stehen gerade dadurch dem immer noch herrschenden Ideal der Vermittlung radikal entgegen: der Mittelsprache, der Gemeinsprache, der sicheren Verständigungsweise. Aber auch den meisten Wissenschaftsdiskursen, die auf Stringenz, Integration, Schließung der Codes aus sind.

Die Frage nach der Sprache der Kunstvermittlung wird mithin oft als die Frage nach der Möglichkeit diskutiert, mit *einem* Code auszukommen.

Diese Grundfrage der Popularisierung aber ist inzwischen zugleich die Grundfrage für Bürokratisierung und Kommerzialisierung. Wieviel Gemeinsprache ist erträglich und zulässig in einer Welt, die auf eine Art universellen Code hinsteuert? Vermittlung von Kunst-Strukturen bekommt von der Sache immer zugleich den Auftrag mit, die Vermittelbarkeit zu begrenzen: das bedeutet: Mimesis, Vielfalt, Experiment im Medium der Vermittlung, für das hier SPRACHE steht.

Um ihre Vermittlungssprache zu erweitern, müssen die Vermittler sich also selber an der *Arbeit in verschiedenen Codes am Material der Langage* beteiligen. Damit aber wird die Distanz aufgehoben, aus der die Sicherheit der Aufklärung kommt: Es gibt keine Metasprache mehr oder besser: Es gibt mehrere Meta-Sprachen, und die Gemeinsprache als das traditionelle Ideal der Popularisierung weicht ins Imaginäre zurück.

Gebraucht wird die Zusammensetzung der Vermittlungsaktionen aus dem Wechsel von radikalen Ich-Sprachen, Wort-Spielen, Diskurs- und Textproben, Versuchen mit Gemein- und Sondersprachen - alles mit dem Ziel, die Mittelsprache der universellen und tendenziell indifferenten Verständigung

zu vermeiden, denen keine Wahrheitscodes übergeordnet sind - gerade auch nicht die Wahrheitscodes der Kunstwissenschaften. Dennoch tragen die Spezialdiskurse zur Vorbereitung von Vermittlungsakten wie eh und je bei, und die Vermittler können sich gerade nicht von der Teilnahme freistellen.

Wenn nun *Vermittlung nicht nur Text, sondern immer auch Szene* ist und wenn Vermittlung interdiskursiver Mischtext ist, der - im Fall des Sachverhaltes Kunst - dem Ideal einer mittleren Gemein- und Verständigungssprache entgegensteht, dann zeichnet sich für Kunstvermittlung ein *Szenarium ab, das eher dem Kabarett* als dem Seminar, eher dem Fest oder dem Theater als der Lesung ähnlich ist, wobei das Fest und das Kabarett allerdings Raum für die Form der Lesung und des Seminars (im Ernst und als Parodie) haben sollte. Die große Frage ist, ob beim Kunstvermitteln die Verwandlung ins halbwegs Bekannte dem Prozeß vorausgeht oder die Aufgabe des Vermittlungsaktes selbst ist. *Vermittlung jedenfalls ist immer die Herstellung eines Feldes*, eines Szenarios, eines situativen Arrangements, in dem Raum, Zeit, Mittel, Material und Beziehungen zwischen Menschen oder besser noch: Raumverfügung, Zeitverfügung, Materialverfügung, Medienverfügung unter Bedingungen offener Kooperationsverhältnisse eine zentrale Bedeutung bekamen gegenüber der Planung von zielbestimmten und in der Gemeinsprache formulierten Durchsetzungsakten. Was sich nach einer solchen Feldtheorie abzeichnet, ist aber auch, daß Kunstvermittlung in gewisser Weise den Anlaß, den Anspruch, der vom Kunstwerk ausgeht, freigeben müßte, wenn es um die Realisierung von beweglicher, vagabundierender Wahrnehmung geht. Sollte man also die Strenge, die aus der Vorgabe des Gegenstandes kommt, für die Kunstvermittlung aussetzen? Ganz sicher nicht, ohne für den Durchgang durch die Strenge und Begrenzungsstrategien des Anlasses zu agieren. Und was macht die Verlagerung vom Lehrersubjekt und den Lernzielplanungen auf das szenische Arrangement so schwer? Als wissenschaftlicher und ästhetischer Lehrer sage ich: ganz und gar nicht zuletzt die Tatsache, daß gerade Raum und Zeit als die Ressourcen für eine kreative Arbeitsweise immer weniger zur Verfügung gestellt werden. Materialien und Medien noch eher als Raum, Zeit und die Arbeitskraft der Vermittler. Wir wissen sehr viel mehr über das gute und richtige Leben und Lernen als die permanenten Rückfragen und die öffentliche Verpflichtung auf Diskussion vermuten lassen: die Diskussion über das gute Leben sind auch Teil einer Bestechungskampagne, die den Blick davon ablenken soll, daß die Ressourcen an anderer Stelle verbraucht werden, haben mithin die soziale Funktion von Talk-shows.

Was aber hieße das nun: *Beteiligung der Vermittler an der Arbeit am Material?* Spielraum für Arbeit in der Langage als Vorbereitung für die Performance der Vermittlung?

Soll denn nun alles Dichtung und Kunst werden? Aber die fragwürdigen Ansprüche der verschiedenen Metasprachen und die Arroganz der Diskurse im Umgang mit der Alltagssprache der Leute ebenso wie mit den Kunstwerken, hat zu einer Wiederbelebung der Diskussion um den *Anteil der Mimesis am Kunstgebrauch* geführt. Mimesis - das wäre *eine Art Parallelaktion zur Kunst*, eine Wiederaufnahme dessen, was bei den Franzosen einmal Enthusiasmus hieß. Bewegungen, die aus der Anschauung, dem Nachvollzug der Wahrnehmungsereignisse, an einem Material vollzogen werden: auch am Material der Wortsprache. Wie das geht, kann in allgemeinen Begriffen nicht beschrieben werden, sondern müßte vorgeführt werden und in all seiner Peinlichkeit und Anstrengung dem Selbstgespräch ausgesetzt werden. Im Gegensatz dazu kann aber eine Zielsetzung im Umgang mit Kunst genau benannt werden: die Vermeidung der mittleren Gemeinsprache ebenso wie Widerstand gegen die Arroganz der Diskurswächter und die soziale Gewalt der Spezialdiskurse. Darin bekommt auch das Insistieren auf Trivialität seine Funktion und die Anerkennung einer Alltagssprache, die sich noch nicht formiert hat zur Regelsprache eines ordentlichen Verständigungsmediums. Natürlich wird nirgendwo Vermittlung und Mischung neu erfunden, sondern die einen Strategien werden aufgegeben und andere aus dem Fundus wiederbelebt und im aktuellen Gebrauch verändert.

Für die Mischung von Codes legt die Literaturgeschichte genügend Beispiele, Experimente, Übungen, Methoden vor: das beginnt bei Schlegel/Tieck und erscheint vollendet in dem unausschöpflichen Fundus des Mannes ohne Eigenschaften oder bei Benjamin als »essayistische Existenz«, und es wird in der Gegenwart auf vielfältige Weisen weitererprobt, z.B. Heißenbüttel oder Felix Philipp Ingold. Aber auch an ganz anderen kulturellen Orten, den vielgeschmähten journalistischen, Mickey Remann z.B. und dann in uns kombinierten Codes der Subkulturen, des Hip-Hop - als Vorbilder für Attacken gegen die goutierbaren und anerkannten Auslegungs-codes. Auslegung als *Hip-Hop-Wortkaskade* aber ließe sich nicht an ein vorgegebenes Werk ketten: Wie jedes Ereignis, jedes Gefühl, jeder Text und jeder Sound müßte sich das Kunstwerk als Material damit zufriedengeben, zum Anfang für etwas zu werden, was sich von ihm entfernt. Sollte man vielleicht doch Vermittlung von dem Dienst an das Werk entpflichten?

Wo Vermittlung produktiv wird, löst sie sich vom Gegenstand, macht mit ihm weiter. Werkgerechtigkeit ist bei näherer Betrachtung immer zugleich die Erfindung einer Methode, die den Beziehungen zwischen dem Werk, den Sprachen und den Erfahrungen als Referenzen neue Seiten hinzufügt. Weder die positivistische, noch die biografische, noch die strukturalistische oder die psychoanalytische oder kombinierte Methode waren und sind werkgerecht (oder nicht werkgerecht) auf eine bloß dienstbare Weise. Ob mimetisch oder konstruktivistisch: ihre Würde und Wahrheit bekamen sie als originelle Beziehungskonstruktionen, die dem Rekonstrukteur den Beifall sicherten. Oder als interdiskursive Praktiken, die als öffentliche Ereignisse auftreten. Es reicht aber nicht, das Werk als Köder auszulegen, der beschnüffelt werden kann, bevor er verzehrt wird: die Falle, die über dem Köder steht, ist der Code, zu dem verführt werden soll, der nahegelegt wird, gerade auch dort, wo in pädagogischer Absicht mit den Erfahrungen der Schüler, der Leute gearbeitet wird. *Die Begrenzungen des Codes* sind es, die noch die Arbeit mit den Erfahrungen der Nutzer oft so fad erscheinen läßt: denn - wie immer man zu Wittgenstein stehen mag: die Grenzen meiner Sprachen sind die Grenzen meiner Welt. Die Frage, was sein muß und was nicht, stellt sich erst mit der Freisetzung bzw. Herstellung von unterschiedlichen Sprechweisen. Es gibt heute zwei *Haupttendenzen im Umgang mit dem Ästhetischen*: die Einschmelzung des Ästhetischen ins Philosophische und in den Diskurs (die *Künstlerphilosophen* möchten gern das Prestige und meinetwegen die Wahrheit der Kunst in die Philosophie, mithin in die Texte hereinholen). Und neuerdings gibt es wieder philosophische Versuche, die Möglichkeiten, die Ideen des guten Lebens in das Ästhetische zurückzuverlagern oder das Ethische und *das Ästhetische in eine Paarbeziehung zueinander zu bringen*. In beiden Fällen besteht die Tendenz, die Reflexion auf das Material, die Reflexion auf die Sprache, in der das alles geschieht, mit Meta-Texten zu überlagern. Keine Kunst ohne den Sound eines anerkannten Diskurses. Von anderer Seite kommen Gedichte und Aktionen als Vermittlungsangebote, tritt - wie bei Beuys - das Objekt, die *Kunst* sofort aktuell in *Verbindung mit Vermittlungspraxis* auf. Die Deutung wird mitgeliefert, als Gebrauchsanweisung, als Sub- und Metatext. Es fingieren also Sprachspieler/Dichter/Künstler die Kunstvermittlung gleich mit und Kunstvermittler versuchen, als Sprachspieler/Künstler aufzutreten, fiktiv oder mit Bierernst. Die Einladungen, sich der Gemeinsprache als dem einzig legitimierten Ort demokratischer Kulturvermittlung zu entziehen, kommen also von verschiedenen Seiten. Die Bewegung zwischen den Kunstwerken und den Nutzern erscheint als eine Art Paternoster: steigen wir also ein in das anagrammatische Spiel von Andre Thomkins (1988) zur DOKUMENTA und sehen, wohin es uns bringt.

Andre Thomkins

dokumenta

mao duenkt
akutmoden
daumenkot

denk tao um
atomkunde!
koan:demut.

Omen akt du
umiknote da
deut-manko

o atemkund,
du mokante
kutanmode,

duo entkam
da nu komet
komutande
tod kam neu

(Glossobalie-Magazin 18,1986 S.82)

DOKUMENTA - Verführung zu einem Wahrnehmungsereignis, das nicht eines ist. Oder Angebot an schwerem Sinn? Aufforderung zum Wissenerwerb oder zu Parallelaktionen?

Eine Ausstellung ist eine Ausstellung ist eine Ausstellung, sind mehrere Ausstellungen sind Räume sind Steine und Bilder von Scheiße und Geräuschen und... wie bringe ich die Zeit auf, durch Ruinen und Entwürfe und Entwürfe von Ruinen und von ungedachten Bauwerken und Gegenständen zu flanieren. Dann und wann spreche ich Sätze und stelle in ihnen Beziehungen her zu dem, was andere vor mir gewußt und gesehen und aufgeschrieben und auf diesem und jenem Weg an mich vermittelt haben. Dann irgendwann sitze ich im Cafe oder gehe schlafen...

Zum Schluß - hier - aber verlangsame ich noch einmal die Umschlagsgeschwindigkeit des Textes und versuche in einem Akt slow motion immer mehr Wahrnehmungen auszugrenzen bis ich mitten in einem Wahrnehmungsereignis befangen bin, dem ich mich ohne Stellvertreterhaltung, ohne Vermittlungsverpflichtung, mit Haut und Haaren, auf gut Glück ausliefern werde.

© Helmut Hartwig, *sprache macht kunst los*, aus *Wie zu sehen ist – Essays zur Theorie des Ausstellens*, Museum zum Quadrat No.5 (Hg. Gottfried Fliedl u.a.) Wien (Turia & Kant), 1995