

Offenes Handlungsfeld - Open Practices; Biennale von Venedig - Peter Weibel (1977), Wien

Peter Weibel

(1977) [9-21

Kunst als offenes Handlungsfeld. Eine der Konsequenzen der Moderne ist die ästhetische Reflexion über das Wesen der Moderne. Die Kritik der Moderne gehört also zum Wesen der Moderne. In ihrem Bestreben nach Transparenz unter den Bedingungen der europäischen Aufklärung und der Rationalität steht die Moderne in einem kontinuierlichen Begründungszwang. Charakteristisch für die Moderne ist daher weniger das Neue um seiner selbst willen, sondern vielmehr diese Voraussetzung einer radikalen Reflexivität, welche die Konventionen und Übereinkünfte, was Kunst und was Moderne sei, immer wieder radikal revidiert.

Allerdings nimmt die Reflexivität mit dem Anbruch der Moderne einen anderen Charakter an. Diese Reflexivität trägt nicht zur Stabilisierung des Kunstbegriffs bei, wie es von vielen Seiten gewünscht und erwartet wird, sondern vielmehr zur Instabilität und Unbeständigkeit.

In den 60er Jahren wurde in der modernen Welt selbst erstmals die eigene hegemoniale Rolle kritisch diskutiert, indem diese in Beziehung zur dritten Welt gesetzt wurde. Die erste Welt versuchte zum ersten Mal,

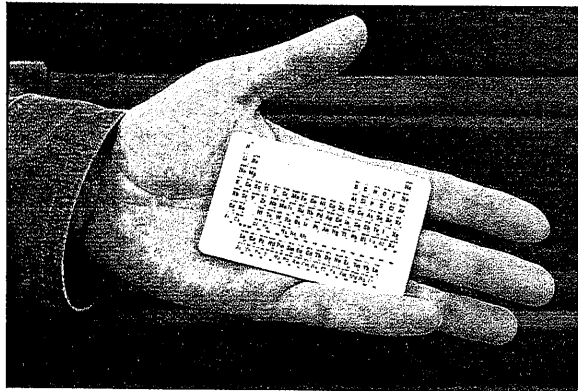
die Perspektive und den Blick der dritten Welt einzunehmen. Die Reflexivität der Moderne erweiterte ihren historischen und geographischen Kontext über die Grenzen der westlichen Welt hinaus in die ehemaligen Kolonien (von Algier bis Vietnam). Die Idee der Moderne wurde als Teil der europäischen Expansion gesehen. Die Globalisierung und der Export der Moderne entsprachen demnach dem inneren Wesen der Moderne selbst. Deshalb wurde begonnen, das System der Moderne kritisch zu analysieren und die europäische Kunst von ihrer kolonialen Kondition zu befreien, die Moderne zu entkolonialisieren.

Diese Entkolonialisierung geschah nicht nur literarisch, sondern auch auf der Ebene des ästhetischen Materials und der Ebene der ästhetischen Produktion. Die Arte Povera zum Beispiel wurde anfangs wegen ihrer armseligen Materialien als Guerilla-Kunst verstanden. Auch die urbanistischen Interventionen von Gordon Matta-Clark können in diesen Entkolonialisierungsprozeß gestellt werden. Insgesamt begann eine Kritik am „weißen Würfel“ (Brian O’Doherty, 1976) des Museums, dem vorgeworfen wurde, alle geschlechtsspezifischen, sozialen und ethnischen Differenzen auszublenden und den Kunstbegriff der europäischen und nordamerikanischen Achse zu privilegieren, welcher im Zeichen einer universalistischen Ideologie die Kunst- und Kulturbegriffe anderer ausschloß.

Im Kontext der politischen Opposition gegen die Ausbeutung der dritten Welt durch die erste Welt bzw. der Solidarität mit den Revolutionen in den Kolonialländern von Vietnam bis Kuba wurden in den 60er Jahren auch die Bedingungen und Konventionen der Kunst der Moderne radikal revidiert. In diesen Jahren begann parallel zur politischen Emanzipation und Kritik auch die Kritik an der ästhetischen Praktik der Moderne

und am Objektstatus des Kunstwerkes. Der Werkbegriff wurde neu verhandelt. Konsequenzen daraus waren die Entrahmung des Bildes, der Ausstieg aus dem Bild, die „Dematerialisierung des Kunstobjektes“ (Lucy R. Lippard) und die Dekonstruktion des „weißen Würfels“. Diese Tendenz zur Konzeptualisierung und Immaterialisierung des Kunstobjektes mündete 1962 unter anderem in der Theorie des „offenen Kunstwerkes“ von Umberto Eco. Eco beschrieb die Transformation des Kunstwerks im Übergang vom maschinengestützten industriellen Zeitalter zum postindustriellen Zeitalter der Kybernetik, Informations- und Kommunikationstechnologie. In diesem Augenblick wird das Kunstwerk als Virtualität möglicher Ordnungen verstanden. Eco führt Zufall und Handlung als ästhetische Kategorien ein, wobei er sich auch bereits auf die medienästhetischen Strukturen und Erfahrungen einer Fernseh-Live-Sendung beruft, um eine Poetik zu entwickeln, welche im Interpretieren Akte bewußter Freiheit hervorruft. Das Kunstwerk bleibt zwar weiterhin ein Objekt, aber es bleibt nicht geschlossen, sondern seine Offenheit erhöht die Freiheitsgrade des Interpretieren. Das Kunstwerk wird zum Interpretations- und Handlungsangebot.

Das Kunstwerk der Moderne ist ein autonomes ästhetisches Objekt, ein geschlossenes System. Die Epoche der Moderne ist mit der Auflösung des Objektstatus des Kunstwerkes zu Ende gegangen. Die nachmoderne Kunst ist ein offenes System. Die Spielregeln der Kunst wurden mit aktionsbetonten Ereignissen und Situationen, von Fluxus bis Happening, von Aktionismus bis Performance, von rein ästhetischen Regeln der Objekt-konstruktion in die Rahmenbedingungen sozialer Handlungsfelder übertragen. Dabei wurden die Regeln der Kunstproduktion und -rezeption und ebenso der Werkbegriff dekonstruiert. Der Autor in seiner historischen



Kunst als offenes
Zeichenfeld

Ecke Bonk

Form als einzelnes Subjekt verschwand, und an seine Stelle traten kollektive bzw. „multiple Autorenschaften“. Der bisher passive Betrachter wurde insbesondere bei den interaktiven Computerinstallationen der 90er Jahre zum aktiven Partizipanten.

Das Feld der Kunst erweiterte sich auf mehrfache Weise. Der Autor, das Werk und der Betrachter, die drei Konstanten der klassischen Kunst, wurden im Sinne der erwähnten Reflexivität radikal hinterfragt und transformiert. Anstelle des einzelnen, singulären Subjekts als Autor traten Gruppen, Kollektive, Algorithmen etc.

An die Stelle des Werks als Objekt traten offene Ereignisse, Handlungen, Prozesse, Spiele, Handlungsanweisungen, Konzepte. Aus dem passiven Betrachter wurde der Mitschöpfer, Mitspieler, Teilnehmer. Die Grenzen zwischen den diversen sozialen Akteuren auf dem Feld der Kunst und zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Objekten und Ereignissen wurden teilweise durchlässig und unsichtbar. Die Abkopplung des Sozialen und Kognitiven vom Ästhetischen wurde

aufgehoben und politische, ökonomische, ökologische Agenden kehrten in das Feld der Kunst zurück.

Bis zu diesem Zeitpunkt haben Folgen von Zeichen, deren syntaktische Struktur den Regeln der Grammatik folgte und deren Semantik den Regeln sozialer Konventionen gehorchte, den Sinn dieser Zeichenkette erzeugt und kontrolliert und damit auch die Botschaft eines Kunstwerkes. Indem eine Zeichenkette über einem geschlossenen Gegenstandsfeld operiert, z. B. über eine Menge von Äpfeln als wohldefinierter Auswahl aus der Gegenstandswelt, erzielt sie einen semantischen Abschluß, der sehr wohl mit der materiellen Abgeschlossenheit eines Kunstwerkes, z. B. gerahmt oder auf einem Podest oder aus Eisen gegossen oder aus Marmor herausgehauen, korrespondiert. Die geschlossenen Zeichenketten, die bisher auf rein formaler Ebene die Bedeutung eines Werkes und seinen Zustand als Kunstwerk definierten, wurden durch künstlerische Praktiken geöffnet, die dem Zufall bei der Produktion und Rezeption, z. B. der Freiheit des Interpreten, unterworfen waren. Die Zeichenketten wurden entkettet. Die Glieder der Ketten lockerten sich und zerfielen. Die bisher geltende strenge Unterscheidung zwischen hoher Kunstsphäre und niederem Alltag, zwischen Künstler und Konsument, zwischen ästhetischer Kommunikation und sozialer Handlung wurden fließend und diffus. Marginalisierte und unmarkierte Räume, Leerstellen des Sinns und der Gesellschaft, wurden den markierten Räumen im Zentrum gesellschaftlicher Übereinkünfte gleich- und gegenübergestellt.

Diese Veränderungen bei der Transformation der Moderne können bei einem wichtigen Trägermedium der Kunst, nämlich der Schrift, symptomatisch beobachtet werden. Eine klassische Buchseite ist durch Blocksatz, regelmäßige Abstände zwischen den Buchstaben

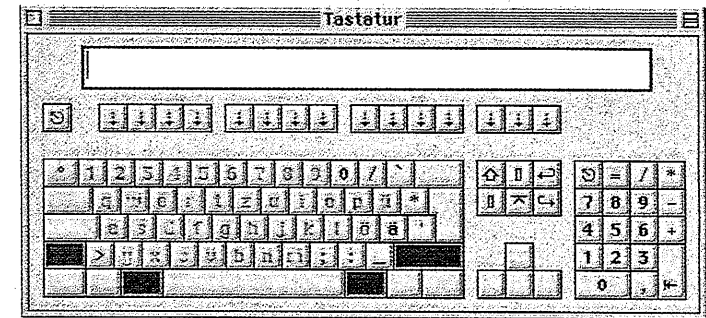
und Wörtern sowie zwischen den Zeilen gekennzeichnet. In der computergestützten Typographie verschieben sich die Zeilen ineinander, sind die Abstände unregelmäßig, ebenso die Skalierung der Buchstabengröße. Der Rand ist zerfrant. Marginalzeichen und Hauptzeichen werden gleichwertig behandelt. Randzeichen dringen in das Zentrum des Raumes vor. Was bisher als Nebensächlichkeit, als Parerga, galt, wurde ins Zentrum der Aufmerksamkeit und Produktion gerückt. Eine Emanzipation der Nebenzeichen, welche die Herrschaft der Hauptzeichen beendete, schuf eine „Ästhetik der Parerga“ (I. Kant).

Mit dieser verarmten Ästhetik der Randzonen und Nebenzeichen hat die Kunst begonnen, auch auf die sozialen Randzonen und marginalisierten Problemfelder hinzuweisen. Sozialkritik geschieht nicht mehr durch gewichtige Hauptwerke, sondern eher durch Nebenwerke, da eben die „Ästhetik der Parerga“ in ihrer Struktur und Materialität dem Status der sozialen Parerga, Minderheiten, Randgruppen etc., viel mehr zu entsprechen scheint als prunkvolle Repräsentationszeichen. Es mutet seltsam an, Appelle zur Askese auf teuren Marmorbänken zu lesen.

Zeitgenössische Ästhetik ist sich dessen bewußt, daß Sozialkritik nur durch marginalisierte Zeichen, durch bescheidene Zeichensysteme möglich ist. Die Sorge um die dritte Welt wird nicht mehr mit den Mitteln der ersten Welt artikuliert, sondern mit den Mitteln der dritten Welt. Das ist ein Vertrag zwischen ästhetischer und sozialer Solidarität.

Die ästhetische Kritik der Moderne, das ist die Kritik an den ästhetischen Mitteln der ersten Welt, ist also auch eine Kritik an der Moderne als Teil der europäischen Expansion. Anthony Giddens (The Consequences

Kunst jenseits der Repräsentation



of Modernity, 1990) gehört zu den Denkern, die den Nationalstaat und die kapitalistische Produktion für die Entwicklung der Moderne für besonders relevant halten. Die Ausdehnung der kapitalistischen Wirtschaft und die Ausdehnung des territorialen Systems von Nationalstaaten gehen gemäß dieser Theorie Hand in Hand mit der Ausdehnung der Moderne. Die Kritik der Moderne bedeutet dann konsequenterweise auch eine Kritik an den institutionellen Dimensionen der Moderne wie militärische Macht, Kapitalakkumulation, Industrialismus, Kontrolle von Information.

Die Kunst nimmt daher bei ihrem Erneuerungsprozeß auch das Wagnis auf sich, nicht nur das Feld der Kunst um soziale Akteure, neue Formen der Autorenschaft und des Betrachters zu erweitern, sondern das Feld der Kunst selbst um neue soziale Felder zu bereichern. Sie beschäftigt sich daher zwangsläufig mit Umrissen einer neuen sozialen Ordnung, mit Modellen vielschichtiger demokratischer Beteiligung, mit Überwindung des Krieges und Entmilitarisierung, mit vergesellschafteten Wirtschaftsorganisationen, mit Dienst- und Kommunikationsleistungen, mit Veränderungen

Peter Weibel,
Marginalzeichen und
Hauptzeichen/
Central and Marginal
Characters



der materiellen Produktion, mit immaterieller Arbeit usw.

Fredric Jameson hat 1982 in „Postmodernism – The Cultural Logic of Late Capitalism“ die Postmoderne als kulturelles Zeichen für den Wechsel der ökonomischen Ordnung des Kapitalismus, als Reaktion auf die neuen Produktionsweisen der neuen Ökonomie interpretiert (transnationale Konzerne und Auslagerung der Produktion in den Trikont, technologische Explosion, internationale Spekulation, globale Medienkonglomerate). Seine Begründung der Postmoderne in der neuen sozio-ökonomischen Welt, wie sie auch von I. Wallerstein (World Inequality) präzise beschrieben wird, ist ein wesentlicher Referenzrahmen für die neuen Handlungsfelder der Kunst.

Die Beiträge zur Biennale von Venedig im österreichischen Pavillon operieren vielfältig mit den hier skizzierten Erweiterungen des Autoren-, Werk-, und Betrachterbegriffs, auf diesen neuen Arbeitsfeldern der Kunst jenseits der Moderne und somit radikal jenseits des Objekts. Die Künstlerinnen und Künstler dehnen ihre Handlungsfelder in bisher unmarkierte Zonen aus. Sie verlassen das Feld des Ästhetischen und Symbolischen.

Peter Friedl

Sie entkolonialisieren die Kunst, indem sie neue Praktiken und Formen des sozialen Engagements entwickeln und die institutionellen Dimensionen der Moderne (Kapital, Krieg, Kontrolle) kritisch dekonstruieren. Ihre multifunktionale Praktik ist sowohl Produktion primärer Arbeit wie auch sekundäre Dienstleistung, sei es im Sektor der immateriellen Information oder des sozialen Service. Christine und Irene Hohenbüchler arbeiten auf dem Sektor der sozialen Dienstleistung. Mit ihrem Mutter-Kind(er)-Haus-Projekt reagieren sie auf die Krise im Kosovo und auf den Krieg als Konsequenz der Nationalstaatlichkeit. Sie verfügen über eine langjährige Praxis in der Arbeit mit einer sozialen Randgruppe, nämlich mit Behinderten. Diese wurden als gleichwertige Co-Produzenten von Werken anerkannt. Daher treten Christine und Irene Hohenbüchler oft nur als Teil einer „multiplen Autorenschaft“ auf, wie sie selbst den erweiterten Autorenbegriff bezeichnen.

Auch das Kollektiv WochenKlausur und die Gruppe Knowbotic Research praktizieren ein erweitertes Autorenverständnis. Diese Praktiken verzichten auf Kunst als Produktion von Subjektivität, welche die Position des Unternehmers und damit die Kapitalverhältnisse reproduziert. Die Kritik am Autor wird zu einer Kritik des Kapitalismus. Auch Knowbotic Research bezieht sich in ihrer Netz-Arbeit auf den sekundären und tertiären Sektor der Ökonomie, nämlich der Finanz- und Kommunikationsdienstleistungen, auf die immaterielle Ökonomie der Information, wie sie die Veränderungen der Arbeitswelt im globalen Neoliberalismus kennzeichnen. Ihr Diskursprojekt berührt zentrale soziale Veränderungen der globalen Informationsgesellschaft, wie sie besonders die italienischen Operaisten um Toni Negri, den inhaftierten italienischen Intellektuellen, theoretisch mit dem Begriff der „immateriellen Arbeit“

peter weibel

herausgearbeitet haben. Das Kollektiv WochenKlausur stellt ebenfalls die Frage nach der Aktion im öffentlichen Raum und setzt mit ihrer vielschichtigen Analyse der Möglichkeiten demokratischer Partizipation ebenfalls die Kritik der institutionellen Dimensionen der Moderne und die Kritik an der symbolischen Repräsentationspolitik der Moderne fort.

Jenseits des Objekts

Die Zusammenhänge zwischen neuer Kunst und neuer Ökonomie sind bereits in den 60er Jahren aufgefallen. Allerdings sind die meisten künstlerischen Angebote ebenso konservativ gewesen wie die ökonomischen. Der neokonservative Ökonom Gary Becker veröffentlichte 1964 das Buch „Human Capital“, in dem die Theorie des menschlichen Kapitals jedes Individuum zum Produzenten machte. Diesem neokonservativen Modell des Homo oeconomicus entsprach in der Kunst Joseph Beuys, der ebenfalls mit seiner Theorie „Kreativität ist Kapital“ jeden Menschen zum Künstler bzw. jedes Individuum zum Produzenten machte. Der Mensch wurde in beiden Fällen zum Kapital. Die sozialen und kulturellen Veränderungen, welche die neue Ökonomie hervorrief, die durch die Abnahme der materiellen Arbeit und die Zunahme der immateriellen Arbeit von Dienstleistungen definiert ist, sind Themen der künstlerischen Projekten von Rainer Ganahl, Ecke Bonk und Peter Friedl.

Wenn Rainer Ganahl dem Lernen einen künstlerischen Wert beimißt, dann ist auch hier offensichtlich die Objektproduktion nicht von primärem Interesse, sondern ein kommunikativer Prozeß. Ganahl thematisiert – wie seine Ausstellung mit dem Titel „Erziehungskomplex“ (Wien 1997) zeigt – Handlungsfelder und Rollenangebote der Gesellschaft zur Formation des Individuums, von der Grundschule bis zu den

Leseseminaren der Universitäten. Man kann die Leseseminare auch als Dienstleistungsbetrieb des Kunstsystems, als immaterielle Arbeit des Kunstbetriebs interpretieren. Auch Ecke Bonk beschäftigt sich mit der Dekonstruktion von sozialen Verträgen, indem er neue Modelle von Erziehungsinstitutionen wie die Wolfgang-Pauli-Schule vorschlägt. Seine langjährige Beschäftigung mit Schrift- und Zeichengestaltung, für die Bonk den Begriff der Typosophie erfunden hat, zielt genau auf jene armen Zeichensysteme, auf jene Aufwertung der Nebenzeichen und Randbedingungen sowie auf jene Abwertung der Hauptzeichen, die ich als offene Zeichenfelder und entkettete Zeichenketten beschrieben habe.

Die ästhetische Arbeit von Peter Friedl situiert sich präzise zwischen den offenen Zeichenfeldern und offenen Handlungsfeldern. Die Subversion seiner Arbeit richtet sich auch immer wieder gegen die institutionellen Dimensionen der Moderne und gelegentlich sogar selbst gegen jene Institutionen, welche die Moderne kritisch revidieren. Seine Verschiebungen und Operationen im Feld der Zeichen destabilisieren nicht nur den Konsens über den Kunstbegriff, sondern auch den über den Wirklichkeitsbegriff. Er praktiziert die Kritik an den ökonomischen Verhältnissen durch die Kapitalakkumulation ebenfalls durch verarmte ästhetische Situationen und Werte, indem er zum Beispiel die Zeichenwelt des Kindes als Randfigur ins Zentrum einer Kunstausstellung rückt oder indem er durch die Errichtung einer Garage im autofreien Venedig ein Surplus-Modell für Nachknappheitsökonomie (A. Giddens) präsentiert.

Die Moderne hat im Rahmen ihres Repräsentationssystems nur Objekte als Realien zugelassen. In der Nachmoderne, in der mediengestützten Zweiten Moderne und in der auf Solidarität mit der Dritten Welt gestützten Dritten Moderne geht es darum, auch reale Handlungen im Repräsentationsrahmen der Kunst zuzulassen. Wochenklausur und die Geschwister Hohenbüchler verlassen am weitesten den symbolischen Repräsentationsrahmen der Kunst. Die Kunst hat es bisher zugelassen, daß an die Stelle des Bildes, des Symbols und der Simulation reale Gegenstände treten. Sie weigert sich aber, realen Handlungen den Status der Kunst zu verleihen.

Es ist merkwürdig zu beobachten, daß die Institutionen der Kunstgemeinschaft darüber einen Konsens erzielen können, daß ein realer Herd ein Kunstobjekt sein kann, das Kochen aber nicht. Daß ein reales Bett ein Kunstobjekt sein kann, die Pflege eines Kranken auf diesem Bett aber nicht. Die Beiträge im österreichischen Pavillon stellen radikal diese Grenzziehung in Frage. Sie verlassen nicht nur den Objektstatus der Kunst, sondern indem sie das geschlossene ästhetische Objekt durch offene Zeichen- und Handlungsfelder ersetzen, wo plurale und multiple Beziehungen vom Betrachter selbst erzeugt werden können, verlassen sie auch radikal den Horizont der symbolischen Repräsentation. Reale Handlungen ersetzen symbolische Handlungen. Auf die Entrahmung des Bildes folgt die Entrepräsentation der Kunst.

Die kritische Transformation der Moderne hat einen entscheidenden Wendepunkt erreicht, nämlich das Freisetzen sozialer Akteure und Agenten. Das Überschreiten der symbolischen Grenze, das Ersetzen des Objektes durch Handlungsangebote und kommunikative Akte ermöglicht es der Kunst, im sozialen Feld ästhetisch zu

agieren. Bisher blieb es ja der Kunst nur vorbehalten, im ästhetischen Feld sozial zu agieren. An die Stelle von Weltbeobachtung tritt Kommunikationsbeobachtung, an die von Objektkonstruktion tritt Sozialkonstruktion. Dadurch gelingt es den Künstlerinnen und Künstlern, dem kommerziellen Verwertungsprozeß von Kunst und Kommunikation einigermaßen zu widerstehen. Die Kunst der offenen Handlungsfelder und Zeichenketten, ein Aufstand der Ästhetik der Parerga gegen die Ästhetik der Mitte, mag deshalb durchaus anästhetisch anmuten.

Österreich präsentiert sich wieder seit dem Beginn meiner kommissarischen Tätigkeit im Jahre 1993 mit einem transnationalen kollektiven Projekt, das spezifisch für den österreichischen Pavillon der Biennale entworfen wird. Die Öffnung der Biennale für die Jugend, die Frauen und die bisher exkludierte Kunst der Dritten Welt im Rahmen eines postkolonialen Diskurses und im Zeichen einer „Global Culture“ ist eine Notwendigkeit, eine größere aber ist die Öffnung der Kunst selbst als Praktik, als Ästhetik, als Feld. Dies leisten die Beiträge im österreichischen Pavillon der Biennale 1999 an der Schwelle eines neuen Milleniums: Die offene Praktik ersetzt das offene Kunstwerk.