

Kontextkult = P. Weibel (457-1) / 167a

Kontextkunst Zur sozialen Konstruktion von Kunst (1994) Peter Weibel

S. 1-68

Es scheint also nur ein Weg offenzubleiben, und das ist der einer Kunst, die das Ästhetische ablehnt, einer Kunst, die sich gegen sich selbst wendet, die die Unmöglichkeit der Kunst eingesteht wie jene vollentwickelten postmodernen Theorien, die die Unmöglichkeit einer Theorie verkünden, einer Kunst, kurz gesagt, die mit der deprimierenden Geschichte generell Schluß macht, die umstandslos noch vor den Anfang zurückgeht, noch vor die Morgendämmerung der gesamten Kategorie des Ästhetischen und von sich aus jenen Augenblick der Geburt der Moderne zunichte zu machen sucht, in dem das Kognitive, das Ethisch-Politische und das Libidinös-Ästhetische voneinander abgekoppelt wurden. Sie will diesmal jedoch nicht nach Art der radikalen Ästhetisierer vorgehen und die beiden anderen Regionen vom Ästhetischen aus kolonisieren, sondern das Ästhetische in diese beiden Systeme einschließen und die Kunst wieder an die gesellschaftliche Praxis anknüpfen. Diese Kunst ist die der revolutionären Avantgarde. Die Avantgarde behauptet, mit der Ästhetik allein sei es nicht getan; denn die Ästhetik sei Teil des Problems, nicht der Lösung. Das Problem der Kunst ist ihr zufolge die Kunst selbst.

TERRY EAGLETON

Ästhetik: die Geschichte ihrer Ideologie. 1990, S. 380

Werkausschnitte von H. Haacke, M. Broodthaers, D. Peterman, P. Fend

Für uns ist aber Kunst das, was wir unter diesem Namen vorfinden. Etwas, das ist und gar nicht nach Gesetzen zu sein braucht, ein kompliziertes soziales Produkt.

Robert Musil

I. (Benthams Theorie der Fiktionen)

*Fiction enables us to grasp reality
and at the same time that
which is veiled by reality.*

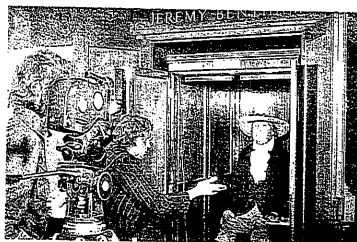
Marcel Broodthaers

Der britische Beitrag zur Aufklärung besteht bekanntermaßen aus den Werken von Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume. Weniger bekannt ist hingegen der Beitrag von Jeremy Bentham (1748-1832). Der Rechtsphilosoph und soziale Reformator hat zu Lebzeiten wenig veröffentlicht, obwohl er tausende Seiten schrieb. Viele Manuskripte ließ er unfertig, weil er neue anfang, und hatte er welche vollendet, kümmerte er sich nicht um ihre Publikation. Seine Hauptwerke wurden also entweder nach seinem Tod oder zu Lebzeiten in Übersetzungen veröffentlichter und unveröffentlichter Schriften bekannt, z. B. *Traité de législation civile et pénale* (Paris, 1802), hrsg. von dem Schweizer Etienne Dumont. Der Philosoph John Stuart Mill editierte 1827 aus unvollendeten Schriften *Rationale of Judicial Evidence*. Neben vielen Pamphleten und Auszügen aus seinem Work in Progress veröffentlichte er selbst zu Lebzeiten nur ein theoretisches Hauptwerk *Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789). *The Book of Fallacies*, ein wei-

teres wichtiges Werk, wurde 1824 von Peregrine Bingham herausgegeben, allerdings unter der Leitung von Bentham. Wie der Titel dieses Buches schon anzeigt, kreiste Benthams Philosophie um die Funktion der Täuschungen und Fiktionen. Sein diesbezügliches Hauptwerk *The Theory of Fictions* erschien aber erst 1932, hrsg. von C. K. Ogden.¹ Hundert Jahre war also Benthams wichtigster Beitrag vergessen und vernachlässigt worden. Erst das sprachkritische Instrumentarium der analytischen Philosophie war sensibel genug für Benthams Theorien. Bentham war aber als sozialer Reformator erfolgreich. Seine geistigen Schüler James Mill und dessen Sohn J. St. Mill setzten seine Ideen fort und um. Die von ihm eingeleitete und von diesen weitergeführte Bewegung sozialer Reformen verfügte über eine eigene Zeitschrift und gründete eine eigene Universität, University College London.

Dort wurde einer der besten Schüler Benthams, John Austin, der erste Professor für Jurisprudenz. Dort befindet sich auch der einbalsamierte Körper von Bentham mit einem Wachsmodell seines Kopfes. Dort besuchte ihn auch Marcel Broodthaers, um ihn für seinen Film *Figures of Wax* (1974), eine allegorische Reflexion von Broodthaers Werk im Film, zu verwenden. Ist dies nicht eine hübsche, wenn auch akzidentielle Inzidenz für unsere Genealogie des Kontextualismus?

Filmstill aus:
Inszeniertes Interview
mit Jeremy Bentham;
in: Marcel Broodthaers,
Figures of Wax,
Film, 16 mm, Farbe,
London 1974,
Foto: Maria Gillissen



»Figures of Wax«
Inszeniertes Interview von Marcel Broodthaers mit
Jeremy Bentham

If you have...
a statement to make...
please do so...

if you have a secret
...tell me
...or a special message
give me an indication
if you wish to protest
I promise to keep it...

...or...
you prefer to dream?
a new statement...
a secret...
a special message...
...a protest
or an artistic idea...
...a dream

Im Alter von 16 Jahren, als er begann, sich mit den Rechtswissenschaften auseinanderzusetzen, traf Bentham erstmals auf die „Geister“, die ihn ein Leben lang beschäftigen sollten und denen er später den Namen „fiktive Entitäten“ gab. Als er 1775 mit 27 Jahren begann, durch das Dickicht der Jurisprudenz neue logische Wege zu schlagen und zu schneiden, traf er unentwegt auf „fallacies“, Trugschlüsse, Fallstricke, d. h. auf Fiktionen, z.B. auf die Fiktion des Gesellschaftsvertrags.

Er unterbrach seine Arbeit für ca. 10 Jahre, weil er gewahrt wurde, erst durch eine sprachkritische Analyse der Fiktionen, die wie Gift den Gesetzkörper durchdringen, würde er das Rechtssystem als Wissenschaft begründen können. Besonders die „Fiktionen des Gesetzes“ attackierte er: „A Fiction of Law may be defined in general as the saying something exists which does not exist, and acting as if it existed.“ Die Ursache dafür sah er in einem verhängnisvollen Verhältnis von Wort und Ding; „so close a union has habit connected between words and things, that we take one for the other“². Besonders in der Rechtssprache neige man dazu, im Namen der Macht Fiktionen als Realitäten zu interpretieren: „... many an empty name is considered as the representative of a correspondent reality; in a word, that mere fictions are in abundance regarded as realities“³. Der Ausweg aus dem metaphysischen Irrgarten, der den Rechtsdschungel verhexte, war die logische Analyse der Sprache und insbesondere in den Jahren 1813–1815 die Entwicklung einer Theorie der Fiktionen bzw. der symbolischen Faktoren, wie wir heute sagen würden. Als primäres rationales Instrument seiner Aufklärung der legalen Fiktionen nannte er: „Division of entities into real and fictitious; or say, division of noun-substantives into names of real entities, and names of fictitious entities.“ Das Rechtssystem war für Bentham von solchen „fiktiven Entitäten“ verseucht. Aus der Untersuchung der Fiktionen des Rechtssystems leitete er eine allgemeine Theorie der Fiktion ab: „A fiction of law may be defined a wilful falsehood having for its object the stealing legislative power, by and for hands which durst not or could not, openly claim it; and, but for the delusion thus produced, could not exercise it“⁴. Mit wenigen Worten, eine Gesetzesfiktion sagt etwas bzw. verhandelt über etwas, das nicht existiert und verhält sich, als ob es existiert. Bentham druckte einen ersten Entwurf seiner Kritik des Rechtssystems ein Jahr vor Kants *Kritik der reinen Vernunft* unter dem Titel *Treatise on Jurisprudence* (1780), aber hielt die Publikation zurück. Erst

4 BENTHAM'S THEORY OF FICTIONS

9. Fictitious Entities appertaining to Relation as between Cause and Effect 39
10. Existence, and the Cause of Fictitious Entities related to it 49
- Of Improbability and Impossibility 53

II. FICTIONS IN PSYCHOLOGY

- Necessity of Names of Material Objects for the Designation of Pneumatic or Immaterial Objects 59

III. ELLIPTICAL FICTIONS 66

IV. FICTION AND METAPHOR

- Subjects of Discourse, immediate and ulterior 70

V. EXPOSITION

- CLASSIFIED IN DISCOURSE, HOW TO PRODUCE IT AND SUBJECT OF DISCOURSE 75

1. State of Unfamiliarity. The Works or their Connection. Exposition suited? 75
2. Subjects to which Exposition is Applicable 75
3. Mode of Exposition where the Thing which is the Subject is an Individual. Individualization, Individual and Generic 77
4. Mode of Exposition where the Teacher and Learner have no Common Language 79
5. Modes of Exposition, by Comparison with Words, intelligible to both Teacher and Learner 81
6. Modes of Exposition where the Subject is a Class 84
7. Of Exposition by Paraphrase, with its Subsidiary Operations, viz. Pleonasm and Archaisation 85
8. EXPLANATION OF THE SEVERAL METHODS OF EXPOSITION, AND OF THE CASE IN WHICH THEY ARE NECESSARY 85
2. EXPLANATION OF THE CASE OF THE FICTITIOUS ENTITY, OBLIGATION 88

38 BENTHAM'S THEORY OF FICTIONS

the names given to those boxes—to these fictitious receptacles.

That it is to the class of fictitious and not to the class of real entities that these imaginary, however really useful, receptacles appertain at this time of day sufficiently clear; but the time has been when they have been mistaken for realities.

8. Political and Quasi-Political Fictitious Entities

- I. ERRORS. 2. Obligation; 3. Right; 4. Exception; 5. Power; 6. Privilege; 7. Preterogative; 8. Possession, physical; 9. Property.

- II. CAUSES. 2. Command; 3. Prohibition, Inhibition, etc.; 4. Punishment; 5. License; 6. Varnish; 7. Judgment; 8. Division.

All these have for their efficient cause pleasure and pain—but principally pain—in whatsoever shape and from whichever of the five sanctions or sources of pleasure or pain derived or expected, viz. 1. The physical sanction; 2. The sympathetic sanction, or sanction of sympathy; 3. The popular or moral sanction; 4. The political, including the legal sanction; 5. The religious sanction.

Obligation is the root out of which all these other fictitious entities take their rise.

Of all the sanctions or sources of pleasure and pain above brought to view, the political sanction being susceptible of being the strongest and surest in its operation, and, accordingly, the obligation derived from it the strongest and most effective, this is the sanction which it seems advisable to take for consideration in the first instance; the correspondent obligations of the same name which may be considered as emanating from these other fictitious entities being, in the instance of some of these sanctions, of too weak a nature to act with any sufficient force capable of giving to any of those other productions any practical value.

12 BENTHAM'S THEORY OF FICTIONS

or of all of them, and the supposition made, set upon it accordingly: be the supposition conformable or not conformable to the truth of the case, at any rate no such immediate counter-evidence, no such immediate punishment will follow.¹

5. Of Fictitious Entities

A fictitious entity is an entity to which, though by the grammatical form of the discourse employed in speaking of it, existence be ascribed, yet in truth and reality existence is not meant to be ascribed. Every noun-substantive which is not the name of a real entity, perceptible or inferential, is the name of a fictitious entity.

Every fictitious entity bears some relation to some real entity, and can no otherwise be understood than in so far as that relation is perceived—a conception of that relation is obtained.

Receding from the real entity to which it bears relation, a fictitious entity may be styled a fictitious entity of the first remove, a fictitious entity of the second remove, and so on.

A fictitious entity of the first remove is a fictitious entity, a conception of which may be obtained by the consideration of the relation borne by it to a real entity, without need of considering the relation borne by it to any other fictitious entity.

¹ In the words of the author who says (ante pag. 10) are to be rejected, not a few are the relations of which the appearance still, at this time of day, he gets to exist a sensation of surprise is so unexpected, and, one day perhaps, even in an emotional state.

Of this number are (1) The denial of the existence of bodies, (2) The denial of the existence of general or abstract ideas.

All these notions, however, the author, in some sort, they will be broadened in more than I respect, if as it be that I ever knew, say, expressing it distinctly, would the trouble of the words be paid for by the value of the thing itself.

Of those for whom the notion of the non-existence of matter, including the several bodies that present themselves to our senses, is mistaken, thinking, therefore, it not the first in point of time, in at any rate, the most interesting persons.

IV.—FICTION AND METAPHOR¹

Subjects of Discourse, immediate and ulterior

Language is the sign of thought, an instrument for the communication of thought from one mind to another.

Language is the sign of thought, of the thought which is in the mind of him by whom the discourse is uttered.

It may be the sign of other things and other objects in infinite variety, but of this object it is always a sign, and it is only through this that it becomes the sign of any other object.

On this occasion, and for this purpose, the whole of the mind of man may be considered as distinguishable into two parts, the purely passive and the active. In the passive is included the intellectual; the active may also be styled the conceptions. The passive, the seat of perception, memory, and judgment, in so far as it is capable (as in seeing) of being exercised without any consciousness of the intervention of the will—the active the seat of desire, and thence of volition, and thence of external action.

The object for the designation of which a class of words, termed by grammarians a verb in the imperative mood, is employed, is one example out of several modifications, of the state of which the conceivable part of the mind is susceptible. . . .

Thus far, then, are we advanced. The immediate subject of a communication made by language is always the state of the speaker's mind; the state of the passive or receptive part of it, or the state of the active or conceivable part.

¹ [Hume, Vol. VIII, pp. 257-258.]

1789 erschien das gereifte Werk *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Kants Theorie des notwendigen transzendentalen Scheins korrespondiert indirekt mit Benthams Theorie der Fiktionen. Insofern schlägt Slavoj Žižek zurecht vor, „Kant mit Bentham“ zu lesen, so wie Lacan „Kant mit Sade“ las.⁵ Das Ergebnis ist eine klare Sicht auf die paradoxen Positionen Benthams. Aus der Kritik der „legalen Fiktionen“ („I know that fictions are unreal, but I nonetheless speak of them as if they are real objects“) entwickelte er einerseits sein positivistisches Programm der Reduktion der Fiktionen, auf das legislative und soziale Reformen folgten. Auf diesem Weg folgten ihm John Stuart Mill, John Austin, Bertrand Russell und die analytische Philosophie des Wiener Kreises mit ihren „Protokollsätzen“. Desgleichen entwickelte er daraus seinen „hedonistischen Kalkül“, die Schule des Utilitarismus. Wenn der Mensch schon keine anderen Optionen habe, als zwischen diversen Fiktionen und alternativen Diskursen zu wählen, von denen keiner der wahre und reale ist, brauche er ein neues Beurteilungskriterium, nachdem Wahrheit und Realität als solche abgedankt haben. Das neue Kriterium, vielleicht ebenfalls fiktiv, ist daher „that property in any object, whereby it tends to produce benefit, advantage, pleasure, good, or happiness.“

Kant und Bentham entdecken gleichzeitig das Reich des Scheins. Kant eliminiert den Schein aus dem Reich des Realen, wo er ja die Erkenntnisfähigkeit des Subjekts relativiert hatte. Der Schein wird zu einer transzendentalen Eigenschaft. Aber dafür dort zu einer Notwendigkeit. Auch Bentham will den Schein aus dem Reich des Realen eliminieren. Aber seine Kritik des Scheins und der Fiktion führt nicht zur Transzendenz sondern zu Empirismus, Positivismus, Utilitarismus.

Aber bald erkennt Bentham die Fiktionen als notwendig, allerdings aus sprachlichen Gründen. Benthams Programm, die Reduktion der Fiktionen auf das Reale wird daher bald gestoppt. Ein Umkehrprogramm läuft an. Bentham erkennt, wie Kant, daß Schein und Fiktion notwendige Ele-

mente sind. Aber nicht aus transzendentalen Gründen, sondern aus sprachlichen. Diese sprachliche Unvermeidbarkeit der Fiktionen begründet in Wirklichkeit schon sein utilitaristisches Programm.

Aus der Existenz des Scheins, durch die Sprache notwendigerweise vorgegeben (Fiktionen sind „those sorts of objects, which in every language must, for the purpose of discourse, be spoken of as existing“), resultierte Benthams „vulgärer“ Utilitarismus, d. h. die Bewertung der Fiktionen nicht nach ihrem Wahrheitsgehalt, sondern nach dem Maß von Nutzen, den sie für die Individuen bei ihrer Suche nach dem Glück haben („the greatest happiness of the greatest number“). Spuren dieser „Maximation der Glückseligkeit“ finden wir noch heute in der pragmatischen Verfassung der USA, die jedem Bürger Freiheit bei der „pursuit of happiness“ verspricht. Der Schein wurde instrumentalisiert und mußte dem Guten dienen. Bei Kant hingegen führte die notwendige Existenz des Scheins nicht zu seiner Abwertung, Kritik, Relativierung oder Reduktion, sondern wurde aufgewertet zu einem absoluten, transzendentalen, zwecklosen Guten, das für sich selbst steht (Pflichterfüllung, nicht weil sie etwas nützt, sondern um des Prinzips der Pflicht willen).

Die Notwendigkeit der Fiktionen („To language then – to language alone – it is that fictitious entities owe their existence – their impossible, yet indispensable, existence“) brachte letztlich Benthams Programm der Reduktion der Fiktionen auf ihre realen Elemente zum Scheitern. Der Utilitarismus, die Reduktion des Diskurses auf das nützliche Reale, konnte nicht ausgeführt werden. Bentham war gezwungen, in seiner *Theory of Fictions* eine minutiöse Klassifikation von fiktiven Entitäten durchzuführen und z. B. „fictitious entities“ (wie Pflicht, legale Person) und „(imaginary) fabulous non-entities“ (wie Pegasus) zu unterscheiden. Bentham spricht auch bereits von „immaterial objects“ und „thelematic motion“. Auf diese Weise produzierte er vor Lacan den Unterschied zwischen symbolisch (fictitious entities) und imaginär (Pegasus) und Lacan

konstatierte zu Recht, daß Bentham der erste war, der erkannte, daß die Wahrheit die Struktur der Fiktion hat. Die Ordnung des symbolischen Diskurses würde ohne die Fiktionen ihre Kohärenz verlieren. („Of nothing, therefore, that has place, or passes in our mind, can we speak, or so much as think, otherwise than in the way of fiction“.)

Bentham nimmt also zwei konträre Positionen ein: Einerseits die Reduktion der Fiktion im Namen des Utilitarismus, andererseits die Anerkennung der Fiktion als unvermeidbar. Letztere Position war die fruchtbarere. Sie führte nämlich zu der Einsicht, daß wir zwar Realität von Fiktion unterscheiden können, daß aber die Konstruktion der Realität, sozialwissenschaftlich gesprochen, ohne Ideologie nicht möglich ist und psychoanalytisch gesprochen, nicht ohne das Symbolische und Imaginäre. Mit dem Verschwinden der Fiktionen verschwindet auch die Realität. Die relative Inseparabilität von Sprache und Objekten, von Theorie und Realität ist auch ein Thema des späten Wittgenstein und von W. O. Quine in *Word and object* (1960). Benthams *Theorie der Fiktionen* ist also nicht nur ein frühes unbeachtetes Meisterwerk der Semiotik und Sprachanalyse, sondern das Begründungswerk für eine Theorie des Diskurses wie auch ein Beispiel für die erste Diskursanalyse. Die ideologische Konstruktion der Wirklichkeit bzw. die Konstruktion der Wirklichkeit, unvermeidlicherweise auch mit Hilfe von Fiktionen, wird hier erstmals genau untersucht und dargestellt. Die Rolle symbolischer, fiktiver, ideologischer Faktoren bei der Konstruktion von Wirklichkeit aufzudecken, war also das Ziel von Benthams *Theorie der Fiktionen*.

Eine Kunst, die wie die Kontextkunst die Rolle der ideologischen Faktoren bei der sozialen Konstruktion von Kunst zu untersuchen vorhat, also Kunst als Diskursanalyse wie -produktion sein will, wird Bentham als Ausgangspunkt haben. Wie dieser ist sie eingespannt zwischen Empirie, analytischer Untersuchung und gesellschaftlichen Reformen einerseits und Idealismus andererseits, welcher die Unvermeidbarkeit der Ideologie, des Symboli-

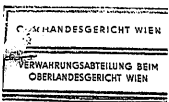
schen und Imaginären bei der Konstruktion der Realität zu transzendieren trachtet.

Eine bevorzugte Technik bei der Beseitigung der fiktiven Elemente war die linguistische Methode der „Paraphrasis“. Das Wort, das erklärt werden soll – z. B. der Name einer fiktiven Entität – wird, nachdem es in einen Satz eingesetzt wurde, in einem anderen Satz angewendet, der den Namen der korrespondierenden realen Entität enthält. Die Paraphrasis, jene Verwandlung von einem Satz, der eine fiktive Entität enthält, in einen Satz, der reale Entitäten enthält, ist also eine frühe linguistische Methode, die Sprache von ideologischen und fiktiven Momenten zu reinigen und sich damit einer Übereinstimmung mit der Realität anzunähern. Die Paraphrasis sollte also die Reduktion der Fiktion und die Annäherung an die Empirie, an die Wirklichkeit besorgen.⁶ Damit nimmt Bentham sprachanalytische, -kritische und -philosophische Methoden vorweg, die G. Frege, B. Russell, L. Wittgenstein, O. Neurath, und Konzeptkünstler wie J. Kosuth, Art & Language, L. Weiner später anwenden sollten. Während jene jedoch an die logische Struktur der Sprache und an den logischen Aufbau der Welt glaubten,⁷ innerhalb des Sprachsystems mit ihrer logico-analytischen Methode fast nur selbstreflexiv blieben, wußte Bentham, daß Sprache Fiktionen enthalten muß, um eine Sprache, ein Zeichensystem zu sein. Daher gab es keine Atomsätze und jede Analyse war relativ, eine Folge von Paraphrasen. Eine Sprache, welche die Realität „spiegelt“ (siehe den frühen Wittgenstein, dessen Satz „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit“⁸ zum Ausgangspunkt für bestimmte Konzeptkünstler der 60er Jahre wurde) ist unmöglich.

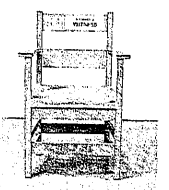
Hans Vaihingers berühmtes Werk *Die Philosophie des Als-Ob* (geschrieben 1876, erschienen 1911) verstärkt den nützlichen Charakter der „unmöglichen aber unvermeidlichen Existenz von fiktiven Elementen“ (Bentham), ohne allerdings Benthams Betonung auf die linguistische Analyse zu folgen. Vaihinger hat in seinem Buch Richard Wagner ein Kapitel gewidmet, worin er gleichsam für die Nützlichkeit und Verwendbarkeit des

Die Seite Fiktion, d.h. das Fiktive hat sich in ganz besonderer Weise abgelöst von dem Unternehmen, das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, hieß... Ich glaube, durch die Ausstellung wird transparent werden, daß der Adler und seine Darstellung selbst eine Fiktion sind. Zwei Fiktionen werden aufeinandertreffen. Das muß provozieren. Es macht die Realität der Ausstellung aus, daß wir schließlich durch das Aufeinandertreffen von Fiktion, ein stärkeres Bewußtsein der Wirklichkeit erlangen, aber der Wirklichkeit eines Gedankens, versteht sich.

MARCEL BROODTHAERS,
Städtische Kunsthalle,
Düsseldorf 1972



Peter Weibel,
Anschläge, 1971



Hirsch Perlman,
Exhibit A (Witness),
1990

Wahns, seine praktische Unumgänglichkeit votierte. Aber für Vaihinger blieben Fiktionen bei der Konstruktion der sozialen Realität transparent und transitorisch.

Die Paraphrase ist also der Beginn der Kontextualisierung, das Eingeständnis der Existenz des Symbolischen, wie die Methode der Verminderung der symbolischen Faktoren. Bentham, für Goethe ein „höchst radikaler Narr“, für Foucault der Konstrukteur des „Panopticon“, eines Reformgefängnisses der totalen Überwachung (1791), für Marx und Engels „ein Genie in der bürgerlichen Dummheit“, war in Wirklichkeit ein radikaler Ideologiekritiker und Gesellschaftsveränderer, ein Begründer der Ideologiekritik und der Diskursanalyse, welcher Scheinprobleme der vom Staat konstruierten Wirklichkeit attackierte.

Benthams Kritik der Funktion der Fiktionen auf sprachanalytischer Grundlage führte einerseits zu Empirismus und Utilitarismus (Reduktion der Fiktionen), andererseits eben wegen dieser linguistischen Grundlage und sprachlichen Struktur des Diskurses zu einer Aufwertung und Bestätigung der Notwendigkeit von Fiktionen als konstitutive Elemente des Imaginären und Symbolischen. Die sprachanalytische Dekonstruktion des Rechtssystems als ein System von Fiktionen zeigte nicht nur die Gesetzeswirklichkeit von Fiktionen durchsetzt, sondern war verallgemeinerbar zur Einsicht, daß jede Wirklichkeit von Fiktionen durchsetzt ist. Die Konstruktion des Gesetzes mit Hilfe von Fiktionen, wie legale Personen und Gesellschaftsvertrag, bildete das Modell, von dem aus die Erkenntnis abgeleitet werden konnte, wie jede soziale Institution, wie jede Realität mit Hilfe von ideologischen, fiktiven und imaginären Entitäten konstruiert wird. Benthams Kritik der Fiktion war die erste Analyse der ideologischen Konstruktion von sozialen Systemen, und somit der Realität und der Realitätsfragmente.

Bentham legte den Anteil der Fiktionen bei der Konstruktion des Rechtssystems und damit der Wirklichkeit offen, verallgemeinert: Er offenbarte den Anteil der Ideologie bzw. symbolischer

Faktoren bei der Konstruktion sozialer Systeme. Bentham hat also (vor Marx) als Ideologiekritiker jenen aufklärerischen Horizont geöffnet, in dem auch die Kontextkunst situiert ist. Seine logische Analyse der Sprache (der Justiz) ist nicht nur Erkenntniskritik und -theorie, sondern auch institutionelle Kritik avant la lettre. Seine linguistische und logische Zerlegung der sozialen Systeme hat nicht nur die analytische Philosophie des 20. Jahrhunderts antizipiert, sondern als Methode auch viele Verfahren der Konzept- wie Kontextkunst. Die Kontextkunst untersucht demnach den Anteil der ideologischen, fiktiven bzw. symbolischen Faktoren bei der Konstruktion des sozialen Systems Kunst. Kunst wird überhaupt erst durch die kontextualistische Philosophie als soziales System bzw. als soziale Konstruktion erkennbar. Kontextkunst ist erkenntnistheoretische Analyse der Kunst, logische Zerlegung der Institutionen und Diskurse der Kunst. Auch das Kunstsystem ist (wie das Rechtssystem) von „fiktiven Entitäten“, Fallstricken, Illusionen, ideologischen und imaginären Elementen verseucht. Diese ebenso axiomatischen wie nicht-expliziten ideologischen Prämissen der Kunst legen kontextuelle Kunstwerke offen, gerade als Kunstwerke, eben weil sie dies tun. Sie analysieren den Diskurs Kunst, die Bedingungen dieses Diskurses, die sozialen, formalen, räumlichen, kognitiven, ideologischen Konstitutionen dieses Diskurses. Als solche produzieren sie auch einen Diskurs mit jenen künstlerischen Mitteln, die sie aus dem ästhetischen Feld oder aus anderen Diskursen beziehen. Kunst als Diskursanalyse der Kunst aber auch anderer Diskurse (siehe den Rechtsdiskurs bei P. Weibel, H. Perlman, T. Locher) sind das Arbeitsfeld der Kontextkunst. Benthams Bücher *Theory of Fictions* und *Book of Fallacies* sind also auch als ästhetische Werke zu lesen, als eine Art prototypischer Untersuchungen im Sinne der Konzept- wie der Kontextkunst. Sie sind Diskurstheorie wie -analyse.

II. (Wittgensteins Sprachspiele)

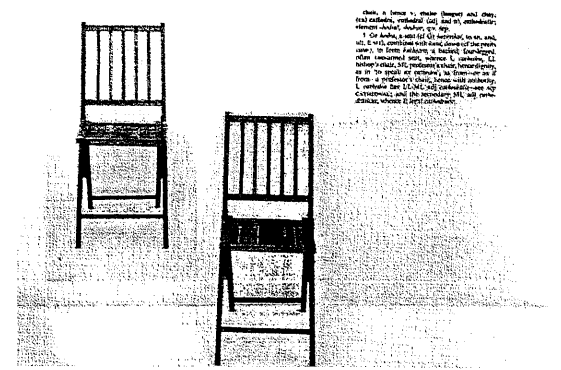
Die allgemeine Satzform ist eine Variable.

Ludwig Wittgenstein, TLP 4.53

Ludwig Wittgenstein hat im *Tractatus logico-philosophicus* (1921) die Abbildtheorie der Sprache entworfen, eine Art Übereinstimmungstheorie von Sprache und Wirklichkeit. Der Satz sei ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz sei eine Beschreibung des Sachverhalts. Besteht der Sachverhalt tatsächlich, wie der Satz ihn beschreibt, dann ist der Satz wahr. Der Sinn der Sätze entsteht, wenn sie Bilder der Sachverhalte der Welt sind. Damit ein Satz und ein Bild abbilden können, müssen sie etwas mit dem Sachverhalt gemeinsam haben: die Form. Die abbildbare Beziehung besteht aus den Zuordnungen der Elemente des Bildes und der Sachen. Die sprachlichen Entsprechungen der Gegenstände sind die Namen. Die Gegenstände der Welt seien bestimmt durch ihr mögliches Vorkommen in Sachverhalten.

Aber es zeigte sich, daß die Struktur der Wirklichkeit und die Struktur der Sätze schon im *Tractatus* nicht aufeinander abbildbar waren. Elementarsätze, die sich nicht weiter zerlegen lassen, sprechen nicht über Sachverhalte, sondern zeigen bloß die Struktur der abgebildeten Sachverhalte. „Der Satz zeigt, wie es sich verhält, wenn er wahr ist“ (TLP 4.022).

Schon im *Tractatus* war also Wittgenstein bei seiner logischen Analyse der Sprache, bei seiner sprachkritischen Analyse der Erkenntnistheorie (wie ein ferner Schüler Benthams) auf formale Grenzen, Widersprüche und Paradoxien gestoßen. Später erkannte er, daß er erstens dem Ideal einer absolut klaren Sprache gefolgt war, das es nicht gibt (siehe Bentham) und daß er zweitens unzulässigerweise die grammatikalische Struktur in eine erkenntnislogische und sogar ontologische Struktur verwandelt hatte. Die Struktur der Grammatik hat ihn zu einem irreführenden Bild verführt. Die „Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache“ ist



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

„Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit“
L. Wittgenstein, TLP 4.01

nicht durch die Konstruktion von Idealsprachen zu beseitigen. Also kam es zu einer teilweisen Revision seines Standpunktes im TLP. In seinen philosophischen Untersuchungen entwickelte Wittgenstein um 1930 eine neue Sprachphilosophie, die vom tatsächlichen Sprachgebrauch (common language, ordinary language) in konkreten Situationen ausgeht. Der Sinn der Sätze entstehe bzw. wird definiert durch ihren Gebrauch in bestimmten Handlungszusammenhängen, durch die soziale Situation, durch soziale Kommunikation, durch die Lebensform. Die Bedeutung der Wörter entsteht durch ihren richtigen Gebrauch. Ein spätes Echo von Benthams Utilitarismus? Ob wir Wörter richtig gebrauchen, erfahren wir dadurch, daß wir von anderen verstanden werden. Damit wir uns verständigen können, muß der Sprachgebrauch bestimmten Regeln gehorchen. Solche Regelzusammenhänge nennt Wittgenstein „Sprachspiele“. Das Subjekt ist von diesem nicht unabhängig, weder im Denken noch im Sprechen. Die kommunikative Handlung und die Sprache bilden eine Einheit: „Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit oder einer Lebensform.“⁹ Das Ganze, die Sprache

und die Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, nennt er Sprachspiel. Diese sogenannte Spätphilosophie Wittgensteins gibt also dem Kontext der sprachlichen Äußerungen eine privilegierte Position. Wörter, Sätze, größere sprachliche Einheiten beziehen ihre Bedeutung auch aus dem Kontext, in dem sie stehen. Mit Kontext ist sowohl der Zusammenhang der sprachlichen Einheiten untereinander wie mit den Handlungen gemeint, in die die sprachlichen Äußerungen eingebettet sind. Wir sprechen also in einem uns vorgegebenen Rahmen, uns vorgegebenen Bedingungen und Kontexten. Dieser Kontext kann der konkrete Handlungskontext einer spezifischen Äußerung sein wie auch die gesamte Sprachgemeinschaft. Um ein Kunstwerk kompetent beurteilen zu können, müsse daher die gesamte dahinterstehende Kultur gekannt werden. „Einen Satz ästhetischer Regeln vollständig zu beschreiben heißt in Wirklichkeit die Kultur der betreffenden Epoche beschreiben.“¹⁰ „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.“¹¹ Die Bindung der Bedeutung an den Kontext, an den Gebrauch des Wortes in kommunikativen Handlungssituationen, bedeutet aber nicht nur eine Fesselung des Subjektes an das „Gefangenhaus der Sprache“ (Nietzsche), an das Regelsystem, an den Referenz-Rahmen. Regeln werden nicht nur erlernt, Regeln kann man, wenn auch geringfügig, ändern bzw. übertreten, zumindest von ihnen abweichen. Sprachspiele entziehen sich letztlich der Begründung und Legitimierung: „Habe ich die Begründung erschöpft ... Ich bin dann geneigt zu sagen: So handle ich eben.“¹² Solange Sprachspiele nicht erklärt werden müssen, sondern sie bloß auch festgestellt werden können, gibt es eine Unabhängigkeit vom Kontext in Form von Regelabweichungen und -verweigerungen. Der Kontext kann also verschoben bzw. verändert und erweitert werden. Die Regeln des Sprachspiels können geändert werden, dies gehört zur Natur des Spiels. „Verschiedene Zeiten haben ganz und gar verschiedene Spiele.“¹³ Doch Wittgenstein selbst hat diese Konsequenz aus seiner Sprachspiel-Theorie selten gezogen. Er hat die

Macht des Kontexts überschätzt. Wegen seines im allgemeinen pessimistischen Kulturkonservatismus erschienen ihm Kontextabweichungen als Leerlauf der Bedeutung, als mitschuldig am Übel der Welt. „Die Verwirrungen, die uns beschäftigen, entstehen gleichsam, wenn die Sprache leerläuft, nicht wenn sie arbeitet.“¹⁴ Über die Grenzen des Kontextes hinauszugehen verurteilt Wittgenstein; dies schaffe nur unsinnige sprachliche Ausdrücke. „Dieses Anrennen gegen die Wände unseres Käfigs ist völlig und absolut aussichtslos.“¹⁵

Wittgenstein hat also mit seiner Sprachspiel-Theorie eine Kontexttheorie geliefert, deren Potential er aber wegen seiner bornierten und konservativen Ideologie selbst nicht ausschöpfen konnte. Die von der Kunst eröffneten Möglichkeiten der Kontext-Verschiebung, des Kontext-Verlustes, der Kontext-Abweichung seit Duchamp und Dada hat er nicht wahrgenommen. Die Kunst zeigt, die Konstanz des Kontextes ist aufhebbar, unterbrechbar. Gerade die Verwendung sogenannter sinnloser Laute und zerstückelter Syntax in der modernen Poesie, die Verwendung und Neu-Kombination von alltäglichen Gegenständen im Kontext des Kunstbetriebes (von Duchamp bis Lavier, bei Dada und Surrealismus) zeigen ein relativ freies Spiel der Bedeutungen im vorgegebenen Rahmen der Lebensformen und Sprachspiele. Sprachspiel heißt ja gerade wegen des Wesens des Spieles auch Veränderbarkeit, Variabilität, Regelverletzung, Regelaussetzung, Regelveränderung. Wittgenstein hat also einerseits durch seine Sprachspiel-Theorie einen weiteren wichtigen Baustein zur Kontext-Theorie geliefert, andererseits die durch die Kontext- und Sprachspiel-Theorie mitgelieferte Unerfüllbarkeit, Unabgeschlossenheit und Offenheit des Horizonts der Bedeutungen und Handlungssituationen nicht konsequent zu Ende gedacht. Gerade durch diesen ist es nämlich möglich und sinnvoll, gegen die Wände des Kontextes und damit unseres Käfigs anzurennen. Wenn das „Handeln am Grunde des Sprachspiels liegt“ (Wittgenstein), dann bilden gerade abwei-

chender Sprachgebrauch, Sprengung des Kontextes und Untersuchungen der Rahmenbedingungen der Handlungs- und Lebensformen, die zum Sprachspiel als Ganzem gehören, neue Möglichkeiten, dem Gefängnis, der Macht des Kontextes, zu entkommen. Sprachspiel bedeutet auch Spiel mit dem Kontext.

III. (Bachtins dialogisches Prinzip)

Die Interpretation symbolischer Strukturen ist genötigt, in die Unendlichkeit symbolischen Sinns einzudringen.

M. M. Bachtin

Die Frage, welche Bentham und Wittgenstein angeschnitten haben, nämlich wie Bedeutung eindeutig geklärt und definiert und damit formalisierbar gemacht werden kann, ist mittlerweile zu einem fundamentalen Forschungszweig geworden: die Theorie der formalen Sprachen. Wer Texte, geschrieben in einer natürlichen Sprache, mit Hilfe einer formalen Grammatik beschreiben möchte, stößt bald auf das Problem, ob zur vollständigen Beschreibung der Bedeutung eines Wortes ein Kontext notwendig ist oder nicht. In der Theorie der formalen Sprachen wie auch in der theoretischen Linguistik, wie sie von Noam Chomsky in den 60er Jahren mit seinen generativen Grammatiken vertreten wurde, wird versucht, mit dem Werkzeug der formalen Grammatik, rein formal, die natürlichen Sprachen zu beschreiben. Dabei gibt es zwei Haupttypen, Referenzpunkte, an denen sich die Debatte ausweitet: die kontext-sensitiven Sprachen und Grammatiken (in der Chomsky-Hierarchie Typ 1) und die sogenannten kontextfreien Sprachen und Grammatiken (Typ 2).

„Gemäß der Grammatiken von Typ 1 kann also ein einziges nichtterminales Zeichen X durch ein Wort P ersetzt werden, jedoch nur in dem Kontext Q1XQ2. Deshalb nennt man Typ-1-Sprachen auch kontextsensitiv. Gemäß den Typ-2-Gram-

matiken kann ein nichtterminales Zeichen X durch P ersetzt werden, gleichgültig, welche Zeichen X umgeben, d. h. unabhängig vom Kontext. Deshalb nennt man Typ-2-Sprachen kontextfrei. Die Ausdrücke „kontext-sensitiv“ und „kontextfrei“ werden auch auf Grammatiken ausgedehnt.“¹⁶

Die Frage bleibt, ob kontext-sensitive Grammatiken mächtig genug sind, natürliche Sprachen zu beschreiben. Bei formalen Sprachen scheint es logisch, daß es kontextfreie Sprache gibt. Bei einer natürlichen Sprache hingegen ist es schwer vorstellbar, daß sie vollkommen kontextfrei funktioniert. Ein entschiedener Vertreter der Kontextabhängigkeit der Bedeutung bei natürlichen Sprachen war Michail Michajlovic Bachtin.

Der russische Literaturtheoretiker und Semiologe Michail Michajlovic Bachtin (1895–1973) stand seinen Produktionen aus verschiedenen inneren und äußeren Gründen ähnlich nachlässig gegenüber wie Bentham. Viele seiner Schriften gingen verloren, blieben zu seinen Lebzeiten unpubliziert oder erschienen unter einem anderen Namen. Bis zum Jahre 1929 ist nur eine einzige von Bachtins zahlreichen Arbeiten unter seinem Namen erschienen: *Kunst und Verantwortung* (1919). *Die formale Methode der Literaturwissenschaft* war unter dem Namen seines Freundes Pavel Medvedev veröffentlicht worden.¹⁷ Die Bücher *Marxismus und die Philosophie der Sprache* (1919) und *Der Freudianismus* (1927) erschienen unter dem Namen seines Freundes V. N. Volosinov, waren aber von Bachtin geschrieben, zumindest entworfen und von Volosinov nur redigiert worden. 1929 war unter seinem Namen das Buch *Probleme der Poetik Dostojewskijs* erschienen, wo er diesen als polyphonen Autor pries. Diese Vielstimmigkeit hat Bachtin offensichtlich von seinem Helden in sein Leben übertragen. Beginnt mit Bachtin jene große postmoderne Tradition der multiplen Identitäten, wie sie uns auch die Dichter Borges und Pesoa vorführten? In der Stalinzeit war Bachtin mehr als zwei Jahrzehnte untergetaucht. Erst Ende der 50er Jahre publizierte

er wieder. 1965 erschien sein Buch über Rabelais, das 1940 im Manuskript fertiggestellt worden war.

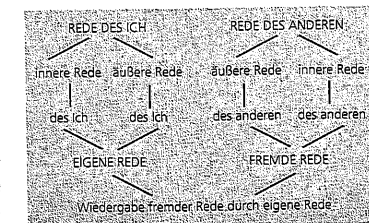
Wiederentdeckt wurde Bachtin auf mehrfache Weise. In Deutschland im Zusammenhang mit der Studenten-Revolution um 1968.¹⁸ Bachtins Beschreibung der Lachkultur als Volkskultur, als Kultur der Massen diente im Zeitalter von Pop und Subkultur als Argument für Gegenkultur, Rebellion, Fortschritt, Jugend, Utopie, vergleichbar den Ideen von L. Marcuse und E. Bloch. Seine Theorie des polyphonen Romans paßte in die Literatursemiotik der Zeit und auch in die herrschende philosophische Strömung, den Strukturalismus. Doch diese erste Rezeption in Deutschland hatte keine Wirkungsgeschichte. Mit der Studentenrevolution verschwand auch Bachtin wieder.¹⁹ Nachhaltiger entdeckten ihn daher die französischen Strukturalisten wieder, insbesondere Julia Kristeva im Zusammenhang mit ihrer Theorie der Intertextualität und der poetischen Sprache.²⁰ Über die französische Rezeption wurde er – unterstützt von dem in den USA lebenden großen Linguisten Roman Jakobson – zu einem wichtigen Anreger der amerikanischen postmodernen Theorieszene.²¹ Von dort her erfolgt nun auch langsam wieder eine zweite Rezeptionswelle in Deutschland.

Bachtins ideologiekritische Analysen waren als literarische Studien (statt wie bei Bentham als juristische) verkleidet. Nicht ohne Grund wurde er, der gerade in einer langen Zeit der totalen politischen Unterdrückung dem Widerstand in Literatur und Geschichte auf die Spur zu kommen suchte und mit seinen Studien zur Lachkultur jene Phänomene untersuchte, die subversiv und radikal die herrschende Ordnung in Frage stellten, in der UdSSR lange Zeit totgeschwiegen. Ursprünglich verdanken sich seine Studien den Auseinandersetzungen mit Kants kritischen Hauptwerken, insbesondere in der Form der neokantianischen Marburger Schule. Aber bald entwickelt er in seinen frühen Arbeiten *Kunst und Verantwortung* (1919, wiederpubliziert 1977), *Das Problem von Inhalt,*

Material und Form in der Wortkunst (1924, erstpubliziert 1975), *Autor und Held in der ästhetischen Aktivität* (1923, erstpubliziert 1979), *Für eine Philosophie der Handlung* (ca. 1920 geschrieben, erstpubliziert 1986) in Auseinandersetzung mit den russischen Formalisten, der deutschen Formästhetik und mit dem Saussureschen Sprachbegriff seine eigene Methodik, welche die Sprache im Rahmen einer semiotischen Kulturtheorie erfaßt. Bachtin bestimmt Sprache als dialogische Handlung, eine Theorie, die Wittgensteins Sprachspiel-Theorie an Radikalität und Nuancen übertrifft. Nicht die Abstraktion Sprache wird in den Arbeiten des Bachtinkreises erfaßt, sondern die konkrete soziale Äußerung als genuiner Gegenstand der Sprachwissenschaft: „Die wahre Realität der Sprache als Rede ist nicht das abstrakte System sprachlicher Formen, nicht die isolierte monologische Äußerung und nicht der psychophysische Akt ihrer Verwirklichung, sondern das soziale Ereignis der sprachlichen Interaktion, welche durch Äußerung und Gegenäußerung realisiert wird.“²² Im Namen der „Interaktion“ klingt das dialogische Prinzip Bachtins bereits im Buch *Freudianismus* an: „Every utterance is the product of the interaction between speakers and the product of the broader context of the whole complex social situation in which the utterance emerges. Elsewhere we have attempted to show that any product of the activity of human discourse – from the simplest utterance in everyday life to elaborate works of literary art – derives shape and meaning in all its most essential aspects not from the subjective experiences of the speaker but from the social situation in which the utterance appears. Language and its forms are the products of prolonged social intercourse among members of a given speech community.“²³ Mit dieser Kontextualisierung des Sprechenden Subjekts, mit dieser Relativierung der Autonomie des Sprechens („Not a single instance of verbal utterance can be reckoned exclusively to its utterer's account.“)²⁴ versucht er Freud und die

subjektive Motivation des Bewußtseins zu entheben. Bachtin setzt nicht auf subjektive, sondern auf objektive soziale Wurzeln des verbalen Verhaltens: „The verbal component of behavior is determined in all the fundamentals and essentials of its content by objective-social factors.“²⁵ Bachtin betont die „soziale Situation“ als generierenden und konstituierenden Faktor der Bedeutung einer verbalen Äußerung. Dieses Konzept der „sozialen Situation“ korrespondiert mit Wittgensteins Konzept der „Lebensformen“ bzw. des „Sprachspiels“. Was Bachtin unterscheidet ist die Betonung der dialektischen Natur dieser sozialen Situation, die durch die Interaktion des Sprechers und der komplexen Menge der sozialen Umstände entsteht, in der die Äußerung stattfindet. Auf diese Weise besteht die verbale Äußerung nicht nur aus den verbalen Faktoren, sondern auch aus der extraverbalen Situation. Dieser „extraverbale Kontext“ der Äußerung besteht aus 3 Faktoren: „(1) the common spatial purview of the interlocutors (the unity of the visible – in this case, the room, the window, and so on), (2) the interlocutors' common knowledge and understanding of the situation, and (3) their common evaluation of that situation.“²⁶ Die Steuerung dieser Situation wird eine Möglichkeit der Kunst der 50er Jahre sein, nämlich im Situationismus. Der hardcore-Marxismus der objektiven sozialen Grundlagen verbalen Verhaltens differenzierte sich und wurde zur Definition der Sprache als dialogische Handlung. Dieses dialogische Prinzip hat Bachtin aus seiner Theorie des polyphonen Romans (bei Dostojewskij) abgeleitet, der dadurch bestimmt ist, daß in ihm die Stimmen der Personen und jene des Autors gleichberechtigt koexistieren. Statt eines monologischen, d. h. reglementierenden Denkens votierte er für eine polyphone Welt. Diese Vielstimmigkeit als theoretisches Ideal hat Bachtin, wie schon gesagt, auch auf sein Leben übertragen. In den Schriften *Autor und Held in der ästhetischen Aktivität* (1923) und *Das Problem des Autors* definiert er erstmals den Autor

durch den Anderen, den Leser und den Helden als ko-autorisierende Andere. Das Selbst muß in Kategorien des Anderen wahrgenommen werden. Wie ein Autor seinen Helden ihre Stimme verleiht und dadurch auch sich, so formuliert sich auch das Subjekt, indem es Anderen Stimmen gibt. So entwirft Bachtin eine Dialogik des Redens. Die neue Intersubjektivität der künstlerischen Rede wird durch die besondere Position des Interpreten gegenüber der Welt des Textes bestimmt.



Die Vielstimmigkeit dieser Reden des Ich und des Anderen führt zu einer Relativität des Subjekts, das sich fremde Reden aneignet und erst dadurch, ähnlich wie bei Lacan, seine eigene Rede konstituiert.

So wird aus der Aktivität der Wahrnehmung und der Interpretation eine Struktur der Autorenschaft. Eine spezifische Form des Kontextualismus taucht auf. Die Autonomie des Autors und des Textes wird dadurch relativiert: „Every word in narrative literature expresses a reaction to another reaction, the authors reaction to the reaction of the hero: that is, every concept, image, and object lives on two plans, is rendered meaningful in two value-contexts, in the context of the hero and in that of the author.“²⁷

In dieser neuen dialogischen Konzeption von Held, Autor, Interpret sind alle Texte und Reden miteinander verbunden und formieren eine große Heteroglossia, einen Dialog von Dialogen. Der „Ursprung“ eines Textes ist immer nur ein Glied in einer langen Kette von möglichen Transmissionen von Texten. Derridas Grammatologie-Methode

kündigt sich an. Die interlokative Relation von Ich und Anderen führt zu einer Text-Auffassung als rein positionales und relatives Konstrukt. Die Kontextkunst wiederholt im bildnerischen Bereich diese Auffassung des Kunstwerks als rein positionales und relatives (soziales) Konstrukt. Im Ereignis Kunstwerk kommt dieser Kontext zur Geltung: „In das ästhetische Objekt gehen alle Werte der Welt ein, jedoch mit einem bestimmten ästhetischen Koeffizienten; die Position des Autors und seine künstlerische Aufgabe sind in der Welt, im Zusammenhang mit diesen Werten, zu verstehen.“²⁸ Im Essay *Diskurs im Leben und Diskurs in der Kunst* (1926), werden Held, Autor, Leser zu „contact points between the social forces of extraartistic reality and verbal art. Thanks precisely to that kind of intrinsically social structure which artistic creation possesses, it is open on all sides to the influence of other domains of life.“²⁹ Die soziale Struktur ist also intrinsisch im Kunstwerk vorhanden, wodurch Kunst und Leben nicht separierbar sind.

In *Methodologie der Literaturwissenschaften* (1940, erstpubliziert 1974) wird das dialogische Prinzip endgültig zur Kontext-Theorie ausgearbeitet: „Das Problem der Grenzen von Text und Kontext. Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen). Der vorweggenommene Kontext der Zukunft ist die Empfindung, daß ich einen neuen Schritt mache (mich von der Stelle bewegt habe). Die Etappen dieser dialogischen Bewegung des Verstehens sind: Ausgangspunkt – der vorliegende Text, Bewegung zurück – die vergangenen Kontexte, Bewegung nach vorn – Vorwegnahme (und Beginn) des künftigen Kontextes.“

Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das

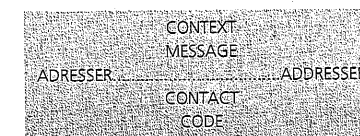
nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen läßt. Wir unterstreichen, daß dieser Kontakt ein dialogischer Kontakt zwischen Texten (Äußerungen) und nicht ein mechanischer Kontakt von „Oppositionen“ ist, der nur im Rahmen eines einzigen Textes (nicht aber zwischen dem Text und dem Kontext) zwischen abstrakten Elementen (Zeichen innerhalb des Textes) möglich und nur in der ersten Etappe des Verstehens (des Verstehens von Bedeutung und nicht von Sinn) notwendig ist.“³⁰ Nach der Autonomie des Autors wird auch die Autonomie des Textes relativiert. Ersteres durch den Interpretieren, letzteres durch den Kontext. Ja der Text existiert erst durch den Kontext. Diese Konditionierung des Textes durch den Kontext reicht vom semantischen („Jedes Wort des Textes verwandelt sich in einem neuen Kontext.“³¹) bis zum sozialen, außertextlichen Kontext: „Der Text – der gedruckte, geschriebene oder mündliche (fixierte) – ist nicht dem ganzen Werk in seiner Gesamtheit (oder dem „ästhetischen Objekt“) gleich. In das Werk geht auch sein notwendiger außertextlicher Kontext ein. Das Werk ist gewissermaßen eingehüllt von der Musik des intentionalen-werthafter Kontextes, in dem es verstanden und bewertet wird (dieser Kontext wechselt natürlich je nach der Epoche der Rezeption, wodurch das Werk einen neuen Klang annimmt).“³² Dieser Satz klingt wie von Ferne nach Wittgensteins Sprachspiel: „Verschiedene Zeiten haben ganz und gar verschiedene Spiele“. Schließlich wird die Kontexttheorie zu einer kontextuellen eschatologischen Geschichtstheorie, zu einem auch in der Zeit offenen Horizont des Textes eben durch seine abzählbar unendliche Zahl von Kontexten. „Es gibt kein erstes und kein letztes Wort, und es gibt keine Grenzen für den dialogischen Kontext (er dringt in die unbegrenzte Vergangenheit und in die unbegrenzte Zukunft vor). Selbst ein vergangener, das heißt im Dialog früherer Jahrhunderte entstandener Sinn kann niemals stabil (ein für allemal vollendet, abgeschlossen) werden, er wird sich im Prozeß der folgenden, künftigen Entwicklung des Dialogs ver-

ändern (indem er sich erneuert). In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs liegen gewaltige, unbegrenzte Massen vergessenen Sinns beschlossen, doch in bestimmten Momenten der weiteren Entwicklung des Dialogs werden sie je nach seinem Gang von neuem in Erinnerung gebracht und leben (im neuen Kontext) in erneuerter Gestalt auf. Es gibt nichts absolut Totes: Jeder Sinn wird – in der „großen Zeit“ – seinen Tag der Auferstehung haben.“³³ Bachtins dialogische Kontexttheorie hat also erstens jeden Text als Knoten in einem dynamischen Netzwerk von Texten gesehen, also jeden Text als Produkt seiner steten Umformung durch andere vorhandene Texte gesehen, welche den jeweiligen innertextlichen (sprachlichen) Kontext bilden. Jeder Text ist also Kontext für einen anderen Text. Zweitens hat er jeden Text definiert als konditioniert und konstituiert durch seinen außertextlichen Kontext, die soziale Situation, in der der Text geäußert wird. Dadurch geht Bachtin über die Intertextualitätstheorie der russischen Formalisten hinaus und zeigt jedes Kunstwerk als ein in der sozialen Realität verwurzeltes System. Elemente von Pierre Bourdieus *Soziologie der symbolischen Formen* (1970) tauchen auf.

Dieser kontextuelle Dialog zwischen den Texten selbst wie auch zwischen den Texten und den außertextlichen Situationen führt zu einer Universalisierung des Textbegriffes. Im dialogischen Kontextbegriff werden einerseits nicht nur Sätze, sondern auch soziale Situationen zu Texten, andererseits wird aber jeder „Text“ zum Kontext eines anderen Textes. So entsteht eine verwickelte Hierarchie von Texten und Kontexten, also auch ein unendlicher Horizont von Kontexten, d. h. ein universaler Kontextbegriff.

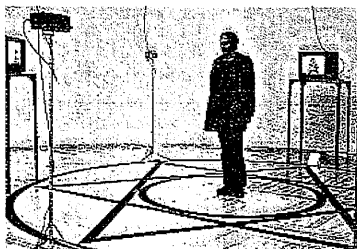
Roman Jakobson hat diesen Transfer vom formalistischen Impuls zur strukturalistischen Projektion, die Bachtin geleistet hat, ebenfalls in seine Sprach-Theorie aufgenommen, wobei er der formalistischen Autoreferentialität des Textes die referentielle und denotative Offenheit und Variabilität des Kontextes gegenüberstellt: „The ADDRESSER sends a MESSAGE to the ADDRES-

SEE. To be operative the message requires a CONTEXT referred to ('referent' in another, somewhat ambiguous, nomenclature), seizable by the addressee, and either verbal or capable of being verbalized; a CODE fully, or at least partially, common to the addresser and addressee (or in other words, to the encoder and decoder of the message); and, finally, a CONTACT, a physical channel and psychological connection between the addresser and the addressee, enabling both of them to enter and stay in communication. All these factors inalienably involved in verbal communication may be schematized as follows: Each of these six factors determines a different function of language.“³⁴



Bachtin hat also auf zweifache Weise die Kontexttheorie wesentlich beeinflusst. Erstens in der Etablierung der strukturalistischen Hypothese, die Sprache als universales Modell bzw. System für alle anderen Systeme zu nehmen. Zweitens die Sprache selbst als dialogische Handlung aufzufassen, d. h. auch den außersprachlichen Kontext als Teil des Textes zu erfassen. Jeder Kontext ist Text. Jeder Text ist Kontext. Diese Universalisierung des Textbegriffs hat in den 60er Jahren sowohl in der Philosophie des Strukturalismus, der Systemtheorie und der Kybernetik, insbesondere in den Arbeiten von Lévi-Strauss, Lacan und Derrida, wie auch in der Kunst, insbesondere in der Konzeptkunst, der systemischen Malerei, der programmierten Kunst, einen Paradigmenwechsel eingeleitet, der bis heute anhält, nämlich vom Modell der Wahrnehmung (Minimal Art, Op Art etc.) zum Modell der Sprache (z. B. strukturalen Film), d. h. die sprachliche Strukturierung auch nicht-sprachlicher Elemente. Dadurch gelingt es, soziale Elemente (Kontext) als sprachliche Elemente im „Text“ des Werkes selbst zu untersuchen. T. J.

Clark, ein Begründer der „social history“-Kunsttheorie, schreibt daher: „the so called context of a work of art is therefore not a mere surrounding, separable from form“, welche Inseparabilität von Kunst und Leben ja Bachtin bereits 1926 in seiner Arbeit über die „soziologische Poetik“ (*Diskurs im Leben und Diskurs in der Kunst*) behauptet hat. Kontext ist, so Clark weiter, „what the speaker or maker has most concretely to work with: context is text, the context is the medium, and thus the whole idea of having and sustaining 'one's own word' – ... – is fragile and paradoxical.“³⁵ Durch Bachtins Methodik der Interaktion, des Dialogs, des Kontexts entsteht eine polyphone Welt, in der die Kunst nicht außerhalb der Welt steht, sondern in komplizierten Verschlingungen die Kunst als Text der Welt und die Welt als Kontext der Kunst fungieren bzw. die Welt als Text für die Kunst und die Kunst als Kontext für die Welt. Intrinsische, formale Elemente des „Werkes“ und extrinsische, soziale Komponenten stehen in einem Dialog, in Interaktion, kontextualisieren, bedingen und konstituieren einander. Das gleiche gilt für die Beziehung zwischen Werk und Interpret. Auch sie bilden wechselseitige Kontexte. „Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert.“



Peter Weibel, *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit*, Künstlerhaus Graz, 1973

IV. (Foucaults Dispositive der Macht)

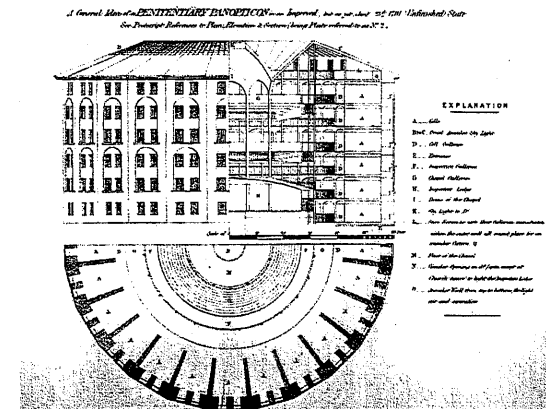
Der künstlerische Code als ein System der möglichen Unterteilungsprinzipien in komplementäre Klassen der gesamten Darstellungen, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt offeriert werden, hat den Charakter einer gesellschaftlichen Institution.

Pierre Bourdieu

In den Horizont der Gegenwart ist Jeremy Bentham nicht durch seine Hauptwerke geraten, sondern wie so oft in der Geschichte durch ein Nebenwerk, obwohl es an Rettungsversuchen nicht mangelte.³⁶ Wieder bekannt geworden ist Bentham auf leicht obskure Weise. Michel Foucault hat nämlich in seinem Werk *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*³⁷ Benthams Projekt für ein soziales Gefängnis mit dem Titel „Panopticon“ als Kronzeuge für seine Hypothese genommen, daß das Projekt der Moderne mit der Macht der sozialen Institutionen steht und fällt.

Bentham hat in der Tat viel Zeit und Energie aufgewendet, um seine Zeitgenossen von der Notwendigkeit einer reformierten Strafanstalt zu überzeugen, welche die Disziplinierung und Sozialisierung der Häftlinge gleichsam ohne körperliche Gewalt und nur unter dem Einfluß der Ratio vollziehen sollte. Zu diesem Zweck schlug er 1791 eine Gefängnis-Architektur vor, deren Grundriß ein Halbkreis aus Einzelzellen mit 2 Fenstern und eigener Toilette bildete und in dessen Zentrum sich eine Inspektionsloge befand, von der aus ein Wärter bzw. ein Team von Wärtern die Gefangenen beobachten könne. Umgekehrt könnten die Gefangenen vermögens eines komplizierten Licht- und Jalousiensystems ihre Wächter nicht sehen. Die Gefangenen wußten also nie, wann sie gesehen werden oder nicht. Diese Ungewißheit bedeutet, eigentlich immer unter Beobachtung zu sein. Daher der Name der Strafanstalt „Panopticon“ („Allessehender Platz“). Diese säkulare Parodie auf die Allwissenheit Gottes und seine gleichzeitige Unsichtbarkeit, diese

konstante Überwachung und Kontrolle durch ungesehene Augen sollte alles Private und Versteckte verunmöglichen und daher den Eingesperrten nur eine rationale Wahl lassen, Einsicht in den Gehorsam. Die Asymmetrie des Blicks und die Ungewißheit der Überwachung zerstöre jede Möglichkeit des Aufbegehrens und mache die Unterwerfung zur einzigen rationalen Alternative. Der Strafvollzug sollte die Erziehung und Resozialisierung durch die Kraft der Transparenz möglichst mild gewährleisten, die totale Allsicht sollte die Einsicht des Eingesperrten in sein Unrecht und in die Aussichtslosigkeit nichtrationalen Verhaltens fördern. Diese Dialektik von Überwachung und Unterwerfung, von Allgegenwart des kontrollierenden Blicks und Gehorsam, ursprünglich eingesetzt als Instrument reformerischen Managements des Strafvollzugs, erkannte Foucault als konstituierend für das Funktionieren der Macht in allen Institutionen der Moderne, in allen ihren administrativen Kontexten. Im Panopticon wird erstmals die Administration der Macht als Architektur transparent. Es nimmt durch seine totale Transparenz und totale Überwachung die urbane Glas-Architektur der Gegenwart vorweg. Denn auch in dieser geht es um Sicherheit und Wissen, Isolation und Gruppe, Überwachung und Beobachtung. (Siehe dazu auch die Glaspavillons von Dan Graham.) Das panoptische Prinzip diffundiert durch alle sozialen Institutionen: „Ist es daher überraschend, daß die Gefängnisse ausschauen wie Fabriken, Schulen, Baracken, Spitäler, die wiederum Gefängnissen ähneln?“³⁸ Zur kalkulierten Technologie der Unterwerfung gehört in der Moderne die Unabhängigkeit der Macht von der Person, die sie ausübt. Die Machtstruktur wird sogar von denen getragen und gestützt, die ihr unterworfen sind. Foucault hatte bei der Aufzählung jene sozialen Institutionen der Moderne, die Gefängnissen gleichen, die Galerien vergessen. Auch in den Galerien regiert das Spiel des asymmetrischen Blicks, das Panopticon-Prinzip von Überwachung und Unterwerfung, konstituiert von Wächtern, Besuchern, Besitzern, Künstlern, Direktoren, Leitern und Kuratoren gleicher-



Benthams Entwurf des Panopticons (1791) (Gefängnisarchitektur)

maßen. Im Zeitalter totaler elektronischer Überwachung, von Radarfallen bis Bankomaten, ist Foucaults These überzeugender denn je.³⁹ Bei dem Versuch, jenem System der Macht auf die Spur zu kommen, das den Diskurs der Kunst, die soziale Konstruktion der Kunst diktiert, können wir nicht anders als den Theorien von Michel Foucault zu folgen. Foucault hat nämlich jedem Diskurs (sei es dem der Wahrheit, der Schönheit, usw.) nicht die Seinsfrage, sondern die Machtfrage gestellt. Er hat im System der Zeichen nach der Repräsentation nicht des Realen, sondern jener Macht geforscht, welche dieses Reale konstituiert. Unter verschiedenen Titeln hat Foucault diverse Diskurse der Macht untersucht. Die Macht der Medizin, die über Leben und Tod entscheidet, beschrieb er als „die Geburt der Klinik“⁴⁰; die Macht der Psychiatrie, die über Vernunft und Wahnsinn entscheidet, als Geburt des Narrensturms⁴¹; die Macht der Justiz, die über Recht und Unrecht entscheidet, als „die Geburt des Gefängnisses“. So könnten wir aus einem fiktiven Nachlaß von Foucault ein Buch mit dem Titel „die Geburt der Galerie“ herausgeben, welches jenes System der Macht beschreibt, das über Kunst und



Julia Scher, *Superdesk*, 1993, am Eingang zur Sammlung der Neuen Galerie Graz, kuratiert von P. Weibel. Das Museum macht sich selbst als Institution der Macht und der Überwachung transparent.

Nicht-Kunst entscheidet. Wir sehen durch die Aneinanderreihung der verschiedenen „Geburtsorte“ Klinik, Gefängnis und Galerie, in welche gefährliche institutionelle Nachbarschaften sich die Kunst begeben hat und befindet. Klinik, Gefängnis, Galerie sind die Geburtsstätten symbolischer Ordnungen, welche höchst effektive Systeme der Macht darstellen. „Die Geburt der modernen Kunst aus dem Geiste der Galerie als Gefängnis“, so könnten wir Nietzsche paraphrasieren. Foucault stellte als erster in der Nachfolge von Nietzsche dem Diskurs der Kunst die Machtfrage: Wem nützt er?

„Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser Welt wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre ‚allgemeine Politik‘ der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung, es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.“⁴²

Auch Kunst wird in dieser Welt aufgrund vielfältiger Zwänge produziert und verfügt über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Kunst, ihre eigenen Spiele. Sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre und gute Kunst funktionieren läßt, und sie verwirft Diskurse, die sie als unkünstlerisch oder schlechte Kunst definiert. Es gibt Instanzen und Mechanismen (Sammler, Kritiker, Händler, Kuratoren), welche die Modi festlegen, in denen die einen oder anderen Diskurse als Kunst sanktioniert werden. Es gibt bevorzugte und kanonisierte Techniken und Verfahren zur Findung von guter Kunst, und es gibt einen hohen sozialen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was Kunst ist und was nicht, was gute Kunst und was schlechte Kunst ist. Die Macht ermöglicht erstens nur bestimmte Diskurse von Zeichen und zwei-

tens legitimiert sie nur bestimmte Diskursformen als wahre, schöne und gute. Man kann mit Foucault diese Diskursformen des Wissens und der Schönheit, der Wissenschaft und der Kunst durch fünf Merkmale charakterisieren:

1) Kunst ist um die Form jener Institutionen zentriert, die sie produzieren (Kunst als Kunst, Galeriekunst, Marktkunst, die weiße Wand der Galerie, etc.).

2) Sie ist ständigen ökonomischen und politischen Anforderungen ausgesetzt, die einen raschen Wechsel der Stile bedingen, die an und für sich als Diskursformen vollkommen unvereinbar wären. Nur aus den Notwendigkeiten der ökonomischen Produktion werden sie gewaltsam versöhnt und sanktioniert.

3) Kunst erfreut sich in den verschiedensten Formen enormer Verbreitung und Konsumption, insbesondere durch die Massenmedien. Sie zirkuliert in allen nur erdenklichen Informationsapparaten, die sich relativ weit über den sozialen Körper des Fachpublikums hinaus ausdehnen.

4) Kunst wird aber bei dieser Distribution (wie bei ihrer Produktion) der überwiegenden Kontrolle einiger weniger großer politischer und ökonomischer Apparate (Sammler, Museen, Galerien) unterworfen.

5) Schließlich ist die Kunst der Schauplatz und Einsatz zahlreicher politischer und ideologischer Kämpfe.

Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst, diese Utopie der Antikunst, heißt also demnach:

1) Mit einer Kunst nichts mehr zu tun haben wollen, die durch diese fünf Merkmale einer Ökonomie der Macht bestimmt wird.

2) Ausstieg aus der historischen Form der Kunst als Machtdispositiv.

3) Streben nach einer Kunst als Diskursanalyse der Kunst. Es geht um eine Neuordnung des Diskurses in der Kunst, wenn wir versuchen, die Kette und den Rhythmus der Transformationen zu untersuchen, die mit den wahren, guten und schönen Werken der Kunst und ihren ontologischen Begründungen gebrochen haben.

Bachtins Kontexttheorie würde den „Händlern der Macht“ zeigen, daß die Wertungen, ob gut oder schlecht, ob Kunst oder nicht Kunst, wechseln, weil sie von den wechselnden Kontexten abhängen. Insofern kennt die Kunst keine Grenzen, insofern enthielte die Kunstgeschichte gewaltige, unbegrenzte Massen von nicht beachteter, guter Kunst, wenn man sie aufbewahrt hat. „Es gibt nichts absolut Totes“ (M. Bachtin). Die Kontexttheorie der Kunst widerspricht also der Ästhetik der Macht. Eine kontextuelle Kunst untersucht und kritisiert die Mechanismen der Macht, auch der Kunst als Machtdiskurs (im Namen einer „institutionellen Kritik“).

In unserem sozialen System, auf jenem Schlachtfeld, dessen Wachtürme Klinik, Gefängnis und Galerie heißen, ist auch die Kunst ein Diskurs der Macht. Indem der Kunst die Machtfrage gestellt wird, wird die Kunst selbst in Frage gestellt. Denn wer ist Clio, die Göttin der Geschichtsschreibung? Wer hat die Macht, die Kunstgeschichte zu schreiben? Nur der Künstler, das Kunstwerk, wie die Ontologie gerne behauptet? Oder auch der soziale, produktive und distributive Apparat, der das Kunstwerk umgibt (Sammler, Händler, Kuratoren, Kritiker, etc.)? Die Ontologen verschweigen den Einfluß dieses sozialen Apparates, um seine Herrschaft als „implizites System“ um so stärker zu machen.

Deswegen vernichten die KontextkünstlerInnen nicht die Bedingungen, aus denen ein Kunstwerk entsteht, wie es Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1965) forderte, das „reine Insiselbststehen“ und Insiselbstentstehenlassen des Werkes, sondern zeigen explizit die Bedingungen des Entstehens, den sozialen Apparat etc. als Werk selbst oder als Teil des Werkes, gerade um seine Herrschaft als implizites System zu brechen.

Es ist die Macht, welche die Erzählungen der Kunst und die Kunstgeschichte schreibt. Selbstverständlich will auch der Künstler an dieser Macht teilhaben, um Teil der Kunstgeschichte zu werden. Deswegen werden so viele Künstler per se zu Komplizen der Macht. Deswegen ist die

Kunst der politisch und wirtschaftlich mächtigsten Länder auch die mächtigste, produktivste und distribuierteste Kunst. Auf die gleiche Weise wie in einer Gesellschaft Geschichten geschrieben werden, so wird in dieser Gesellschaft auch Geschichte gemacht. Welche Macht aber legitimiert einen beliebigen Diskurs als Kunst? Es geht darum, jenes ganze Ensemble von Praktiken in der Kunst, die der Macht als Stütze dienen, in Frage zu stellen. Denn offensichtlich ist Kunst nicht der Ort der Freiheit, des Wahren und des Absoluten, sondern Kunst ist eine Praktik, die mit einer ganzen Reihe von Institutionen, politischen Notwendigkeiten, sozialen Situationen, gesellschaftlichen Regeln, ökonomischen Mechanismen, ideologischen Funktionen verbunden ist, ohne die sie nicht existiert. Kunst ist daher nicht die Gefangene, sondern paradoxerweise der Wärter – soviel zum Geschrei „Freiheit für die Kunst“.

Foucault paraphrasierend können wir zusammenfassen: Kunst ist zu verstehen als ein Ensemble von geregelten Verfahren von Produktion, Gesetz, Zirkulation, Rezeption und Wirkungsweise von Aussagen. Dieses Ensemble von Verfahren ist an Machtsysteme gebunden, die sie produzieren und stützen, codieren und legitimieren. Insofern reproduziert Kunst Machtwirkungen und man kann von einem Herrschaftssystem der Kunst selbst sprechen. Kunst als historische Diskursform, wie wir sie heute kennen, ist nur zu denken unter den ökonomischen und politischen Bedingungen – und ganz und gar nicht unter ontologischen –, welche den Kapitalismus herausgebildet haben. Insofern wäre es ein illusionäres Unterfangen, die Kunst von der Macht zu trennen und die Kunst von jeglichem Machtsystem zu befreien, weil damit auch die Kunst selbst verschwinden würde, vergleichbar jener These Benthams, daß mit dem Verschwinden der Fiktion auch die Realität verschwände. Offenbar korrelieren, wie Bentham schon bewies, institutionelle Macht und Fiktion. Es geht vielmehr darum herauszufinden, ob es möglich ist, eine neue Politik der Kunst zu konstituieren, die nicht in der Veränderung des Bewußtseins der Menschen

bestünde, sondern in der „Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit (bzw. von Kunst, P. W.), ..., die Macht der Wahrheit (bzw. der Kunst, P. W.) von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie zu lösen, innerhalb derer sie gegenwärtig wirksam ist.“ Der soziale Körper der Kunst ist derart von vielfältigen Machtbeziehungen überzogen, ist derart von Institutionen der Macht wie Sammlern, Banken, Corporations, Museen, Magazinen und Galerien konstituiert, daß die Kunst, die von diesem Diskurs produziert wird, kaum mehr von der Macht selbst unterschieden werden kann, weil umgekehrt auch diese Machtbeziehungen nicht ohne den Diskurs der Kunst und Künstler funktionieren können. Die Abhängigkeit des Künstlers von der Macht der Institutionen, die Entfremdung von seiner eigenen künstlerischen Produktion durch das Galeriesystem und die Museen wurde in den 60er Jahren im Zuge einer allgemeinen Politisierung (Vietnamkrieg, Studenten-Rebellion, Mai 68) und im Maße, in dem die künstlerischen Praktiken den Raum der Galerie (Land Art) und die bloße Produktion von Objekten (Konzeptkunst) transzendierten, den Künstlern immer bewußter. Die Kritik an den Institutionen des Kapitalismus schloß auch die Museen und Galerien als Instrumente der Repression ein. Denn Repression war eine allgemeine politische Bedingung in den postfaschistischen autoritären Systemen der 60er Jahre. Die Avantgarde-Künstler entwickelten eine Antipathie gegenüber den Institutionen der Kunstwelt und auch gegenüber ihren historischen Produktions- und Rezeptionsformen. Neue soziale und kulturelle Aktivitäten sollten die Institutionen und ihren geschlossenen Diskurs herausfordern, öffnen (Fluxus, Happening, Underground Film, Body Art). Die Künstler bestreikten die Museen, demonstrierten vor den Museen, stürmten, boykottierten und schlossen internationale Messen und Großausstellungen (Art Strike in New York 1970, Biennale von Venedig 1968 etc.). Die besten Künstler rebellierten nicht nur ästhetisch

formal, sondern auch politisch gegen die Macht, von der sie abhängig waren, dem Dreieck Museum, Galerie, Medien. Besonders wichtig waren The Art Workers' Coalition (1969–72), die Guerilla Art Action Group und Attica Committee 1974 (John Hendricks, Jean Toché). In ihrer ästhetischen Praxis haben die avanciertesten KünstlerInnen der 60er Jahre nicht nur das berühmte Dreieck Studio-Galerie-Museum verlassen, indem sie ihre Produktionsweisen auf die Straße und andere öffentliche Orte, in die Landschaft ausdehnten oder auch in andere Disziplinen und Wissenschaftszweige, sondern in einem politischen Aktivismus auch das Dreieck Galerie-Museum-Medien attackiert. „Der Ausstieg aus dem Bild“ (Laszlo Glozer) bedeutete auch einen Ausstieg aus der kapitalistischen Gesellschaft und aus dem kulturellen System, welches diese repräsentierte, aus dem Markt, dem Handel, den Museen, den Galerien. Robert Morris beschrieb 1970 das „eiserne Dreieck“, das den Künstler gefangen hielt: „Artists' lives are bound within the repressive structure of the art world. The iron triangle is made up of museums, galleries, and the media. All three... wield power over artists while maintaining a symbiotic dependence on them. In most every case status quo economic interests support this iron triangle and effect policies coming from each corner of it. The repressive structures within the art world parallel those outside it.“⁴³ Robert Smithson, der vom weißen Raum der Galerie in die verwüstete postindustrielle Landschaft ausgewandert war, um dem „eisernen Dreieck“ zu entkommen, beschrieb die Institutionen der Kunst wie M. Foucault die Orte der Gefangenschaft (Hospital, Gefängnis). Als er 1972 seine Arbeit von der Documenta 5 (von Harald Szeemann) zurückzog, gab er unter dem Titel *Cultural Confinement* (Kulturelle Gefangenschaft) folgende Erklärung: „Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits... Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultu-

ral prison that is out of their control... Museums, like asylums and jails, have wards and cells – in other words, neutral rooms called 'galleries'. ... Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic convalescence.“⁴⁴

Die kulturellen Grenzen waren im „eisernen Dreieck“ schnell erreicht. Daher schrieb Daniel Buren 1970 in *Cultural Limits*: „What is called for is the analysis of formal and cultural limits (and not one or the other) within which art exists and struggles.“⁴⁵ Erkennend, daß „the artist isn't in control of his value... the artist is estranged from his own production“ sah Smithson 1972 voraus, daß die Künstler in Zukunft zunehmend in die Analyse der sozialen Kräfte und Beziehungen der künstlerischen Produktion involviert sein werden: „This is the great issue, I think it will be the growing issue of the seventies: the investigation of the apparatus the artist is threaded through.“⁴⁶

In der Tat, solche Investigationen des Apparates von Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Martha Rosler, Allan Sekula, Art & Language, Joseph Kosuth, Richard Kriesche, Valie Export, Gordon Matta-Clark, Andre Cadere, Victor Burgin, Yvonne Rainer u. a. bildeten eine wichtige Strömung der Kunst der 70er Jahre.

Die Transformationen der Kunst in den 60er Jahren durch Minimal Art, Konzeptkunst, Fluxus, Happening, Aktionismus, Land Art, Medienkunst in Verbindung mit den sozialen Umwälzungen und politischen Insurrektionen, gemeinsam mit den philosophischen Strömungen des Strukturalismus, der Systemtheorie und der kritischen Theorie und der Wiedergewinnung historischer revolutionärer Positionen in Kunst (Konstruktivismus, Produktivismus) und Philosophie haben das Gesicht der Kunst unwiederbringlich verändert und zwar in der Weise, daß die Kunst nicht mehr unabhängig von der Gesellschaft gedacht werden kann, daß also die formale Autonomie durch eine Reintegration der künstlerischen Diskurse in soziale, philosophische, politische, ökonomische, ökologische, naturwissenschaftliche Diskurse

relativiert werden muß. Für dieses neue politische Bewußtsein der gesellschaftlichen Bedingungen von Kunst stehe ein unverdächtigter Zeuge, nämlich Robert Morris: „Art is always suffused with political meanings. One such meaning has to do with the class interests any particular art serves. All art serves some class interest since such interests provide the very ground upon which art is sustained. If there is a political context for the emergence of any art there is also one for its entombment in history ... The so-called modernist mainstream is a political document which registers certain class interests besides being a collection of physical objects.“⁴⁷

V. (Diskurse - Diskursanalysen)

Part of the task of a Marxist history ought to be to reveal the work of art as ideology.

T. J. Clark, 1974

Die traditionelle Kunstgeschichte beruft sich allein auf das Werk und betrachtet die Entwicklung der Kunst als autonome Formengeschichte. Die geschichtlichen Entstehungsbedingungen werden von einer bloß stilkritisch ausgerichteten Kunstgeschichte ausgeblendet. Kunst sei autonom und erkläre sich aus sich selbst heraus. Konservative rechte Ästhetik (Burke, Coleridge, Heidegger, Yeats, Eliot) fordert immer dazu auf, theoretische Analysen zu unterlassen und das Werk selbst, möglichst sinnlich, sprechen zu lassen. Die traditionelle Sozialgeschichte der Kunst (Hauser, Werckmeister, Warnke) betreibt zwar Kunstgeschichte als Gesellschaftsgeschichte und Ideologiekritik, aber ohne die strukturalistischen, semiotischen oder systemischen Diskurse der Postmoderne zu involvieren. Die neuen kunstkritischen, kontextuell orientierten Methoden grenzen äußere Faktoren nicht nur nicht aus, sondern versuchen, das Verwickeltsein der Kunstwerke im Ideologischen und im Ökonomischen im Kunstwerk selbst zu beweisen, im Sinne der Diskurs-Modelle (Bentham, Wittgenstein, Bachtin, Foucault), die

ich vorgestellt habe. Sie wollen ein Netz realer, komplexer Beziehungen zwischen der künstlerischen Äußerung, den zur Verfügung stehenden künstlerischen Sprachen der Zeit und den anderen sozialen Diskursen, Ideologien, historischen Strukturen und Prozessen herstellen. Künstlerinnen wie KunsthistorikerInnen versuchen, die gesellschaftliche Realität in die Kreation wie Interpretation des Werkes selbst miteinzubeziehen. Insbesondere die Krise der Repräsentation in der Moderne, neue ästhetische Erfahrungsformen im Zeitalter der Techno-Transformation der Welt und ihrer Darstellungssysteme haben neue Methoden der Kunstrezeption und Kunstgeschichte erforderlich gemacht, natürlich ebenso neue Methoden der Kunstproduktion.

Conrad Fiedler (1841–1895) hat am Ende des 19. Jh. auf seine historisch bedingte Weise die Kunst schon aus den Fesseln der Ästhetik befreit. Er hat Duchamp antizipiert, der seit der Einführung des Urinoirs als Skulptur eine Kunst des Geschmacks und des ästhetischen Urteils desavouiert hat. Das Schöne, die perfekte Ausführung, die gute Gestaltung, die formale Komposition als zentrale Kategorie des Ästhetischen existiert seit Duchamp nicht mehr. In seiner Schrift *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) hat er gezeigt, daß die Kunst sich nicht nach der Natur richtet, sondern eine Erkenntnisfunktion hat. Das Bewußtsein ist zwar Abbildung der Wirklichkeit, aber auch die Wirklichkeit ist Abbildung des Bewußtseins. Fiedlers These zielte auf eine Produktion von Wirklichkeit durch die Kunst, so wie eben andere Diskurse wie Justiz, Politik, Ökonomie Wirklichkeit herstellen. „Nichts anderes ist die Kunst, als eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.“ Statt Nachahmung und Darstellung der Wirklichkeit (im Bilde oder in der Skulptur) gehe es der Kunst um Umwandlung von Teilbereichen des Wirklichen und Produktion von Wirklichkeiten. Immer wieder gibt es Kunst, die mit den zur Verfügung stehenden Darstellungssystemen nicht auskommt, weil sie, insbesondere die Medien Bild und Skulptur, eben über die bloße Darstellung

der Wirklichkeit nicht hinausgelangen. Es werden daher neue künstlerische Strategien wie Aktion, bewegtes Bild und Installation entwickelt, die weit über das Tafelbild und die Skulptur, die bevorzugten Medien bloßer Darstellung, hinausgehen, um an der Produktion von Wirklichkeit teilzuhaben und nicht nur an der Produktion von Ideologie. Obwohl wir klarenweise nicht vergessen, daß Ideologieproduktion auch Teil der Reproduktion wie der Produktion von Wirklichkeit ist. Wiedergewinnung von Wirklichkeit lautet insgeheim das Programm der Avantgarde seit 1900, Teilhabe an den Prozessen der Gestaltung und Umgestaltung der wirklichen Welt. Die ästhetischen Provokationen der historischen Avantgarden hatten eben diesen Zweck, die Produktion der Wirklichkeit nicht allein den anderen Diskursen wie Politik, Massenmedien etc. zu überlassen. Die Künstler merkten, „l'art pour l'art“ und Autonomie der Kunst hatten ihren Preis, sie wurden von der Klasse der Produzenten ausgeschlossen. Indem sie an der Produktion von Wirklichkeit und Gesellschaft nicht mehr teilhatten, wurden sie unmerklich aus „der Gesellschaft der Produzenten“ (Marx) ausgeschlossen.⁴⁸

Die Künstler der Neomoderne nach 1945 versuchten noch einmal, die Ziele der avantgardistischen Moderne mit deren Mitteln zu erreichen. Der Schock der Postmoderne besteht gerade in dieser Einsicht und Erkenntnis der realen Ohnmacht der Kunst als Produktivkraft. Ein Vordenker der Postmoderne wie Nietzsche hat den Zusammenhang zwischen Kunst, Macht und Politik bei der Produktion von Gesellschaft in einem ebenso aufklärerischen wie verstörenden Aphorismus formuliert: „Schönheit ist eine gnädige Selbsterniedrigung der Macht ins Sichtbare“. Wenn wir an die unsichtbaren Augen der Wärter, der Repräsentanten der Macht, in Benthams Panopticon denken, verstehen wir Aspekte dieses Aphorismus und erkennen die Beziehungen zu Foucaults Hypothese über die Moderne und die Macht. Die Auflösung der Totalität ist daher ein Ziel postmoderner Kunst, ebenso wie eine Reformulierung des Visuellen, eine Redefinition der Repräsentation.

Zu den Strategien dieser Reformulierung und Redefinition gehören die kontextuellen Praktiken der Produktion und Rezeption von Kunst. Ist Schönheit nur ein Fall-out der Macht, ein Offspring der Macht, dann ist Ästhetik von Politik nicht mehr zu trennen, auch weil Macht von Wirklichkeit nicht zu trennen ist. Zugang zur Wirklichkeit hat, wer über die Produktionsmittel verfügt, welche Wirklichkeit herstellen. Dies bedeutet Macht. Künstler müssen daher Zugang haben zu jenen Produktionsmitteln, die Wirklichkeit herstellen, d. h. Zugang zu den Institutionen und Diskursen (der Macht), die Wirklichkeit produzieren. Gleichzeitig darf dabei nicht Macht ausgeübt werden im Sinne von Hegemonie und (kultureller) Kontrolle. Aber die Machtfrage muß gestellt und transparent gemacht werden. 1789 war der Moment der Machtergreifung der europäischen Intelligenz. Aber das Dreieck Kultur, Politik, Macht ist bald auseinandergebrochen, diffundiert, pervertiert. Zugang zu den Institutionen und Produktionsmitteln hätte bedeuten sollen, daß die Künstler und Intellektuellen sich an der Produktion der Gesellschaft beteiligen, d. h. an der Organisation der materiellen Bedingungen des Zusammenlebens der Menschen, der kollektiven Aktionen. Wie aber im Kapitalismus die Beziehungen der Menschen sich reifiziert haben als Beziehungen von Produkten und dadurch soziale Beziehungen zu Produktions-Beziehungen wurden, so hat sich auch die Kunst reifiziert und die Produktion ästhetischer Objekte, und zwar in der vorindustriellen Produktionsweise, hat die Koordination und Organisation gesellschaftlichen Lebens ersetzt. Der Künstler wurde zum Experten für spezifische Kenntnisse und Fähigkeiten (auf dem Gebiet der Farbe, der Form usw.), die aber zunehmend historisch obsolet wurden und nur mehr ideologisch benötigt wurden. Die Künstler verloren dadurch jene Macht, die sie 1789 gewonnen hatten, nämlich Teilhabe an der Produktion von wirklichkeitserzeugenden Diskursen. Ist die Demokratie zu einem Machtsystem der Parteien verkommen, wo im Namen aller gesprochen wird, wenn es um die Erlangung bzw. Erhal-

tung der Macht einzelner bzw. weniger geht, so hat sich auch die Kunst reziprok zu einem Machtsystem entwickelt, wo es um die Kontrolle und Hegemonie einzelner (Klassen, Individuen, Kulturen) geht, aber im Namen der Menschen (Universalismus, Humanismus) gesprochen wird. Wenn die, in deren Namen angeblich gesprochen wird, anderes sprechen als ihre selbsternannten Interpreten, dann verkündet die Macht den Mythos des Turmbaus von Babel, die Bedrohung einer multikulturellen, polyphonen Gesellschaft. Autonome Kunstwerke sind gegen die soziale Ohnmacht der Kunst keine Hilfe, denn auch autonome Kunstwerke nennen den Diskurs, der sie befohlen hat. Kontextuelle Kunstwerke analysieren zumindest den Diskurs, der sie befehlen will. Kunst als Diskursanalyse, als Analyse der Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption, aber auch als Analyse anderer Diskurse der Produktion von Wahrheit, Gesellschaft, Wirklichkeit (Recht, Medizin, Ethnologie, Ökologie etc.), ist ein Versuch, den modernen Machtsdispositiven zu entkommen, aber gleichzeitig jene „Macht“ nicht zu verlieren, welche für die Produktion von Gesellschaft und Wirklichkeit verlangt wird. Daher ist Kunst als Diskurserzeugung, als Produktion von Diskurskontexten notwendig; Kunst als Diskurslabor. Die Avantgardekunst von heute thematisiert die Kunst als Diskursanalyse. Museumsführungen, Galeriepraktiken, kunstgeschichtliche Bewertungs- und Selektionsmechanismen, kognitive Erfahrungen, merkantile Aspekte der Kunst werden als Diskurselemente analysiert, und diese Diskursanalysen werden zu Kunst erklärt. Ästhetik wird ersetzt durch Diskursanalyse. Dabei kann der Anteil des Sozialen bei der Konstruktion des Diskurses der Kunst nicht mehr geleugnet werden. Poststrukturalistische Theorien, vor allem Foucault, haben (im Sinne Benthams sogar) die diskursive Natur von der Konstruktion des Sozialen betont. „Reale“ Entitäten wie Klassen, soziale Institutionen sind nicht denkbar ohne diskursive Elemente, d. h. entstanden durch Artikulationen in Theorie, Repräsentation und Diskurs.⁴⁹ Eben aber gerade darum geht es, die diskursiven

Elemente der Kunst selbst aufzuzeigen – und zwar als (Kontext-) Künstler wie als (kontextueller) Kunsthistoriker. „Art is a social product“ lautet daher der erste Satz von Janet Wolffs Buch *The Social Production of Art* (1981), in dem die soziale Natur von der Produktion, Distribution und Rezeption der Kunst untersucht wird, die sozialen und institutionellen Koordinaten der künstlerischen Praktik.⁵⁰ Von der Charakteristik der künstlerischen Produktion als Manufaktur („Poetry is manufacture“ Majakowski) über die sozialen, psychologischen, neurologischen Faktoren, welche die Kreativität determinieren, bis zur kollektiven Produktion von Kunst (Film) bewegt sich Wolff immer mehr weg vom Bild des Künstlers als Kreator und zeigt nicht nur die sozialen und ideologischen Faktoren, die den Autor des Werkes beeinflussen, sondern auch die aktive und partizipatorische Rolle des Publikums bei der Kreation des Werkes („Interpretation as Re-creation“, J. Wolff). Der Mythos des Autors wird attackiert und diverse Stimmen des Textes, die Möglichkeit multipler Lesarten eines Textes durch verschiedene Leser, werden analysiert. Dabei wird natürlich Bachtins Theorie des polyphonen Romans erwähnt, die Pluralität gleichwertiger Bewußtseine und ihrer Welten, der Verlust einer externen Perspektive, die das letzte Wort hätte. Die versteckten objektiven Widersprüche der Realität kommen durch diese polyphone Struktur des Werkes zum Ausdruck. Die künstlerische Praktik wird als situierte Praktik, als Mediation von ästhetischen Codes und ideologischen, sozialen und materiellen Prozessen und Institutionen gesehen. Denn auch die Künstler sind als Subjekte konstituiert durch soziale und ideologische Prozesse, sind Produkt und Effekt von Diskursen, formieren sich teilweise durch diskursive Artikulationen, sind selbst soziale und kulturelle Konstrukte. In ihrem Buch *The Social Construction of Reality* (1966) haben Peter L. Berger und Thomas Luckmann die Realität als eine Art von kollektiver Fiktion entworfen, die konstruiert und erhalten wird von einer Reihe von Prozessen der Sozialisation, Institutionalisierung und durch tägliche soziale

Interaktion. Diese Fiktionen sind relativ permanent, wenn auch veränderbar und opak. Die Realität wird zu einer Art Betriebssystem, aufrecht gehalten durch eine konzeptuelle Maschinerie von „subuniverses of meaning“, „symbolic universe“ (das die subuniverses integriert) und „universe maintenance“ qua Mythologie, Theologie, Philosophie, Wissenschaft. Die von einer Gemeinschaft geteilte Realität ist „paramount“. „Compared to the reality of everyday life, other realities appear as finite provinces of meaning, enclaves within the paramount reality marked by circummeanings and modes of scribed experience. The paramount reality envelopes them on all sides, as it were, and consciousness always returns to the paramount reality as from an excursion.“⁵¹ Die Welt besteht aus multiplen Realitäten. Die Transition von einer Welt in die andere ist die ästhetische oder religiöse Erfahrung, insofern „as art and religion are endemic producers of finite provinces of meaning.“⁵² In diesem Zusammenhang ist auch das Buch *Die Fabrikation der Fiktionen* von Carl Einstein (wiederaufgelegt 1973) zu erwähnen. Der Weg geht also von der „Produktion der Gesellschaft“ über die „soziale Produktion von Kunst und Kultur“ zur „sozialen Konstruktion von Realität“. Einen entscheidenden Beitrag in Richtung dieses Weges hat Pierre Bourdieu mit seiner *Soziologie der symbolischen Formen* (1970) geleistet, eine Anspielung auf Ernst Cassirers idealistische Philosophie der symbolischen Formen und der von ihr abgeleiteten Schrift Erwin Panofskys *Die Perspektive als symbolische Form*. Insbesondere die Arbeit *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* (1970) ist wegweisend.⁵³ Bourdieu verwehrt „die Illusion des unmittelbaren Verstehens“ und „das Ideal der reinen Wahrnehmung des Kunstwerks im Sinne eines ‚reinen‘ Werkes“, denn beides setzt einen langen historischen Prozeß voraus, der die Kunst erst „reinholt.“ „Die spezifisch ästhetische Betrachtungsweise ist ein Produkt (oder Nebenprodukt) einer Transformation der künstlerischen Produktionsweise, die durch die Erziehung unablässig repro-

duziert werden muß.“⁵⁴ Oft wird eine Wahrnehmungsweise für natürlich gehalten, die doch nur klassenspezifisch ist: „Die Illusion des ‚reinen‘, im Sinne eines ‚unbebrillten Auges‘ ist ein Merkmal derjenigen, die die Brille der Bildung tragen und die gerade das nicht sehen, was ihnen zu sehen ermöglicht, und ebensowenig sehen, daß sie nicht sehen könnten, nähme man ihnen, was ihnen erst zu sehen erlaubt.“⁵⁵ Die Wahrnehmung von Kunst wird zu einem Sonderfall von Klassenethozentrismus, der sich gar nicht als einen solchen erkennt. „Als ein historisch entstandenes und in der sozialen Realität verwurzeltes System, hängt die Gesamtheit dieser Wahrnehmungsinstrumente, die die Art der Appropriation der Kunst-Güter in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt bedingt, nicht vom individuellen Willen und Bewußtsein ab. Sie zwingt sich den einzelnen Individuen auf, meist ohne daß sie es merken, und bildet von daher die Grundlage der Unterscheidungen, die sie treffen können, wie auch derer, die ihnen entgehen.“⁵⁶ Kunst wird zu einem sozialen Code als eine historisch bedingte Institution. Dieser Auffassung widerspricht Luhmann.

Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme hat als Ausgangspunkt die Differenz von System und Umwelt. „Draw a distinction“ leitet er vom Formalkalkül des Logikers Spencer Brown ab.⁵⁷ Systeme können ohne Umwelt nicht bestehen. „Sie konstituieren und sie erhalten sich durch Erzeugung und Erhaltung einer Differenz zur Umwelt, und sie benutzen ihre Grenzen zur Regulierung dieser Differenz.“⁵⁸ Man muß aber zwischen der Umwelt eines Systems und Systemen in der Umwelt dieses Systems unterscheiden. Es gibt verwirrende wechselseitige System/Umweltbeziehungen, ähnlich den Text/Kontext-Beziehungen. Diese Wiederholung der Systembildung in Systemen nennt Luhmann Systemdifferenzierung. „Innerhalb von Systemen kann es zur Ausdifferenzierung weiterer System/Umwelt-Differenzen kommen.“⁵⁹ Der Beobachter einer Unterscheidung muß sich als System in einer Umwelt erkennen. Die Beobachtung anderer Beobachter

bzw. Beobachtung ist eine Beobachtung zweiter Ordnung. Beobachter erster Ordnung beobachten Objekte. Alle ausdifferenzierten Funktionssysteme wie die Kunst, die Politik sind Beobachtungen zweiter Ordnung. Selbstbeobachtung ist eine Beobachtung zweiter Ordnung. Kunst wird zu einem Vorgang unterschiedlichen Beobachtens, wobei mit steigender Systemdifferenzierung, die Ausdifferenzierung von weiteren System/Umwelt-Differenzen innerhalb des Systems, auch die Komplexität steigt.

Die Grenzen des Systems werden zur Regulierung der Differenz benützt. Kunst als Teilsystem reduziert das Gesamtsystem, ihre Ausdifferenzierung stabilisiert das Gesamtsystem. Denn auch für die Kunst gilt, Grenzerhaltung ist Systemerhaltung. Der Konzeptkünstler Mel Bochner hat schon 1970 mit einer „Theory of Boundaries“ gearbeitet.

Die Theorie der Kunst als beobachtendes System, als selbstreferentielles System mit der Fähigkeit, Beziehungen zu sich selbst herzustellen und diese Beziehungen zu differenzieren gegen Beziehungen zur Umwelt, dient zwar unserer Auffassung von der Konstruktion der Kunst („Jede Kognition ist Konstruktion“ bzw. „Ein Kunstwerk unterscheidet sich, um beobachtet zu werden“, sagt Luhmann), aber sie unterschlägt die historische bzw. soziale Komponente. Die Autonomie der Kunst verdanke sich der Doppelung von Beobachtung erster und zweiter Ordnung. Sie bestehe im Praktizieren dieser Differenz.⁶⁰ Aber wie könnte Luhmanns Theorie erklären, daß die Kunst ihre Welt auf dieser Differenz begründet, es sei denn durch den geschichtlich-sozialen Kontext?

Die Basis für die scheinbare Unabhängigkeit von historischen Bedingungen, die in funktionalen und formalen Ausdifferenzierungen von Systemen bestätigt werde, liegt aber allein im historischen Prozeß, der zum Auftauchen dieses autonomen Feldes führte, sagt Bourdieu in *Principles of a Sociology of Cultural Works*.⁶¹ Die Verweigerung des Historischen bedeutet die Verweigerung, die eigenen sozialen Voraussetzungen der Möglichkeit dieser Verweigerung zu sehen. Es

sind die sozialen Bedingungen der Geschichte, in denen die Freiheit, diese Bedingungen zu vernachlässigen und von autonomen Produkten zu sprechen, d. h. die Unterscheidungen nicht zu kennen bzw. zu beobachten, institutionalisiert worden ist. Die Appropriation der kulturellen Güter muß also als sozialer Code begriffen werden, der geschichtlich konstruiert ist. Der kulturelle Kanon muß als gesellschaftlich akzeptiertes Herrschaftsinstrument, als sexistische, rassistische Hegemonie erkannt werden. Andernfalls legitimiert Kunstgeschichte kulturell vermittelte Herrschaft.⁶² Kontextuelle Kunst und „social art history“ versuchen, die Struktur des Herrschaftsdiskurses zu unterbrechen, indem sie eben die Bedingungen geschichtlicher Produktion und Rezeption von Kunst artikulieren.

T. J. Clark, Serge Guibault, Michael Baxandall und Thomas Crow stehen für neue sozialhistorische, strukturanalytische und rezeptionstheoretische Ansätze der Kunstgeschichte, die sich auf Bachtins Kontexttheorie berufen.⁶³ Diese Schule, annonciert 1972 als eine Serie von Studien unter dem Titel *Art in Context*, hg. von John Fleming und Hugh Honour, N.Y. Viking Press, will im Gegensatz zur traditionellen Methode, die Kunstgeschichte als autonome Formengeschichte definiert und sich allein auf das Werk beruft, extrinsische Kategorien aus der Interpretation und Kreation des Werkes nicht ausklammern und den geschichtlichen Kontext im Stil, im Formalismus des Werkes selbst erkennen. Sie versucht, die Institution Kunst als Diskurs zu analysieren und soziale Diskursformen künstlerischer Praktiken jenseits von Werk und Person zu beschreiben. Helmut Draxler, der dieser Schule nahesteht, entwirft für die Praxis der Kunstgeschichte 3 Ebenen an Kontexten: „Kunst steht immer erstens im Umfeld von anderer Kunst, zweitens in Beziehung zu Begriffen, Diskursen und Institutionen, die als die wichtigsten Träger von Ideologien zu gelten haben, und drittens im Dienste von Interessen, die da heißen: Geld, Macht, Prestige etc.“⁶⁴ Wird Kunst als Diskurs definiert, kann sie als „ein Geflecht von Begriffen, Praktiken und sozialen

Bestimmungen jenseits der Werke und Personen“⁶⁵ untersucht werden und wird dadurch nicht von anderen Diskursformen wie Wirtschaft und Recht abgekoppelt. In diesem Prozeß, durch diese Methoden der Diskursanalyse wird das Soziale der Kunst inversiv. „Derselbe Prozeß verwandelt das Soziale der Kunst von einer externen, repräsentativ-funktionsbedingten in eine interne, funktionsauslösende Kategorie.“⁶⁶ Zwischen dem institutionellen Aufbau der modernen Gesellschaft und der modernen Kunst werden gemeinsame vermittelnde Strukturen gesehen.⁶⁷ Statt Abkoppelung und Abschirmung der Kunst von der Gesellschaft (im Namen der „Autonomie“), ohnehin nur fiktiv und imaginär, aber wahrscheinlich gerade deswegen unvermeidlich, findet ein Rekurs auf das Reale statt. Eine Reduktion der Fiktionen, Bentham's Programm, wird auf andere Weise erneut unternommen.

Gegen den autonomen Kunstbegriff und gegen die traditionelle Basis der Kunstgeschichte, das Einzelwerk, argumentiert seit einiger Zeit auch die moderate Kunstgeschichte selbst. Wolfgang Kemp, Kunstgeschichtler in Marburg, hat ein Forschungsprojekt für eine neue Kunstgeschichte entworfen: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*.⁶⁸ Er wirft den Museen und der formalistischen Kunstgeschichte „Kontextraub“ vor. Daher soll das Kunstwerk durch seinen originalen Kontext, seine Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in sein Recht gesetzt werden. In Berufung auf E. D. Hirsch umfaßt der Begriff Kontext: „the entire physical, psychological, social and historical milieu in which the utterance occurs“.⁶⁹ Bachtins Situations-Definition kehrt weich wieder. Hinzu kommt aber die Einsicht, daß Kontexte nicht gegeben sind, sondern gebildet werden. Kemp bezieht sich auf die „strukturelle Koppelung“ von Organismus (Werk) und Milieu (Kontext), wie sie von der ökologisch orientierten konstruktiven Systemtheorie (Bateson, Maturana, Varela) entwickelt wurde. Für Luhmanns Begriffskorrelat System/Umwelt setzt er ein Werk/Kontext und kommt daher zum Schluß: „Wie jede Äußerung kann Kunst ohne Kontext nicht gedacht werden.“⁷⁰

Die Beziehung Werk und Kontext darf aber nicht differentiell wie System und Umwelt gedacht werden, sondern im Sinne Bachtins als verfrant, als austauschbar, nicht ganz abgrenzbar. Derrida hat in einem bedeutenden Text *Signatur, Ereignis, Kontext* (1972) darauf hingewiesen, daß ein Kontext sich niemals exakt bestimmen läßt und daher Kontext und Kunst niemals exakt separierbar sind: „Aber sind die Erfordernisse eines Kontextes jemals absolut bestimmbar? Ich möchte zeigen, warum ein Kontext niemals absolut bestimmbar ist, oder vielmehr inwiefern seine Bestimmung niemals absolut bestimmbar ist, oder vielmehr inwiefern seine Bestimmung niemals gesichert oder gesättigt ist.“⁷¹

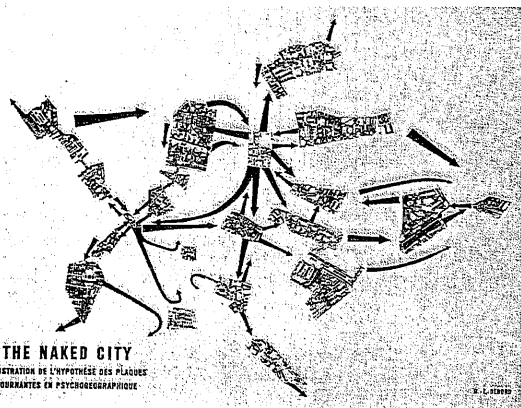
VI. (Debords konstruierte Situationen)

Wir müssen weiterkommen, ohne an irgendeinem Aspekt der modernen Kultur oder sogar deren Negation hängen zu bleiben. Nicht auf das Spektakel des Endes der Welt wollen wir hinarbeiten, sondern auf das Ende der Welt des Spektakels.

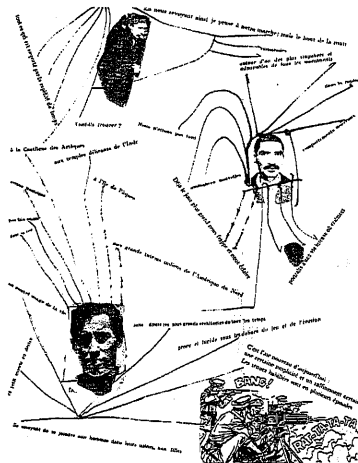
Guy Debord, 1959

Die Situationistische Internationale (1957–1972) hat das Schicksal der Kunst als virtuose Hypokrisie im Zeitalter der bürgerlichen Spektakel- und Konsum-Gesellschaft erkannt und mit einer Radikalität sondergleichen – vielleicht vergleichbar nur mit der aktionistischen Szene in Wien um 1965 – die Konsequenzen daraus gezogen, nämlich nicht allein „eine Kritik der revolutionären Kunst zu unternehmen, sondern eine revolutionäre Kritik jeder Kunst“ (Debord). Die Komplizenschaft der Kunst mit der Hegemonie, mit der dominierenden Macht erkennend, war ihr Programm eine Kunst jenseits der Kunst, eine kulturelle Subversion, wo Kunst und Soziales untrennbar wären. Die Gruppe wurde 1957 gegründet und entstand aus Mitgliedern von Cobra, Lettrismus und MIBI (Internationale Bewegung für ein imaginistisches Bauhaus). Zu ihren zentralen Mitgliedern gehörten:

Guy Debord, Michèle Bernstein, Asger Jorn, Constant, Giuseppe Pinot Gallizio, Raoul Vaneigem, Jacqueline de Jong etc. Diese Bewegung sollte einen unglaublichen Einfluß ausüben.⁷² Pinot Gallizio reichte seine Ideen weiter an eine jüngere Generation von Künstlern in Turin, nämlich an Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolino und wurde zu einem der Vorväter der Arte Povera. In Britannien wurde die gesamte Subkultur-Szene beeinflusst, von Alexander Trocchi bis zu den Sex Pistols. Constants urbanistische Entwürfe, Megastrukturen und hängende Sektoren beeinflussten die utopische Architektur der 60er Jahre. Viele europäische Künstler hatten direkt oder indirekt Kontakte zur S. I., z.B. Daniel Buren, Art & Language, die Münchener Gruppe Spur, Marcel Broodthaers, aber auch Theoretiker wie T. J. Clark, J. Baudrillard. Ihren Höhepunkt erreichte der Einfluß der S. I. bei den Unruhen im Mai 1968 in Paris. Guy Debords Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) wurde zu einer der meistzitierten Schriften der Kultur-, Gesellschafts- und Ideologiekritik. In seinem zentralen situationistischen Manifest *rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957) erkennen wir, daß es Debord nicht mehr um die Erschaffung eines Werkes (oder Textes) geht, sondern um die Konstruktion einer Situation (eines Kontextes). Nicht die künstlerische Äußerung interessiert, sondern die „soziale Situation“ (Bachtin), in der die Äußerung gemacht wird. Die soziale Konstruktion von Situationen zielt nicht auf Kunst, sondern auf Leben. Henri Lefebvre hat 1947 seine *Kritik des Alltagslebens* publiziert, einen Appell, das alltägliche Leben zu transformieren. Im übrigen ein surrealistisches Konzept. Sartres Konzept der Situation (bei ihm auf die Existenz bezogen) übertrug Debord auf das alltägliche Leben. Lukács' Dialektik von Subjekt-Objekt und seine Theorie der Reifikation der Arbeit in der Ware übertrug Debord auf die Konsumgesellschaft der Nachkriegszeit. Die Existenz wurde so zu einer Serie



Guy Debord, *Naked City*, 1957



Guy Debord, *Mémoires*, 1959

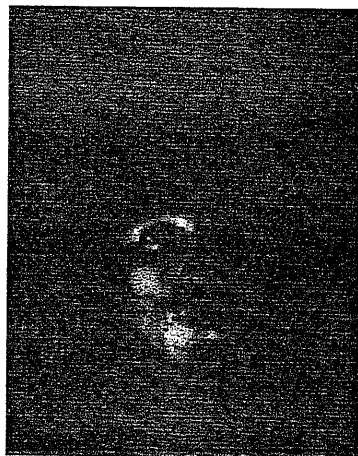


1976

Braco Dimitrijević, *After Miguel Perez*, 1976



After Miguel Perez



Braco Dimitrijević, *Self Portrait after Rembrandt*, 1968

von Situationen alltäglichen Lebens bzw. das alltägliche Leben wurde zu einer Serie von Situationen. Wollte man das Leben ändern, mußte man also die Situationen des Alltags im Alltag ändern, d. h. konstruieren. Eine „konstruierte Situation“ ist ein „durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Miteinanderspiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruierter Moment des Lebens“. ⁷³ Von der Situation erweiterte Debord sein Konzept auf die Stadt und von der Stadt auf die Gesellschaft. Der „unitäre Urbanismus“ war die „Theorie des totalen Gebrauchs der Kunstmittel und Techniken, die zur vollständigen Konstruktion einer Umwelt in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten mitwirken.“ ⁷⁴ Ivan Chitchevlov alias Gilles Ivain hat 1953 einen „neuen Urbanismus“ vorgestellt, dem es darum ging, „die Wirklichkeit zu modulieren... und neue bewegliche Szenarien zu erfinden“. ⁷⁵ Für eine legendäre Nummer von *The Times Literary Supplement*, Aug./Sep. 1964, faßte Michèle Bernstein in einer kurzen Synopsis die Ziele der Situationistischen Internationale zusammen: „As a start they aimed to go beyond artistic specialization – art as a separate activity – and delve beneath that whole movement for breaking-up language and dissolutions of forms that had constituted modern art at its most authentic. It was decided that the first field of their future creativeness would embrace experiments in behaviour, the construction of complete settings, moments of life freely created“. ⁷⁶ Es ging also um die Erschaffung eines freien Lebens und nicht bloß freier künstlerischer Formen. Die Betonung auf Umwelt und Verhalten im alltäglichen Leben als Bühne der Konstruktion von Situationen desertiert die historische Kunstproduktion von ästhetischen Objekten. Daher hatten ab 1962 auch avancierte Künstler wie Jorn keinen Platz mehr in der S. I. Kunst wird ersetzt durch „eine Methode der experimentellen Konstruktion des alltäglichen Lebens“ (Debord). Eine „neue Wirklichkeit“ soll durch die situationistische Konstruktionen gebildet werden. Eingriffe,

Interventionen, Ereignisse, Events, Happenings, Situationen sollten das ästhetische Objekt der historischen Kunst auflösen. 1959 erscheint in der Nr. 3 des Bulletin der S. I. eine Notiz über das *Absterben der Kunst*: „Ein Gespenst geht um in der bürgerlichen Zivilisation, das Gespenst der Infragestellung ihrer Kultur, die in der modernen Auflösung all ihre Kunstmittel zum Vorschein bringt.“ ⁷⁷ So wie das Umherschweifen (*dérive*) als „experimentelle Verhaltensweise des beschleunigten Durchgangs durch verschiedenartige Umgebungen“ die Arbeit ersetzen sollte, soll das „détournement“ (die Diversion, die Zweckentfremdung) die Kunst ersetzen: „die Eingliederung jetziger bzw. vergangener Kunstproduktion in eine höhere Konstruktion der Umwelt“. Das was wir heute mit einem Ausdruck Bourdieus bzw. von Alfred Sohn-Rethel Appropriation nennen. Im gleichen Bulletin schreibt Debord über *Détournement als Negation und Vorspiel*: „Die Zweckentfremdung d. h. die Wiederverwendung bereits bestehender Kunstelemente innerhalb einer neuen Einheit... Die beiden grundlegenden Gesetze der Zweckentfremdung sind der Verlust der Wichtigkeit – der bis zum Verlust des ursprünglichen Sinns gehen kann... und zu gleicher Zeit die Organisation einer neuen bedeutungsvollen Gesamtheit...“ ⁷⁸ Artefakte der Kunst werden in neuen Kontexten revitalisiert. Autor und Original werden abgewertet bzw. aufgelöst. Die Zeichen flottieren frei (Baudrillard). „Jedes Zeichen ist für Verwandlungen in etwas anderes empfänglich, sogar in sein Gegenteil“, schreiben Debord und Gil J. Wolman in ihrem Essay *Mode d'emploi du détournement* (1956). Das 1957 vorbereitete und 1959 publizierte Buch Guy Debords *Mémoires* mit malerischen Akzenten von A. Jorn ist ein frühes Meisterwerk der Zweckentfremdung und der Appropriation: „Debords und Jorns ganz aus vorgefertigten Elementen zusammengesetztes Buch *Mémoires* (in dem jede Seite nach allen Richtungen hin gelesen werden kann und in dem die Wechselbeziehungen der Sätze immer unvollendet bleiben)“. ⁷⁹ Die polyphone Stimme

Bachtins, wobei die eigene Rede aus Elementen fremder Reden aufgebaut ist, und der unendliche Raum der Interpretation sind hier zu hören, aber auch die Technik des Cut up von Burroughs wie die Methoden der Appropriation Art der 80er Jahre.

Im Artikel über das *Absterben der Kunst* heißt es weiter: „Die Situation fassen wir als das Gegenteil des Kunstwerkes auf. Was wir eine zu konstruierende Situation nennen, ist die Suche nach einer dialektischen Organisation vorübergehender, teilweise vorhandener Wirklichkeiten.“⁸⁰ Das Programm der Wiedergewinnung der Wirklichkeit durch die Avantgarde hat mit den künstlerischen Praktiken, Techniken und Topoi der S. I. (Konstruktion, Situation, Zweckentfremdung, Umwelt, Alltag) einen radikalen, neuen Ansatz gefunden. Die Konstruktion von Situationen bedeutet die künstlerische Teilhabe an der Konstruktion des (alltäglichen) Lebens, d. h. der Wirklichkeit. Die zentrale Idee war die Konstruktion von Situationen, d. h. die konkrete Konstruktion von momentanen Lebensumwelten mit neuen leidenschaftlichen Qualitäten. Durch methodische Interventionen, Eingriffe in reale Ereignisse, sollte eine Interaktion zwischen der materiellen Umgebung des Lebens und dem Verhalten, das ihm entspringt und das es transformiert, stattfinden.

VII. (Selbstreferenz, Referentialität und Relationalität)

There is a „shell“ placed between the external „empty“ material of place and the interior, empty material of language: systems of information exist halfway between material and concept without being either one.

Dan Graham, 1976

Wesentliche Aktivitäten der Medienkunst, die sich in den 60er Jahren zu formieren begann und welche die Maschinenkunst der Zwischenkriegszeit ablöste, beschäftigten sich mit dem neuen Wirklichkeitsbegriff, der durch die einsetzende

universale Mediatisierung und durch die Transformation der Welt entstand. Die Differenz zwischen Bild und Sachverhalt, zwischen Repräsentation und Realität, zwischen Abbildungssystem und Welt wurde erforscht. Diese Krise der Repräsentation hat aber nicht nur die Medienkunst erfaßt, sondern auch die traditionelle Kunst. Die Medienkunst, ob Fotografie, Film oder Video hat für die Differenz von Bild und Wirklichkeit allerdings spezifische Verfahren entwickelt, z.B. die Isomorphie bzw. formale Selbstreferenz. Die Gleichheit der Gestalt bzw. Form in der Wirklichkeit und im Abbildungsmedium, die Fortführung der Form des Gegenstandes im Foto, im kinematographischen oder videographischen Bild selbst nenne ich Isomorphie. Diese künstlerische Praktik der Isomorphie hatte aber nicht das Ziel, eine Einheit zwischen Bildwelt und Objektwelt vorzutauschen bzw. zu stiften, sondern im Gegenteil auf den Unterschied hinzuweisen, auf eine prinzipielle Differenz. Diese Isomorphie (gleiche Form) hat sich selbstverständlich auf Kategorien des Raumes und der Zeit bezogen. Echtzeit, Simultaneität (gleiche Zeit), 1:1-Abbildung, Skalierung (gleiche Größe), Positionierung, Lokalisierung (gleicher Ort), gleiche Dauer wurden zu axiomatischen Prämissen einer neuen Ästhetik der Selbstreferenz. Diese Selbstreferenz war aber gleichzeitig als konstruierte bekannt und künstlerische Intention. Die Konstruktion der Selbstreferenz geschah 1. im Bewußtsein einer Beobachter-Relativität, also einer perspektivischen Position, von der aus die Beobachtung und Konstruktion stattfindet, und 2. im Bewußtsein einer Differenz von System und Umwelt, von Abbildungssystem und Wirklichkeit. Die Ästhetik der Selbstreferenz war also systemtheoretisch definiert, und als solche ein Denken der Differenz, eine Kritik des Prinzips der Identität ($A = A$). Indem das Bild „A“ an die Stelle des Objektes A rückte und scheinbar beide formal ineinander übergingen, aber doch der Unterschied, wenn auch fein, erkennbar blieb, sollte eben die Differenz zwischen Bild „A“ und Objekt A betont werden, also die Gleichung „A“=A aufgestellt werden. Kritik am Identitäts-

prinzip bedeutet daher Kritik an der ontologischen Konzeption der Wirklichkeit, an der Wirklichkeit, wie sie ist. „Gerade das Identitätsdenken zu denken, heißt, gegen die Identität selbst, gegen Identisches zu denken, damit aber gegen das, was ist.“⁸¹ Wenn Identität das ist, was ist, dann bedeutet Nichtidentität nicht das, was nicht ist, sondern eine Ontologie (des Seins) wird ersetzt durch eine Semiosis (des Werdens), wo die Wirklichkeit, das was ist, nur ein Moment ist. Hegel selbst war sich bewußt, daß Identität mit sich selbst eine absolute Kontradiktion ist. Innerhalb der Hegelschen Dialektik spielt das Nichtidentische die Rolle des Moments. „Etwas ist nur insofern aufgehoben, als es in die Einheit mit seinem Entgegengesetzten getreten ist; in dieser näheren Bestimmung als ein Reflektiertes kann es passend Moment genannt werden.“⁸² Im Moment sind somit Einheit und Entgegengesetztes in eins gesetzt. Bei Hegel aber negiert sich die Nichtidentität selbst zugunsten der Identität. Da es das Sein der Momente ist, in der Bewegung des Ganzen zu verschwinden und das Nichtidentische die Rolle des Moments spielt, ist das Sein des Nichtidentischen begrenzt, endlich. Im Denken der Differenz hingegen negiert sich die Identität zur Nichtidentität, womit die Wahrheit nicht nur als das Ganze ist, sondern ein Fragment eines unendlichen Prozesses der Selbstreflexion des Denkens. Hegels Dialektik hat zwar das Moment der Differenz, das Heraustreten des Begriffs in seine Entgegensetzung hervorgebracht, aber in der Totalität seines Wahrheitsbegriffs abgeschlossen. Die Momente der Differenz sind aber unendlich. Der Moment ist nicht nur als Moment des Ganzen Moment, sondern das Ganze ist ein besonderer Moment der Momente. Identität ist also nur ein Moment in der unendlichen Entfaltung der Nichtidentität. Identität wird in dieser Sicht zu Finalität des Daseins, zur Grenze. Eine dynamische, nicht abgeschlossene, offene, unendliche Welt, aus der momenthaft die Identität heraustritt, ist die Folge des Prinzips der Nichtidentität. Dieses Prinzip der Nichtidentität hat die Selbstreferenz der minimalistischen und konzeptuellen Kunst der 60er Jahre

von ihrer formalistischen Konzeption, die sich als Beschränkung erwies, befreit. Dan Grahams Weg vom selbstreferentiellen Poem *Schema* (1966) über die Kritik des Minimalismus in seinen Fotografien *Homes for America* (1966/67) zu seinen behavioristischen Verhaltensexperimenten ist exemplarisch. In einem Essay über die Skulptur-Definition in der Geschichte der Moderne *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture* hat Benjamin H. D. Buchloh⁸³ den historischen Kontext dieser Selbstreferentialität aufgezeigt. Die Entdeckung des logischen Positivismus, der analytischen Philosophie, der Semiotik, von Merleau-Pontys *Phänomenologie der Perzeption* und von Wittgensteins Schriften, die Wiederentdeckung der plastischen Prinzipien und theoretischen Positionen von Duchamp und den russischen Konstruktivisten führten bei Andre, Judd, Flavin, Stella, Morris zu einem formalistischen Konzept der Selbst-Referentialität auf der Ebene der Form (shaped canvas), der Farbe, des Ortes, des Materials usw. Das Diktum der Selbstreferenz lautete: Ein Werk solle nicht über sich selbst hinausweisen, nicht über seine bloße Materialität; seine Form solle nichts widerspiegeln außer sich selbst; die Struktur solle ein räumliches Zeichen seiner selbst sein. Die minimalistische Skulptur hat aber selbst bereits die formalistische Konzeption der Selbstreferenz überschritten versucht, z. B. die *Mirrored Cubes* (1964 – 65) von Robert Morris. Folgende Begriffe gewannen Bedeutung bei der Transgression der formalistischen Selbstreferentialität: Spezifität (Judd), Ort (Andre) und Präsenz (Flavin).

Vom heutigen Standpunkt aus kann man den minimalistischen Werken einen pragmatischen Reduktionismus vorwerfen. Die historische Beschränktheit des in der minimalistischen und postminimalistischen Skulptur (z. B. Serra) formulierten Überschreitens der bloß formalistischen Selbstreferenz ist auf ihr identifizierendes Denken zurückzuführen. Die Art und Weise wie die Minimalisten Formprobleme und die damit verbundenen Probleme von Ort, Materialität, Zeit etc. lösten, erinnert an Wittgensteins satirische



Peter Weibel, Selbstporträt als Anonymus, 1967

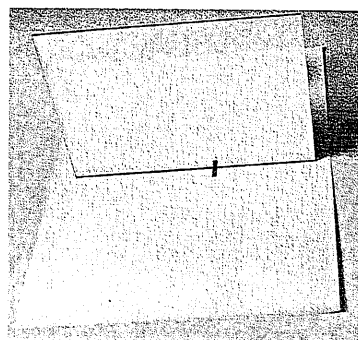
Peter Weibel



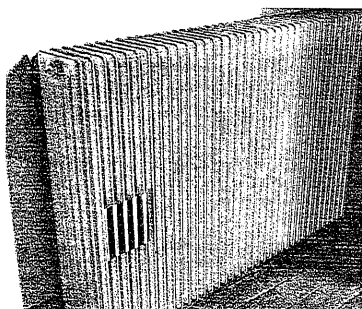
Robert Morris, *Mirrored Cubes*, 1964–65



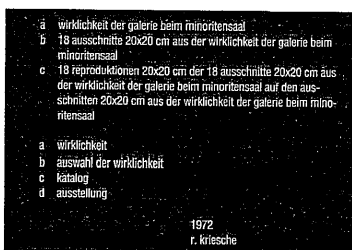
Victor Burgin, Photo Path, 1969



Peter Weibel, Ritus der Identität, 1975



Richard Kriesche, Ausstellung der Galerie beim Minoritensaal in der Galerie beim Minoritensaal, Graz 1972



- a wirklichkeit der galerie beim minoritensaal
- b 18 ausschnitte 20x20 cm aus der wirklichkeit der galerie beim minoritensaal
- c 18 reproduktionen 20x20 cm der 18 ausschnitte 20x20 cm aus der wirklichkeit der galerie beim minoritensaal auf den ausschnitten 20x20 cm aus der wirklichkeit der galerie beim minoritensaal
- d ausstellung

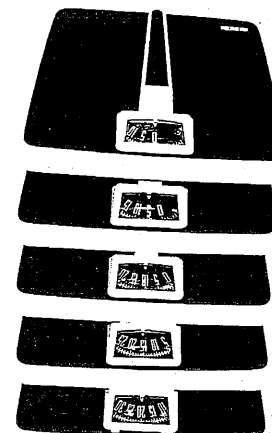
1972
r. kriesche



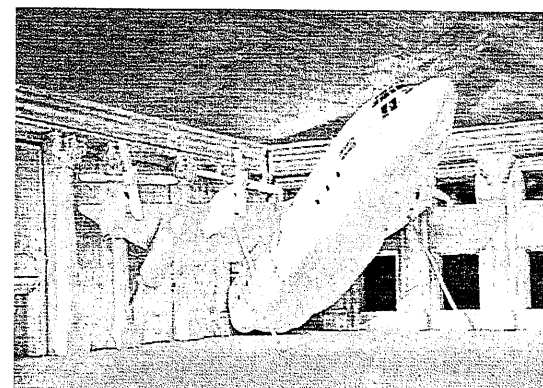
Gottfried Bechtold, Fazilet I, 1978



Gottfried Bechtold, Fazilet III, 1978

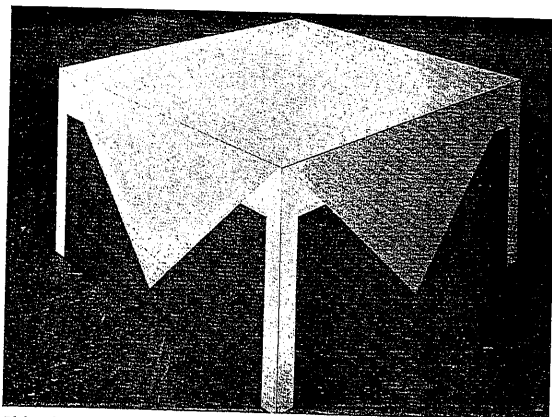


Gottfried Bechtold, Waagen, 1973

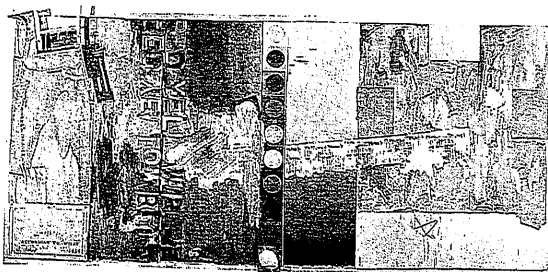


Gottfried Bechtold, Projekt Herkules, Entwurf für eine Installation im Festsaal (Herkulesaal) des Palais Liechtenstein, Wien, 1980-83.

Peter Weibel



Richard Artschwager, Tisch mit rosa Tischtuch, 1964



Jasper Johns, According to What, 1964

Angriff auf das mit sich selbst identische Ding, die Hegel nahe kommt: „A thing is identical with itself. – There is no finer example of a useless proposition, which yet is connected with a certain play of the imagination. It is as if in imagination we put a thing into its own shape and saw that it fitted. (We might also say: ‚Every thing fits into itself.‘ Or again: ‚Every thing fits into its own shape.‘ At the same time we look at a thing and ima-

gine that there was a blank left for it, and that now it fits into it exactly.) Does this spot • ‚fit‘ into its white surrounding? – But that is just how it would look if there had been a hole in its place and it then fitted into the hole...“⁸⁴ Die skulpturalen Objekte der Minimal Art scheinen Dinge zu sein, die genau in die Leerstellen passen, die unsere Imagination für sie offen gelassen hat. Die offenen Würfelkombinationen von Sol LeWitt oder die Platten von Andre scheinen besonders solche schwarzen Punkte zu sein, die in ihre Umgebung passen. Die Lehre des shaped canvas ist in der Tat, siehe da, nachdem wir Zickzack-Linien auf eine zickzack-geformte Leinwand gemalt haben, paßt das Gemälde erstaunlicherweise genau in den Rahmen sowie die Bodenplatten genau dort eine Leerstelle am Boden finden, wo wir sie hinplazieren. Diese Leerstellen finden sich natürlich überall, so wie jede Flasche erstaunlicherweise in ihre Form paßt. Die offenen Würfelstrukturen haben in der Tat die wahrgenommene Form, wie wir sie uns schon immer mental vorgestellt haben. Wir spielen mit ihnen in unserer Vorstellung und siehe da, sie passen, da „jedes Ding in seine eigene Form paßt“.

Ein Außenseiter dieser Bewegung hat das minimalistische Problem bereits präziser gelöst, Richard Artschwager, indem er Präsenz nicht identisch definierte, sondern im Zeichen der Hegelschen Entzweiung. In *Portrait I* (1962) und *Table with Pink Tablecloth* (1964) sehen wir eine Ambivalenz zwischen Objekt und Bild, eine Ungewißheit der Identität des Ortes, des Objektes. Der Kasten in *Portrait I* schaut aus wie ein Objekt, über das das Bild eines Kastens gestülpt ist. Das Bild eines Tischtuches wird als Hülle über einen Tisch als Würfel gesteckt (1964). So wird auch der Tisch dadurch zu einem gemalten Tisch, obwohl er die 3-Dimensionalität eines Gegenstandes hat. Ein Moment der Identität tritt heraus aus einer unendlichen unaufhebbaren Nichtidentität. Die Nichtidentität des einzelnen Gegenstandes mit seinem Bild bzw. Begriff wird gerade durch die Hegelsche Dialektik als „Einheit mit seinem Entgegengesetzten“ gezeigt. Artschwagers Skulpturen sind

Gebrauchsgegenstände und nicht, Skulpturen und nicht, Pop-Objekte und nicht, Bilder und nicht, minimalistische Würfel und nicht. Die Konsistenz, Kohärenz und Identität der Dinge löst sich auf, gerade indem ihnen ihr identisches Bild aufgezwungen wird. Ungewißheit über ihren Identitäts-Status ist seit Artschwager ein Kennzeichen der postmodernistischen Skulptur. Das postmoderne Ding schwankt zwischen Ambivalenz und Identität. Bei Artschwager passen Dinge nicht in ihre Form und die Form nicht zu den Dingen. Es bleibt eine Lücke, eine befremdende Differenz. Ihr Ort ist der Nicht-Ort, ihre Identität die Nicht-Identität aus wechselnder Perspektive. Ein Gegenstand, der mit dem Bild dieses Gegenstandes identifizierend bemalt bzw. bedeckt wird, müßte eine Verdoppelung und Verfestigung der Identität bedeuten. Aber das Gegenteil geschieht: In der Verdoppelung ereignet sich die Differenz, die Distanz. Der Ort wird zum Unort, das Bild zum Nichtbild, der Gegenstand zum Nichtgegenstand. Eine metaphysische Krankheit befiehlt die selbstreferentiellen positivistischen Objekte der Minimal Art. Die auf dem Identitätsprinzip aufbauende historische Demarkationslinie zwischen Skulptur und Malerei, Volumen und Oberfläche, Objekt und Bild, Gegenstand und Wort, Kunst und Möbel, Realität und Illusion ist gefallen. Der binäre Code des Unterscheidens wird verschärft gerade durch die Ungewißheit der Markierung: Präsenz durch Absenz. Operationen der Nichtidentität, die Jasper Johns auf dem Tafelbild austrug (*Green Target*, 1955; *Flag*, 1954–55; *Canvas*, 1956; *Coathanger*, 1958), verfolgt Artschwager mit der Skulptur.

Identität, so lehrt uns auch Johns, entsteht *According to What*, so der Titel eines Bildes von 1964. Gegenstände und ihre Bezeichnungen (z.B. *Besen in Fool's House*, 1966), reale Objekte im Bild, Farben und ihre Namen (z.B. *rot*), finden sich in einem relationalen und rationalen Gefüge einer verunsicherten Identität, die sich zwanghaft Gewißheit verschafft, indem sie fast alle Phänomene verdoppelt. Gerade indem reale Objekte und ihre visuelle Repräsentation, reale Farbe und

ihre gemalten, skulpturalen und sprachlichen Repräsentationen kohabitierten, wird die Zwanghaftigkeit ihrer Differenz sichtbar bzw. „perspektiviert“ als Sprachspiel. Das Bild beginnt bei Johns vom Modell der Wahrnehmung zum Modell der Sprache zu driften, im gleichen Jahr wie bei Artschwager die Skulptur.

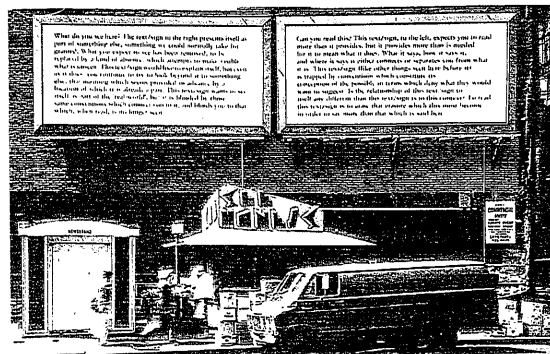
Artschwagers Werk stellt das Beispiel einer formalen Überwindung der formalen Konzeption der Selbstreferenz im Bereich der Skulptur dar. Bis heute noch nicht ausgelotet sind die Konsequenzen seiner Verletzung der Demarkationslinie zwischen zeichenhafter und gegenständlicher Welt. Thomas Locher z.B. ist ein radikaler Nachfolger, weil er die Konzeption der Selbstreferenz kontextuell erweitert. Für alle drei gilt eine Verletzung des minimalistischen Gebotes: Wo die Dinge gegenwärtig sind, darf es keine Zeichen geben (und umgekehrt).⁸⁵ Johns Bild *Target* ist als Bild ein wahres Bild, als Zielscheibe eine falsche Zielscheibe. Der Code ist noch nicht gänzlich verunklärt, vertauscht. Die klassische Zeichentheorie schlägt noch durch, wie sie Augustinus formuliert hat: „Wie sollte ein Bild ein wahres Bild sein, wenn es nicht zugleich ein falsches Pferd wäre?“ Artschwager vertauscht den Code, „der ein Signifikationsystem ist, das eine Korrelation zwischen gegenwärtigen und abwesenden Entitäten herstellt“.⁸⁶ Eine Holztür an der Wand, bemalt als Bild einer Holztür, verunsichert die Korrelation. Das Bild ist als Bild wahr und nicht, die Tür ist wahr und nicht. Sie sind und sind nicht, identisch und nicht. Eine kontextuelle Kritik der formalen Selbstreferenz in der minimalistischen Kunst wurde von Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Daniel Buren, Lawrence Weiner, Marcel Broodthaers, Peter Weibel, Richard Kriesche u. a. Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre vorgetragen.

Materialien konnten nicht mehr einfach als Materialien, identisch mit sich selbst, und Kunstwerke nicht einfach mehr autonom angesehen werden, sondern als „prozedural und kontextuell bestimmt“.⁸⁷ Der Kontext, in dem das Material oder das Werk seine Bedeutung erfuhr, war der Kunstkontext, d. h. das Museum, die Galerie, die

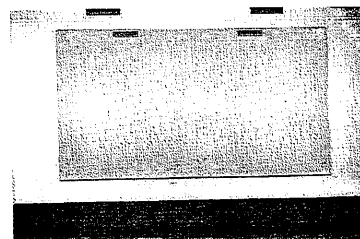
POEM SCHEMA DAN GRAHAM

1	adjectives
3	adverbs
1192½ sq. ems	area not occupied by type
337½ sq. ems	area occupied by type
1	columns
0	conjunctions
nil	depression of type into surface of page
0	gerunds
0	infinitives
363	letters of alphabet
27	lines
2	mathematical symbols
38	nouns
52	numbers
0	participles
8½ x 5	page
17½ x 22½	paper sheet
offset cartridge	paper stock
5	prepositions
0	pronouns
10 pt.	size type
Press Roman	typeface
59	words
2	words capitalized
0	words italicized
57	words not capitalized
59	words not italicized

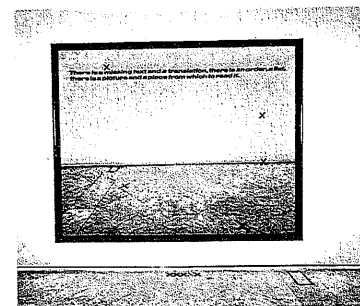
Dan Graham, Schema, 1966, in: Art-Language no. 1 (1968), S. 14



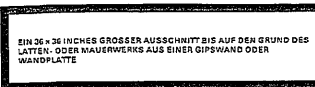
Joseph Kosuth, Text/Context, 1978



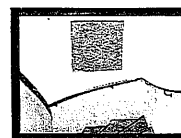
William Anastasi, West Wall, Dwan Main Gallery, 1967



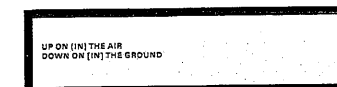
Josef Kosuth, Fort! Dal, 1985



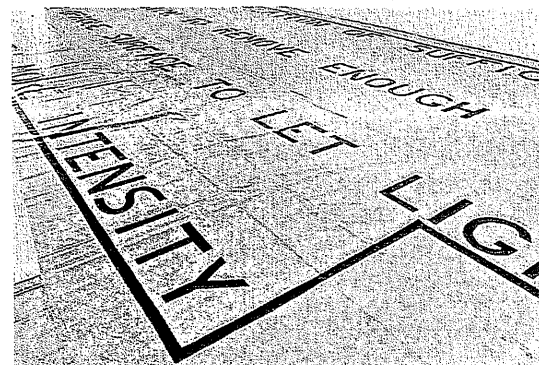
Lawrence Weiner, o. T., 1968



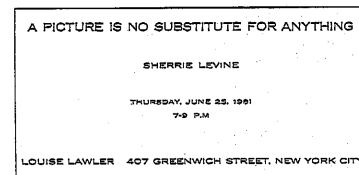
Allan McCollum, Plaster Surrogates, 1982/84



Lawrence Weiner, o. T., 1974



Lawrence Weiner, o. T., 1981



Louise Lawler, Sherrie Levine, A Picture is No Substitute for Anything, 1981

Geschichte der Kunst. Asher sprach von einer „situational aesthetics“, wo das Werk sich erst produziert durch minimale Interventionen („using just elements which already existed without a great modification to the space“), oft bis an die Grenze einer sichtbaren Materialität des Werkes, die sich direkt in den räumlich-historischen Kontext eines Codes, eines Museums einschreiben. Die Umstände und Bedingungen einer partikulären Situation in einem Ausstellungs-Kontext bestimmen das Werk. Die verborgenen Referenzrahmen, die das Kunstwerk bestimmen, wurden das Werk selbst. So durchbrach Asher den versteckten neo-positivistischen Formalismus in der minimalistischen Konzeption der Selbstreferenz. Die formale Selbstreferenz wurde durch kontextuelle (räumliche, funktionale, soziale, architektonische, ideologische) Referenzen aufgebrochen, die wiederum durch kontextuelle Relationen (der Nicht-Identität) erweitert wurden.

Die Korrelation zwischen Präsenz und Absenz ersetzte den Ort. Referentialität, Relationalität und Kontext ersetzen die Spezifität. Von hier aus beginnt die künstlerische Suche nach den verborgenen Referenzrahmen, die das Kunstwerk und seine Bedeutung konstituieren, nach den verborgenen Mechanismen der Macht, denen das Kunstwerk dient oder widerspricht. So bildeten sich die Grundlagen einer wahrhaft postmodernistischen Skulptur heraus, welche die Materialien und Produktionsprozesse der traditionellen Skulptur der Moderne und Neomoderne in Frage stellt. Die zeitgenössische Skulptur ist gezeichnet von gestörter Selbstreferenz, von Nicht-Identität, „von Interaktionen in einem historisch definierten und konditionierten Raumzeit-Koordinatensystem“.²⁸ Sie ist nicht Skulptur, sondern handelt von skulpturalen Phänomenen wie Beobachtung, Subjekt-Objektbeziehung, Wahrnehmung, Codierung, etc., die sie dekonstruiert, decodiert, deterritorialisert. Die aus der Kybernetik der 50er Jahre, jener Wissenschaft von den Selbststeuerungs- und Selbstregulierungs-Mechanismen bei Maschinen und Tieren, abgeleitete Theorie der

Selbstreferenz, wie sie wesentliche Aspekte der Minimal Art und Konzept Kunst der 60er Jahre leitete, hat durch den radikalen Konstruktivismus (von Foerster, Maturana, Varela u. a.) und die Systemtheorie von Niklas Luhmann in verwandelter und erweiterter Form eine neue relevante Bedeutung für die Gegenwart gewonnen. Soziale Subsysteme wie die Kunst sichern aufgrund ihrer autonomen Fähigkeit zur Selbstproduktion den Bestand des Gesamtsystems Gesellschaft. Autopoiesis als Selbstreferenz im Konstruktivismus bezeichnet die Fähigkeit lebender Systeme, ihre eigene Organisation aufrechtzuerhalten, wobei die Organisation, die aufrechterhalten wird, mit dem identisch ist, was die Aufrechterhaltung (der Betriebssysteme) durchführt. Selbstreferenz hat also das Problem, zwischen Metaebene und Objektebene nicht unterscheiden zu können. Die Kunst als selbstreferentielles soziales Subsystem zu beschreiben und darin die künstlerische Praktik einzurichten, ist im freien Spiel von Farbe, Form, Fläche ausreichend, aber für die Gesamtheit der künstlerischen Aktivitäten klarenweise nicht hinreichend. Der systemtheoretische Zugang zur Kunst, die Reflexion bzw. Analyse formaler, sozialer und biologischer Systeme in der Kunst wie auch die Untersuchung der Kunst selbst als System bestimmen seit den 60er Jahren weite Bereiche der Kunst. Den radikalen Gedanken der Systemtheorie, daß Systeme nicht ohne Umwelt bzw. Kontext denkbar sind und daß die Kunstwerke Systemzustände sind, also Eigenschaften von Systemen und nicht von Subjekten, scheuen sich hingegen noch viele, in der Kunst zu akzeptieren. Allein die Kontextkunst nimmt diesen Ansatz ernst. Von Sherrie Levine und Louise Lawlers Statement: *A Picture is no Substitute for Anything* (1980) bis zu Allen McCollum *Plaster Surrogates* (1990), monochromen Bildsurrogaten aus Gips, reichen hier die Explorationen. Die kontextuelle Referentialität setzt die ursprüngliche Arbeit der Isomorphie als Denken der Differenz gegen das Identitätsprinzip fort.

VIII. (Konturen einer Geschichte der Kontextkunst)

Meaning is not something which resides within an object but is a function of the way in which that object fits into a particular context... it is literally as „meaningful“ to change the context as it is to change the object... art may be a cultural relationship rather than a cultural entity.

Victor Burgin, *Rules of Thumb*, 1971

Minimal Art hat mit ihrer artikulierten räumlichen Präsenz den Galerieraum als kontextuellen Bezugsrahmen für das Werk, und zwar architektonisch und formal, explizit benützt. Dan Flavin standardisierte fluoreszierende Lichteinheiten von 1963, die in jedem Geschäft gekauft werden konnten, beziehen sich funktional und architektonisch auf den Galerieraum. Flavin braucht Strom für seine Werke und installiert die Stücke in bestimmten räumlichen Situationen der Galerie. Die Stücke funktionierten nur während der Dauer der Ausstellung als Kunstwerk.

Dan Graham hat ein weiteres Feld entdeckt, von dem die Kunstwerke abhängig sind, nämlich die Kunstmagazine, die durch den Abdruck photographischer Reproduktionen des Werkes seinen Wert mitbestimmen. Ohne eine Rezension in einem Magazin ist es schwierig, den Kunststatus eines Werkes zu behaupten. So machte Graham Werke direkt für den Kontext von Kunstmagazinen: *Schema* (1966) und *Homes for America* (1966/67). *Schema* existiert trotz seiner Selbstreferentialität nur in der funktionalen Struktur des Magazins. Im Text *Other observations* (1969/73) schreibt Graham über *Schema*: „Es gibt keine Komposition. (Das Werk) ist jedoch nicht ‚Kunst um der Kunst‘ willen. Sein kommunikativer Wert und seine Verständlichkeit sind unmittelbar, jeweils speziell und veränderbar abhängig von den Bedingungen (und der Zeit) seines Systems oder des Kontextes (in dem es gelesen werden kann)“.²⁹

Der Erfinder des Terminus „Concept Art“ Henry Flynt schreibt 1961: „Concept Art is first of all an

art of which the material is ‚concepts‘, as the material of ex.music is sound. Since ‚concepts‘ are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.“³⁰ Der fundamentale Wechsel vom Modell der Wahrnehmung zum Modell der Sprache als Medium der Kunst war hiermit formuliert. Philosophisch gesehen ist die „linguistische Wende“ im Bereich der Humanwissenschaften das entscheidende Ereignis in unserem Jahrhundert. Nun wird auch Kunst als linguistisches System definiert. Damit wurde auch der Bereich der ästhetischen Erfahrung erweitert und ein neuer Erkenntnisanspruch in Bezug auf Philosophie bis Gesellschaftstheorie gestellt. Henry Flynt schrieb 1960 ein Manuskript mit dem Titel *Structure Art and Pure Mathematics*. In seinem Concept-Art Manifest heißt es daher: „Contemporary structure artists... tend to claim the kind of cognitive value for their art that conventional contemporary mathematicians claim for mathematics“.³¹

Joseph Kosuth, Art and Language, Bernar Venet werden diesen kognitiven Anspruch der linguistischen Konzeptkunst weiter entwickeln. Bernar Venet machte Fotos von Buchseiten, die eine Analyse der sprachlichen Struktur zeigen, z.B. *The Logic of Decision and Action* (1969) von N. Rescher. In seinem berühmten Manifest *Art after Philosophy* (1969), einer Replik auf Hegels Diktum, daß die Philosophie die Kunst in ihrer Repräsentation des Geistigen abgelöst habe, hat Kosuth die kognitive Funktion der Kunst und die Analyse von Percepten als linguistische Entitäten am weitesten behauptet und getrieben. Gleichzeitig etablierte er Kunst als ein System gesellschaftlicher Herkunft, z.B. *Synopsis of Categories* (1968). Er impliziert, daß Kunst ein System von Zeichen sei, das nur im Kunst-Kontext als solches gilt: „The art consists of my action of placing this activity (investigation) in an art context (i.e., art as idea as idea)“.³² Trotz der bekannten Selbstreferenz der Konzeptkunst war sie sich bewußt, daß diese nur aufgrund einer Unterscheidung im Sinne Luhmanns funktionieren konnte, denn um selbstreferentiell zu sein, muß jedes System zuerst

Dan Graham, Ohne Titel, 1966, aus der Serie Homes for America

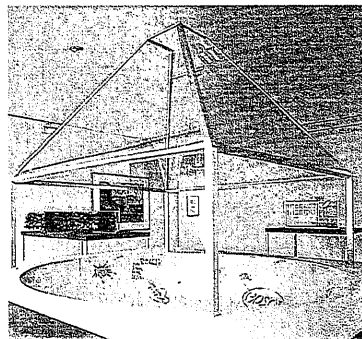


In meinem Aufsatz „Homes for America“ (der 1966–67 geschrieben wurde und im gleichen Jahr in Arts Magazine veröffentlicht wurde) übernimmt die Gesamtheit der Information (wie typografisches und photographisches Schema) die Stelle der Fakten und wird als (vom Betrachter/Leser) abstrahierte Information vermittelt.

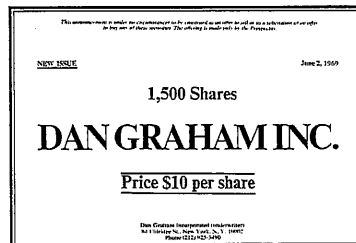
DAN GRAHAM,
Die Zeitschrift als formaler Kontext, 1967

Art is a social sign. Magazines – all systems of context in the art system – also serve as part of a social-economic (which in part determines a psychological) framework.

DAN GRAHAM, 1969



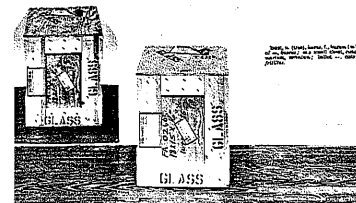
Dan Graham, model for Skateboard Pavilion, 1989
Foto: Steven White



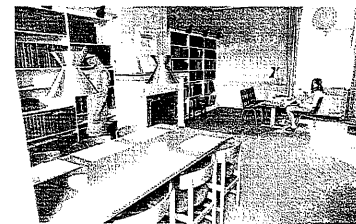
Dan Graham, Income Piece, 1969

Since April 2, 1969, I have been performing activities required to allow me to legally place an advertisement (termed a "tombstone") in various magazines offering the prospectus describing a public offering of stock in "Dan Graham, Inc." The "object" of this company (my motive) will be to pay Dan Graham, myself, the salary of the average citizen out of the pool of income collected from the stock's sale. All other income realized from the activities of Dan Graham beyond the amount will be returned to the investors in the form of dividends. I, Dan Graham, am to be the underwriter of the forthcoming issue. Advertisements, it is planned, will be placed sequentially in a number of contexts-magazines. These are divided into "categories" as, first: The Wall Street Journal (then, in this order), Life, Time, Artforum, Evergreen Review, Vogue, Psychology Today, The Nation. My intention is to solicit responses to my company's and my motives from a spectrum of "fields". A sampling of responses will be printed as additional information as the advertisements progress. Author and place of publication will also be printed. In reprinting responses as additional information, I would be motivated solely to induce (through "come-ons") the greatest response in terms of new stock buyers. The prospectus outlining the terms of the offering will also include a valuation of myself and my past activities by a friend, an artist, an astrologer, an anthropologist, a doctor, and others. These individuals will each take a small percentage of shares of the stock in exchange for these services.

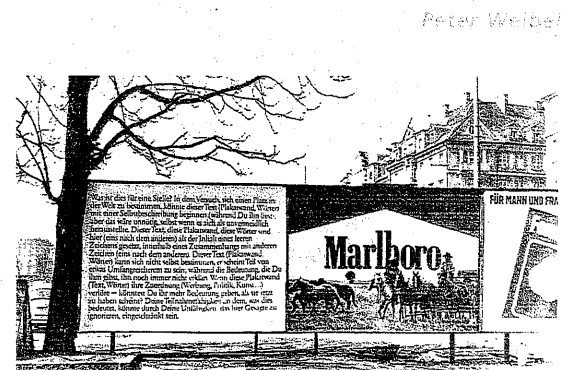
DAN GRAHAM, Income Piece, in: Rock My Religion – Dan Graham. Ed. by Brian Wallis, Massachusetts 1993



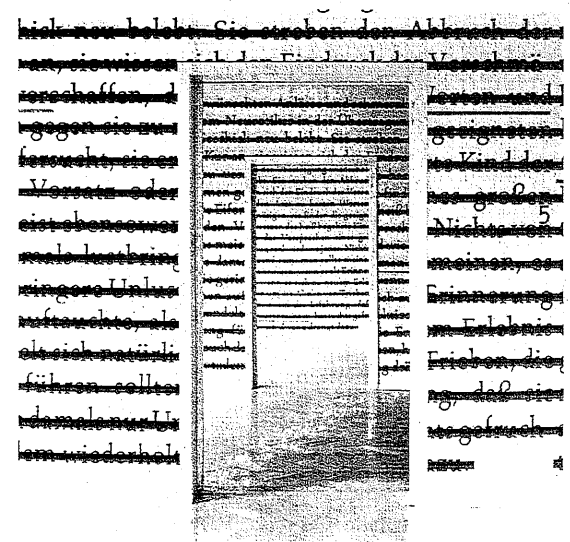
Joseph Kosuth, One and Three Boxes, New York 1965



Joseph Kosuth, Information Room, Dänemark 1970



Joseph Kosuth, Text/Context, München 1979



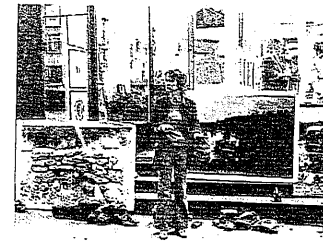
Joseph Kosuth, Zero & Not, 1985

seine Differenz zur Umwelt als Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz festlegen. Die Selbstreferenz war also nur beobachtbar in der Umwelt, dem Kontext, eines anderen Systems, z.B. dem Galeriesystem.⁹¹ Der linguistische Konzeptualismus verlangte also früh nach einer Theorie des Kontextes. William Anastasis Ölgemälde, die etwas verkleinert genau die Wand malerisch mimetisch repräsentieren, an der sie hängen, verweisen auf die Doppelbindung der Selbst- und Fremdreferenz. Sie bilden einen Text, der aus seinem Kontext besteht. Die abgebildete Wand an der Wand ist ein Beispiel von Isomorphie. Das (Abbildungs-) System differenziert sich beobachtbar bzw. erkennbar von seiner Umwelt, aber im System (Medium) selbst redupliziert sich die Umwelt (Wirklichkeit). Daher geht zurecht der Kontext des Bildes in den Titel des Bildes ein: *South Wall, Dwan Main Gallery* (1967).

Systemtheoretisches und kontextuelles Denken bestimmt auch die Arbeiten der britischen Konzeptkünstler Mel Ramsden, Ian Burn, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, Harald Hurrell. Sie vertreten als die Gruppe Art & Language eine analytische Konzeptkunst. In der Arbeit *The Grammarian* (1970) fragen Burn und Ramsden, wie seinerzeit Bentham, ob dem Wort „Kunst“ auch eine ontologische Entität entspricht, oder ob es sich nur um eine „fallacious question“ handelt. Um die Frage zu beantworten, entwerfen sie eine Theorie des Referenzrahmens (framework), der als „context of rules and conditions“ definiert wird.⁹² Art & Language erkannte, daß von Duchamps Readymades bis zu Flavins Lichtstücken die „Kunst“ abhängig vom Kontext der Museen, Galerien und Kunstmagazine ist. In *Some Notes on Practice and Theory* (1969) schrieben Ian Burn und Mel Ramsden: „Ein Kunstwerk... ist nicht ein Kunstwerk wegen irgendeines phantastischen Äußeren, sondern aufgrund seiner spezifischen Rolle innerhalb des Kunstkontextes... Es bildet einen allgemeinen Zug... der jungen Kunstpraxis, daß das Kunstwerk von einer symbolischen Position innerhalb des Kunstkontextes abhängt, soll es als Kunstwerk erkennbar

sein.“⁹³ Dadurch hinterfragten sie auch die Natur des Visuellen („muß visuelle Kunst wirklich visuell bleiben?“). In einer Serie von Arbeiten seit 1972, die sie *Index* nannten („The index as art-work“), versuchten einige Mitglieder von Art & Language diese Frage als „the conditions of problems“ wie Studio, Museum, Malerei in einem neuen Kontext (*A Kind of Context*), besonders in der Serie *Incidents in a Museum* (seit 1985), zu lösen.⁹⁴ Seit dem Artikel *Notes on the Index* von Rosalind Krauss (*October*, Nr.3 und 4, New York 1977)⁹⁵ ist die indexikalische Natur der Photographie zum Modell postmoderner Werke geworden.

Die konzeptuellen Arbeiten auf der Basis linguistischer Analyse in Wien nach 1960 von Oswald Wiener und Peter Weibel haben die Kontextabhängigkeit der Kunst auf spezifische Weise ausformuliert. Nach seinen Erfahrungen als experimenteller Dichter seit Ende der 50er Jahre hat Oswald Wiener (Mitglied der Wiener Gruppe) zu Beginn der 60er Jahre ein konzeptuelles Werk angefangen, das 1969 unter dem Titel *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman* veröffentlicht wurde. Radikaler als die britischen und amerikanischen linguistischen Konzeptkünstler sah Wiener die Sprache als Medium der Sozialisation. Text, z.B. Rede des Individuums, und Kontext, z.B. Gesellschaft, konnten bei Wiener nicht mehr so idealistisch und formalistisch getrennt werden wie in der angloamerikanischen Konzeptkunst, sondern Wiener vertrat die Auffassung, wie wir sie in Ansätzen schon von Bentham, Bachtin, Foucault kennen, nur noch radikaler und differenzierter, daß die Sprache eben gerade jener Kontext sei, nämlich die gesellschaftlich konstruierte Wirklichkeit, von der sie uns angeblich hilft, sich abzugrenzen. Indem wir sprechen, konstruiert der Staat mit Hilfe der Sprache die soziale Wirklichkeit. Während die anderen Konzeptkünstler der Sprache als Möglichkeit der Analyse und Kritik noch vertrauten, mißtraute Wiener gerade jenem Medium, in dem er seine Kritik ausdrückte, der Sprache. Kritik an der Umwelt, an der Wirklichkeit im Medium Sprache ist deshalb zweifelhaft, weil eben die Sprache diese Wirklichkeit, diese



Peter Weibel

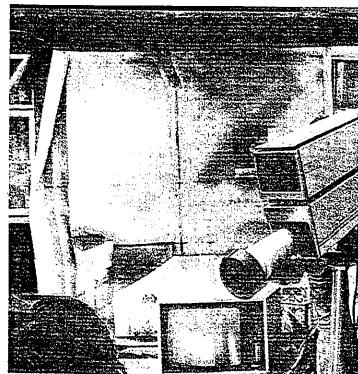
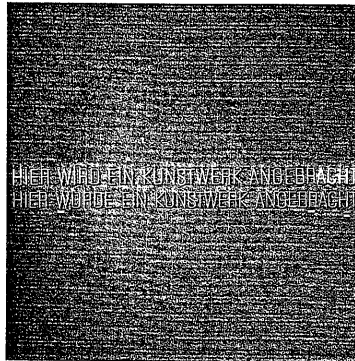
Valie Export,
Kontext Variationen,
1971

Kontext-Variationen:
Zustandsänderungen

Bedeutungsveränderungen

1. Stein als Fels ist Natur, Stein als Mauer ist Zivilisation
2. Energieaustausch Feuer
3. Negative Leerstelle, Brandwunden in der Natur
4. Brandwunden am Stein
5. Steine, die zuerst als Steinmauer in die Natur eingegriffen haben, erscheinen nun als Elemente der Natur, die in die Zivilisation eingreifen. Die Steine, die von den Menschen weggetragen werden, erhalten ihre Bedeutung durch den persönlichen Kontext, in den der Mensch sie stellt. Jeder, der einen Stein we trägt, was trägt er? Einen Stein, ein Stück Natur, ein Stück Brot, ein Stück Zivilisation, ein Kunstwerk?

Richard Kriesche, hier wird ein kunstwerk angebracht..., ein Kunst-am-Bau-Projekt, Radkersburg, 1971



Richard Kriesche, Interior Situation - Exterior Situation, Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung, trigon '73, Graz 1973

Interior Situation - Exterior Situation Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung

1. Vorgang

Ein Innenraum wird so fotografiert, daß jeweils von der gegenüberliegenden Wand ein Foto gemacht wird. Dieses Foto wird auf Originalgröße vergrößert und auf der betreffenden Außenwand der Wohnung angebracht. Damit wird das Innere nach außen gestülpt.

2. Video

Die Montage der Fotos wird mit einem Videorecorder aufgezeichnet und auf einem innerhalb des Wohnraumes befindlichen Monitor live wiedergegeben. Die Wohnungsinhaber werden von einer zweiten Video-Kamera aufgezeichnet, wie sie im Monitor sehen, was draußen vor sich geht. Diese Aufzeichnung wird wiederum nach draußen übertragen (Zeichnung)

3. Präsentation im Künstlerhaus

Aufstellung zweier Monitoren, die über je eine Kassette (ca. 10 Min.) gleichzeitig das Innen und Außen wiedergeben.

4. Demonstration im Künstlerhaus

Die Eingangssituation mit Aufseher, Kassa etc. wird fotografiert und in Originalgröße auf der Eingangsfront des Künstlerhauses befestigt. Kamera innen und außen sind diesmal auf Direktschluß gestellt. Ein Monitor ist innen, einer außen.



Richard Kriesche, Interior Situation - Exterior Situation, Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung, trigon '73, Graz 1973

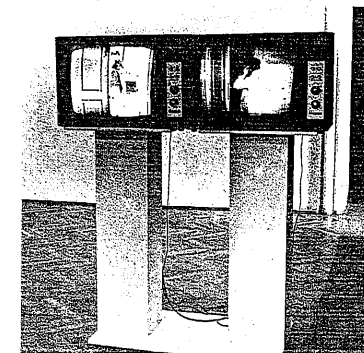


Richard Kriesche, Videoinstallation 1, Neue Galerie, Graz 1973

öffentliche brucker bilder

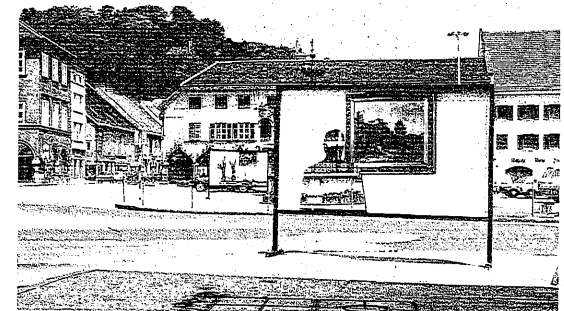
1) ... wir werden im rahmen der kulturinitiative eine aktion in der stadt setzen, die sich mit der bilderwelt der stadt auseinandersetzen wird. wir werden an hand der als 'bilder' ausgezeichneten gegenstände (an exponierter stelle gehängt, gerahmt, von einem besitzer als solches bezeichnet etc.) auf den widerspruch von alltagsrealität und kulturellem überbau hinweisen. die ausstellung wird gelegenheit geben, unsere zielvorstellung der kulturinitiative der öffentlichkeit vorzustellen. die ausstellung wird neben den reproduzierten bildern auch deren eigentümer in einer audiovisuellen aufbereitung zu wort kommen lassen. da es sich um öffentliche bilder bzw. skulpturen handeln wird, werden eben die öffentlichkeit bzw. deren repräsentanten zu wort kommen. die zentrale frage richtet sich nach der wertigkeit von bildern für das leben und im leben des von uns angesprochenen.

Richard Kriesche, Peter Gerwin Hoffmann
aus: öffentliche brucker bilder, Bruck an der Mur, 1979



Richard Kriesche, Videoinstallation 1, Neue Galerie, Graz 1973

Videoinstallation 1
Gleichzeitiges
Sichtbarmachen von zwei
Raumsituationen bezogen
auf die Galeriebesucher.
Durch die Installation je
einer Videokamera
außerhalb bzw. innerhalb
der Galerie sehen sich die
Galeriebesucher
gleichzeitig hineingehen
und hereinkommen.



Peter Gerwin Hoffmann, Richard Kriesche, Öffentliche Brucker Bilder, 1978

Umwelt mitkonstruiert hat. Wenn der Text zum Kontext wird, ist das System Sprache gerade jene Umwelt, von der sich das Subjekt absetzen will. Zweifel und Kritik an der Sprache sind also Vorbedingungen einer Kritik an der Wirklichkeit.

Wiener konstruierte daher bereits 1958 und 1959 im Rahmen der literarischen Cabarets der Wiener Gruppe Ereignisse, „Begebenheiten“ (wie er seine Aktionen nannte, Happenings wäre eine adäquate Übersetzung), welche die Steuerung konkreter Situationen im Alltag durch die Sprache behandelten. Das verbale Verhalten als Bedingung der Wirklichkeit wurde durch die „Steuerung konkreter Situationen“ (O. Wiener) dekonstruiert und damit auch die Objektivität und Normativität der Wirklichkeit. Situationistische Strategien waren hier antizipiert.

Peter Weibel hat einerseits diese Kontextabhängigkeit der Sprache direkt auf die visuelle Kunst übertragen, andererseits den konzeptuellen Impuls der Sprachanalyse intensiv auf die Diskurse von Mathematik und Logik ausgedehnt. Er hat nicht nur wie Benar Venet logische Texte appropriiert, sondern z.B. mit Werner Schimanovich selbst mathematisch-logische Abhandlungen als konzeptuelle Werke kreiert.⁸⁸ Die Kunst selbst als Medium (des Protestes, des Ausdrucks und der Kritik) wurde ihm verdächtig und zum Problem. Die Kunst erschien ihm als Komplize des Systems. Die Kunst als Ausdruckssystem, als Text, mit dem gegen die Umwelt, den Kontext, die Wirklichkeit vorgegangen werden sollte, war in Wahrheit selbst jene Wirklichkeit und jene Umwelt. Das Medium der kritischen Artikulation war gerade mitverantwortlich an dem, wogegen es protestierte. So entwickelte Peter Weibel Anti-Kunst, Kritik der Kunst, Zweifel an der Kunst. Seine Rebellion gegen die kontextuellen Bedingungen der Kunst, gegen die Kunst als Medium der Sozialisation und der staatlichen Konstruktion sozialer Wirklichkeit hat dazu geführt, daß er radikale Anti-Kunst unter dem Titel *Kunst als Kriminalität* entwickelte: Glasfassaden von Museen wurden kryptisch zerstört, von den Museen unbemerkte Aktionen, wie Veränderungen von Kunstwerken,

wie auch „künstlerische“ Aktivitäten inner- und außerhalb des Museums, die allerdings als solche nicht erkennbar waren, wurden realisiert, ebenso sehr spezifische Interventionen in Galerien und mit Publikum von kulturellen Veranstaltungen, z.B. *Publikumsauspeitschung* (1968), explodierende Kinoleinwände, etc. etc.⁸⁹ Das Programm der *Kunst als Kriminalität* führte 1971 zur *Kontexttheorie der Kunst* (siehe den Beitrag in diesem Buch, S. 69). Seine fiktionalisierten Kunsträume, Künstler und Aktionen (heteronyme, anonyme, polyphone Werke) der 60er und 70er Jahre konvergieren 1988 in einer fiktionalisierten, großräumigen Ausstellung mit sechs fiktiven KünstlerInnen im Museum für angewandte Kunst in Wien (statt einer Retrospektive) unter dem Titel *Inszenierte Kunst Geschichte* und mit einem gleichnamigen Katalog mit sechs fiktiven Autoren. Peter Weibel hat damit nicht nur die Produzenten und Interpreten der Kunst, sondern auch den Diskurs der Kunst selbst fiktionalisiert.

Es ist bedauerlich, daß es in Österreich selbst keinen Diskurskontext für die künstlerischen Praktiken von O. Wiener und P. Weibel gegeben hat und daß im Ausland infolge der kulturellen Hegemonien diese nicht genügend zur Kenntnis genommen worden sind. Auch die darauf folgenden Arbeiten von Valie Export, Gottfried Bechtold, Richard Kriesche und P. G. Hoffmann, die in manchen Fällen ihrer Zeit voraus waren, haben das gleiche Schicksal erlitten.

Braco Dimitrijević, André Cadere und Guillaume Bijl sind weitere europäische Künstler, die in den 70er bzw. 80er Jahren unabhängig von den genannten ebenfalls Kontextualisierungsstrategien entwickelten. In einer Serie von Ereignissen zwischen 1970 und 1978 hinterfragte Cadere die Beziehungen zwischen dem Kunstobjekt und dem Raum, in dem es ausgestellt wird. Für ihn waren die Grenzen zwischen Galerie, Straßenecke, Bau willkürlich. Er verwendete Holzstäbe aus verschiedenen gefärbten Ringen, die zusammen mit seiner Person das Kunstwerk bildeten, um seine Auffassung des Werkes zu demonstrieren. Er sprach von „Travail“ (Arbeit) statt „Werk“. Einen

Vortrag über seine Arbeiten nannte er *Présentation d'un Travail/Utilisation d'un Travail*. Niele Toroni und Claude Rutaud haben diese Arbeit am Tafelbild weitergeführt. Dimitrijević gehört zu den Pionieren des postmodernen Objektes und Ambientes. Die Krise der Identität des Autors, des Schöpfers hat er in Aktionen seit 1968 demonstriert. Der „zufällige Passant“ wurde zum Autor und zum Werk. Aus der Ambiguität des Autors und des Objektes implizierte er konsequent die Ambiguität der Kunstpraktiken, sowohl ihrer Produktion, Rezeption wie Präsentation. Posthistorische Triptychen als Form der Appropriation entstanden. Auch Paolini hat 1968 *Selbstportraits* nach Poussin, Rousseau hergestellt. In der Linie von Magritte und Broodthaers fiktionalisiert auch Bijl mit seinen „compositions trouvées“ die Galerieräume, indem er sie in Krankensäle, Kleidergeschäfte etc. verwandelt. Der postmoderne Wechsel der Identität geschieht in Richtung Nichtidentität des Raumes. Die Selbstreferentialität der Minimal Art und Konzeptkunst hat also den Problemhorizont der Kontextualität eröffnet, auch wenn sie ihn nicht direkt durchschritten und bearbeitet haben.

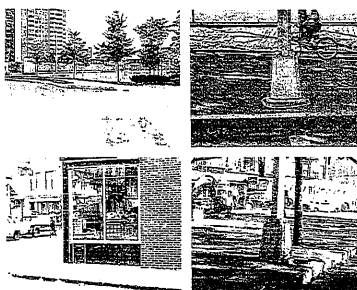
Unter dem Titel *Zum veränderten Kunstverständnis 1965* schreibt Paul Maenz im Katalog *Kunst über Kunst* (1974): „Offensichtlich braucht das Werk den ‚Kunstrahmen‘, den ‚Kontext‘, das ‚System‘, worin es als Kunst-Werk funktionieren kann (Ausstellungen, Kunstzeitschriften, kulturelle Institutionen usw.). Der nächste Schritt liegt nahe, wengleich er die größte Unruhe auslöst: Wenn ein Kunstwerk nicht notwendig an eine bestimmte Erscheinungsform gebunden ist, während der Kontext entscheidet – ist dann der Kontext über den nur die oberflächlichen Fakten bekannt sind, nicht das eigentlich Interessante? Wäre vielleicht richtiger er der eigentliche Gegenstand der Untersuchung?“⁹⁰ Diesen nächsten Schritt eingeleitet und den Kontext zum eigentlichen Gegenstand der künstlerischen Investigation gemacht, d.h. die sozialen, formalen, räumlichen, ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst möglich wird, haben erst Künstler wie Daniel

Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Michael Asher, John Knight und im vollen Ausmaß erst die KünstlerInnen der 90er Jahre. Bestimmte Kategorien der Kontextkunst wie Ortsspezifität (site specificity) sind unmittelbar aus der Minimal Art und der räumlichen Präsenz ihrer Werke abgeleitet worden. Z.B. Carl Andres *Timber Pieces* (1968) nehmen auf den architektonischen Kontext der Räume, in denen sie ausgestellt werden, ebenso Rücksicht wie seine *Scatter Pieces* (z.B. *The spill*, 1966, zerstreute Kunststoffklötze und Leinenbeutel) und die *Earthworks* (1968) von Robert Morris.⁹¹ Die Applizierung von Texten an Wände, Boden, Gebäude, die semantisch auf die räumlichen Kontexte Bezug nehmen, durch Lawrence Weiner sind ortsspezifische Weiterentwicklungen der Konzeptkunst. Hans Hollein hat schon 1964 Fotografien von Orten gemacht, die er als *Orte* (*sites*) für Nichtgebäude oder leichte Landschaftsveränderungen bezeichnete. Douglas Hueblers *Location Pieces* verweisen schon im Titel auf Ort und Ortsspezifität, insbesondere die Arbeit *Site Sculpture Project* (1968). Von den Lichtinstallationen Flavins galt, daß sie nur während der Dauer der Ausstellung als Kunstwerke existierten. Neben raumspezifischer Arbeiten entwickelte daher Huebler auch zeitspezifische Arbeiten: *Duration pieces*. Sein Statement „I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place“ verweist auf die beiden genannten Strukturen, Zeit und Raum. Huebler benutzt die realistische Einheit von Raum und Zeit für eine Konversion der Signifikanten. Durch die fotografische Dokumentation und kontextuale Prozedur wird unklar, ist das Abgebildete fiktiv, konstruiert oder real. In dieser dialektischen Situation werden Konstante zu Variablen. Daher schuf er ab 1970 *Variable Pieces*: „What has interested me all along is not the pronouncement of meaning but pointing toward the way meaning is formed. A play between the literal and the referential: a mixture of truth and fiction.“ (Katalog Douglas Huebler, La Jolla Museum, 1988) „As the locating of ‚everything else‘ increasingly occurred in ‚social‘ space, it became clear that not only had all

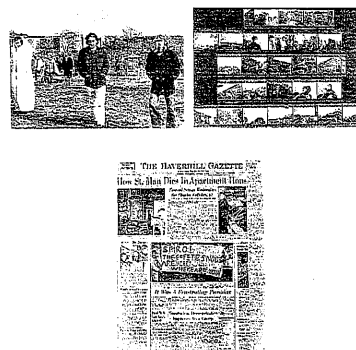
Douglas Huebler,
Duration Piece #4,
Bradford, Massachusetts,
1968



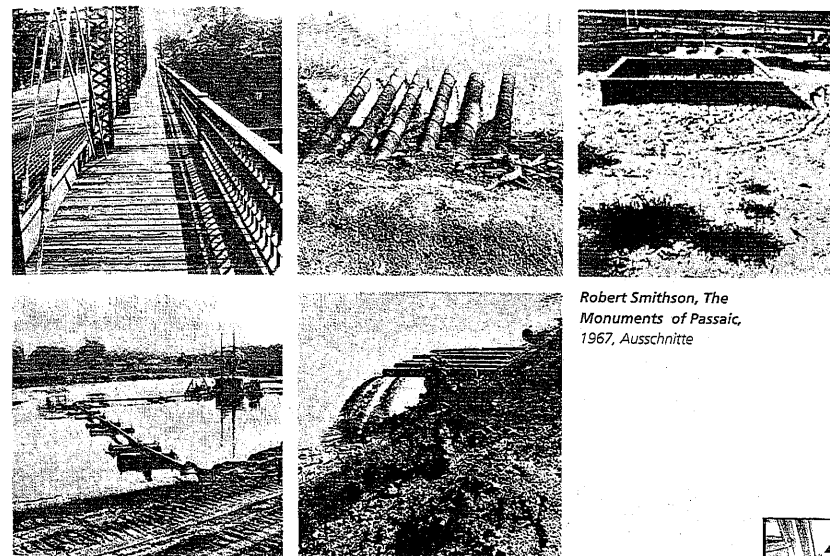
► Douglas Huebler, Site
Sculpture Project,
Boston - New York
Exchange Shape, 1968



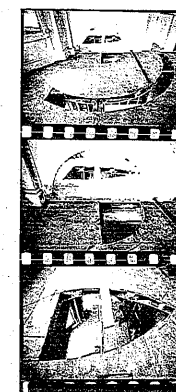
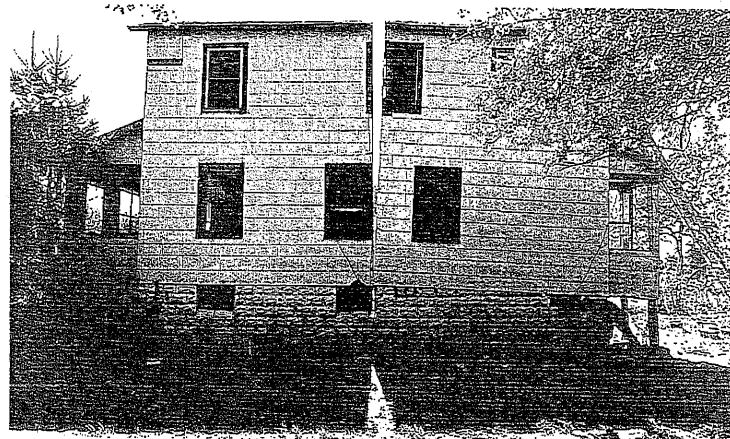
►► Douglas Huebler,
Location Piece #13,
Washington, D.C. -
Haverhill, Massachusetts,
1969



Peter Weibel



Robert Smithson, The
Monuments of Passaic,
1967, Ausschnitte



Gordon Matta-Clark,
Office baroque, 1977

◀ Gordon Matta-Clark,
Splitting, 1974

subject matter opened up to be used, the use of much more than simple Phenomena was positively indicated. I began to use 'human systems' as kinds of cultural ready-mades: Behaviour, Fantasies, Attitudinal clichés. These editions possess a structured randomness wherein 'constants' and 'variables' contend to occupy the 'center', thereby providing a dialectical situation." (D. Huebler, IO +, Northwestern Univ. Dittmar Memorial Gallery, Evanston Ill., 1980)

Die Orientierung der Minimalisten an der Location, die Graham bereits auf serielle urbane Strukturen ausgedehnt hat, setzte Robert Smithson fort. Er suchte im industriellen Wasteland jene Orte (sites) auf, die eben außerhalb des Kunstkontextes liegen und nennt sie daher folgerichtig „Nonsites“. Robert Smithson hat 1966 einen Essay mit dem Titel *Entropy and the New Monuments* veröffentlicht. Diese Monumente fand er nicht in den Galerien, sondern 1967 auf einer Bus-Reise in seine Heimatstadt Passaic. Was er dort an verfallener Industrielandschaft sah, fotografierte er und publizierte im Dezember 1967 im Magazin *Artforum* mit diesen Fotos den wichtigen Artikel: *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*.¹⁰² Die Monumente waren *The Bridge Monument, The Great Pipes Monument* etc. Am Beispiel des *Sand-Box Monument* veranschaulicht er die Irreversibilität der Zeit aufgrund der Entropiegesetze: Im Sandkasten gibt es zwei Arten von Sand, weißen und schwarzen. Ein Kind läuft in einer Richtung darin herum, dadurch vermischt sich der Sand und wird grau. Das Kind läuft nun in der anderen Richtung. Der Sand trennt sich nicht zurück in weiß und schwarz, sondern wird noch grauer. Er beschreibt also Chaos und Ordnung. Über den Entropie-Begriff gelangte er also zu neuen Auffassungen des Ortes und der Verbindung von Kunst und Natur bzw. von Kunst und Ökologie als Produkt der Industrialisierung. Daher kritisierte Smithson den Kontext der modernen Kunst und die Konsumkultur in Galerie und Museum und erweiterte die Grenzen der Kunst um post-Studio-Praktiken, indem er multiple Formen der Repräsentation und

die Landschaft statt des Tafelbildes als Arena wählte. In der gleichen Nummer von *Artforum* (Dez. 1967) publizierte Smithson unter dem Titel *Minus Twelve* auch eine Liste von Begriffen und verbalen Illustrationen, die nicht nur das Problembewußtsein der Zeit darstellten, sondern auch zukunftsweisend waren, z.B. „Entropy, Absence, Dislocation“. Smithson entwickelt ortsspezifische Projekte erstmals ausserhalb des traditionellen Kunstrahmens (Museen, Galerien). Dislocation und Displacement, zwei Schlüsselbegriffe der 90er Jahre, hat Smithson als Praktik der Kontextkunst mitentwickelt, um einen zeitgemäßen tele-matischen und postindustriellen Ortsbegriff zu entwickeln. „We live in frameworks and are surrounded by frames of references“, schrieb er 1970–71. Smithson hat den Referenzrahmen der Kunst erweitert, indem er dem Kunstdiskurs neue Diskurse zuführte und die Kunst an die Wirklichkeit andockte.

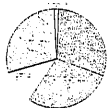
Die Scatter-Technik, Dinge verstreut herumliegen zu lassen, entwickelt von Andre, Morris, Smithson etc. als Anti-Form, hat heute nicht nur für die Installationen der Kontext-Kunst der Gegenwart eine große Bedeutung. Paul Theks scattered Installationen nehmen in dieser Entwicklung eine zentrale Rolle ein (siehe z. B. Mike Kelly, Cady Noland).

Gordon Matta-Clark hat die Strategien von Dislocation und Displacement in den urbanen Raum verschoben. Er hat den schon von Buren kritisierten Widerspruch in der Arbeit von Smithson gesehen, nämlich daß die Land-Art-Künstler zur Dokumentation ihrer Arbeit doch wieder in die Galerie zurückkehrten. Mit der Flucht in die Natur konnten die politischen Grenzen der Galerien nicht aufgehoben werden. So führte er Geschichte, Architektur und Stadt zusammen. „There is a kind of complexity; which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present“.¹⁰³ Seine Schnitte (cuts) enthüllen verborgene historische Konstruktionsschichten. Er folgt noch dem Ideal

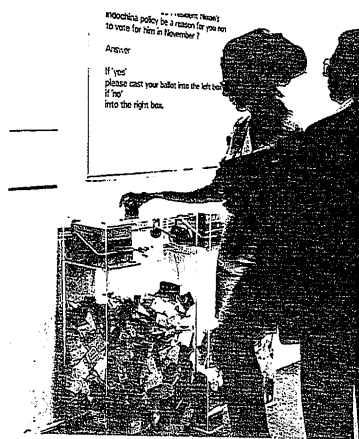
der Konzeptkunst: „My intervention can transform structure into an act of communication“.¹⁰⁴ Seine architektonischen Dekonstruktionen unterwerfen sich dem linguistischen Paradigma der frühen Kontextkunst: „It's like juggling with syntax, or disintegrating some kind of established sequences of parts“.¹⁰⁵ Der International Style der modernen Architektur ist für G. Matta-Clark eine Entwicklung des „Post War American Imperialism. The state of that architecture reflects the iconography of the Western Corporate Axis“.¹⁰⁶ Daher gilt „by undoing a building there are many aspects of the social conditions against which I am gesturing“.¹⁰⁷ Zur politischen Architektur Matta Clarks siehe auch Dan Grahams Artikel über Matta Clark.¹⁰⁸

Was heute Kontext oder Diskurs heißt, hieß früher „frame“ (Rahmen, Referenzrahmen). Hans Haacke hat sieben Arbeiten aus dem Zeitraum 1970–75 unter den treffenden Titel *Framing and Being Framed* gestellt und damit eine fundamentale Position in der Geschichte der Kontextkunst geschaffen.¹⁰⁹ Profile von Galeriebesuchern (John Weber Gallery, 1972), Untersuchungen zu den institutionellen und kommerziellen Verflechtungen des Board of Trustees des Solomon R. Guggenheim Museums in New York (1974), Untersuchungen zu den verschiedenen Besitzern des Spargel-Stillebens von Manet (Projekt 74, Köln) ersetzen das klassische Werk. Letzteres Projekt wurde abgelehnt, weil es ein kontroversiell empfundenes Porträt von H. J. Abs enthielt und auf dessen Funktionen bei der Deutschen Reichsbank in den 40er Jahren hinwies. Die Ausstellung hatte *Kunst bleibt Kunst* geheißen. Daniel Buren protestierte gegen den Ausschuß von Haacke mit dem Plakat *Kunst bleibt Politik* und mit Auszügen aus seinem Manifest *Kritische Grenzen* (1970): „Kunst, was immer sie sein mag, ist ausschließlich politisch“. Die gleiche Untersuchung machte Haacke zu Seurats *Les Poseuses* (1975). In *On social Grease* (1975) zeigte er auf Aluminium-Platten die kompromittierenden Aussagen der Präsidenten großer amerikanischer Firmen über die Beziehung von Kunst und Geschäft. Aber

Haacke ging auch über kunstimmanente Analysen hinaus. Bei der Ausstellung *Information* (1970) im Museum of Modern Art, New York, fragte er die Besucher, ob sie Gouverneur Rockefeller wiederwählen würden, obwohl er sich nicht gegen die Vietnam-Politik Nixons gestellt hat. Am bekanntesten wurde seine Untersuchung zum Immobilien-Handel in New York: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time-Social-System, as of May 1, 1971*, weil deswegen seine geplante Ausstellung im Guggenheim-Museum abgesagt wurde. 1986 veröffentlichte Haacke den Artikel *Museums, Managers of Consciousness*.¹¹⁰ Haacke problematisiert also die Frage der Autonomie der Kunst und die ideologische Funktion der Institutionen, welche die Kunst unterstützen bzw. betreiben. F. Jameson gab dieser Form von Kunst in dem Artikel *Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism* 1986 den Terminus „institutional critique or institutional analysis“.¹¹¹ Er lobte an Haacke die Transformation „extrinsischer“ Determinanten der Kunst in den „intrinsischen“ Inhalt eines neuen künstlerischen Textes. Institutionelle Kritik in Form solcher „künstlerischer Texte“ bedeutet das veränderte Wiederaufleben von Praktiken der Konzeptkunst, nämlich „to reinvent a new and heightened, dialectically transformed practice of 'auto-referentiality'“.¹¹² Benjamin Buchloh konnte daher die Entwicklung der Konzeptkunst in seinem Artikel *From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique. Some Aspects of Conceptual Art 1962–1969* in diesem Sinne beschreiben.¹¹³ Mit seinen Untersuchungen der ökonomischen und ideologischen „support structure“ der Kunst hat Haacke erstmals „das Betriebssystem Kunst“ (Th. Wulffen) freigelegt und eine spezifische „kontextuelle Qualität“ (K. König, 1975) eingeführt. Haacke hat die Systemtheorie (L. v. Bertalanffy) benutzt (seit 1965), um sich von der formalistischen Kunst abzugrenzen. Jedes System muß sich ja von der Umwelt abgrenzen. Es ist einerseits selbststeuernd, andererseits braucht es die Umwelt. So mußte Haacke die Idee einer „content-free-art“ (Jack Burnham)¹¹⁴



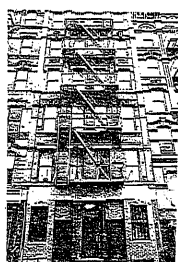
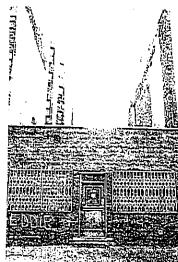
Hans Haacke, John Weber Gallery Visitors' Profile, Part 1, ("Do you have a professional interest in art - e.g. artist, dealer, critic etc. ?"), New York 1972



Hans Haacke, MOMA-Poll, Museum of Modern Art, New York 1970



Hans Haacke, Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1, Howard Wise Gallery, New York 1969

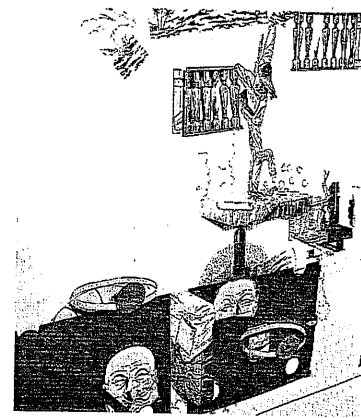


„Shapolsky et al. Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeit-System, Stand 1. März 1972“ ist eine Dokumentation über den vom Shapolsky-Familienclan und seinen Freunden und Geschäftspartnern beherrschten Haus- und Grundbesitz in Manhattan. Ihre Liegenschaften erstrecken sich vornehmlich auf der Lower East Side und in Harlem und stellen dort den größten privaten Immobilienbesitz dar. Die Geschäfte werden unter mehr als 100 Firmennamen geführt. Käufe und Verkäufe und der Austausch von Hypotheken zwischen diesen Firmen sind häufig. Die Dokumentation dieses gesellschaftlichen Realzeit-Systems besteht aus gegenwärtig (wird bis zu einer Ausstellung in New York weitergeführt) 144 Fotos von Häuserfassaden, Immobiliendaten zu jedem Haus, 2 Kartenausgaben von Manhattan, auf denen der Besitz markiert ist, und 6 Tabellen, in denen die Geschäftsbeziehungen der Shapolsky-Gruppe dargelegt sind.

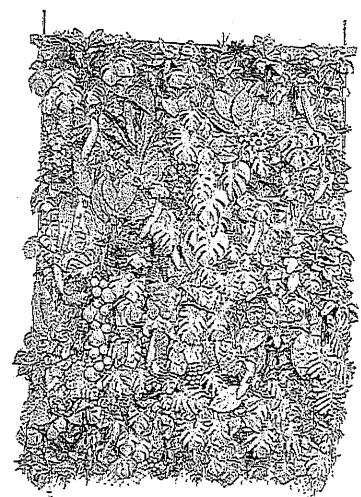
Alle Informationen stammen aus den jedermann zugänglichen Akten des New York County Clerk's Office, 31 Chambers St. (Grundbuchamt).

„Shapolsky et al. Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzeit-System, Stand 1. März 1971“ war eine der 3 Arbeiten, die von Thomas Messer, dem Direktor des Guggenheim Museums als „inappropriate (unpassend)“ abgelehnt worden sind, als ich sie in meiner für den Mai 1971 im Guggenheim Museum angekündigten Einzelausstellung zeigen wollte. Die Ausstellung wurde einen Monat vor der Eröffnung abgesagt, weil ich nicht bereit war, die 3 inkriminierten Arbeiten zurückzuziehen. Edward Fry, der die Ausstellung als derzeitiger Associate Curator des Guggenheim Museums organisiert hatte, wurde fristlos gekündigt, weil er meine Arbeiten öffentlich verteidigt hatte.

HANS HAACKE
in: interfunktionen, Köln 1972



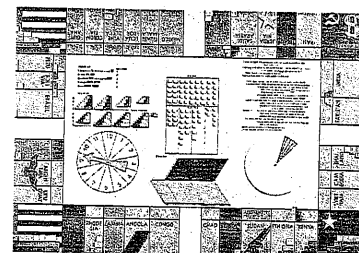
Öyvind Fahlström, The Cold War, 1963–1965, Ausschnitt



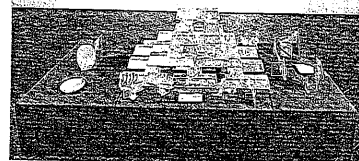
Öyvind Fahlström, Green Power, 1969



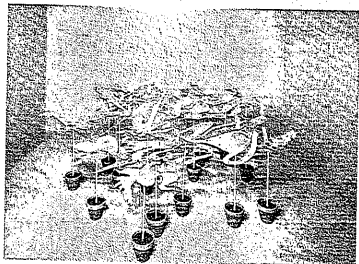
Öyvind Fahlström, Modell für Der kleine General, 1968



Öyvind Fahlström, World Politics Monopoly, 1970



Öyvind Fahlström, World Bank, 1971



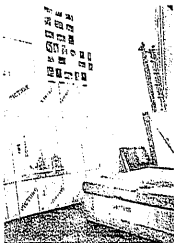
Öyvind Fahlström, World Model (Garden), 1973

ablehnen und den Kontext, die Umwelt in Betracht ziehen. Für die Guggenheim-Ausstellung plante Haacke eine Repräsentation von physikalischen, biologischen und sozialen Systemen, um sowohl deren Selbstreferenz wie deren Abhängigkeit von der Umgebung, dem Kontext, zu zeigen und die Kunst selbst als ein konstruiertes soziales System. Der Ausdruck „Real-Zeit Sozial-System“, von Haacke dem Computer-Netzwerk-System entlehnt, bezeugt, wie sehr Haacke bestrebt ist, den Diskurs der Kunst an die „reale Welt“ anzudocken, an die Diskurse der Ökologie, Industrie, Wirtschaft, Politik, etc. Damit ist Haacke – in der historischen Positionierung Artschwager vergleichbar, der in den 60er Jahren marginal schien und erst durch die Möbelskulpturen der 80er Jahre in den Mittelpunkt rückte – zu einer zentralen Figur der Kontextkunst geworden. Eine ähnliche Position nimmt Öyvind Fahlström ein, der seit 1961 in New York lebte und sowohl mit Pop- wie Minimal-Künstlern verkehrte. Auch er startet früh (1962) mit einer Systemtheorie, nämlich der Spieltheorie. 1962 publiziert er *A Game of Character*¹⁵ und zeigt erste „variable Game-Paintings“ – wie bei Buren das Kunstspiel als Wittgenstein-Sprachspiel. Mit Hilfe von Magnetscheiben können die Betrachter Elemente des Bildes verändern, das Bild selbst wird dadurch zu einer Art lebendes System. Die Rolle der Betrachters bzw. Beobachters wird emanzipiert. Die Spieltheorie baut er aus und kommt vom Bildsystem zu anderen Systemen, nämlich zu militärischen, ökonomischen, nationalen, sozialen Systemen. Diese realen Systeme behandelt er ebenfalls wie „Spiele“ (im Sinne des Monopoly-Spiels). Arbeiten zur Weltpolitik entstehen, entweder wie Weltkarten gestaltet oder als Installationen in der Scatter-Technik: *World Trade Monopoly*, *World Politics Monopoly* (1970), *CIA Monopoly* (1971), *Pentagon Diptychon* (1970) und *World Map* (1972). Die statistischen Daten über reale Zustände der Welt wurden zu intrinsischen Elementen des Kunstwerkes, die der Betrachter gelegentlich noch verändern konnte. Fahlström füllte den „weißen Würfel“ (Brian O'Doherty) der Galerien

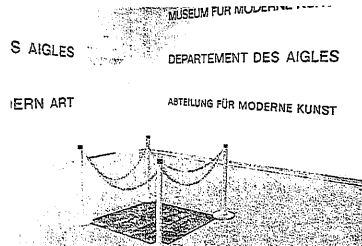
und Museen mit dem Schmutz dieser Welt aus globaler Perspektive. Die Frage des Referenzrahmens („frame“) hat auch Daniel Buren exploriert. In seiner Arbeit (seit 1965) rückt der „Kontext“ absolut in den Mittelpunkt, während der „künstlerische Text“ minimal ist (weiße und schwarze Streifen auf verschiedenen Materialien). Das Verhältnis von Text und Kontext, von „Gerahmt“ und „Ungerahmt“ ist bei ihm, vergleichbar der Dekonstruktion Derridas, ambivalent. In der Ausstellung *Within and Beyond the Frame*, 1973 in New York, war die eine Hälfte der schwarz und weiß gestreiften Leinen (insgesamt 19 Elemente) in der John Weber Galerie, die andere hing über der Straße, also außerhalb des Rahmens der Galerie. Buren verweist andererseits stets auf die Tatsache, daß sämtliche Kunst im Geschichtszusammenhang gerahmt, d. h. kontextualisiert sei. Die Leerstellen, die seine Streifen-Wände im Museum hinterlassen, weil sie die ursprünglichen Kunstwerke auslassen, zeigen den Wunsch, seine eigene Kunst als „ungerahmt“ zu sehen, gleichzeitig aber verweisen sie dadurch wieder auf die Rahmenbedingungen jeder Kunst, auch seiner.¹⁶ Buren geht es in seiner Arbeit darum zu zeigen, daß erstens die Rolle der Wahrnehmung nicht mehr mit Kant a priori zu sehen ist, sondern mit Foucault historisch sozial konstruiert, zweitens, daß die Kunst von Wittgensteins Sprachspiel beeinflusst, ein Kunstspiel mit Regeln ist. Um die Sichtbarmachung der Rahmenbedingungen und der Regeln der Kunst im Kunstwerk selbst geht es ihm. Dies geschieht durch eine formale Entgrenzung der Malerei und des Bildfeldes. Seine Arbeit wurde dadurch extrem raumbezogen (*in situ* ist daher ein häufiger Titel). Wie bei Michael Asher sind seine Installationen unmittelbar, direkt, physisch und konzeptuell mit dem Raum verbunden, in dem sie stattfinden. Rahmen und Raum und kultureller Kontext bilden eine inseparable Einheit: „Any object placed on exhibition in a museum space is framed not only physically by the museum architecture but also (and certainly not the less) by the cultural context which a museum

signifies.“¹⁷ Strategien wie die von Smithson, auf das Land auszuweichen, empfindet er als Umgehung des Problems, als romantischen Eskapismus, als „künstlerische Safaris“. Die Enthüllung des „Rahmens“ (bzw. Kontextes) kann nur innerhalb des „Rahmens“ geschehen. Weil „the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although it is too early – the conditions are not met – to blow them up, the time has come to unveil them“ (s. Anm. 116). Wollte Broodthaers die Realität „unveil“, so Buren den „Rahmen“, die formalen und kulturellen Grenzen. „The Museum/Gallery for lack of being taken into consideration is the framework, the habit... the inescapable 'support' on which art history is painted“ (s. Anm. 116). Waren für Bentham die Fiktionen unmöglich, aber unvermeidlich, so für Buren der Kontext. Die Inseparabilität von Raum und kulturellem Kontext bildet auch den Kern der Arbeit von Michael Asher.¹⁸ Aber über ortsspezifische Kritik und „situational aesthetics“ (V. Burgin, 1969) hinaus geht es Asher um den Prozeß, der ein Objekt mit Gebrauchswert in eine Ware mit Tauschwert verwandelt. Asher verweigert sich diesem Abstraktionsprozeß der Ware, bzw. macht ihn durch seine ortsspezifischen Eingriffe, meist durch Subtraktion, einsichtig. Später entwickelte er auch eine additive Methode in seiner Analyse des institutionellen Referenzrahmens, („as historical conditions change, it becomes questionable whether situational aesthetics can still be successfully applied and remain operative“, M. Asher 1983). Bei Buren wie bei Asher sind aber noch deutlich die Referenzialität zur modernen Malerei bzw. Skulptur und deren Ursprung im Kunstwerk als „bedingtes Artefakt“ (Duchamp, Rodtschenko) zu sehen.¹⁹ Das Objekt bzw. die Malerei in der Tradition der Moderne wurde durch die Kontextualisierung der Rahmenbedingungen aufgelöst. In seinem Buch *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, (ursprünglich 1976 als Artikelserie in *Artforum* erschienen) zeigt O'Doherty diese Entwicklung, insbesondere im 3. Kapitel *Context as Content*.²⁰

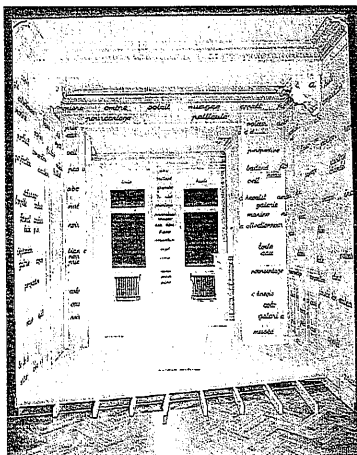
Marcel Broodthaers hat den Kontext des Museums zum Inhalt seiner Kunst gemacht. Sein Studio in der Rue de la Pépinière in Brüssel verwandelt er 1968 in das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. Er zeigte dort Postkarten von Gemälden von Courbet, David, etc., Verpackungskisten für Kunstwerke, Diaprojektionen und aus Anlaß der Eröffnung und der Schließung einen riesigen leeren Lastwagen vor dem Gebäude. Diese Arbeit hat er über mehrere Jahre ausdifferenziert. Magrittes Problematik der Nicht-Identität *Dies ist keine Pfeife* (über die M. Foucault geschrieben hat), nämlich den Konflikt zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Repräsentation und Wirklichkeit, hat Broodthaers vom einzelnen Kunstwerk (*This is not a work of art*, Broodthaers 1972) auf das ganze Kunstsystem übertragen. *This Is Not a Museum of Art* heißt daher bezeichnenderweise ein Artikel über Broodthaers von Douglas Crimp.²¹ Die Fiktionalisierung des Museums ist ein später Triumph von Benthams Programm, aber für uns heutige eine düstere Prophezeiung. In Broodthaers letztem Buch *The Conquest of Space: Atlas for the use of artists and military men* (1975) adressierte er direkt die Metapher der Avantgarde, die ja auf das Militär zurück geht, um auf den Kontext, die Grenzen der Nationalität hinzuweisen, eine weitere „unmögliche, aber unvermeidliche“ Entität. Sein privates Projekt der Fiktionalisierung des Museums ist eine dialektische Reaktion auf die Reduktion der Kunst auf Privatbesitz, die Übernahme der Kultur durch Firmeninteressen und die Affiliation der Kunst mit der Macht, die in der Realität kaschiert und camouffiert wird.²² Guillaume Bijl hat in den 80er Jahren diese Fiktionalisierung von Kunsträumen (Museen, Kunstvereinen, Galerien) ausdifferenziert. Das readymade-Objekt wurde zum readymade-Raum ausgedehnt, das objet trouvé zur composition trouvée, wobei der Raum durch Magrittes Passage der Nonidentität durchging, sodaß durch Bijls Ausstellungen die Kunsträume scheinbar zu Kleidergeschäften, Reisebüros oder Hospitälern wurden,



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXième Siècle, rue de la Pépinière, Brüssel 1968/69



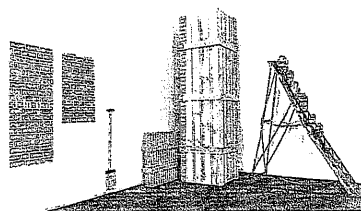
Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne, Installationsansicht, documenta 5, Kassel 1972



Marcel Broodthaers, L'Angélus de Daumier, La salle blanche, (1968) Broodthaers' Rekonstruktion der Installation in der rue de la Pépinière, Paris 1975



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Düsseldorf 1972



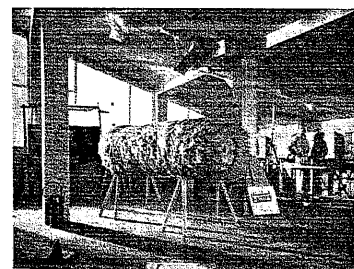
Marcel Broodthaers, L'Angélus de Daumier, Installationsansicht der Objekte: Une échelle de briques (1969), Une pelle (um 1970), a architect (um 1973), Deux caisses (1975), Centre National d'Art Contemporain, Paris 1975



Marcel Broodthaers, Ne dites pas que je ne l'ai pas dit - Le Perroquet (Sagt nicht, daß ich es euch nicht gesagt habe - Der Papagei), Wide White Space Gallery, Antwerpen 1974



readymades belong to everyone®, Installation im CWS-Warehouse, Newcastle 1993



Lois Renner, Testbild, 1991



Kirsten Mosher, Border control, N.Y. 1991



Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt, 1990

aber gleichzeitig waren die Kleidergeschäfte etc. reale Ausstellungen.

Die in den 60er und 70er Jahren erfolgte Krise des Kunstsystems entstand, als erstmals die ideologischen und ökonomischen Prämissen des Kunstsystems enthüllt und analysiert wurden und eine Entromantisierung und Entmystifizierung in radikal kritischer Form stattfanden, wo Gesellschafts- und Kunstkritik kovariierten, wo also erstmals einsichtig wurde, wie jede(r) KünstlerIn sein (ihr) Werk konstruiert in Hinblick auf das System und die Räume der Kunst und wie die Kunst insgesamt durch die KünstlerInnen, die Institutionen, die Räume der Kunst, die Magazine, die Kunstin-terpretation, die Sammler, den Markt, etc. sozial konstruiert wird. Diese Krise wirkte so verunsichernd und war geistig so anstrengend, daß viele Künstler in den 80er Jahren in Panik und in fröhlicher Affirmation (statt der fröhlichen Anarchie der 60er Jahre) zu den alten Modellen und Mythen der Aura, des Individuums, der Kreation, etc. zurückkehrten.

In seinem Essay *From Work to Frame*¹²³ beschreibt Craig Owens einige der KünstlerInnen, welche die Arbeit des *Framing and Being Framed* (Haacke, 1975) bzw. das Arbeiten *Within and Beyond the Frame* (Buren, 1973) in den 70er und 80er Jahren fortsetzten, ungeachtet der Rückkehr der Kunst zur Regression und Restauration. Das postmoderne „displacement“ (im Sinne Derridas) vom Werk zum Kontext (frame) findet er wieder bei Allan McCollum, Louise Lawler, Martha Rosler, Mary Kelly, Allan Sekula. Diese KünstlerInnen und andere wie Willats, Burgin, Bloom bilden die zweite Generation in der Geschichte der Kontextkunst.

Martha Rosler hat mit ihren Medien-Arbeiten (Foto, Video) nicht nur die Konditionierung des Kunstkontextes untersucht,¹²⁴ sondern insgesamt die soziale Konditionierung der Subjekte, insbesondere in ihrer Foto-Text Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1975). Die Filme von Yvonne Rainer, aus der Minimal Art kommend, beziehen sich auf ähnliche Weise auf *The discourse of others: feminists and postmoder-*

nism (1983) nach einem Titel von Craig Owens,¹²⁵ ebenso wie die Arbeiten von Silvia Kolbowski. Allan Sekula demontiert gleichfalls den Modernismus und die Idee der formalen Autonomie der Kunst: „We regard art as a mode of human communication, as a discourse anchored in concrete social relations... Meaning is an interpretative act. Interpretation is ideologically constrainend.“¹²⁶

Die britischen Künstler John Stezaker, Stephen Willats, Victor Burgin analysieren und kontextualisieren desgleichen kritisch die modernistische Repräsentation des sozialen Lebens. Besonders einflußreich neben seiner künstlerischen Arbeit waren Victor Burgins theoretische Schriften, z.B. *Situational Aesthetics* (1969)¹²⁷, siehe z.B. Michael Asher. In einer ersten konzeptuellen Stufe stellte er die Kunst als Klasse von Objekten in Frage: „If we reject the notion that art is a sub-class of objects, a myth perpetuated through its use as a commodity, in favour of the view that art is a sub-class of information, then art appears in the context of an informational complex in which the generative and modificatory action of real-time experience must be acknowledged.“¹²⁸ In der zweiten kontextuellen Stufe wird Kunst zu einem Agenten der Sozialisation: „The optimum function of art... is to modify within the artworld institutionalised patterns of orientation to the world and thus to serve as an agency of socialisation.“¹²⁹ Sherrie Levine und Louise Lawler untersuchen das modernistische Repräsentationssystem selbst. Barbara Bloom betreibt die Fiktionalisierung der Orte und der Methoden der Kunst (*On Location*, 1978), der Repräsentationsformen von Kunst, aber auch von sozialen Beziehungen in „künstlerischen Arrangements“ im Alltag.

Aus Aspekten der Institutionskritik, Kritik der Kunst als Warenproduktion und Kritik der Unterdrückung historischer und sozialer Faktoren, welche die Kunst bedingen, entstand in den 80er Jahren eine allegorische Kunst der Appropriation. Beginnend mit Elaine Sturtevant und Hank Herron,¹³⁰ der 1971 in New York eine Serie von selbstgemalten Frank Stella-Bildern ausstellte, über die Fotografien von Sherrie Levine (*After*

Walker Evans, Self-Portrait after Egon Schiele, 1982) bis zu den Arbeiten von Barbara Kruger, Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Cindy Sherman. Essays von Douglas Crimp (1977), Craig Owens (1980) und Benjamin Buchloh (1982) behandeln diese Epoche signifikant.¹³¹

In den 90er Jahren gibt es nun eine dritte Generation von Kontext-KünstlerInnen, die aus marginalen Positionen oder Aspekten der 60er und 70er Jahre eine zentrale Bewegung der 90er Jahre machten. Neben dieser dritten Generation gibt es natürlich auch KünstlerInnen, die der Kontextkunst nahestehen, z.B. Lorna Simpson, Betty Parson, Rikrit Tiravanija, Bethan Huws, Renée Kool, die Erlebnisse inszeniert, Michael Klier, Art Club 2000, Jon Tower, Mel Chin, Maria Eichhorn, die Kindermalklassen im Künstlerhaus Stuttgart 1993 eingerichtet hat, oder Kirsten Mosher, die fiktional Parkometer arrangiert, um eine Realität der staatlichen Okkupation öffentlicher Räume zu enthüllen, Christine Borland, Gavin Turk, Jorge Prado, Marc Le Stum, Kate Ericson & Mel Ziegler, Newton Harrison & Helen Mayer Harrison u. a. Sie alle versuchen gesellschaftliche Realität in das Kunstwerk miteinzubeziehen. Readymades belong to everyone (Phillipe Thomas), Simon Linke, der seit 1988 Kunstannoncen in Kunstmagazinen, meist nur Textanzeigen, malt, Philippe Parreno und Philippe Cazal u. a. bewegen sich in der Tradition der Analyse der Repräsentations- und Vermittlungssysteme der Kunst. Lois Renner fiktionalisiert erstmals das Studio, den Ort der Produktion von Kunst, und auch die damit verbundenen Praktiken der Malerei, der Skulptur, der Fotografie, der Installation, des Raumes.

Insgesamt ist ersichtlich, daß mehr KünstlerInnen denn je die Kunst als Diskursanalyse thematisieren. Die dabei entwickelten Strategien der Fiktionalisierung und Phantomisierung (so gibt es in München ein fiktives Museum für moderne Kunst, das scheinbar nur durch regelmäßig ausgesendete, sehr professionelle Einladungen zu Ausstellungen „in unseren Räumen für zeitgenössische Ideologie“ existiert) bedeuten nicht nur eine Steigerung der Komplexität der Kunst,

weil die Komplexität der Regeln ein Teil dieser Phantomisierung ist, sondern auch eine Wiedergewinnung an Realität. Die Prämissen der Kunst zu thematisieren, die räumlichen, formalen, sozialen Bedingungen der Kunst zu kontextualisieren, ist eine Arbeit, die erst jetzt geschichtlich erfolgreich umgesetzt wird. Es bestand ja die Gefahr durch die Malerei der 80er Jahre, daß die Arbeit von Asher, Buren, und Co marginalisiert würde, bevor sie geschichtlich wirksam wird.¹³² Der Unterschied der gegenwärtigen Kontextkunst zur geschichtlichen Kontextkunst ist, daß die „kritischen Grenzen“ verschoben und erweitert worden sind, indem das Medium Kunst nicht nur als Medium des freien Ausdrucks problematisiert worden ist, sondern daß durch das Enthüllen („unveiling“) der Rahmenbedingungen des Diskurses der Kunst, die KünstlerInnen begonnen haben, entschieden auch an anderen Diskursen (Ökologie, Ethnologie, Architektur, Politik) zu partizipieren und damit die Grenzen der Institution der Kunst¹³³ extrem zu erweitern, zu perforieren und aufzuweichen. Die Kritik der Repräsentation wurde zu einer Kritik der Macht und der Kultur, aber vor allem der durch die diversen Diskurse konstruierten Wirklichkeit. So wurde aus dem Entschleiern („unveiling“) der Konstruktion von Kunst (durch die diversen „fiktiven“ Diskurse) die Konstruktion von Realität, die Wiedergewinnung von Teilbereichen der Wirklichkeit.

Es geht nicht mehr allein um Kritik am System Kunst, sondern um Kritik an der Wirklichkeit, um Analyse und Kreation sozialer Prozesse. Kunst-externe Kontexte werden in den 90er Jahren vermehrt in den Kunstdiskurs miteinbezogen. Die KünstlerInnen werden zu autonomen Agenten sozialer Prozesse, zu Partisanen des Realen. Die Interaktion zwischen KünstlerIn und sozialer Situation, zwischen Kunst und extrakünstlerischem Kontext hat zu einer neuen Kunstform geführt, wo beides zusammenfällt, eben die Kontextkunst. Das Ziel der sozialen Konstruktion von Kunst ist Teilhabe an der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit.

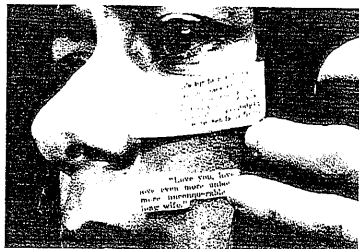
Anmerkungen S 65 ff.



Yvonne Rainer, Szene aus dem Film *Lives of Performers*, 1972,
Valda Setterfield und John Erdman



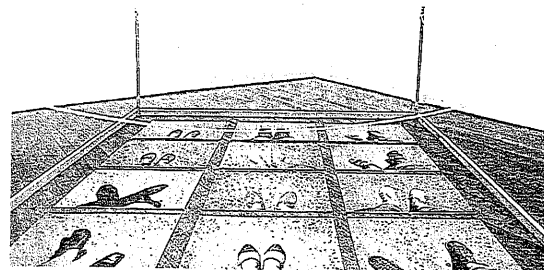
Yvonne Rainer, Szene aus dem Film
About a Woman Who..., 1974,
Shirley Soffer und Yvonne Rainer



Yvonne Rainer, Szene aus dem Film
About a Woman Who..., 1974,
Yvonne Rainer



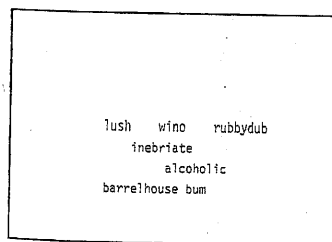
Yvonne Rainer, Szene aus dem Film *Kristina Talking Pictures*, 1976,
Ivan und Yvonne Rainer



Martha Rosler, *She Sees
in Herself a New Woman
Every Day*, 1976-77



Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate
Descriptive Systems*, 45 Fotos, 1974-75, Ausschnitt



Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate
Descriptive Systems*, 45 Fotos, 1974-75, Ausschnitt

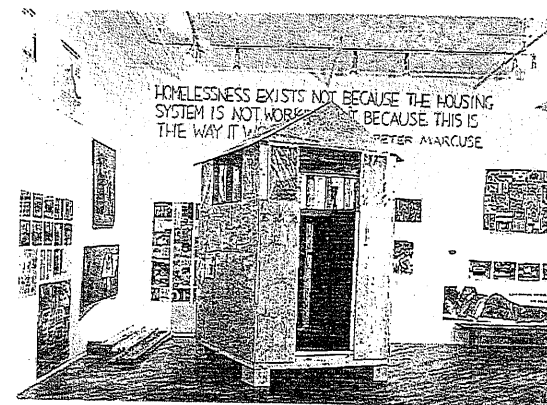
Peter Weibel



Ausschnitt

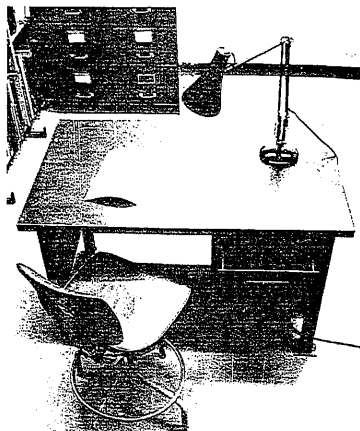


Ausschnitt



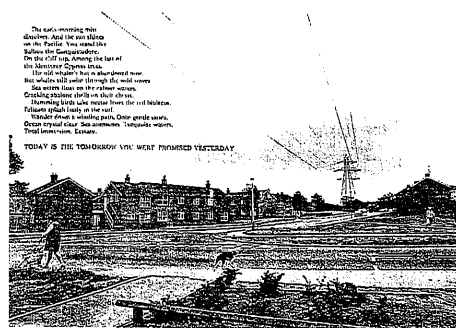
Martha Rosler, *The Street and Other Venues*,
Installation in der Dia Art Foundation, N.Y. 1989, Foto: Oren Slor

1
NOT YOUR KNOWLEDGE
OF THE PRECEDING
NARRATIVE
2
NOT YOUR KNOWLEDGE
OF THE PRECEDING
PHOTOGRAPH
3
NOT THE CRITERIA BY
WHICH YOU MIGHT
DECIDE THAT ASPECTS
OF 1 ARE ANALOGOUS
TO, CORRELATE WITH,
OR MAY BE PLACED IN
SOME COMMON
CONTEXT WITH,
ASPECTS OF 2
4
YOUR INFERENCES FROM
1 AND 2, ON THE BASIS
OF 3



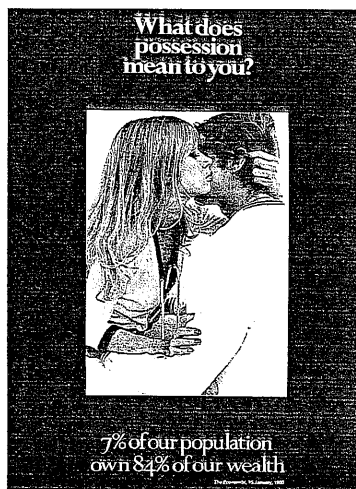
Victor Burgin, *Performative/Narrative*, 1971

Victor Burgin, *Text zu Performative/Narrative*
1971

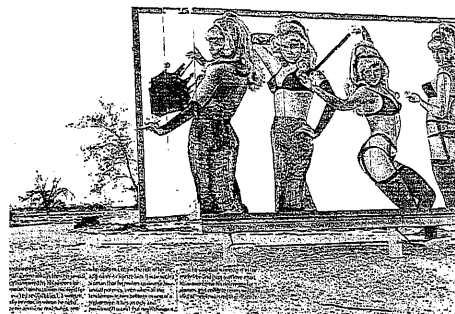


Victor Burgin, *aus der Serie U.K.76, 1976*

The early-morning mist dissolves. And the sun shines on the Pacific. You stand like Balboa the Conquistador. On the cliff top. Among the last of the Monterey Cypress trees. The old whaler's hut is abandoned now. But whales still swim through the wild waves. Sea otters float on the calmer waters. Cracking abalone shells on their chests. Humming birds take nectar from the red hibiscus. Pelicans splash lazily in the surf. Wander down a winding path. Onto gentle sands. Ocean crystal clear. Sea anemones. Turquoise waters. Total immersion. Ecstasy. TODAY IS THE TOMORROW YOU WERE PROMISED YESTERDAY.

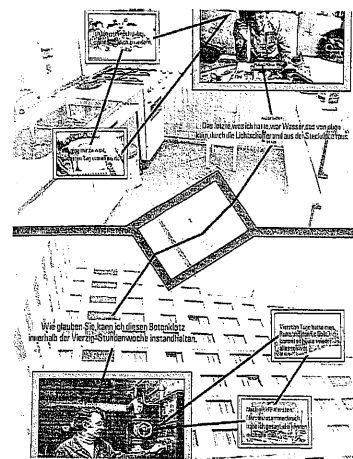


Victor Burgin, *Possession*, 1975

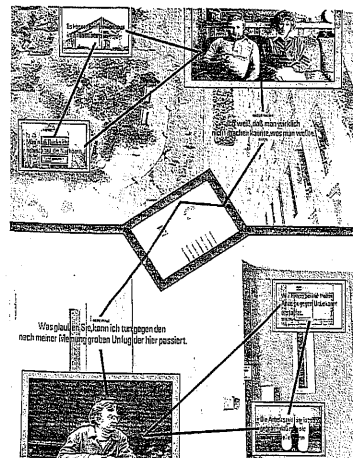


Victor Burgin, *aus der Serie U.S.77, 1977*

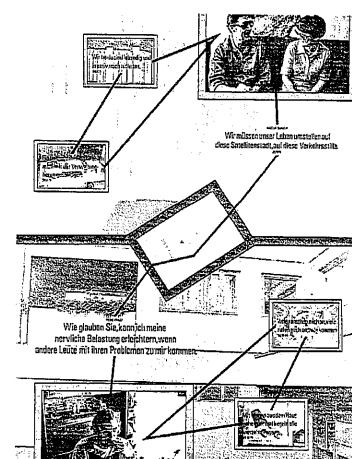
Patriarchitecture. The man almost always feels his sexual activity hampered by this respect for the woman. Hence comes his need for a less exalted sexual object, a woman ethically inferior, to whom he need ascribe no aesthetic misgivings, and who does not know the rest of his life and cannot criticize him. It is to such a woman that he prefers to devote his sexual potency, even when all the tenderness in him belongs to one of a higher type. It has an ugly and paradoxical sound, but nevertheless it must be said, that whoever is to be really free and happy in love must have overcome his deference for women and come to terms with the idea of incest with mother or sister.



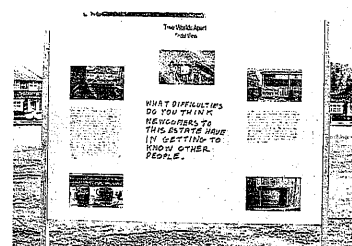
Stephen Willats, *Finding That We Are Dependant On Others, 1980, Teil 1*



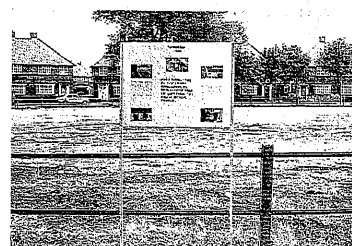
Stephen Willats, *Finding That We Are Dependant On Others, 1980, Teil 2*



Stephen Willats, *Finding That We Are Dependant On Others, 1980, Teil 3*

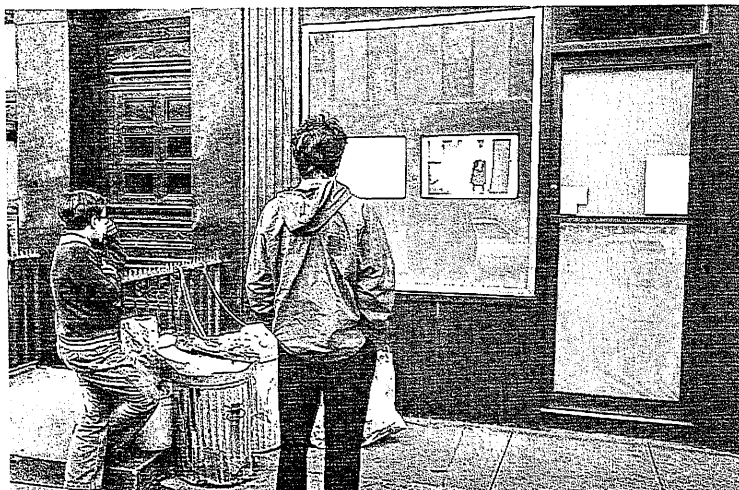


Stephen Willats, *Two Worlds Apart, Hayes West London, 1982*



Stephen Willats, *Two Worlds Apart, Hayes West London, 1982*

Silvia Kolbowski,
A part, 1979



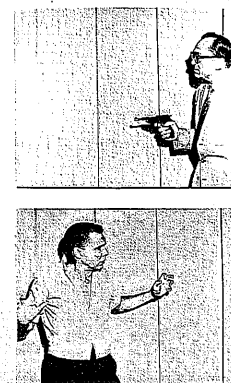
Allan Sekula, *School Is a factory*, 1980

Our schools are, in a sense, factories in which the raw materials are to be shaped and fashioned into products to meet the various demands of life. The specifications for manufacturing come from the demands of the twentieth-century civilization, and it is the business of the school to build its pupils to the specifications laid down.

Elliswood Cubberty, Public School Administration, Boston, 1916
Aus: Allan Sekula, *School Is a Factory*, 1980



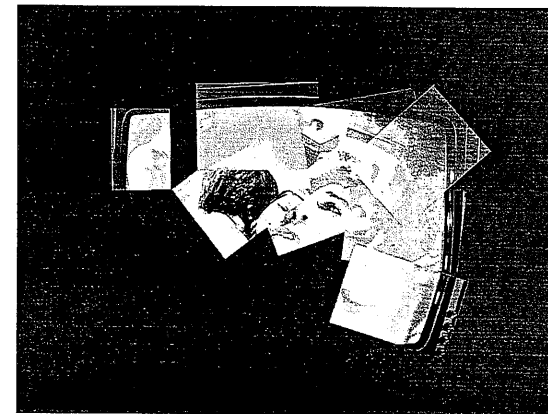
Peter Weibel



John Baldessari, *Thaumatrope Series: Two Gangsters (One with Glasses and Pistol)*, 1975



Simon Linke, *Joseph Kosuth*, 1988



John Stezaker, *Domestic Allegory*, 1976



John Stezaker, *Corridor*, 1979



Barbara Bloom,
On Location, 1978

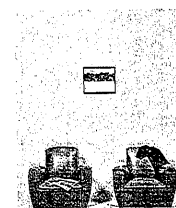
A performance/installation is announced with the title "On Location". As the audience enters the space they see an elaborate strongly lit film set in full action –

including the equipment, actors, camera, sound and light crews, director, assistants...

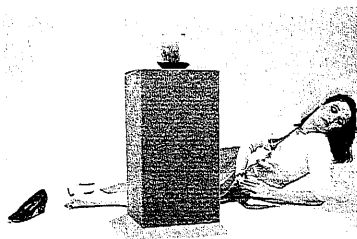
Already begun is the shooting of different scenes from a film. The scenes, the story seems to be about a studio session between a photographer and a model.

Through the changes in scenes, the dialogue, the changes in set and props, the sound backgrounds – one forms some idea about what this (fictional) film narrative could be. Innuendo plays a large roll.

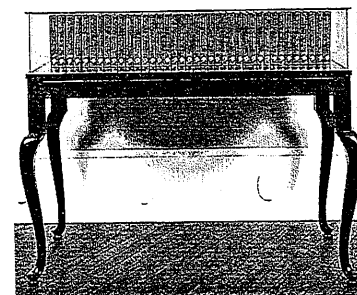
(1978, The Kitchen, New York)



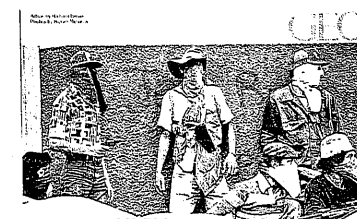
Barbara Bloom, Installation,
Groninger Museum
Groningen, 1980



Barbara Bloom, On Location, 1978



Barbara Bloom, Vitrine mit
Die gesammelten Werke von Barbara Bloom,
Edition René Block, Berlin, 1989

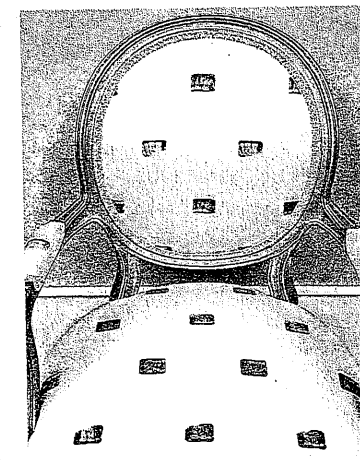


—The Face of Civil War

Barbara Bloom, Detail der Installation,
Museum Groningen, 1980



Barbara Bloom, On Location, The Kitchen, N.Y. 1978



Barbara Bloom, Chair. Stuhl I, Stoffbezug mit einem
Röntgenbildmuster von Zähnen der Künstlerin, 1989

Anmerkungen:

- Ogden war selbst ein bedeutender Philosoph in der britischen Tradition der Aufklärung, die wir nun um ihn selbst und Mill, Bradley, Russell erweitern können. Ogden stand dem Kreis um Bertrand Russell nahe. Er war Herausgeber von Bentham's *Theory of Legislation*, aber vor allem der *International Library of Psychology, Philosophy and scientific Method*, welche die analytische Philosophie (L. Wittgenstein, G.E. Moore, R. Carnap, B. Russell, Ch. S. Peirce) und Psychologie (J. Piaget, K. Koffka, W. Koehler) förderte. Ogden's eigene größte philosophische Leistung ist sein Buch *The Meaning of Meaning*, (1922) geschrieben mit I.A. Richards, ein Klassiker der Sprachanalyse und Semiotik.
- Der Kampf gegen die fatale Gleichsetzung von Wort und Ding, von Sprache und Wirklichkeit ist ein Leitmotiv des logischen Empirismus und Positivismus. Siehe dazu zum Beispiel Rudolf Carnap: „Es müßte einmal näher untersucht werden, welche kulturgeschichtliche Bedeutung der Verwechslung von begleitenden Gegenstandsvorstellungen mit Sachverhaltsvorstellungen zukommt, genauer: dem aus dieser Verwechslung entspringenden Versuch, begleitende Gegenstandsvorstellungen durch (Schein-) Aussagen zum Ausdruck zu bringen. Vielleicht haben Magie (als Theorie), Mythos (einschließlich der Theologie) und Metaphysik hier ihren Ursprung.“ (In: *Scheinprobleme in der Philosophie*. Hamburg 1961, Nachdruck Suhrkamp, Frankfurt 1966, S. 73).
- C.K. Ogden, *Benthams Theory of Fictions*. Kegan Paul, London 1932, S. XXVIII.
- C.K. Ogden, *Benthams Theory of Fictions*. Kegan Paul, London 1932, S. XVIII.
- Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*. Duke University Press, Durham 1993, S. 85.
- Auch W.O. Quine verwendet in *Word and Object* (M.I.T., 1960, übrigens „Rudolf Carnap, dem Lehrer und Freund“ gewidmet) häufig die Technik der Paraphrase, um den Gebrauch und die Bedeutung eines Wortes zu erklären. „Im allgemeinen ist es eine gute Regel, mittels Paraphrase zu versuchen, die nichtbezeichnenden Positionen durch explizit undurchsichtige Konstruktionen offenzulegen.“ (S. 273). „Was wir anstreben, wenn wir zur Behebung von Mehrdeutigkeiten einen Satz paraphrasieren, ist kein synonyme Satz, sondern einer, der dadurch, daß er einige alternative Interpretationen ausschließt, informativer ist.“ (S. 279). Zitiert nach *Wort und Gegenstand*, Reclam Stuttgart 1980.
- vide Rudolf Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*. Berlin 1928; *Logische Syntax der Sprache*. Wien 1934.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.01. Vgl. auch 4.023 „Der Satz ist die Beschreibung des Sachverhalts“. Eine Auffassung, die hinter Bentham zurückfällt.
- Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Nr. 23. In: Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt 1984.
- L. Wittgenstein, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion*. Göttingen 1968, S. 28.
- Op. cit., S. 29.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Nr. 217.
- L. Wittgenstein, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik...*, S. 28.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Nr. 132.
- L. Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere Schriften*, Frankfurt 1989, S. 19.
- Arto K. Salomaa, *Formale Sprachen*. Springer, 1978, S. 15.
- Pavel Medvedev, *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1976.
- Michail Bakhtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Hanser Verlag, München 1969.
- Daher sind erst wieder mehr als 10 Jahre später Übersetzungen von Büchern und Schriften Bakhtins erschienen: *Die Ästhetik des Wortes* (Hg. R. Gröbel). Suhrkamp 1979; *Probleme der Poetik Dostojewskijs* (1971), *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Aufbau Verlag 1986; *Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur*. 1987; *Formen der Zeit im Roman*. Fischer, Frankfurt 1989.
- Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt 1978.
- Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris 1981.
- Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris 1977. Vorwort von Roman Jakobson.
- M. M. Bakhtin, *Art and Answerability*, Hg. M. Holquist, V. Liapunov. University of Texas Press, Austin 1990.
- Katerina Clark und Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, 1984.
- V. N. Volosinov, *Freudianism: A Critical Sketch*. Indiana Univ. Press, 1987.
- V.N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*. Seminar Press, N. Y. 1973.
- M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics*. John Hopkins Univ. Press, 1978.
- Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*. Princeton Univ. Press 1972.
- M. M. Bakhtin, *The dialogic imagination*. Univ. of Texas Press, Austin 1981.
- M. M. Bakhtin, *Speech Genres and other Late Essays*. Univ. of Texas Press.
- zitiert nach Michail M. Bakhtin, *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Gröbel. Suhrkamp, 1979, S. 32.
- V. N. Volosinov, *Freudianism*, Hg. I. R. Titunik, N. H. Bruss, Indiana Univ. Press, 1987, S. 79.
- op. cit., S. 79.
- op. cit., S. 86.
- Volosinov, op. cit., S. 99.

- 27 M. M. Bakhtin, *Art and Answerability*. Hg. Michael Holquist, Vadim Liapunov, Univ. of Texas Press, Austin 1990, S. XXX-XXXI.
- 28 Bachtin, *Ästhetik des Wortes*, S. 29.
- 29 Volosinov, *Freudianism*, S. 115.
- 30 Bachtin, *Ästhetik des Wortes*, S. 52-53.
- 31 op. cit., S. 354.
- 32 op. cit., S. 356-357.
- 33 op. cit., S. 357.
- 34 Roman Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: *Style in Language*. Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts 1960, S. 353.
- 35 T. J. Clark, *Jackson Pollock's Abstraction*. In: S. Guilbaut (Hg.), *Reconstructing Modernism*. Cambridge 1990, S. 117.
- 36 Z.B. David Baumgard, *Bentham and the Ethics of Today*. 1952, Neuauflage 1965.
- 37 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, 1976, Paris 1975.
- 38 zitiert nach David Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*. Univ. of Minnesota Press, 1984, S. 67.
- 39 siehe David Lyon, op. cit., S. 67.
- 40 Oscar H. Gandy jr., *The Panoptic Sort: A Political Economy of Personal Information*. Westview Press, 1994.
- 41 Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Hanser, 1973, Paris 1963.
- 42 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Suhrkamp, 1969.
- 43 Michel Foucault, *Dispositive der Macht*. Merve Verlag, Berlin 1978, S. 51.
- 44 zitiert nach Maurice Berger, *Robert Morris, Minimalism and the 1960s*. Harper & Row, N. Y. 1989, S. 109.
- 45 *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt, N.Y. University Press, 1979, S. 132.
- 46 zitiert nach Craig Owens, *From Work to Frame*. In: *Beyond Recognition*. Univ. of California Press, 1984, S. 128.
- 47 Smithson, op. cit., S. 200.
- 48 zitiert nach Maurice Berger, op. cit., S. 110.
- 49 Vgl. Michael E. Brown, *The Production of Society*. Rowman & Littlefield, New Jersey, 1986.
- 50 Diana Crane, *The Production of Culture*. Sage, London 1992.
- 51 Vgl. Gareth Stedman Jones, *Language of Class*. 1983. Dort wird explizit „Klasse“ nicht als reale, vorsprachliche Entität gesehen, sondern als diskursives Konstrukt. Vgl. auch E. Laclau/Ch. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*. Verso, London, 1985.
- 52 Janet Wolff, *The Social Production of Art*. Mac Millan Press, London 1981, 2. Auflage 1993.
- 53 Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*. Doubleday, 1966, S. 25.
- 54 Berger/Luckmann, op. cit., S. 25.
- 55 Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Suhrkamp, 1970, S. 159.
- 56 Bourdieu, op. cit., S. 163.
- 57 Bourdieu, op. cit., S. 164.
- 58 op. cit., S. 174.
- 59 George Spencer Brown, *Laws of Form*. 2. Aufl., N. Y. 1972.
- 60 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*. Suhrkamp, 1987, S. 35.
- 61 op. cit., S. 37.
- 62 Vgl. Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*. Delfin 4, 1986.
- 63 Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1992.
- 64 N. Luhmann, F. D. Bunsen, D. Baecker, *Unbeobachtbare Welt*. Haux Verlag, Bielefeld 1990.
- 65 Pierre Bourdieu, *Principles of a Sociology of Cultural Works*. In: *Explanation and Value in the Arts*. Ed. S. Kemal, I. Gaskell, Univ. of Cambridge Press, 1993, S. 173.
- 66 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *Perestrojka in der Kunst?* In: *Texte zur Kunst*, Nr. 2, 1991, S. 65 ff.
- 67 T. J. Clark, *The conditions of artistic creation*. Times Literary Supplement, 24. Mai 1974.
- 68 On *Social History*. In: T. J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Thames & Hudson, London 1973.
- 69 Helmut Draxler, *Die Inversion des Sozialen. Historische Diskursformen künstlerischer Praxis*. In: Peter Weibel, Christa Steinle, Götz Pochat (Hg.), *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*. Böhlau Verlag, Wien 1992, S. 306.
- 70 Draxler, op. cit., S. 308.
- 71 Draxler, op. cit., S. 310.
- 72 Vgl. auch R. Münch, *Die Struktur der Moderne. Grundmuster und differentielle Gestaltung des institutionellen Aufbaus der modernen Gesellschaften*. Frankfurt 1984.
- 73 Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 2, 1991, Köln, S. 89 ff.
- 74 E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. New Haven, 1967, S. 86.
- 75 W. Kemp, op. cit., S. 98.
- 76 J. Derrida, *Signature, Ereignis, Kontext*. In: *Randgänge der Philosophie*. Paris 1972, Ullstein, 1976, S. 126.
- 77 Vgl. die Bücher der *Situationist International 1957-1972*. Ed. Elisabeth Sussman, MIT Press, 1989.
- 78 *An endless adventure. The Situationist International 1957-1962*. Ed. Ivona Blazwick, Verso, London 1989.
- 79 Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*. Ed. Nautilus, 1990.
- 80 *Situationistische Internationale 1958-1969*. Band 1, MaD Verlag, Hamburg 1976, S. 18.
- 81 op. cit., S. 19.
- 82 op. cit., S. 21.
- 83 In dieser Ausgabe unter dem Titel *Any Advance? The changing Guard* gab es auch Texte von Konrad Bayer über die Wiener Gruppe, von Franz Mon, Max Bense, Dieter Rot, Bruno Munari (Programmed Art), Isidore Isou etc.

- 84 *Situationistische Internationale 1958-1969*. MaD Verlag, 1976, S. 78.
- 85 op. cit., S. 85.
- 86 op. cit., S. 86.
- 87 op. cit., S. 82.
- 88 Ute Guzzoni, *Identität oder nicht*. Verlag Karl Alber, Freiburg 1981, S. 12.
- 89 G.W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Leipzig 1951, S. 94.
- 90 Benjamin H. D. Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*. In: *Performance, Text(s) et Documents*. Parachute, Montreal 1981.
- 91 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. Blackwell, Oxford 1976, Paragraph 216.
- 92 Alaida Assmann, *Die Sprache der Dinge*. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer, Suhrkamp, 1988, S. 237.
- 93 Umberto Eco, *Semiótica*. München 1987, S. 20.
- 94 Buchloh, op. cit., S. 62.
- 95 op. cit., S. 62.
- 96 Dan Graham, *Kunsthalle Basel*, 1976, S. 15.
- 97 Henry Flynt, *Concept Art*. In: *LaMonte Young (Hg.) An Anthology*, N. Y. 1963.
- 98 Flynt, op. cit.
- 99 Joseph Kosuth in: *Software*, Jewish Museum, N.Y. 1970. Im gleichen Jahr fanden zwei weitere wichtige Ausstellungen statt: *Art and Technology*. County Museum, L.A., und *Information*. MoMA, N.Y.
- 100 Kosuth schrieb 1977 daher: „Das Problem des Ausstellens in Galerien ist mehr als einfach, ein Problem“, es ist unvermeidbarer Teil des Materials der heutigen Arbeit. Institutionelle Einrichtungen wie Galerien, Museen oder Zeitschriften umschließen die Arbeit und geben ihr Bedeutung.“ In: *Katalog Was erwartest Du...?*, Paul Maenz, Köln 1977.
- 101 zitiert nach Ursula Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, N. Y. 1972, S. XIX.
- 102 Ian Burn/Mel Ramsden, *Some Notes on Practice and Theory*, 1969, zitiert nach: *Kunst über Kunst*, Kölnischer Kunstverein, 1974, S. 90.
- 103 siehe Charles Harrison, *Essays on Art & Language*. Basil Blackwell, Oxford 1991.
- 104 Rosalind Krauss, *Notes on the Index. Part 1 and 2*. In: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. MIT Press, 1985.
- 105 Als Höhepunkt siehe W. Schimanovich, F. Kaltenbeck, P. Weibel, *Extensionen der Mengenlehre*. In: *Manuskripte 31*, Nov. 71, Graz.
- 106 Siehe eine Auflistung dieser Aktionen in: Peter Weibel, *Körper- und intermediale Aktionen 1966-1975*. Der Löwe, Nr. 9, Bern 1976, S. 52.
- 107 *Kunst als Kriminalität*. In: *Tumult*, Nr. 11, München 1988, S. 20-35. „Die Kunst der Institutionen war für mich zum Sklaven des Kapitals geworden, zum Instrument der Repression“ (S. 22).

- Siehe auch den Abdruck der Arbeiten *Rekonstruktionen von 1970* („Kunst ist das Erkennen sozialer Prozesse“) in der slowenischen Zeitschrift *Problemi*, April 1971, Laibach. Vgl. auch den Bericht Peter Weibel, *Wiener Aktionskünstler 1963-73*. In: *Im Namen des Volkes. Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab*. Wilhelm Lehmannbrück Museum, Duisburg 1979, S. 48.
- Phantomisierung*. Ein Interview mit I. Grav. *Art*, Dez./Jän. 1991, 42. Jahrgang, Heft 12/1, Bern, S. 28.
- In der Ausstellung *Idea Structures*, London 1970, publizierte Keith Arnatt eine vergleichbare Arbeit unter dem Titel *Is it possible for me to do nothing as my contribution to this exhibition?*: „Leaving aside a more general semantic issue, i. e., does the statement ‚I have done nothing‘ make any kind of sense, ... how is this statement likely to be taken in the context of this exhibition?“
- 100 Paul Maenz, *Zum veränderten Kunstverständnis 1965*. In: *Kunst über Kunst*. Kölnischer Kunstverein, 1974, S. 79. Die Künstler waren: Andre, Art & Language, Buren, Burgin, Burn/Ramsden, Huebler, Judd, Kosuth, Le Witt, Morris, Roehr, Weiner.
- 101 Im übrigen betont sogar Carl Andre die fiktiven Aspekte der Kunst. In dem Text *Question and Answers*, 1969, antwortet er auf die Frage: Was ist Qualität in der Kunst? A. Qualität in der Kunst ist eine Fiktion des Künstlers. B. Qualität in der Kunst ist eine Fiktion des Kritikers.“ Seine Definitionen von Kunst und Künstler verweisen auf eine nominalistische Konsensstheorie, das ist eine gemäßigte Kontexttheorie.
- 102 *Artforum* Vol. VI, Nr. 4, Dec. 1967, New York.
- 103 Zitiert nach Donald Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*. *Art Magazine*, März 1976.
- 104 op. cit.
- 105 Gordon Matta-Clark, *Avalanche*, Dez. 1974, N.Y.
- 106 D. Wall, op. cit.
- 107 D. Wall, op. cit.
- 108 Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*. Dan Graham, *Museum for Gordon Matta-Clark*. Beide in: *Flytpunkter*. Moderna Museet, Stockholm 1984, S. 90-107.
- 109 Hans Haacke, *Framing and Being Framed*. Hg. Kasper König, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, N.Y. Univ. Press, 1975.
- Siehe auch Trinh T. Minh-Ha, *Främer Framed*, Routledge, N.Y. 1992.
- 110 Hans Haacke, *Unfinished Business*. MIT Press, 1986, S. 60.
- 111 Fredric Jameson, *Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism*. In: *Unfinished Business* (Anm. 110), S. 38-50.
- 112 F. Jameson, op. cit., S. 49.
- 113 Benjamin H. D. Buchloh, *From the Aesthetics of Administration to Institutional Critique*. In: *L'art conceptuel, une perspective*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989-90, S. 41-54.

Kontext-Theorie der Kunst (1971)

Peter Weibel

- Gekürzt wiederabgedruckt in: Um 1968. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, DuMont, Köln 1990, S. 86-99.
- Vgl. zu diesem Thema auch den Artikel von Buchloh: *Periodizing Critics. Discussions in Contemporary Culture*, Dia Art Foundation, N. Y. 1987.
- 114 Jack Burnham, *Steps in the Formulation of Real-Time Political Art*. In: Heacke, *Framing and Being Framed* (Anm. 109), S. 138.
- J. Burnham ist auch der Verfasser des einflussreichen Buches *Structure of Art*, 1971, zu deutsch: *Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunstinterpretation*. DuMont, 1972.
- 115 cf. *Art et Littérature*, Nr. 3, 1964, *Société Anonyme d'Éditions littéraires et artistiques*, Lausanne, S. 220, und im Katalog *Öyvind Fahlström*. 33. Biennale von Venedig 1966.
- 116 Daniel Buren, *Beware!* Studio International, London 1970. Daniel Buren, *Critical Limits*. In: *Five Texts*, New York 1973, S. 38.
- 117 Daniel Buren, *Matrix 33, Dominoes: A Museum Exhibition*. Wadsworth Atheneum, Hartford, S. 6.
- 118 Siehe Benjamin Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*. In: *Performance, Text(s) & Documents*. Ed. Ch. Pontbriand, Montreal 1981, S. 64. Michael Asher, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Ed. B. Buchloh, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- 119 Siehe dazu M. Ryklin, *Faktur, Wort, Kontext: Das Objekt in der Tradition des Moskauer Konzeptualismus*. In: *Iskusstro*, Nr. 10, 1989, S. 14-17.
- 120 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, San Francisco 1986, S. 65.
- 121 Douglas Crimp, *This Is Not a Museum of Art*. In: *Marcel Broodthaers*. Rizzoli, New York 1989, S. 71.
- 122 Vgl. Benjamin Buchloh, *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*. In: *Artforum*, Vol. 18, Mai 1980, S. 52-59.
- B. Buchloh, *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*. In: *Museums by Artists*. Art Metropol, Toronto 1983, S. 45-56.
- 123 Craig Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After „The Death of the Author“?* In: Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. S. Bryson, B. Kruger, L. Tillmann, I. Weinstock, Univ. of Calif. Press, 1984.
- 124 Martha Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*. Wiederabdruck in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis, N.Y. 1984.
- 125 Craig Owens, *The discourse of others: feminists and post-modernism*. In: Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. S. Bryson, B. Kruger, L. Tillmann, I. Weinstock, Univ. of Calif. Press, 1984.
- 126 Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. In: *Massachusetts Review*, vgl. XIX, Nr. 4, Winter 1978, S. 859-881.
- Vgl. auch Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*. In: *Art Journal*, Spring 1981, S. 15 - 23.
- 127 Victor Burgin, *Situational Aesthetics*. Studio International, Okt. 1969, London.
- 128 In: D. Lamelas, *Responses to three statements*. London 1970.
- 129 Victor Burgin. In: *Deurle II/7/73*. MTL-Galerie, Brüssel 1973.
- 130 Siehe Cheryl Bernstein, *The Fake as more*. In: *Idea Art*. Hg. Gregory Battcock, Dutton, N.Y. 1973, S. 41-45.
- 131 Douglas Crimp, *Pictures*. (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith). Artists Space, N.Y. 1977.
- Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 1 and 2*. In: *October* 12 und 13, 1980.
- Craig Owens, *Representation, Appropriation, and Power*. N.Y. 1982.
- Beide wiederabgedruckt in: Craig Owens, *Beyond Recognition*. Ed. S. Bryan, B. Kruger, L. Tillman, J. Weinstock, Univ. of Cal. Press, 1984.
- Benjamin H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. In: *Artforum*, Sept. 1982, N.Y. S. 43-56.
- 132 1982 beging Jenny Holzer diesen Irrtum im Dienste des Mainstream: „As far as the systematic exploration of context is concerned, at that time (ca. 1977) that point had been made.“ Zitiert nach: Hal Foster, *Subversive Signs. Theories of Contemporary Art*. Hg. R. Hertz, S. 180.
- 133 Jessica Prinz, *Art Discourse/Discourse in Art*. Rutgers Univ. Press, New Brunswick 1991.
- R. Wollheim, *Die Institutionstheorie der Kunst*. In: *Objekte der Kunst*, Frankfurt 1982.
- Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review*, Nr. 145, Juli-August 1984, S. 53-93.
- Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. In: *October* 54, Herbst 1990. Deutsche Übersetzung in: *Texte zur Kunst*, Juni 1992, 2. Jahrgang Nr. 6, S. 131-145, Köln.

Wenn wir uns an die Einteilung der Sprache in Syntax, Semantik, Pragmatik halten wollen und unter Syntax die Beziehungen der Wörter untereinander, unter Semantik die Bezüge der Wörter zu den Objekten, also die Bedeutung der Wörter, und unter Pragmatik die Beziehungen der Wörter zu den Subjekten, die die Wörter gebrauchen, also die verbale Kommunikation, verstehen, so sehen wir deutlich, daß der Großteil dessen, was als Dichtung verstanden wird, sich in bloß syntaktischen Erkundungen der Sprache erschöpft. Die Rolle der Wörter im Sprachsystem, nicht jedoch die Rolle der Sprache im „System“, spielte eine Rolle. Der gesellschaftliche Aspekt der Sprache, z.B. wie sehr Sprachmuster und Sprechakte im sozialen Rollenspiel eine Rolle spielen, blieb so auf der Strecke. Jene entscheidende Wende für die Avantgarde der Literatur, nämlich die Hinwendung auf Semantik und Pragmatik, hat Oswald Wiener etwa um 1967 programmatisch für das literarische cabaret (1958 und 1959) der Wiener Gruppe treffend so formuliert: „wir waren nicht nur am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen interessiert, sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch.“ Um die Sprache selbst zu steuern, um den Sprachgebrauch zu untersuchen und um einer sprachlichen Steuerung zu entkommen, hat sich die Avantgarde seit Fluxus & Co. Ltd.

außersprachlicher Mittel beim Umgang mit der Sprache bedient.

Dabei ist man draufgekommen, daß die außersprachlichen Mittel selbst von sprachlichen Strukturen befallen sind. Dadurch ist das Universum der Sprache größer geworden: Strukturen der Sprache wurden erweitert und neue Sprachstrukturen entdeckt. Beispielsweise erstreckt sich die sprachliche Organisation bis in die äußersten Grenzen unserer sozialen Organisation. Die Organisation unserer Sinnesdaten wie die Organisation unserer Akte in der Administration sind mit der Organisation der Wörter in der Sprache verwandt. (Man denke sich eine Linie durch eine Stadt gezogen und an dieser Linie die Körperteile der Stadtbewohner aufgespießt, so sieht man einen Satz vor sich, wo jeder Körperteil einen Satzteil darstellt: Hände sind Beistriche, Rumpfe Hauptwörter, Glieder Zeitwörter usw. Die Funktionen, die die Körperteile gerade innehaben, seien es soziale oder intime Funktionen, sind die Bedeutungen. Es wird nicht schwerfallen, hinter der Monotonie dieses Satzes, dessen Syntax der Staat diktiert, die Grammatik der Empfindung zur höheren Ehre der Gesellschaft zu erkennen.) Genauso, wie gewisse gestaltliche Symmetrien sich von den Molekülen über die Kristalle bis in die Gestaltung der Gebäude fortsetzen, so besteht auch zwischen Sprache und Wahrnehmung eine