

KUNST _ KONTAKT
KUNST _ KONTAKT
KUNST _ KONTAKT
KUNST _ KONTAKT
KUNST _ KONTAKT
KUNST _ KONTAKT

KUNST_KONTEXT_KUNST

KUNST_ KONTEXT _KUNST

Birte Kleine-Benne (Hg.)

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST **KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN**

KUNST_KONTEXT_KUNST ist eine erweiterte Publikation zum gleichnamigen Seminar, am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München, unter Leitung von Prof. Dr. Birte Kleine-Benne, im Wintersemester 2019/2020. Weitere Informationen zum Seminar: <https://bkb.eyes2k.net/S1LMU2019-20.html>

AUTOR*INNEN Alexandra Avrutina, Lioba Enk, Birte Kleine-Benne, Adrian Lambert, Camilla Langnickel, Adina Fiona Laub, Sophie Lösch, Judith Malsch, Lea Meyer, Simone Rosenfelder, Amelie Sittenauer, Lucy Spitzkopf, Johannes Michael Stanislaus.



Wir danken dem Praxisbüro des Departments Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der Universität München e. V. für die Förderung. Wir danken den Künstler*innen und Autor*innen, deren Material uns zur Untersuchung diene. Wir danken Wolfgang Kemp für das Einverständnis, seinen Grundlagentext *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, veröffentlicht 1991 in *Texte zur Kunst*, Bd. 2, H. 2, S. 89–101, in diesem Kontext wieder abzdrukken. Und wir danken *Texte zur Kunst* für die Abdruckgenehmigung des Textes.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-773-9

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.773>

Text © 2021. Das Copyright der Texte liegt bei den Verfasser*innen.

Konzeption, wissenschaftliche Betreuung, Redaktion und Lektorat: Birte Kleine-Benne
Korrektorat und Schlussredaktion: Johannes Michael Stanislaus

Umschlaggestaltung, Layout und Satz: Hanna Muck

Herausgeberin: Birte Kleine-Benne

ISBN 978-3-948466-76-3 (Softcover)

ISBN 978-3-948466-75-6 (PDF)

I EINLEITUNG

9

Kunst_Kontext_Kunst.
„Further research is needed“
BIRTE KLEINE-BENNE

II EINZEL- UNTERSUCHUNGEN

33

How to be a Guerrilla Girl.
Kontroversen im Kontext
von Kapitalismuskritik
ALEXANDRA AVRUTINA

43

Prozesse der Kunstrezeption
als erste und notwendige Stufe in
der Analyse von Kunst am Beispiel
des *Vienna Integrated Model of
top-down and bottom-up processes
in Art Perception* (2017)
LIOBA ENK

53

1973, Triest/Italien:
Marco Cavallo.
Akt der Grenzbeschreitungen
und Kontextwechsel
ADRIAN LAMBERT

61

Kunst_Kontext_Grenze.
Überlegungen zu Rael San
Fratellos *Teeter-Totter Wall*
(2009/2019)
CAMILLA LANGNICKEL
UND JUDITH MALSCH

69

Kontext als Nicht-Methode.
Monika Wagners Aufsatz
*Kunstgeschichte in
Schwarz-Weiß. Visuelle
Argumente bei Panofsky
und Warburg* (2015)
CAMILLA LANGNICKEL

83

Der Cyborg-Text von Donna
Haraway als Kontext für eine
zeitgenössische künstlerische
Praxis am Beispiel von Hito
Steyerl und Lili Reynaud-Dewar
ADINA FIONA LAUB

95

Context becomes Site Specific Art.
Am Beispiel von Francis Alÿs'
Painting/Retoque (2008)
SOPHIE LÖSCH

105

Komplexitätserhöhungen.
Am Beispiel von *Genitalpanik*
(1969) und *Aktionshose*:
Genitalpanik (1969)
von Valie Export
JUDITH MALSCH

113

Das Theater als institutionelle Form
der Kontextgebung am
Beispiel von Sarah Kanes
Debütwerk *Zerbombt* (1995)
LEA MEYER

123

Zur Notwendigkeit einer
Re-Kontextualisierung kunst-
historischer Positionen, am
Beispiel von Rosalind Krauss
und Verena Krieger
SIMONE ROSENFELDER

131

Kontext: als Strategie der
künstlerischen Praktiken bei
Francis Alÿs' *The Green Line*
AMELIE SITTENAUER

137

Entkunstungsprozesse vorheriger
Verkunstungen durch ökologi-
sierende Ent-, Re- und Neu-Kon-
textualisierungen am Beispiel von
Pierre Huyghes *Untilled* (2012)
AMELIE SITTENAUER

145

Ist Kontext kalkulierbar?
Eine Untersuchung von
Elmgreen & Dragset's *Prada Marfa*
LUCY SPITZKOPF

155

Evident, latent, präsent –
das Betriebssystem Kunst als
Produzent der „Readymades von
Marcel Duchamp“
JOHANNES MICHAEL STANISLAUS

III METAIERUNGEN

163

Kontexte. Für eine Kunstgeschichte
der Komplexität (1991)
WOLFGANG KEMP

179

When context becomes content
becomes cntxt bcms txt ...
Kontextualisieren als ökologisie-
rende Epistemologie der Praktiken
und Praxen kunstwissenschaftlicher
Forschungen
BIRTE KLEINE-BENNE

I EINLEITUNG

KUNST_KONTEXT_KUNST. „FURTHER RESEARCH IS NEEDED“¹

9

BIRTE KLEINE-BENNE

Mit der erweiterten Publikation *Kunst_Kontext_Kunst* legt das gleichnamige Seminar am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität im Wintersemester 2019/2020² Teilunter-suchungsergebnisse zum Thema vor, mit denen wir kunstwissen-schaftlich den Kontext als eine „Nicht-Methode“³ profilieren und damit eine epistemologische wie methodische Re-Lektüre praktizie-ren wollen. Da aber auch eine Nicht-Methode eine Methode bleibt, wäre besser von einer fluid-generativen Prozessualität die Rede, die als Verstehenshorizont geöffnet und abgeschritten werden soll. Da-bei umfassen wir den Kontext aus inhaltlicher Perspektive von zwei Seiten: *Kunst* (trifft auf) *Kontext* (trifft auf) *Kunst*; und aus metho-discher Perspektive, um unseren kunstwissenschaftlichen Zugriff auf den Themenkomplex zu ergänzen: *Theorie* (trifft auf) *Kunst* (trifft auf) *Kontext* (trifft auf) *Kunst* (und vielfach auch auf) *Theorie*.

Die Black Box *Kunst* konnte mittels einer, mittels ihrer theoretisie-renden Kontextualisierung und der hieran angeschlossenen Beob-achtung selbstreferentieller Prozesse inzwischen schon genauer be-stimmt werden.⁴ Damit konnten auch die (Rahmen-) Bedingungen, in denen Kunst produziert, wahrgenommen oder auch institutionali-

1 | Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Wolfgang Kemp 2017/2018.

2 | Vgl. die Webseite des Seminars <https://bkb.eyeszk.net/S1LMU2019-20.html> [Abruf: 31.07.2020].

3 | Camilla Langnickel: Methodik. Monika Wagners Aufsatz *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg* (2015), in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 73.

4 | Ich verweise an dieser Stelle im Rahmen der Forschungen zur *Institutional Definition of Art* unter an-derem auf den für die deutschsprachige Forschung wichtigen Text zum *Betriebssystem Kunst* von Thomas Wulffen von 1994, in dem Wulffen schreibt: „Erst die Hinwendung der Wissenschaften zu selbstreferenti-ellen Prozessen, wie sie im Radikalen Konstruktivismus, in der Second-order-Kybernetik und in der System-theorie zutage tritt, lässt Selbstreferenz als Kategorie der Kunst selbst deutlich werden.“ Thomas Wulffen: *Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 54.

siert wurde und wird, thematisiert werden.⁵ In dieser Untersuchung nun soll der Blick auf die inter-/relationalen und relationierenden Zusammenhänge zwischen Text und Kontext und damit auf die inhärente Umweltlichkeit, anders formuliert auf die Ökologisierung gelenkt werden; genauer noch: Es soll eine Ökologisierung sowohl der Prämissen und der wissenschaftlichen Praxis als auch der Forschungsergebnisse und zwar in Folge eines ökologisierenden Umgangs praktiziert und in den Blick genommen werden.

„[C]ontext becomes content“, berichtet Brian O’Doherty 1976⁶; „wer Kontext sagt, [muß] auch Text sagen“⁷, erwägt Wolfgang Kemp 1993 und macht auf die gleichzeitig abgrenzende wie auch grenzaufhebende Funktion von Text *und* Kontext aufmerksam; und ich schlage mit der Formel „[w]hen context becomes content becomes cntxt bcms txt ...“⁸ vor, die Unterscheidung von Text und Kontext zunächst einmal anzunehmen, dabei allerdings das epistemische Potential dieser beiden alternierenden, dynamisierenden, oszillierenden, infiniten, unabschließbaren, mehrdeutigen und fragilen Größen und damit auch die generativen, performierenden, perpetuierenden, transformierenden und transformatorischen Operationen dieser Prozessform herauszustellen. Der für den Titel dieser Publikation *Kunst_Kontext_Kunst* verwendete Unterstrich zwischen Text und Kontext und Text, wie er in Programmiersprachen mit verschiedenen Funktionen (als Trennung, Freiraum, Auslassung, Ersatz für Leerzeichen, Tiefstellung) Anwendung findet, soll auf die zugleich trennende wie verbindende Relation zwischen beiden Größen des Gefüges aufmerksam machen,

5 | Zur aktuellen Beobachtung des Betriebssystems Kunst vgl. den Twitter-Account <https://twitter.com/BetriebssystemK>.

6 | Brian O’Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1991, S. 10.

7 | Wolfgang Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15.–20.07.1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 653–664, hier S. 654.

8 | Vgl. hierzu meinen Aufsatz in der vorliegenden Aufsatzsammlung: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, S. 179–217.

gleichzeitig aber auch selbstreferentiell und kontextualisierend auf unsere Verfasstheit in struktureller Kopplung mit digitalen Kontextbedingungen hinweisen. Hierdurch sind veränderte wissenschaftstheoretische, methodologische, epistemologische, narratologische und in(ter)disziplinierende Aspekte zu erwarten⁹, und womöglich sind die hier thematisierten und fokussierten Relationalitäten und Dynamiken bereits als Effekte veränderter medialer Verhältnisse anzunehmen.

Nicht die Kontextkunst oder die Kontext Kunst¹⁰ interessierten uns, also die disziplinierenden Gattungen, die in den 1990er Jahren im theoretischen und kuratorischen Betrieb umkämpft waren¹¹ und zum Teil problematisch synonym oder unscharf verwendete Gattungsbezeichnungen (wie die Public Art, die Site-Specific Art, die Post Studio Practice, die Environmental Art/Aesthetics oder die Relational Aesthetics) hervorbrachten. Vielmehr scheinen gerade hier Fallen des Kanons beziehungsweise von Kanonisierungstechniken zu lagern, auf künstlerische Praktiken mit Gattungsbezeichnungen zu reagieren, statt die hier vorgenommenen Prämissenänderungen und die Dimensionen einer epistemologischen Ästhetik oder von relationalen Rezeptions-situationen zu registrieren und zu theoretisieren. Unser Anliegen ist, durch die Untersuchung künstlerischer und theoretischer Arbeiten (wie Theorietexte, Videoinstallationen, ein Perzeptionsmodell, In-Situ-Installationen, ortsspezifische Interventionen und institutionskri-

9 | Vgl. Birte Kleine-Benne: „We'll need to rethink a few things...“ Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en, in: kritische berichte, 2.2020, S. 27–38.

10 | Vgl. hierzu u. a. Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst, Köln 1994, außerdem die Ausstellungen *Backstage* 1993 im Hamburger Kunstverein (kuratiert von Stephan Schmidt-Wulffen und Barbara Steiner), ebenfalls 1993 *Kontext Kunst. The Art Of The 90's* in der Neuen Galerie Graz im Steirischen Herbst (kuratiert von Peter Weibel), 1994 *Die Orte der Kunst. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk* im Sprengel Museum Hannover (kuratiert von Dietmar Elger), 1995 *Project Unité* in Firminy, Unité d'habitation (kuratiert von Yves Aupetitallot), 1995 *Das Ende der Avantgarde. Sammlung Wilhelm Schürmann* in der Kunsthalle der Hypo-Kunststiftung und 1997 die *documenta X* in Kassel unter Ausstellungsleitung von Cathérine David. Vgl. hierzu Holger Birkholz: Kontext: Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis, Weimar 2002, S. 11–12.

11 | Vgl. Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: Texte zur Kunst, Nr. 19, 5. Jg., August 1995, S. 83–95. Vgl. ebenfalls Stefan Römer: Kontext Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 30, 1995, S. 471.

tische Praktiken) den Begriff, das Konzept und die Operationen des „*catchall term*“¹² *Kontext* zu schärfen, unsere künstlerischen und theoretischen Untersuchungsgegenstände wie auch unsere epistemischen Rahmungen und nicht zuletzt auch uns Wissenschaftler*innen in dem Kontext unter anderem von Institutionen, Methoden und Medien zu begreifen und damit von ökologisierenden, nämlich kontext- beziehungsweise umweltgebundenen oder auch umweltlichen Relationalitäten auszugehen. Denn bei der vorangenen und vorausgesetzten Text_Kontext-Differenz handelt es sich um einen relationalen und relationierenden Ansatz, mit dem ein In-Beziehung-Setzen stattfindet, der auch die theoretische Praxis umfasst und mit ihr wiederum ihre beziehungsweise unsere Verantwortung im forschungspolitischen Handeln. Damit findet dieser Ansatz transitiv (die Systeme durchlaufend) und transversal (quer die Systeme durchziehend) statt und wird auch zu einem Sich-In-Beziehung-Setzen.

Anliegen unserer Untersuchungen ist somit, konzeptionelle, affektuelle, epistemologische, methodologische, narratologische ... Einschließungen von ausgeschlossenen Kontexten, die konstitutiv an Bedeutungsbildungsprozessen beteiligt sind oder über Bedeutungsbildungsprozesse Auskunft geben, anzustoßen und darüber hinaus zu erforschen, wie inmitten von Kontingenzen, Komplexitäten, Unordnungen und Unsicherheiten navigiert werden kann. Das setzt voraus, zwischen Text und Kontext zunächst zu unterscheiden und beide Größen mit- und ineinander in eine/r Prozessform zu integrieren, wobei es sich um ein Integrieren des Kontextes in den Text als auch des Textes in den Kontext handelt.

Um Missdeutungen zu vermeiden: Wenn Ökologisierung die Untersuchung der Interaktionen und Nachbarschaftsverhältnisse zwischen heterogenen Ordnungen wie einem System (etwa einem Lebewesen oder einem Organismus) und seiner Umwelt meint, dann

handelt es sich bei der Untersuchung der Relation zwischen einem Text und seinem Kontext beziehungsweise seinen Kontexten um eine ökologisierende Untersuchung. Kontexttheorie ist nach dieser Gleichung eine Umwelttheorie und damit eine Ökologie, vielleicht besser noch mit dem englischen Begriff *ecology* zu verdeutlichen, wenn er auf *environment*, auf die Umgebung abstellt. Bruno Latour sprach sich 2010 dafür aus, dass man [sic] sich von der falschen Vorstellung verabschieden müsse, „dass Ökologie etwas mit Natur an sich zu tun hat“¹³ und schlägt darüber hinaus vor, die Ökologie, genauer die politische Ökologie als ein neues Verfahren und zwar in Abgrenzung zur Modernisierung einzusetzen¹⁴. Ökologie, vielleicht auch besser Ökologisierung, stellt hier also ein Distanzierungs- und Emanzipierungsverfahren im Verhältnis zur Moderne dar, das statt der von Latour andernorts¹⁵ herausgearbeiteten (modernisierenden) Separierungen, Reinigungen und Trennungen nunmehr Verbindungen, Verwicklungen und Unübersichtlichkeiten herstellt: „Überall da, wo wir modernisiert haben, müssen wir nun ökologisieren.“¹⁶ Die hier vorgestellte Nicht-Methode [sic] des Kontextualisierens nimmt genau diese Ökologisierungsprozesse vor, indem sie Beobachtungen, Beobachter*innen und Beobachtungsmodi in Beziehungen setzt, verbindet, verwickelt, chaotisiert, ambiguiert, relationiert und damit auch mehrfach perspektiviert und komplexiert. Dass die Erarbeitung der vorliegenden Publikation mit einer Phase zusammenfällt, in der die Erfordernis von Ökologisierungsprozessen durch die wirksamen Re-

13 | Bruno Latour: Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: ARCH+, 196/197, 2010, S. 12–20, hier S. 12, <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3204,1,0.html> [Abruf: 31.07.2020].

14 | Vgl. ebd.

15 | Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2008.

16 | Latour 2010 (wie Anm. 13), S. 19 [Kursivsetzung im Original]. Vgl. hierzu auch das SNF-Forschungsprojekt *Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement*, das ab 2021 an drei Instituten der Universität Bern (unter anderem des Instituts für Kunstgeschichte) einen zu beobachtenden ökologischen Imperativ in den kulturwissenschaftlichen Blick nehmen und unter anderem fragen wird, in welcher Weise die Kunst der Gegenwart an der Herstellung des ökologischen Imperativs beteiligt ist, sie dabei eine Erfahrung der Umwelt mit allen Sinnen erprobt und ein Engagement bei der Bewältigung von Umweltkrisen anregt. <http://ecological-imperative.ch> [Abruf: 31.07.2020].

gimeverschränkungen von Klima-, Demokratie-, Gesundheits- und Wirtschaftskrisen in Form der COVID-19-Pandemie noch einmal mehr sicht-, fühl- und einforderbar wird, ist ein weiterer deutlicher Hinweis auf den Kontext, aber auch die Notwendigkeit des hier vorgetragenen Forschungsanliegens.¹⁷ Denn auch zwischen Theorien und ihren Gegenständen existieren Text_Kontext-Relationen, hinzu kommen sozialgesellschaftliche und gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen.

Damit dürfte auch deutlich werden, dass ein relationales, umweltgebundenes, non-dualistisches Denken in Form von Kontexten ethische Dimensionen im Allgemeinen und wissenschaftsethische Dimensionen im Besonderen berührt, die gleichsam auch die Dimension des forschungspolitischen Handelns aktivieren. Hier werden im Rahmen eines *ecological thinking* unwillkürlich Fragen der Verantwortung aktiviert, wie sie beispielsweise Donna Haraway für eine hieraus resultierende relationale, also beziehungsorientierte Wissenschaftsethik und Wissenschaftspolitik erarbeitet hat.¹⁸ Mit ihren Konzepten *situated knowledges* und *response-ability* berücksichtigt sie stärker noch ihre/unsere Praxis als Wissenschaftler*innen und nimmt das Potential begrifflicher Ordnungen und entworfener Narrative in den Blick. Es sei wichtig, welche Geschichten wir erzählen, um damit andere Geschichten zu erzählen, und es sei wichtig, welche Konzepte wir denken, um damit andere Konzepte zu denken.¹⁹ Haraway konzipiert und formuliert damit eine Praxis, nämlich mittels der Art und Weise, wie wir Wissenschaftler*innen Geschichten über diese (und andere) Phänomene erzählen, verschiedene Reaktionsfähigkeiten

17 | Vgl. hierzu auch Latours textliche Einlassungen vom 29.03.2020: Welche Schutzmaßnahmen können wir uns vorstellen, damit wir nicht zum Produktionsmodell der Zeit vor der Krise zurückkehren?, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ROSEN-ALLEMAND_o.pdf, in Kombination mit der Online-Plattform *Where to land after the pandemic?*, <http://www.bruno-latour.fr/node/852.html> bzw. <https://ouaterrir.medialab.sciences-po.fr/#> [Abruf: 31.07.2020].

18 | Vgl. Donna J. Haraway: When species meet, Minneapolis 2008; vgl. dies.: Awash in Urine: DES and Premarin® in Multispecies Response-ability, in: *WSQ Women's Studies Quarterly*, 40 (1), 2012, S. 301–316.

19 | Vgl. Donna J. Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, London 2016, S. 118.

und zwar in Relation zu ihren jeweiligen Kontexten zu entwickeln. Dieser Ansatz, der Ökologie („ecology of practices“²⁰) in den wissenschaftlichen, konzeptionellen und narrativen Praktiken performiert, geht unstrittig auf Abstand zu objektivistischen oder reduktionistischen Umgangsweisen und konkretisiert eine Variante eines sogenannten „anderen Denkens“²¹, von dem gelegentlich die Rede ist. Der Begriff des tentakulären Denkens (*tentacular thinking*), wie ihn Haraway vorträgt, kann klarer formulieren, um was es sich hier handelt oder handeln könnte: „The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others.“²²

Mit der *Relational Aesthetics*, so scheint es – denn das legt der Terminus nahe –, hat die Kunstwissenschaft schon Ende der 1990er Jahre auf einen Teilbereich der hier vorgetragenen Überlegungen eines relationalen Denkens reagiert. Nicolas Bourriaud umfasste 1998 mit seiner Theorie, allem voran mit dem *catchy term* der *Esthétique relationnelle*, eine Auswahl künstlerischer Arbeiten, die seit den mittneunziger Jahren in Europa mittels Begegnungen („encounter“) und Zusammensein („being-together“, „l’etre-ensemble“) gemeinschaftliche, kommunikative, zusammenführende Mikroterritorien öffneten, in denen Sozialisierungsprozesse stattfänden, sich spezifische Sozialitäten herausbildeten und Rezipient*innen zu Ko-Produzent*innen transformierten: „learning to inhabit the world in a better way“²³. Die

20 | Ebd. S. 34.

21 | Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 94; Katrin Busch: Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Sigmund (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld 2016, S. 163–177, hier S. 169.

22 | Haraway 2016 (wie Anm. 19), S. 31.

23 | Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics, Dijon 2002, S. 13. Der Terminus wurde von Bourriaud schon 1996 im Rahmen eines Katalogs für die Ausstellung *Traffic* verwendet, die er im CAPC musée d’art contemporain de Bordeaux kuratierte und mit dem er die künstlerischen Aktivitäten unter anderem von Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzales-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Jorge Pardo und Rirkrit Tiravanija zusammenfasste.

Schnittmengen mit dem hier Thematisierten sind, so wird deutlich, nur punktuell: Statt anhand der künstlerischen Beispiele die nicht mehr funktionierenden Prämissen des ästhetischen Regimes zu dekonstruieren, wurde hier innerhalb der Prämissen des ästhetischen Regimes nach Relationalitäten in Form einer zugehörigen Ästhetik geforscht. Aus heutiger Sicht kann das Potential des Relationalen und des Terminus' der *Relational Aesthetics* mit der von Bourriaud vorgenommenen Theoretisierung (s)eines Gattungsbegriffs umfangreicher, differenzierter und nicht zuletzt kritisch gegenüber dessen anthropozentrischer Ausrichtung ausgeschöpft werden, indem sich nicht nur auf das relationale Organisationsprinzip erstens von Begegnungen und zweitens von Personen konzentriert würde. Hierfür wären (1) Theorie- und Methodenangebote wie beispielsweise die Akteur-Netzwerk-Theorie einsetzbar, die sämtliche Entitäten, Menschen, Artefakte, technische Apparate, Texte und Normen als soziale Akteure behandelt und mit Handlungspotential ausstattet, also eine dekonstruktivistische Symmetrisierung menschlicher und nicht menschlicher Akteure vornimmt²⁴. Hierfür wären (2) affektive und emotionale Dynamiken innerhalb relationaler Praktiken zu untersuchen, um Reaktionsfähigkeiten und Beziehungsbildungen von Relationalitäten in den Blick nehmen zu können.²⁵ Hierfür wären (3), meiner Einschätzung nach vordringlich, medien- und technologie-ästhetische Dimensionen bei der Wahl der Untersuchungsgegenstände zu berücksichtigen und hierfür wären (4) fachspezifische Fragen nach dem wirksamen Grenzregime zu stellen, wäre doch, so Kemp, insbesondere unser Fach kräftig damit beschäftigt beziehungsweise daran beteiligt, „demonstrativ und modellhaft“ Grenzen zu ziehen und gleichzeitig Grenzen zu überwinden – übrigens in Übereinstimmung mit den von unserem Fach bevorzugt beobachteten „bildenden

24 | Vgl. u. a. Andréa Belliger und David J. Krieger: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.

25 | Vgl. hierzu auch die affekttheoretischen Untersuchungen des Sonderforschungsbereichs 1171, seit 2015, *Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten*, <https://www.sfb-affective-societies.de/ueber-uns/index.html> [Abruf: 31.07.2020].

Künsten in allen Erscheinungsformen“²⁶. Der Begriff der *Relational Aesthetics* wäre demnach, so mein Vorschlag, anhand einer kontextualisierenden Untersuchung zu re-konzeptualisieren und damit möglicherweise wiederverwendbar.

Ein erstes Ergebnis unserer Forschungen ist, dass das Markieren und Perspektivieren des Kontextes vielfache, vielfältige, variierende, variable, dynamische, temporäre Verhältnisse und Wechselbeziehungen zwischen Text(en) und Kontext(en) auf der Bildfläche erscheinen lässt und verlorene, übersehene oder unbekanntere Referenzen wiederzugewinnen sind. Text und Kontext stehen interrelational und mehr-direktional in nicht beliebigen Verhältnissen und Wechselwirkungen zueinander, ihre Beziehung ist die eines temporär unauflösbaren Zusammenhangs. Ein nächstes Ergebnis ist, dass ein nicht kontextualisierendes (Sich-)In-Beziehung-Setzen neben den nicht-relationalen, also nicht-beziehungsorientierten Forschungsergebnissen zu Über-, Um- oder auch Zuschreibungen künstlerischer Untersuchungsgegenstände führen (kann) – mit der problematischen Folge, eine Kluft zwischen künstlerischer und theoretischer Produktion zu provozieren, die notwendig zu problematisieren wäre. Ein weiteres Ergebnis ist die Beobachtung, dass der Begriff des Kontextes „große Erkenntnisse birgt und [...] verbirgt“ – und damit ein Versprechen auf Klärung und Klarheit sowohl eingelöst werden als auch ungewiss oder uneingelöst bleiben kann. Ich zitierte weiter anonymisiert aus unserem Forschungsprozess: „Wie, oder wo, lässt sich das Außen und das Innen dieser Vorgänge definieren? [...] Ich habe manchmal das Gefühl, die Kunstwelt sähe so weit in sich hinein, dass sie in sich selbst verschwinde.“²⁷ Auch dies, und zwar nicht an die „Kunstwelt“ gebunden, dürfte Urs Stäheli meinen können, wenn er den Begriff des Kontextes grundsätzlich als „höchst problematisch [einstuft], da jeder Kontext auf einen weiteren Kontext verweist und dadurch eine letztlich un-

26 | Kemp 1993 (wie Anm. 7), S. 654.

27 | Anonymisierte Quelle.

erschöpfbare Kategorie ist“²⁸. Jacques Derrida hatte 1972 in seinem Text *Signatur, Ereignis, Kontext* auf die Mehrdeutigkeiten, die Unmöglichkeit der absoluten und gesicherten Bestimmbarkeit und die strukturelle Ungesättigkeit des Begriffs *Kontext* hingewiesen, ebenso auf die Möglichkeit, unendlich viele neue Kontexte zu erzeugen.²⁹ Und ja, auch die implizite paradoxe Situation der Kategorie Kontext, sie zunächst in einen Text umwandeln zu müssen, um über sie sprechen zu können und uns damit auch inmitten von Mediatisierungsprozessen aufzuhalten, die Unschärfen oder Übersetzungsfehler in Gang setzen können, ist sichtbar geworden. Allerdings sind wir auf weitere Paradoxien (etwa, dass die Trennung auch die Verbindung ist) gestoßen und frag(t)en uns daher metaierend, also unseren Umgang mit Paradoxien in den Blick nehmend, warum unser Fach Paradoxien pejorativ begegnet. Umbesetzungen und Neuordnungen von Text und Kontext, die Möglichkeiten für veränderte oder neue An- und Einschlüsse öffnen, können, so verdichtet sich eine erste Annahme, auch eine Arbeit mit Unbegreiflichkeiten ein- und auflösen – wie sie in der Formel „cntxt bcms txt“³⁰ gerinnt.

Schon das Forschungsprogramm *Kunst im Kontext*, Anfang der 1990er Jahre von Kemp initiiert³¹, machte unter anderem darauf aufmerksam, dass der Umgang mit Kontexten Letztbegründungen und Fundierungen der Kunstgeschichte zur Disposition stellt – eine Bedeutungsebene, die neben dem methodischen Interesse an Komplexität einen verschränkenden Dreischritt modellierte; und zwar aus eben Thema (Kontext) und Methode (Komplexität) sowie Anwen-

28 | Urs Stäheli: Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, Göttingen 2000, S. 100.

29 | Vgl. Jacques Derrida: *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291–314.

30 | Vgl. hierzu meinen Aufsatz in der vorliegenden Aufsatzsammlung: *When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen*, S. 179–217.

31 | Das interdisziplinär ausgerichtete DFG-Graduiertenkolleg zum Thema *Kunst im Kontext* im Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg arbeitete zwischen 1990 und 1997.

dung (kultur-, wissenschafts- und fachkritische Selbstreferentialität) – und damit im Übrigen selbst Komplexität praktizierte. Hier wurde die Kunstgeschichte in Folge von Einfachheits- und Isolierungspostulaten (neben offenkundigen Inkonsequenzen, Vergesslichkeiten und verzweifelten ontologischen Tricks, auch falschen Oppositionen „wie Innen – Außen, Werk – Betrieb, Insichstehen – Bezug, an sich – außer sich“³²) als ein institutioneller, medialer und methodischer „Kontextraub“³³ dekonstruiert, in Folge dessen das Einzelwerk als gängige und gegebene Orientierungsgröße der Kunstgeschichte angenommen wird, statt es als Produkt historischer Auseinandersetzungen³⁴ anzuerkennen. Kunstgeschichte wurde hier als Vorbedingung für die durch sie entstehenden Untersuchungsgegenstände und damit als mehrfach operierender Kontext ihrer Texte gedacht – wobei ich bidirektional ergänzen möchte, Kunstgeschichte auch als Produkt ihrer (Entstehungs-)Kontexte zu begreifen, also als Text ihres Kontextes in Form von Institutionen, Medien und Methoden, Ideologien, Narrativen und Diskursen. Kontextuntersuchungen sind demnach zwingend, so möchte ich behaupten, als selbstreferentielle Beobachtungen, in unserem Fall als Beobachtung der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft angelegt. Denn hiermit werden die Kontexte der untersuchten und zu untersuchenden Texte, auf die „Wahrheit der Zusammenhänge“³⁵ ausgerichtet, dekonstruierbar und hierdurch wird auch ersichtlich werden können, dass die Kunstgeschichte aus einer ausgrenzenden Tradition heraus arbeitet³⁶. Für künstlerische Praktiken wurde mit der *Institutional Critique* hierfür bereits eine Bezeichnung gefunden, die, so möchte ich vorschlagen, verallgemei-

32 | Kemp 1991 (wie Anm. 21), S. 92.

33 | Ebd., S. 89.

34 | Vgl. ebd., S. 96.

35 | Ebd., S. 92.

36 | „It’s hard for them to say, Yeah, we’re working out of an exclusionary tradition.“ Dushko Petrovich: Where Should Art History Go in the Future? As Survey Courses Change, the Past Evolves, in: artnet, 28.07.2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/art-history-survey-courses-yale-university-1202695484> [Abruf: 31.07.2020].

nert, entgenrefiziert und auf wissenschaftliche Zusammenhänge übertragen, als institutionskritische Praktiken zu bezeichnen und für die Kunstgeschichte als Disziplin einzusetzen wären.

20

Eine Neuauflage des Forschungsprogramms für eine kunstgeschichtliche Kontextforschung stellt sich demnach immer auch fachspezifischen und selbstreferentiellen Herausforderungen, und zwar nicht ob, sondern *wie* Epistemologien umzustellen, Begriffe zu re-konzeptualisieren, bisherige Ordnungen zu revidieren, der Kanon zu diversifizieren und Zugänge zu vervielfältigen sind. Damit geht einher, welche Voraussetzungen die Disziplin Kunstgeschichte praktiziert und welche Voraussetzungen für die Disziplin Kunstgeschichte selbst gegeben waren/sind, welche Grenzziehungen und Ausgrenzungen hier stattfinden und mit welchen Prämissen, Dogmen und Ausblendungen wir es in und mit der Kunstgeschichte zu tun haben. Für eine neuaufgelegte Kontextforschung ergibt sich ein Dreischritt aus Thema (Kontext) und Verstehens- und Bedeutungshorizont (Ökologisierung der Praktiken) sowie Anwendungen (und hier sind unter anderem Befähigungen/Verkörperungen/Ermächtigungen wissenschaftsethischen und forschungspolitischen Handelns mit praxeologischen Forschungsanschlüssen möglich).

Aus den intensiven Auseinandersetzungen im Seminar³⁷ entwickelte sich das Vorhaben, eine Publikation bestehend aus verschiedenen Perspektiven zu erarbeiten, die anhand konkreter künstlerischer und theoretischer Beispiele zum Kontext und zu Text_Kontext-Relationen ausführt, und zwar im Einzelnen in alphabetischer Reihenfolge der Autor*innen

- zum kapitalistischen Produktions- und Rezeptionskontext der Kunst- und Wissensproduktionen der Guerrilla Girls (Alexandra Avrutina),

37 | Vgl. auch die Seminarwebseite <https://bkb.eyes2k.net/51LMU2019-20.html> [Abruf: 31.07.2020].

- zum Kontext von Kunstrezeptionsprozessen am Beispiel des *Vien-na Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception*, VIMAP aus 2017 (Lioba Enk),
- zu den Übergängen und Wechselvorgängen von Text und Kontext am Beispiel der psychiatrie-kritischen, ortsspezifischen Kunst-intervention *Marco Cavallo*, 1973 in der psychiatrischen Klinik San Giovanni in Triest (Adrian Lambert),
- zu Text- und Kontextverhältnissen am Beispiel von Rael San Fratello *Teeter-Totter Wall*, 2009/2019 (Camilla Langnickel und Judith Malsch),
- zum medialen Kontext von und für Theoriebildungen, am Beispiel der Ikonologie bei Aby Warburg und Erwin Panofsky, wissenschaftskontextualisiert durch Schwarz-Weiss-Abbildungen, theoretisiert in einem Fachtext 2015 von Monika Wagner (Camilla Langnickel),
- zum ikonischen Cyborg-Manifest von Donna Haraway (1985) als Kontext für zeitgenössische Kunstproduktionen von Hito Steyerl und Lili Reynaud-Dewar (Adina Fiona Laub),
- zum Kontext in s/einer konstitutiven Funktion der Site-Specific Art von Francis Alÿs und deren Rückwirkungen auf den Kontext (Sophie Lösch),
- zu Kontextualisierungsverschiebungen und hieraus folgenden Unsicherheitsstellen in rezeptorischen und theoretischen Zusammenhängen von VALIE EXPORT's *Aktionshose: Genitalpanik* (Judith Malsch),
- zu Kontextinformationen als Zu- und Umschreibungsmöglichkeiten von Sarah Kanes Stücktexten im Besonderen und dem Theater als institutioneller Form der Kontextgebung im Allgemeinen (Lea Meyer),

- zum Kontext als einem konstituierenden Faktor bei der Hervorbringung von Konzepten wie der Moderne und der Postmoderne in Fachaufsätzen von Rosalind Krauss und Verena Krieger (Simone Rosenfelder),
- zu politischen, historischen, kuratorischen und medialen Kontexteinschreibungen in Francis Alÿs' *The Green Line* (Amelie Sittenauer),
- zu ökologisierenden Ent-, Re- und Neu-Kontextualisierungsprozessen inmitten von Pierre Huyghes *Untilled* von 2012 und hier stattfindenden Verkunstungsentkunstungen (Amelie Sittenauer),
- zu medialen Kontextvariationen und -varianten von Elmgreen & Dragsets Public Art mit dem Potential einer kalkulierten „In-Kontext-Setzung“³⁸ (Lucy Spitzkopf),
- zum Kontext als dem wohl eigentlichen Urheber von Duchamps [sic] Readymades (Johannes Michael Stanislaus).

Der Vollständigkeit halber ist zu ergänzen, dass wir folgende Untersuchungen nicht in ein Textformat überführt haben³⁹:

- zum Kontext als ethnografisch-postkolonialisierend-künstlerischer Methode von Lothar Baumgartens *Unsettled Objects* (1968/69), um einen durch Kolonialisierung, Raub, Musealisierung und Museologisierung ent-kontextualisierten Text (eben unsettled objects) durch ästhetische Operationen zu de-, re- und neu-kontextualisieren (vielleicht wäre hierfür auch schon avant la lettre der Begriff der Artistic Research, der künstlerischen Forschung einsetzbar),

38 | Amelie Sittenauer: Kontext: als Strategie der künstlerischen Praktiken bei Francis Alÿs' *The Green Line*, in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 135.

39 | Vgl. hierzu auch die weiterführenden Details der Seminarwebseite <https://bkb.eyes2k.net/51LMU2019-20.html> [Abruf: 31.07.2020].

- zum Kontext als Programm für eine „Black Visual Intonation“⁴⁰ zur Sicht-, Hör- und Fühlbarwerdung von Blackness in und durch Arthur Jafas Video-Bild-Archiv *Love is the Message, the Message is Death* (2016), und dies im Kontext von Kanye Wests Song *Ultra-light Beam* (2016),
- zum Kontext als Programmatik der Ausstellung *Das Potosí-Prinzip* (2010), auf mindestens zwei Ebenen operierend: zum einen, um museale Entkontextualisierungen durch eine didaktisch ausgerichtete Ausstellungsgrammatik zu ersetzen, zum anderen, um kapitalistische und globalisierende Organisationsstrukturen historisch mit dem Kolonialismus zu re-kontextualisieren,
- zur Super-Formel Kontext am Beispiel von Adrian Pipers *Funk Lessons* (1982–84), indem hier Entkontextualisierungen zur Re- und Neukontextualisierung vorgenommen wurden, Varianten von Kontextualisierungsprozessen demnach als Motor für politische Prozesse gelten können,
- zu Text-Kontext-Relationen in drei Videoarbeiten von Francis Alÿs: die Über-, Gegen- und Aussetzung von Kontext in *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (Mexico City, 1997), die Be- und Gegensetzung von Kontext in *The Green Line* (Jerusalem, 2004) und die Über- und Fortsetzung von Kontext in *Painting/Retoque* (Paraíso, 2008).

Weitere Untersuchungen zu künstlerischen Arbeiten – und dies betrifft ausdrücklich Arbeiten von Lawrence Abu Hamdan, George Adeagbo, Alia Ali, Ursula Biemann, Hannah Black, Forensic Architecture, Abdunasser Gharem, Theaster Gates, Gülsün Karamustafa, Trevor Paglen, Walid Raad und Kara Walker – stehen aus.⁴¹

40 | Arthur Jafa: Black Visual Intonation, in: Robert G. O’Meally (Hg.): *The Jazz Cadence of American Culture*, New York 1998, S. 264–268.

41 | Vgl. hierzu auch das Materialarchiv <https://bkb.eyes2k.net/51LMU2019-20/material.html> [Abruf: 31.07.2020].

„Steht alles wechselseitig in Beziehung? Nicht unbedingt. Wir wissen nicht, was miteinander verbunden und verwoben ist. Wir tasten uns voran, wir experimentieren, probieren Dinge aus. Niemand weiß, wozu eine Umwelt in der Lage ist.“⁴² Tasten wir uns also voran:

Anhand der untersuchten Fallbeispiele können unterschiedliche Varianten, Funktionen, Ausrichtungen, Intensitäten, Strategien und Metaierungen von Kontextualisierungen beobachtet werden – beispielsweise können Kontextualisierungen in Form von Ent-, De-, Re- und Retro-Kontextualisierungen, in Form von Neu-, Neo- und Hyper-Kontextualisierungen, aber auch in Form von Fehl-, Über- und Kon-Kontextualisierungen auftreten. Manchmal agieren sie dabei als singuläre oder dominierende Operation, wenn etwa *Prada Marfa*, 2005 von Elmgreen & Dragset mitten in die texanische Wüste, aber doch in die Nähe von Donald Judds *Chinati Foundation* platziert, durch spätere popkulturelle Rahmungen, zum Beispiel in TV-Serien wie *Gossip Girl* (2008) und *The Simpsons* (2019) oder auch auf Instagram mit *#pradamarfa* neu-kontextualisiert wird; manchmal sind sie in einer Kombination mehrerer Kontextualisierungsoperationen aktiv, wie bei Hito Steyerl, wenn sie ihre Videoinstallation *Factory of the Sun* (2015) mit dem *Cyborg-Manifest* von Donna Haraway nicht nur kontextualisiert, sondern diese mit der Fortsetzung des aufgerufenen Kontextes hyper-kontextualisiert und mit dem Rückgriff auf die große oppositionelle Erzählfigur von Feminismus und Technologiebegeisterung aus dem Jahr 1985 retro- und neo-kontextualisiert, um letztlich ein entkontextualisiertes Re- und gleichzeitiges Preenactment entstehen zu lassen. Oder, ein weiteres Beispiel, wenn Rosalind Krauss in ihrem ikonischen Aufsatz *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* von 1981 Ent-, De- und Neu-, vielleicht sogar Fehl-Kontextualisierungen vornimmt, um mit dem vorgeblichen Königsweg einer kritischen Ästhetik in Form der Appropriation Art die Postmoderne als eine Emanzipation von der Moderne zu behaupten.

42 | Latour 2010 (wie Anm. 13), S. 18.

Für unsere Untersuchungsgegenstände können Kontextsensitivitäten, Kontextabhängigkeiten, Kontextkonstituierungen, aber auch Kontextverweigerungen, Kontextverluste und Kontextkalkulierungen herausgearbeitet werden. Gleichermaßen können unterschiedliche Kontexte in Form von Institutionen, Medien, Theorien, Methoden, Diskursivierungen, Politiken, Disziplinen, Narrativen und Ideologien benannt werden – auch hier ist davon auszugehen, dass Kontexte in der Mehrzahl wirken; beispielsweise wenn eine kontextualisierende Untersuchung von Monika Wagners Aufsatz *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg* von 2015 eine Text-Kontext-Verschränkung von Abbildungsmedien (Schwarz-Weiß-Reproduktionen), (historischem) Diskurs, einschlägigen Methoden, spezifischer Ideologie, personellen Institutionen (Vasari, Winckelmann, Panofsky) und kunsthistorischer Theorie für die Entwicklung der Ikonologie sichtbar werden lässt – und damit nicht zuletzt verdeutlicht, in welchen Kontexten wir Kunsthistoriker*innen operieren, also auch unsere Arbeit nicht kontextlos verläuft, wir auf kontextualisiertes Material zugreifen, kontextualisierte Methoden einsetzen, uns in uns kontextualisierenden Diskursen, Disziplinen und Institutionen aufhalten und womöglich selbst Ideologien produzieren, die wir kontextlos halten, um sie zu Ideologien werden zu lassen. Dies dürfte aktuell in der Phase der Digitalisierung des kunsthistorischen Studienmaterials und der kunsthistorischen Forschungspraxis von Interesse sein. Hinzu kommt, dass jeder Rezeptionsvorgang, wie das *Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception* von 2017 für die Analyse von Kunst argumentiert, kontextualisiert prozessiert und durch Wahrnehmungen, Gefühle, Einschätzungen und Urteile voreingestellt ist. Dieses Modell macht sichtbar, dass die responsiven Prozesse von Wahrnehmung und Kontext im Rahmen der Rezeption und Kognition von Kunst nicht nicht berücksichtigt werden können, denn gerade hier spielt die Wahrnehmung eine bedeutende (konzeptionelle, ideologische, diskursive) Rolle und erscheint mit ihr die Wahrnehmung der Wahrnehmung auf der Bildfläche.

Bemerkenswert ist, dass die künstlerischen Arbeiten vielfach selbst eine Metaierung des Themas Kunst_Kontext_Kunst vornehmen; beispielsweise wenn Duchamps Readymades (auch als die Bereits-Gefertigten zu übersetzen) das Betriebssystem herausfordern, sie lesen und gleichzeitig nicht lesen, als Kunst und gleichzeitig als Nicht-Kunst anerkennen zu können. Diese schon über einhundert Jahre alte und noch immer nicht wenig irritierende In(ter)vention kann durch ein jüngeres Beispiel ergänzt werden: Rael San Fratellos *Teeter-Totter Wall*⁴³ an/auf/mit/in der mexikanisch-texanischen Grenze arbeitet konzeptionell mit existierenden Politiken, Ideologien und Diskursen als Kontexten und destruiert wie konstruiert gleichermaßen die Grenze als Trennung wie Verbindung, wenn 2019 mittels sechs, in den Stahlzaun eingehängten, pinkfarbenen Wippen sich mexikanische und texanische Familien im bewegenden Wippspiel begegnen können. Hierbei handelt es sich um ein ausgeschlossenes und wieder eingeführtes Drittes als eine experimentelle Form gemeinsamer Praxis, die anerkennungstheoretisch auf Non-/Konformativitäten zu untersuchen wäre. Die ökologische Heterotopie *Untilled*, die auf der *documenta 13*, 2012 in einem unklaren Gefüge von „companion species“⁴⁴ Dualismen mobilisierte, Ökologien dynamisierte und Verkunstungen entkunstete, lässt ungewiss zurück, ob hier Affektivitäten oder Subjektivierungen stattfinden, ob sich hier Künstlerisches, Ökologisches oder Wissenschaftliches ereignet und es noch angebracht ist, einen Künstlernamen zu nennen.

Allerdings ist auch zu registrieren, dass *mittels* künstlerischer Arbeiten eine Metaierung des Themas Kunst_Kontext_Kunst stattfinden kann: So können anhand der ortsspezifischen Kunst-Installation und -Intervention *Marco Cavallo* (die 1973 in Triest als Teil der Antipsychiatrie-Bewegung in Italien stattgefunden hat) die un-

43 | Rael San Fratello, *Teeter-Totter Wall*, 2019, <http://www.rael-sanfratello.com/?p=1617> [Abruf: 31.07.2020].

44 | Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.

erschöpflichen Übergänge und Wechselvorgänge zwischen Text und Kontext (Stäheli)⁴⁵ beziehungsweise die niemals gesättigte Bestimmung des Kontextes (Derrida)⁴⁶ beobachtet werden, allerdings *ohne* auf eine Konturierung, Bezeichnung und Beobachtung verzichten zu müssen. Vielmehr können hier Text und Kontext als alternierende, oszillierende und unabschließbare Größen sowie ein bewegliches *Dazwischen* als eine dritte Größe bestimmt werden, die intermediär dem Präfix *inter* entsprechend (noch) zwischen den zum Einsatz gebrachten Medien anzuordnen⁴⁷ und daher mit dem Potential möglicher Verschiebungen von Zuordnungen ausgestattet ist. Und so kann Francis Alÿs' *Painting/Retoque*, eine Straßenmarkierungserneuerungsaktion von „sixty yellow median strips on a road in the former American Panama Canal Zone“⁴⁸ (2008 in Paraíso, Panama), konzeptionell *pars pro toto* für die Geschichte Panamas und formtheoretisch *pars pro toto* für den Panamakanal und die Panamakanalzone gelesen werden und damit Auskunft über verlorene Text_Kontext-Relationen geben. Indem *Painting/Retoque* die Invasionsgeschichte Panamas zurück- und wieder-holt, um einen Akt „of healing in a traumatized territory“⁴⁹ zu versuchen, operiert es als ein gleichzeitig ortsspezifisches Re- wie auch Preenactment des militärischen, ökonomischen und politischen Kontextes. Das Vergangene wird in prospektiver Dimension vergegenwärtigt, das Zukünftige im Kontext der Vergangenheit aktuell verhandelt, so dass Dekolonialisierungsprozesse dynamisiert werden.⁵⁰ Die Frage stellen zu können, ob Alÿs als ein weißer, männlicher, europäischer Künstler mit *Painting/Retoque* im panamaischen Paraíso aber auch kulturelle Aneignungsprozesse praktiziert, soll vor-

45 | Vgl. Stäheli 2000 (wie Anm. 28), S. 100.

46 | Vgl. Derrida 1988 (wie Anm. 29).

47 | Vgl. hierzu auch Dick Higgins: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale/Edwardsville 1984.

48 | Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008, <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 31.07.2020].

49 | Ebd.

50 | Zu dem Thema allgemein vgl. Adam Czirak u. a. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2019.

erst lediglich belegen, im Rahmen des vorliegenden Themas auch Macht- und Diskriminierungsverhältnisse thematisieren zu können. Dabei wird auch deutlich, dass mit der Anwesenheit mehrerer und verschiedener Kontexte gerechnet werden kann, die ihrerseits darauf hinweisen, dass es sich hier um eine komplexe Frage handelt, die im besten Fall ohne „Kontextraub“ verhandelt wird und womöglich zu mehreren Antworten oder auch zu keinem Ergebnis führt.

Der Kontext ist die prozessierende und prozessive Umgebung einer (formtheoretisch definierten) Unterscheidung, in die sie eingeschrieben wird beziehungsweise sich einschreibt. Mit dem Konzept einer strategischen „In-Kontext-Setzung“⁵¹ können Kontexte dabei planmäßig gesetzt oder beansprucht und damit rezeptorische, epistemische und distributive Prozesse zielgerichtet beeinflusst werden (gleiches gilt übrigens auch für einen Kontextentzug): Die Performance *The Green Line* von Francis Alÿs 2004⁵² zunächst durch ihre filmische Performance-Dokumentation in einen weiteren mediatisierten Kontext zu setzen, um sie bei ihrer musealen Ausstellung und Präsentation 2010 in der Londoner Tate Modern als eine audiovisuelle Installation in einen nächsten mediatisierten Kontext zu setzen⁵³, nimmt Verfaltungen von Medialitäten und Mediatisierungen vor, die eine archäologische Re-Konzeptualisierung und Re-Kontextualisierung der ortsspezifischen In-Situ-Performance erforderlich macht. Gleiche Verfaltungsoperationen gelten für VALIE EXPORTs Aktion *Genitalpanik* von 1969, deren Schichten aus differierenden Augenzeugenberichten und fehlenden Dokumentationen, späteren Interviews und revidierenden Korrespondenzen, scheinbar indexikalischen Fotodokumentationen (EXPORTs *Aktionshose: Genitalpanik*

51 | Amelie Sittenuer: Kontext: als Strategie der künstlerischen Praktiken bei Francis Alÿs' *The Green Line*, in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 135.

52 | Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004, <http://francisalys.com/the-green-line> [Abruf: 31.07.2020].

53 | Vgl. hierzu auch die Webseite der Ausstellung <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly> [Abruf: 31.7.2020].

von 1969⁵⁴) und manifestierenden Appropriationen von Künstler*innenkolleg*innen mittlerweile unerlässlich dechiffriert werden müssen und daher der Rezeptionsvorgang im besten Fall selbst als ein theoretisches Reenactment begriffen werden kann. Wenn eine geografische, politische und ideologisierte Grenzsituation und die 2019 hier performierte In-Situ-Installation *Teeter-Totter Wall* aus der Sicht einer Drohnenkamera dokumentiert und der Rezeption über Social-Media-Kanäle übergeben wird⁵⁵, die Drohnenkamera den rezipierenden Blick durch eine geschwindigkeitsverzögerte Über-Sicht tektonisch lenkt und dadurch in den Blick nehmen lässt, dass die Grenze trennt, verbindet, markiert, verschwindet und einseitig, zweiseitig, mehrseitig, nichtseitig zu denken ist, schreibt (massiert⁵⁶) sich das Medium der Dokumentation in die epistemischen Ergebnisse ein. Der mediale Kontext wird zielgerichtet Bestandteil des Textes, wobei hier noch nicht einmal die Implikationen der Drohrentechnik und ihres Einsatzes zum Beispiel bei der Durchsetzung von Grenzregimes berücksichtigt sind. Die Galerieboutique *Prada Marfa* von Elmgreen & Dragset 2005 (die als eine invertierte Fortsetzung ihrer 2001 stattgefundenen Aktion gedeutet werden kann, die Tanya Bonakdar Gallery in New York City mit der Mitteilung „Opening soon – PRADA“ zu versehen) kann nicht nicht als eine kalkulierte In-Kontext-Setzung des Modelabels, des texanischen Wüstenortes Marfa und der hier situierten Minimal und Land Art Donald Judds wie auch der Geschichte und Programmatik des White Cubes in Form einer Appropriation begriffen werden, die interessanterweise auf ein populäres Appropriationsbegehren, etwa auf Instagram trifft. Die von Helmut Draxler vermissten theoretischen Leitlinien, „wie aber Kontexte bewußt als solche gesetzt oder beansprucht werden können,

54 | VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963 [Abruf: 31.07.2020].

55 | Rael San Fratello, *Teeter-Totter Wall*, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=K59QmTjR_gQ& [Abruf: 31.07.2020].

56 | Vgl. hierzu auch Marshall McLuhan / Quentin Fiore: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967.

indem gewissermaßen aus den vorhandenen Beziehungen zwischen allem und jedem einzelne Akzente bedeutungstragend herausgehoben werden, und welche Wirkungen eine solche Setzung hervorruft⁵⁷, wären genau hiermit zu formulieren: Further research is needed.⁵⁸

Daher umfasst diese Publikation neben den 14 Einzeluntersuchungen den Vorschlag eines neuaufgelegten Forschungsprogramms der Kontextforschung, ebenso wie den Leittext des Forschungsprogramms *Kunst im Kontext*, 1991 von Kemp publiziert, auf den sich die hier vorliegenden Untersuchungen beziehen. Parallel zu dieser Publikation, die sowohl off- als auch online (und online als Open Access) zur Verfügung gestellt wird, wurde im Rahmen des weiterführenden Forschungsvorhabens unter anderem mit dem Aufbau eines Archivs begonnen, das signifikante Einträge zu dem Thema bereit hält: <https://contextstudy.org>.

57 | Helmut Draxler: Arbeit am Kontext. Ein Entwurf über die institutionellen Bedingungen „technischer Unfälle“, in: Peter Weibel: Kontext Kunst, Köln 1994, S. 201–205, hier S. 202.

58 | Ich verweise an dieser Stelle auf weiterführende Forschungsergebnisse in meinem Text in der vorliegenden Aufsatzsammlung: When context becomes content becomes cntxt bcms txt ... Kontextualisieren als ökologisierende Epistemologie der Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, S. 179–217.

II EINZEL- UNTERSUCHUNGEN

HOW TO BE A GUERRILLA GIRL. KONTROVERSEN IM KONTEXT VON KAPITALISMUSKRITIK

33

ALEXANDRA AVRUTINA

„How Many Women Had One-Person Exhibitions At NYC Museums Last Year?“, fragen die Guerrilla Girls auf ihrem Plakat *NYC Recount* von 2015. Sie vergleichen die Ergebnisse einer eigenen Statistik von 1985, dem Gründungsjahr der Gruppe, mit ihren Ergebnissen von 2015. Herausgestellt werden vier Museen – das Guggenheim Museum, das Metropolitan Museum, das Museum of Modern Art und das Whitney Museum. Während 1985 nur das MoMA eine Einzelausstellung einer Künstlerin durchführte, sind es 2015 in jedem Museum eine, im MoMA sogar zwei. Kontextlos betrachtet könnte dies eine leichte Verbesserung darstellen. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass zwischen den beiden Plakaten eine Zeitspanne von 30 Jahren liegt und die Sichtbarmachung von Künstlerinnen nicht nur im Rahmen eines feministischen Diskurses aktiv vorangetrieben wurde. So wird deutlich, dass es den Guerrilla Girls hier ganz und gar nicht um ein Lob an die prominenten US-amerikanischen Museen geht. Die Zahlendifferenz ist erschreckend gering. Die Guerrilla Girls führen so den Sexismus in der Auswahl von Künstler*innen für Einzelausstellungen der Museen vor Augen. Als Institutionen (von Macht) sind diese befähigt, eine bestimmte Wirklichkeit zu erschaffen – durch die Sichtbarmachung von Künstlern, wenn diese als wichtig erachtet werden und ihnen eine Einzelausstellung ermöglicht wird, gleichzeitig durch die Unsichtbarhaltung von Künstlerinnen, wenn Institutionen diese systematisch aus ihrem Ausstellungsprogramm ausschließen. Damit perpetuieren Museen nicht, wie dies auf ihren *About Us*-Seiten verlautbart wird¹, künstlerische Entfaltung, neue Ideen und transkulturellen Austausch, sondern vielmehr die Diskriminierung von (in diesem konkreten Fall) Frauen.

1 | Vgl. *About Us* des MoMA, <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma> [Abruf: 09.04.2020], des Guggenheim Museum <https://www.guggenheim.org/about-us> [Abruf: 09.04.2020], des Metropolitan Museum <https://www.metmuseum.org/about-the-met> [Abruf: 09.04.2020] und des Whitney Museum <https://whitney.org/about/mission-values> [Abruf: 09.04.2020].

Deutlich wird die Kritik der Guerrilla Girls an dieser Form systemischer Diskriminierung seitens der Museen durch ein weiteres Plakat, welches im November 2019 vor dem MoMA in New York angebracht war und folgende Aussage zum Inhalt hat: „Advice to the Museum of Modern Art about BIG donors with BIG ties to Jeffrey Epstein. MoMA should kick Leon Black & Glenn Dubin off its Board immediately, drape the Black & Dubin Galleries in black, & put um wall labels explaining why. The Guerrilla Girls volunteer to help write those labels.“² Angegriffen werden die beiden Vorstandsmitglieder des MoMAs Leon Black und Glenn Dubin, nach beiden sollten zwei neue Galerien des MoMAs benannt werden. Diese standen allerdings in direkter Verbindung mit Jeffrey Epstein und hatten laut Aussage der Guerrilla Girls sowohl vor als auch nach dessen Verurteilung als Sexualstraftäter private und geschäftliche Kontakte zu ihm.³ Somit gleiche die Benennung der Galerien nach diesen Männern einer Beleidigung für Museumsbesucher*innen und jeder Person, die Opfer sexueller Übergriffe gewesen ist⁴ – und suggeriere, dass das Museum Sexualstraftaten, wenn nicht unterstützt, so zumindest billigt. Gleichzeitig wird eine Kritik am Verhältnis von Staat und Museen deutlich: In einem Interview zu ihrer Aktion äußerten die Guerrilla Girls ihr Unverständnis dafür, dass das wohlhabendste Land der Welt für die Finanzierung seiner Kulturbranche von der Philanthropie Superreicher abhängig sei und konstatierten bezüglich dieses Umstands: „If this is the lousy system we’re stuck in, at the very least museums should stop taking money from moguls who make the world worse instead of better.“⁵

2 | Hakim Bishara: Guerrilla Girls Target MoMA Trustees With Ties To Jeffrey Epstein in an Ad Takeover, in: Hyperallergic, 2019, <https://hyperallergic.com/527973/guerrilla-girls-target-moma-trustees-with-ties-to-jeffrey-epstein-in-an-ad-takeover> [Abruf: 03.04.2020].

3 | Vgl. ebd.

4 | Vgl. ebd.

5 | Ebd.

Im Kontext einer Kapitalismuskritik ist eine mögliche Lesart, für die genannten und für die Guerrilla Girls programmatischen Kritikpunkte (Diskriminierung im Allgemeinen, Sexismus im Besonderen und Korruption der Kunstinstitutionen⁶) die Ursache in der kapitalistischen Ausrichtung der Museen anzunehmen: Museen wären demnach aufgrund unzureichender finanzieller Förderungen seitens des Staates zu einem großen Teil dem wirtschaftlichen Wettbewerb ausgesetzt und auf diese Weise einerseits von der Förderung durch (dubiose) Philanthropie abhängig und andererseits selbst in diesen Wettbewerb verstrickt. Der Erhalt und die Förderung von (trans)nationaler Kultur ist mit dem Kapitalismus allerdings a priori unvereinbar, wenn unter Kultur „der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen [...], der sich in Symbolsystemen materialisiert“⁷ begriffen wird⁸ und nicht nur die Präsentation einzelner Artefakte, bestimmt durch ihren momentanen Marktwert. Dass die Bemühungen der Guerrilla Girls auf die Förderung von Vielfalt, die Emanzipation des Über- und Ungesehenen und damit die Stärkung eines umfassenderen Kulturbegriffs ausgerichtet sind, unterstreicht der folgende Satz auf ihrer Webseite: „We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understory, the subtext, the overlooked, and the downright unfair.“⁹ Der darauf folgende Satz bezieht sich auf die von ihnen dafür verwendeten Methoden: „We have done hundreds of projects (posters, actions, books, videos, stickers) all over the world.“¹⁰

6 | Offizielle Webseite der Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com> [Abruf: 11.04.2020].

7 | Ansgar Nünning: Vielfalt der Kulturbegriffe, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 2017, <https://m.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe> [Abruf: 08.07.2020].

8 | Eine Ausnahme würde die Monokultur darstellen (vgl. ebd.), dieser Begriff erscheint mir allerdings an sich bereits kapitalistisch konnotiert.

9 | Wie Anm. 6.

10 | Ebd.

In den letzten Jahren kam es allerdings vermehrt zu Kooperationen der Guerrilla Girls mit unterschiedlichen Institutionen der Kunstwelt, wie mit Museen und Universitäten, in Form von Ausstellungen, Performances, Workshops und Talks.¹¹ Diese Zusammenarbeit geben die Guerrilla Girls in ihrem Beschreibungstext folgendermaßen bekannt: „We [...] do interventions and exhibitions at museums, blasting them on their own walls for their bad behavior and discriminatory practices.“¹² Auf der Unterseite *Book Us* informieren sie, dass sie in ihren Lesungen ihre eigenen Produktionen zeigen und den Besucher*innen erklären würden, wie mit Fakten und Humor Diskriminierung und Korruption in Kunst, Film, Politik und Popkultur entblößt werden könne.¹³ Diese Bereitschaft, mit den von ihnen institutionskritisierten Museen zu kooperieren, ist nicht unproblematisch. Denn bei der Arbeit mit Besucher*innen und der Aus-/Bildung eines aktiven Museumspublikums handelt es sich nicht erst seit der Wirtschaftskrise 2008 um mögliche Ansätze, verbesserte Eigenfinanzierungen in Gang zu setzen.¹⁴ Für die Museen stellt die Zusammenarbeit mit den Guerrilla Girls daher gewissermaßen eine Möglichkeit dar, an das Kollektiv einen Teil der eigenen Vermittlungs- und Aufklärungsarbeit abzugeben und sich damit einhergehend ein progressives Image einzutauschen. Dieser Aussage kann direkt widersprochen werden: Einerseits handelt es sich bei den Guerrilla Girls teilweise um bereits im musealen Betrieb tätige Frauen, des Weiteren wurde in der Vergangenheit schon ausführlich diskutiert, ob eine Zusammenarbeit mit kritisierten Institutionen der Annullierung jeglicher kritischer Bestrebungen gleiche – mit dem Ergebnis, diesen Vorwurf relativieren zu müssen. Trotzdem sei an dieser Stelle noch einmal betont, dass die Grenze zwischen der Selbster-

11 | Vgl. The Guerrilla Girls' Complete Chronology, <https://www.guerrillagirls.com/chronology-talks-performances-workshops> [Abruf: 10.04.2020].

12 | Wie Anm. 6.

13 | Vgl. *Book Us*, <https://www.guerrillagirls.com/book-us> [Abruf: 11.04.2020].

14 | Vgl. Anastasia Korotkova: Museale Praktiken der USA im 20. und 21. Jahrhundert. Institutionelle Aspekte. Moskau, 2013, <http://cheloveknauka.com/muzeynye-praktiki-ssha-xx-xxi-vv-institutsionalnye-aspekty#ixzz6lenXHVb5> [Abruf: 03.04.2020].

mächtigung gegenüber bestehenden institutionellen Verhältnissen und der Unterordnung durch das Arbeiten im Auftrag eben jener Institutionen fließend ist, wie dies auch die Kuratorin und Autorin Miwon Kwon (allerdings nicht explizit in Bezug auf die Guerrilla Girls) anmerkt: „They [the art works, Anm. d. V.] can easily become extensions of the museum’s own self-promotional apparatus, and the artist becomes a commodity with a purchase on ‚criticality‘.“¹⁵

Sich auf die Kunstkritikerin Isabelle Graw stützend spricht Kwon an, dass dabei eine absurde Situation entstünde: Die Institution, die als Auftraggeberin fungiert, wendet sich an den oder die Künstler*in als eine Person, welche legitimiert sei, auf die Widersprüche und Irregularitäten zu zeigen, die die Institution bereits schon selbst missbilligt.¹⁶ Die Kampfansage der Guerrilla Girls „We [...] do interventions and exhibitions at museums, blasting them on their own walls for their bad behavior and discriminatory practices“¹⁷ lässt sich in diesem Kontext nur mehr als Teil einer kanonisierten, institutionell konformen Praxis lesen, da die Institution Kunst, schlussfolgert man aus Kwons und Graws Aussagen, Kritik heutzutage voraussetzt. Diese Normverschiebung führt zwar nicht zwingend zur Nivellierung der von den Guerrilla Girls geäußerten Kritik, verändert aber sowohl Lage als auch Funktion der genannten Akteur*innen im Kunstsystem.

Mit Museen kooperierende Künstler*innen und deren Transformation zu einer Ware mit einem Anrecht auf Kritikalität¹⁸ deutet gemeinsam mit der Zusammenarbeit von Kritisierenden und Kritisierten gewissermaßen auf einen Widerspruch in sich hin, wenn die Guerrilla Girls allein auf der semantischen Ebene ihres Namens betrachtet werden: Das *Etymologische Wörterbuch des Deutschen* definiert

¹⁵ | Miwon Kwon: *One Place After Another*, Cambridge 2002, S. 47. Vgl. auch Sönke Gau: *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien/Berlin 2017, S. 124.

¹⁶ | Vgl. Kwon 2002 (wie Anm. 15), S. 47.

¹⁷ | Wie Anm. 6.

¹⁸ | Vgl. Korotkova 2013 (wie Anm. 14).

den Guerrillakrieg¹⁹ als „aus dem Hinterhalt [geführten] Kampf von Freischärlern (gegen Besatzungsmächte oder auch gegen die eigene Regierung)“²⁰. *Cambridge Dictionary* führt dazu an, dass es sich um inoffizielle militarisierte Gruppen handele, welche durch plötzliche und unerwartete Attacken auf Teile der offiziellen Armee versuchten, das Herrschaftsregime zu ändern.²¹ *Cambridge Dictionary* führt des Weiteren eine Definition des Wortes Guerrilla als Adjektiv an und zwar als „using unusual methods to create or get attention for your ideas, art, products, etc., usually ones that cost little money and involve using public spaces“.²² Streng gesehen kommen die Guerrilla Girls erstens durch ihre Zusammenarbeit mit Institutionen der Kunst und zweitens durch ihr mehr oder minder festes Assortiment an Formaten zur Verbreitung ihrer Inhalte der Programmatik ihres Namens nicht (mehr) nach.

In Anbetracht ihrer Kooperationswilligkeit gegenüber Kunstinstitutionen und der angezweifelten Folgerichtigkeit der semantischen Programmatik stellt sich die prüfende Frage nach der Wirksamkeit und letztlich auch der Effektivität der Aktivitäten der Guerrilla Girls als Akteurinnen (und damit implizit auch Kritikerinnen) der Kunstwelt. Auf einer theoretischen, strukturellen Ebene betrachtet gilt es, ihre künstlerisch-kritischen Praktiken in ein Verhältnis zu den kapitalistischen Mechanismen des Kunstbetriebs zu setzen. Eine mögliche Einordnung liefert der Kritiker und Theoretiker Gene Ray, dessen Antwort auf die gestellte Frage knapp und wie beiläufig in *On the Conditions of Anti-Capitalist Art* von 2006 in einem dreiteiligen Schema ausfällt: Die erste Art nennt er „critically affirmative art“ (kritische Kunst, welche innerhalb des Systems situiert ist), die zweite

19 | Sowohl die Schreibweise mit einem ‚r‘ als auch mit zwei ist möglich.

20 | Wolfgang Pfeifer u. a.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, 1993, digitalisierte und überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Guerrillakrieg> [Abruf: 02.10.2020].

21 | Guerrilla, in: Cambridge Academic Content Dictionary, 2014, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/guerrilla> [Abruf: 10.04.2020].

22 | Ebd.

„avant-garde practices“ (kritische Kunst, welche systemgegenerisch agiert) und die dritte „nomadic practices“ (ein Changieren zwischen den ersten beiden Arten, je nach konkretem Fall). Ray ist der Meinung, dass die dritte Variante am populärsten sei, da diese die Möglichkeit gäbe, komplexe Sachverhalte im Kunstsystem und um dieses herum von unterschiedlichen Seiten betrachten und entscheiden zu können, auf welche Weise gehandelt werden soll. Hier könnten jedoch nur die Praktiken außerhalb des Kunstsystems dem Affirmativen entkommen. Der zweite Fall, „avant-garde practices“, arbeite außerhalb des Kunstsystems und könne anti-systemischen Druck aufbauen. Für eine effektive Arbeit müssten sich allerdings die Akteure zusammenschließen und in regem Austausch stehen. Dieser Fall habe den Nachteil, dass die Akteure ökonomisch und politisch angreifbarer seien. In seinen Augen hätten nur diese beiden Arten, die „avant-garde practices“ und die „nomadic practices“, das Potenzial, antikapitalistisch zu wirken. Der erste Fall hingegen, die „critically affirmative art“ – und genau zu dieser zählt er explizit die Guerrilla Girls – habe den Nachteil, durch die Zusammenarbeit mit Kunstinstitutionen strukturell für das wirksame Entwickeln effektiver antikapitalistischer Strategien geblockt zu sein, wodurch antikapitalistische Inhalte, welche diese Art von Kunst beinhalte, politisch ineffektiv würden.²³

Ich erachte es als notwendig, Rays Einschätzung zu korrigieren. Zunächst gilt es anzumerken, dass es sich bei den Guerrilla Girls um kein homogenes Kollektiv handelt, sondern sich dieses aus Künstlerinnen, Kritikerinnen, Akademikerinnen und Museumsarbeiterinnen zusammensetzt. Dass daher nicht nur die Seite der Produktion von Kunst, sondern auch deren Distribution und Rezeption gleichzeitig vertreten sind, erschwert eine klare Kategorisierung ihrer Arbeit. Desweiteren beläuft sich die Tätigkeit der Guerrilla Girls nicht nur auf Kritik: Zu einem großen Teil leisten sie Aufklärungsarbeit

23 | Vgl. Gene Ray: On The Conditions Of Anti-Capitalist Art. Radical Cultural Practices and the Capitalist Art System, in: transversal, 2006, <https://transversal.at/transversal/0303/ray/en?hl=guerrillagirls> [Abruf: 07.04.2020].

bezüglich Race, Class und Gender in der Kunst und sind somit an einer großen Reichweite interessiert, welche ihnen von den Kunstinstitutionen zur Verfügung gestellt werden kann. Diese Kooperationsform widerspricht zwar per definitionem ihrem programmatischen Namen, der Name Guerrilla Girls ist allerdings mittlerweile zu einer Marke, zur Institution *Conscience of the Art World*, wie sie sich nennen, geworden. Seit nunmehr 35 Jahren stehen die Guerrilla Girls organisiert und ausgestattet mit einem bestimmten, für ihre Arbeit mittlerweile typischen Set an Ausdrucksmitteln für ein bestimmtes Set an Inhalten und eine bestimmte Gruppe von Menschen ein und werden durch ein bestimmtes Set an Kriterien rezipiert. Es drängt sich zunächst die Schlussfolgerung auf, dass die von Ray vermisste Kapitalismuskritik durch diese Eigenvermarktung obsolet werden könnte – doch sei an dieser Stelle gefragt, ob (eine) Kritik zwingend die Abschaffung des kritisierten Sachverhalts impliziert, beabsichtigt oder sogar erreichen kann. Der Soziologe Luc Boltanski und die Wirtschaftswissenschaftlerin Ève Chiapello gehen in ihrer Publikation *Der neue Geist des Kapitalismus* von 1999 sogar so weit, zu behaupten, „dass es gerade die unterschiedlichen Ausformungen der Kritik am Kapitalismus sind, die einen wesentlichen Beitrag für sein Fortbestehen leisten, indem sie gegeneinander ausgespielt und teilweise aufgenommen und absorbiert bzw. kooptiert werden. Die Kritik am Kapitalismus wäre nach dieser Lesart der wesentliche Antrieb für seine dynamische Wandelbarkeit, die es ihm erst ermöglicht, sich ständig an die geänderten Legitimationsanforderungen anzupassen. Die historischen und aktuellen Formen kapitalistischer Akkumulation stünden somit in einer engen und unmittelbaren Wechselwirkung mit der jeweiligen Kritik an ihnen.“²⁴ Ferner geht aus den (künstlerischen) Äußerungen der Guerrilla Girls nicht explizit hervor, dass sie den Kapitalismus aus der Kunstwelt tilgen wollen würden; sie adressieren Sexismus, Diskriminierung und Korruption und wollen laut Eigenaussagen die bestehenden Verhältnisse verbessern. Ihre Arbeiten sind damit gewissermaßen gar nicht erst, wie

24 | Gau 2017 (wie Anm. 15), S. 395.

ihnen von Ray zugesprochen oder auch abverlangt wird, bestrebt, effektive *antikapitalistische* Strategien zu entwickeln. Hierdurch wird deutlich, dass es offenbar eine Differenz und einen zu beachtenden Interessensunterschied zwischen kapitalismuskritischer Kunst und antikapitalistischer Kunst gibt.

Das Anbringen von Rays Theorie ist allerdings nicht ohne Erfolg: Die vorausgehenden Ausführungen machen deutlich, dass es wichtig ist, Standort und Intention und zwar sowohl des Betrachteten (der Guerrilla Girls) als auch des Betrachtenden (in diesem Fall Ray) zu berücksichtigen. Und an dieser Stelle wird es so kompliziert wie eindeutig: Wenn die Guerrilla Girls innerhalb des kapitalistischen Systems zu situieren sind, dann perpetuiert ihre Kritik dieses System (Boltanski/Chiapello). Gewissermaßen sind sie eine Institution, die andere Institutionen innerhalb desselben Systems angreift, und zwar wegen Aspekten, die womöglich den angegriffenen Institutionen selbst missfallen (Kwon/Graw). Und sie wären so auch eine Institution, die sich selbst angreift. Denn: „Wir sind die Institution Kunst: Der Gegenstand unserer Kritiken, unserer Angriffe, ist immer auch in uns selbst.“²⁵ Die Grenzen zwischen Kritisierenden und Kritisiereten, Sprechenden und Angesprochenen verschwimmen, eindeutige Zuordnungen und bekannte Dualismen (wie wir und die, innen und außen, affirmativ und kritisch) heben sich hier auf.

Der Künstler und Autor Stefan Römer spricht hierzu von einem anderen Standort: Er beobachtet eine Auflösung und Umstrukturierung des White Cube seit den 1980er und 1990er Jahren und bringt diese Beobachtung mit der Veränderung des Begriffes von Öffentlichkeit überein. „Das neue Paradigma des öffentlichen Raums und seiner Konnotation als Ort gelebter Demokratie ist die unverblühte Instrumentalisierung der Kultur für einen ungebremsten Ökonomismus“²⁶, schreibt er, und auch: „Die Kunst läuft [...] Gefahr, zu einem Bereich

25 | Andrea Fraser: Was ist Institutionskritik?, in: Texte zur Kunst, September, 15. Jg., H. 59, 2005, S. 86–89, hier S. 89.

26 | Stefan Römer: Eine Kartographie. Vom White Cube zum Ambient, in: International Forum for InterMedia Art, 1997, <http://ifima.net/srtexts/srtext.htm> [Abruf: 26.06.2020].

der korporativen Öffentlichkeitsarbeit degradiert zu werden.²⁷ Der vermeintlich neutrale und gerade deshalb nie unproblematische White Cube gehöre mittlerweile der Vergangenheit an, da die zunehmende Kommerzialisierung und Ökonomisierung der künstlerischen Sphäre und das Eindringen der Wirtschaft (beispielsweise in Form von Sponsoren) in den White Cube bewirke, dass dieser zum „öffentlichen Raum“ und „Ambient“ würde. Durch diese Permeabilität induziert verändere sich das ganze Kunstsystem.²⁸

Aus diesen Beobachtungen kann geschlussfolgert werden, dass Kapitalismus, Kunstsystem und Guerrilla Girls nicht in Opposition zueinander stehen oder einander ausschließen, sondern in einem konstitutiven und konstituierenden Zusammenhang gedacht werden müssen. Hier nun ist danach zu fragen, wie handlungsfähig (ihre) Kritik ist. Wenn Kunstinstitutionen wie Museen an der kapitalistischen Wirtschaft teilnehmen und der Kapitalismus, wie angemerkt, dazu tendiert, die Vielseitigkeit von Kultur auf marktwirtschaftlich geschätzte Artefakte zu minimieren, dann stellt sich die Frage, was oder wen und auch wie die Guerrilla Girls angreifen. Ob ihre künstlerische Praxis ökonomischen Anforderungen standhält, wäre in anderer Expertise zu prüfen. Ob sie allerdings auch politisch ineffektiv ist, bezweifele ich. Es läge auch an den ihnen wohlgesinnten wie auch sie kritisierenden Akteur*innen der Kunstwelt, die entweder selbst machtvolle Positionen bekleiden oder Einfluss auf diese haben, darauf zu drängen, kulturelle Institutionen wie Museen stärker von staatlicher Seite zu unterstützen, um Kultur in ihrer Diversität erhalten zu können. Und über den mittlerweile generationsübergreifenden Wert ihrer Arbeit als Kunst- und Wissensproduzentinnen besteht kein Zweifel, was auch an ihrer Popularität gesehen werden kann.

27 | Ebd.

28 | Vgl. ebd.

PROZESSE DER KUNSTREZEPTION ALS ERSTE UND NOTWENDIGE STUFE IN DER ANALYSE VON KUNST AM BEISPIEL DES *VIENNA INTEGRATED MODEL OF TOP-DOWN AND BOTTOM-UP PROCESSES IN ART PERCEPTION (2017)*

43

LIOBA ENK

Um sich mit Kunst (im Kontext) auseinanderzusetzen, bedarf es, diese wahrzunehmen. Dies betrifft sowohl die betrachtende, mit dem Kunstwerk interagierende Person, als auch diejenige Person der Wissenschaft, die das Beziehungsgefüge Kontext – Kunst – Kontext analysiert.¹

Das Forschungsfeld der Psychologie widmet sich dem „Erleben und Verhalten des Individuums“² und sollte sich damit anbieten können, den Anteil einer Person am Kontext und an der Kontextforschung zu beleuchten. Gleichwohl sind vorab einige Anmerkungen erforderlich, die die Methodologie und Lesart der Befunde betreffen: Die heutige psychologische Forschungspraxis ist seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert mehrheitlich empirisch-experimentell geprägt³. Der Selbstbericht, die Verhaltensbeobachtung oder das Experiment liefern Informationen, welche statistisch ausgewertet werden, um mit großer Wahrscheinlichkeit zutreffende und damit hinreichend akzeptable Schlüsse über Eigenschaftsphänomene einer Bezugsgruppe zu ziehen – unter der Voraussetzung, dass die ihr zugrunde liegenden Daten reliabel und (durch experimentelle Kontrolle) objektiv

1 | Wolfgang Kemp erkennt die psychologische Ebene explizit als Teil des kontextuellen Beziehungsgefüges an, aus welchem heraus das Kunstwerk begriffen werden kann. (S. 88) Dabei übt er Kritik an dem „historisch bedingten Zustand der Vereinzelung und Isolierung des Kunstwerks“ (S. 91) und der Abspaltung des Werkes von dessen Urheber*in. Vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101.

2 | Ursula M. Staudinger: Die Psychologie im 21. Jahrhundert, in: Psychologische Rundschau, Bd. 62, 2011, H. 1, S. 1–9, hier S. 1, <https://econtent.hogrefe.com/doi/10.1026/0033-3042/a000059> [Abruf: 04.06.2020].

3 | Vgl. George Mandler: A History of Modern Experimental Psychology: From James and Wundt to cognitive science, Cambridge 2007, S. XV–XVII und S. 230–234.

erhoben sowie die interessierenden Merkmale valide erfasst wurden.⁴ Voraussetzung für die (temporäre) Akzeptanz einer Theorie ist damit immer auch ihre Operationalisierbarkeit im Sinne ihrer empirischen Messbarkeit mittels überprüfbarer Hypothesen.⁵

Kontextuelle Faktoren werden in Form einer klar abgetrennten, wenngleich reziprok wirksamen Person-Umwelt-Beziehung in das experimentelle Design eingeführt. Das messbare Verhalten einer Person wird möglichst umfassend durch messbare Anteile der Person, messbare Anteile der Umwelt und eine Wahrscheinlichkeitsfunktion der Interaktion zwischen Person und Umwelt erklärt.⁶ Dies hat zur Folge, dass mit einer klaren Subjekt-Objekt-Trennung operiert wird, schon allein als Ergebnis der Setzung eines klar definierten Raumes aus Person und experimentell kontrollierter, konstant gehaltener Umwelt. Das eigene experimentelle Design ist messtheoretisch in einem Spektrum zwischen Feldexperiment und Laborexperiment, zwischen ökologischer Validität und experimenteller Kontrolle, zwischen natürlichen und künstlich erzeugten, operationalisierten Bedingungen zu positionieren. Insbesondere in angewandten Forschungsfeldern bedeutet eine Prominenz des Labors, dass Befunde nicht oder nur mit Vorbehalt auf reale Bedingungen übertragen werden können. Dies betrifft auch das Forschungsfeld der Psychologie der Kunst und Ästhetik (sowie verständlicherweise die auf technische, vorwiegend stationäre Mittel angewiesene Neuroästhetik).⁷

Ein großer Bestand der Befunde zur Kunstrezeption ist unter Laborbedingungen ermittelt, wodurch das Ausmaß, zu welchem der räumliche Kontext (beispielsweise der museale Raum) und die

4 | Vgl. Markus Bühner: Einführung in die Test- und Fragebogenkonstruktion, München 2011, S. 20–34.

5 | Vgl. Viktor Sarris und Siegbert Reiß: Kurzer Leitfaden der Experimentalpsychologie, München 2005, S. 47–48.

6 | Vgl. Kurt Lewin: Field theory in social science: Selected theoretical papers, London 1952, S. 25.

7 | Vgl. Matthew Pelowski u. a.: Beyond the lab: An examination of key factors influencing interaction with ‚real‘ and museum-based art, in: Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Bd. 11, 2017a, H. 3, S. 245–264, hier S. 245, <https://doi.org/10.1037/aca0000141> [Abruf: 09.06.2020].

direkte Interaktion mit Kunst in vivo das Erfahrungserlebnis ausmachen, nicht ermittelt werden kann.⁸ Darüber hinaus befasst sich das Forschungsfeld vor allem und aus seiner Tradition heraus mit Interaktionsprozessen visueller Kunst und setzt das visuelle Kunstwerk als abgegrenztes, materielles Objekt der Rezeption voraus.⁹ Diese Position ist wissenschaftstheoretisch diskutierbar und trägt zur Fragilität des *common ground* bei, auf welchem psychologische Befunde die Kontextforschung informieren können. Diese Abwägung der lesenden Person überlassend werde ich im Folgenden vor allem auf empirisch-messbare, vergleichsweise frühe und unbewusste Prozesse der Wahrnehmung und Kognition eingehen.

Die Rezeption von Kunst ist in der visuellen Wahrnehmungsforschung von Interesse, da sie zwar grundlegende Prozesse visueller Wahrnehmung, wie beispielsweise Mechanismen der Objekterkennung einbindet, jedoch in ihrer Wirkung wie ihren kontextuellen Bedingungen über alltägliche Wahrnehmungssituationen hinausgeht.¹⁰ Alltagssituationen erfordern ein möglichst schnelles Sinnmachen und damit Identifizieren von Objekten und Personen (beispielsweise deren Intentionen). Der Interaktion mit einem Kunstwerk hingegen scheint weniger das Ziel zugrunde zu liegen, dieses möglichst schnell zu verstehen, das heißt, es als Objekt zu erkennen und kategorisch einzuordnen. Vielmehr geht es um dessen Wahrnehmung selbst – was bedeutet, sich von automatisch aktivierten kognitiven Mustern der Einordnung loszulösen oder sich diesen in Interaktions-

8 | Pelowski nennt u. a. das kurze Darbietungsformat (typischerweise nur wenige Sekunden) einer Reihe an digitalen Abbildungen von Kunstwerken über einen Bildschirm, das Labor an sich als einem in der Regel kleinen und neutral gehaltenen Raum, das (rein) quantitative Antwortformat mittels Beurteilungsskalen und die Rekrutierung einer (zumeist) studentischen Population als typische, allerdings ökologisch invalide Charakteristika eines Experimentalparadigmas in der Psychologie der Kunst und Ästhetik. Vgl. ebd., S. 246.

9 | Vgl. Helmut Leder u. a.: A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments, in: *British Journal of Psychology*, Bd. 95, 2004, H. 4, S. 489–508, hier S. 490, <https://doi.org/10.1348/0007126042369811> [Abruf: 04.06.2020].

10 | Vgl. Gerald C. Cupchik u. a.: Viewing artworks: contributions of cognitive control and perceptual facilitation to aesthetic experience, in: *Brain and Cognition*, Bd. 70, 2009, H. 1, S. 84–91, hier S. 84, <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2009.01.003> [Abruf: 04.06.2020].

prozessen gewahr zu werden.¹¹ Dies schließt eine Offenheit für (neue) Erfahrungen und damit für eine Konfrontation mit ungewohnten Assoziationsverknüpfungen ein.¹²

Das *Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP)*¹³ ist ein mechanistisches und kybernetisches Input-Processing-Output-Modell der Kunstrezeption, welches den Vorgang der visuellen Verarbeitung auf niedrigeren, teils automatischen Stufen bis hin zur bewussten (Neu-)Beurteilung des Kunstwerks (auch hinsichtlich dessen Bedeutsamkeit für das eigene Selbstbild) möglichst umfassend über mehrere Stufen des kognitiven Rezeptionsflusses darstellt (Abb. 1).

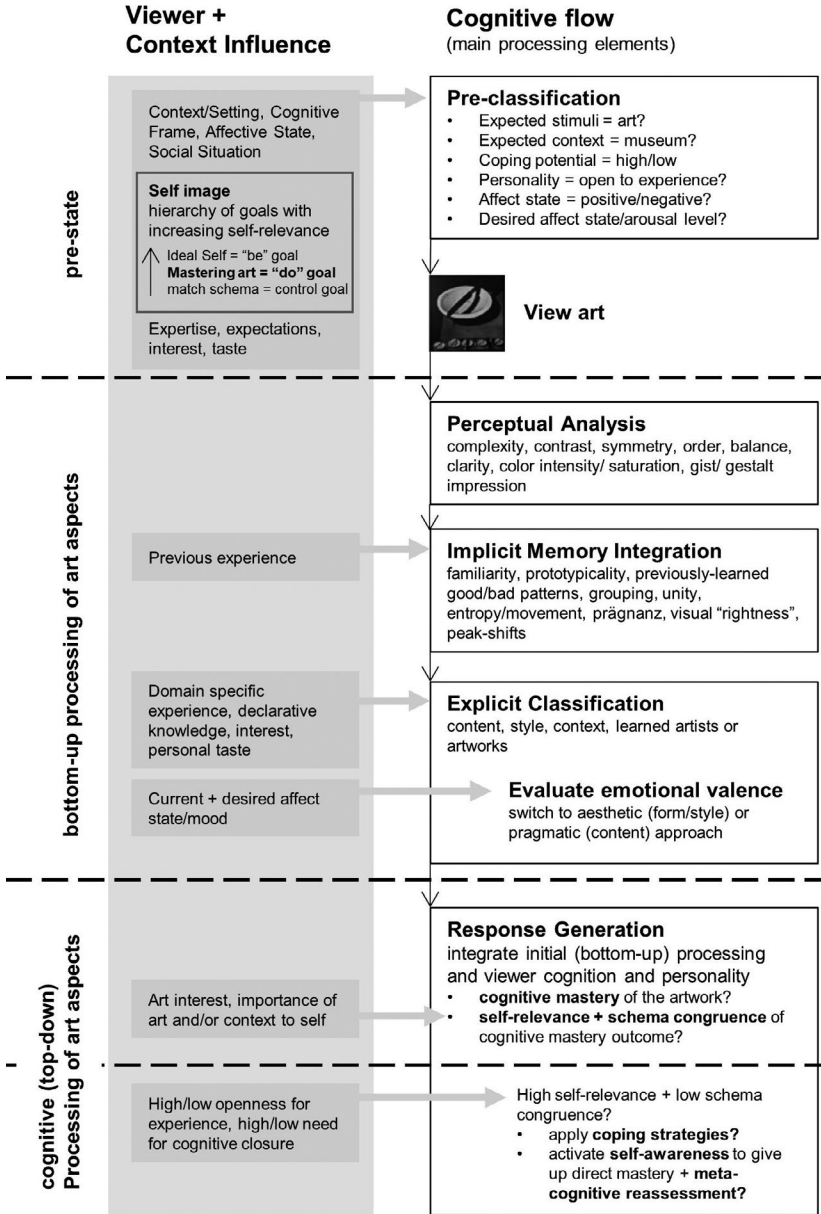
Das Modell veranschaulicht, dass der holistischen, dem Bewusstsein zugänglichen Analyse eines Kunstwerks perzeptuelle Verarbeitungsschritte sensorischer, in das System einströmender Reize in Millisekunden- bis Sekundenschnelle vorausgehen. Die Verarbeitung grundlegender Charakteristika wie Kontrast, Farbintensität, Symmetrie und Balance variiert zwar zwischen Menschen ohne neurologische Erkrankungen kaum. Doch die weitere Verarbeitung von allgemeinen Aspekten (wie Familiarität, Prägnanz, Bewegung, Gruppierung) sowie domain-spezifischen, klassifizierenden Aspekten (wie Stil, Epoche, Künstler*in) des Kunstwerks und nicht zuletzt dessen affektiver Wirkung auf die betrachtende Person kann von personen-spezifischen Faktoren abhängen und ist damit variabel: Dazu zählen vorherige allgemeine visuelle Erfahrungen, Vorlieben, Interessen, das deklarative Wissen ebenso wie der affektive und vitale Zustand der Person.¹⁴

¹¹ | Vgl. ebd., S. 85.

¹² | Vgl. Matthew Pelowski u. a.: Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna integrated model of top-down and bottom-up processes in art perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates, in: *Physics of Life Reviews*, Bd. 21, 2017b, S. 80–125, hier S. 86, <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2017.02.003> [Abruf: 04.06.2020].

¹³ | Ebd.

¹⁴ | Pelowski et al. gehen in ihrem Modell weiterhin darauf ein, welche Bedingungen dazu beitragen, dass eine Person den Prozess der Kunstrezeption post-perzeptuell (top-down) als zuträglich für ihr Selbstbild und dessen Stabilität beurteilt („Cognitive Mastery“, S. 89), beziehungsweise was sie dazu veranlasst, ihre Herangehensweise an das Kunstwerk oder die Bedeutung des Werkes für das eigene Selbstbild zu verändern (siehe Abb. 1, ab Sekunde 8 nach erster sensorischer Aktivierung). Dies thematisiert die identitätspsychologische Funktion von Kunst und wird hier nicht weiter ausgeführt. Ebd.



Festgehalten werden kann, dass die Auseinandersetzung mit Kunst Rezeptionsprozesse notwendig voraussetzt und mittels dessen, wie und welche Prozesse sie in Gang setzt, beschrieben werden kann. Es sind ebenso die Charakteristika der betrachtenden Personen, ihr Verhalten innerhalb der Betrachtungssituation sowie die Beschaffenheit der Umwelt, die Einfluss darauf nehmen, *wie* Kunst rezipiert wird¹⁵. Um Kunst als solche wahrzunehmen, zu verstehen oder wertzuschätzen, ist es hilfreich bis erforderlich, kognitiv darauf eingestimmt zu werden.¹⁶ Dies schließt beispielsweise die Bereitschaft ein, in eine Situation einzutreten, welche Überraschung, Ekel oder Ambiguität mit sich bringt – ein Zustand, welcher im Alltag eher nicht bereitwillig eingenommen oder gewünscht würde. Hilfreich für dieses kognitive Einstimmen sind basale Ortseigenschaften des musealen Raums oder der Medienplattform,¹⁷ an welchen sich die rezipierende Person orientiert. Auch Faktoren wie die Anzahl vorheriger Interaktionen mit eben jenem Werk, die Positionierung des Werkes im musealen Raum, Lichtverhältnisse, faktische wie empfundene Betrachtungsdistanzen, die situative Anzahl an betrachtenden Personen oder Bewegungsparameter der Person durch den Raum sind Marker, welche den Rezeptionsprozess beeinflussen.¹⁸

Neben dem kognitiven Einlassen spielt auch das Ausmaß expliziten Wissens (beispielsweise über die kunstschaftende Person, das Kunstwerk oder auch deren Rezeption in der Kunstwelt) sowie bereitgestellter expliziter Informationen eine Rolle.¹⁹ Zweitere sind insbesondere

15 | Vgl. Pelowski u. a. 2017a (wie Anm. 7), S. 247.

16 | Vgl. Pelowski u. a. 2017b (wie Anm. 12), S. 86.

17 | In diesem Bezug führt Gallese passend den Begriff des „cultural distancing device“ (S. 246) ein, welches als Bilderrahmen oder Computerbildschirm der betrachtenden Person Orientierung durch die Grenzziehung zwischen Person und Kunstwerk verleiht. Vgl. Vittorio Gallese: Bodily framing, in: Caroline Jones u. a. (Hg.): Experience: Culture, Cognition and the Common Sense, Boston 2016, S. 236–247.

18 | Vgl. Pelowski u. a. 2017a (wie Anm. 7), S. 249–253.

19 | Vgl. Dustin Stokes: Cognitive Penetration and the Perception of Art: Winner of the dialectica Essay Competition on Cognitive Penetration, in: dialectica, Bd. 68, 2014, H. 1, S. 1–34, hier S. 7, <https://doi.org/10.1111/1746-8361.12049> [Abruf: 09.06.2020].

in jenen Fällen von Bedeutung, in denen weder ein kognitiver Rahmen noch eine kunstbezogene Verortung angeboten werden (kann). Werden Objekte isoliert und ohne Zusatzinformationen angeboten, fällt es schwer, Kunstwerke als solche zu klassifizieren.²⁰ Ebenso nehmen Informationen zum kunstmusealen Ursprung eines Objekts Einfluss auf dessen Wertzuschreibung bei Personen ohne kunstbezogenen Bildungshintergrund.²¹ Explizite Informationen sind insbesondere zu Beginn des Einlassens von Relevanz. Sie helfen der Klassifikation des Kunstwerks auf einer späteren Verarbeitungsstufe, wenn eine kunstbezogene Ausbildung durch beispielsweise verfestigte Kategorien auf höheren Ebenen besonders zum Tragen kommt (siehe Abb. 1, ab Sekunde 8 nach erster sensorischer Aktivation).²²

Abschließend sind zwei Anmerkungen anzubringen, welche den theoretischen Unterbau des VIMAP sowie den Fokus auf die visuelle Verarbeitung im mechanistischen Sinn betreffen: Erstens wurde dargestellt, dass kortikale Prozesse höherer Ebenen im VIMAP selbst auf frühen Verarbeitungsebenen integriert werden und damit auf diese Ebenen Einfluss nehmen (siehe Abb. 1, die graue Leiste). Diese Integration von Prozessen aus höheren Ebenen wirkt jedoch im Grunde genommen ebenso top-down, ist wissens- oder erfahrungsbasiert – hier ist die vereinfachte Darstellung von Pelowski 2017b irreführend.²³ Wagemans kritisiert 2017 etwa, dass

20 | Vgl. Pelowski u. a.: But is it really art? The classification of images as „Art“/„Not Art“ and correlation with appraisal and viewer interpersonal differences, in: *Frontiers in psychology*, Bd. 8, 2017c, S. 1729, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.017.01729> [Abruf: 05.06.2020].

21 | Vgl. Ulrich Kirk u. a.: Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study, in: *NeuroImage*, Bd. 44, 2009, H. 3, S. 1125–1132, hier S. 1130, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009> [Abruf: 05.06.2020].

22 | Vgl. Pelowski u. a. 2017b (wie Anm. 12), S. 89.

23 | Die Debatte darüber, wo die Trennlinien zwischen Wahrnehmung und Kognition verlaufen und wie sich beide – wenn überhaupt als distinkte Module zu betrachten – bedingen, hat eine lange, bis heute lebhaft ausgetragene Tradition in der Kognitionswissenschaft wie Philosophie des Geistes. Vgl. Petra Vetter und Albert Newen: Varieties of cognitive penetration in visual perception, in: *Consciousness and cognition*, Bd. 27, 2014, S. 62–75, hier S. 63, <https://doi.org/10.1016/j.concog.2014.04.007> [Abruf: 10.06.2020]. Vgl. Stokes 2014 (wie Anm. 19), S. 3–9.

bestimmte Aspekte der Form wie Symmetrie oder Musterung nicht ausschließlich auf niedrigen Verarbeitungsebenen prozessiert werden (wie im VIMAP vereinfacht dargestellt), sondern die Integration höherer Verarbeitungsebenen (top-down) bedürfen – sie seien zwar verbunden mit automatischen (bottom-up) Prozessen, doch sehr viel zeitintensiver in der Verarbeitung.²⁴

Wagemans schlägt hier vor, eher auf Modelle (wie etwa dasjenige der prädiktiven Kodierung²⁵) zurückzugreifen, welche die dynamischen Interaktionen kortikaler Prozesse mit hierarchischer bidirektionaler Struktur besser berücksichtigen.²⁶

Zweitens ist einzuräumen, dass es reduktionistisch ist, die Frage kognitiver Beeinflussbarkeit der Kunstrezeption nur hinsichtlich der Funktionsweise früher visueller Systeme (einsetzend innerhalb von 100 Millisekunden, als einem „visuellen Prozessieren“) zu untersuchen, anstatt diese (auch) auf die Konstituierung perzeptueller Erfahrung als einem Wahrnehmungszustand mit phänomenologischer Qualität (als einem „Sehen“) zu beziehen.²⁷ Durch diese Erweiterung ließe sich die Bedeutung von Kunstrezeptionsprozessen in Analysen

24 | Vgl. Johan Wagemans: Adding Gestalt to the picture: Comment on „Move me, astonish me delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates“ by Matthew Pelowski et al., in: *Physics of life reviews*, Bd. 21, 2017, S. 155–158, hier S. 156, <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2017.06.009> [Abruf: 11.06.2020].

25 | Bei dem Modell prädiktiver Kodierung u. a. von Hohwy 2013 handelt es sich um ein probabilistisch-konstruktives Modell mit hierarchischer Struktur, nach welchem (hier sehr vereinfacht dargestellt) der Wahrnehmung viele, auf Vorerfahrung basierende Annahmen über die Welt aus höheren Ebenen (top-down) vorausgehen. Diese dienen dazu, Hypothesen über die wahrscheinliche Charakteristik einströmender Information aufzustellen. Sie werden wiederum durch die Testung eben jener Hypothesen mittels neuer, sensorischer Information (bottom-up) überprüft und so stetig aktualisiert, um zukünftige Diskrepanzen zu minimieren. Vgl. Jakob Hohwy: *The Predictive Mind*, Oxford 2013, S. 117–122.

26 | Vgl. Wagemans (wie Anm. 24), S. 156–157.

27 | Macpherson hebt diese Unterscheidung hervor, welche für die Frage kognitiver Beeinflussung (in Form von Wünschen, Einstellungen oder Stimmungen) zu divergenten Grundgegebenheiten führt. Nicht zuletzt wendet sie dies auch auf das Modell prädiktiver Kodierung an (siehe Anm. 25). Vgl. Fiona Macpherson: *The relationship between cognitive penetration and predictive coding*, in: *Consciousness and Cognition*, Bd. 47, 2017, S. 6–16, hier S. 7–10, <https://doi.org/10.1016/j.concog.2016.04.001> [Abruf: 10.06.2020].

der kontextuellen Verflechtungen von Kunst umfassender untersuchen. In ihrer empirisch-experimentellen Tradition stößt die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts nach wie vor vorwiegend quantitativ orientierte Psychologie hier jedoch an ihre Grenzen.²⁸ So kann sie zwar aufzeigen, dass bereitgestellte Vorinformationen über eine visuelle Situation die Wahrnehmung eben jener Situation verändern. Beispielsweise können auf Erwartungen basierende Aufmerksamkeitsverschiebungen eine betrachtende Person für unerwartete Reize einer visuellen Situation „blind“ machen²⁹ – ein Aspekt, der insbesondere in den bewegten Kunstmedien von Interesse ist. Um den Wahrnehmungszustand des „Sehens“ im Gegensatz des behavioral messbaren „visuellen Prozessieren“ zu beleuchten, wäre eine ausbalancierte Anwendung nicht nur der quantitativen, sondern auch der qualitativen Methoden förderlich.³⁰ Letztere erlauben unter anderem die Wahl eigener Bedeutungskategorien und unterstützen damit eine detailreichere Beschreibung von kontextuell eingebetteten Phänomenen aus der ersten Personenperspektive.³¹

So kann Folgendes festgehalten werden: Erst die Rezeption von Kunst, das heißt die Wahrnehmung von etwas, das als Kunst definiert, geframt oder durch weitere Informationen entsprechend kontextua-

28 | Vgl. Heidi Levitt u. a.: Journal article reporting standards for qualitative primary, qualitative metaanalytic, and mixed methods research in psychology: The APA Publications and Communications Board task force report, in: *American Psychologist*, Bd. 73, 2018, H. 1, S. 26, hier S. 26–46, hier S. 27, <https://doi.apa.org/fulltext/2018-00750-003.html> [Abruf: 15.06.2020].

29 | Vgl. Daniel J. Simons und Christopher F. Chabris: Gorillas in our midst: Sustained inattention blindness for dynamic events, in: *Perception*, Bd. 28, 1999, H. 9, S. 1059–1074, hier S. 1060–1065, <https://doi.org/10.1068/p281059> [Abruf: 09.06.2020].

30 | Noch in den 1980er Jahren wurde ein dichotomes Verhältnis von qualitativen und quantitativen Methoden proklamiert, welches bis heute in Diskussionen über die Unvereinbarkeit beider Methoden eingebracht wird und zu einer Abwehr der jeweils anderen Methodologie beiträgt. Johnson und Onwuegbuzie argumentieren für einen Ansatz der verzahnten „mixed methods“ (S. 14), welcher, laut den Autor*innen, nicht nur die Vorteile beider Methoden anerkennt, sondern auch zu einer umfassenderen, informativeren Untersuchung von Phänomenen beitragen könnte. Vgl. R. Burke Johnson und Anthony J. Onwuegbuzie: Mixed methods research: A research paradigm whose time has come, in: *Educational researcher*, Bd. 33, 2004, H. 7, S. 14–26, hier S. 14–19, <https://doi.org/10.3102/0013189X033007014> [Abruf: 15.06.2020].

31 | Vgl. ebd., S. 20.

lisiert ist, ermöglicht das Konstituieren von Kunst im menschlichen Wahrnehmen und Denken – und bedingt diese zugleich. Das materielle, für sich stehende, isolierte Objekt allein kann dem nicht genügen. Es bedarf Prozessen der Wahrnehmung, das heißt der Aufnahme von sensorischen Informationen, welche jedoch immer auch durch die Voreinstellungen der Aufmerksamkeitsorientierung, des affektiven Zustands, der vitalen Kapazität oder des kognitiven Netzes an assoziativen Verknüpfungen beeinflusst, aber eben auch in ihrer Zugänglichkeit beschränkt werden. Anzuerkennen, dass wir als Personen zwar betrachtend wie analysierend in Interaktion mit einem Kunstwerk treten (können), wir aber immer über die Ebene der Kunstrezeption operieren, ist von grundlegender Bedeutung. Dies ist keine Einschränkung, insbesondere bezüglich früher Wahrnehmungsprozesse, welche interpersonal wenig variieren – vielmehr eröffnet es Räume der Reflexion und eine erlebnisnahe, sinnstiftende Rezeption. Die personale Ebene und unbegriffene Vorprägungen einzubeziehen, erhöht das Potential differenzierter und transparenter Analysen und Lesarten. In gewohnt technischem Duktus würde die experimentelle Psychologie wohl sagen, man bereinige die Analysen von unsystematischen, konfundierenden Fehlervariablen.³²

32 | Vgl. Bühner 2011 (wie Anm. 4), S. 30 sowie Sarris und Reiß 2005 (wie Anm. 5), S. 49.

Abb. 1: Matthew Pelowski u. a.: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP), in: *Physics of Life Reviews*, Bd. 21, 2017, S. 80–125, hier S. 87, <https://doi.org/10.1016/j.phrev.2017.02.003> [Abruf: 04.06.2020]. Das Urheberrecht liegt bei Matthew Pelowski, mit freundlicher Genehmigung adaptiert.

**1973, TRIEST/ITALIEN: MARCO CAVALLO.
AKT DER GRENZBESCHREITUNGEN
UND KONTEXTWECHSEL**

53

ADRIAN LAMBERT

Zu Beginn des Jahres 1973 fand in Triest das Kunstprojekt *Marco Cavallo* statt, das zu einem wichtigen Moment der Antipsychiatrie-Bewegung in Italien werden sollte. Die ortsspezifische Intervention zielte darauf ab, die Grenzen zwischen Psychiatrie und (Stadt-) Gesellschaft, zwischen Wahnsinn und Normalität offenzulegen, zu kritisieren und zu ihrer Überwindung beizutragen.

Franco Basaglia, einer der prominentesten Kritiker der Anstaltspsychiatrie in Italien und erst kurz zuvor als ärztlicher Direktor an die psychiatrische Klinik San Giovanni in Triest berufen, lud ein lose definiertes Kollektiv von KünstlerInnen ein, darunter Vittoria Basaglia, Vittorio Basaglia, Ortensia Mele, Stefano Stradiotto und Giuliano Scabia, in einer leerstehenden Abteilung ein künstlerisches Projekt zu entwickeln. Für die Dauer von 35 Tagen entstand zunächst eine offene Werkstatt im Pavillon P, das sogenannte *Laboratorio P*. Die von der KünstlerInnen-Gruppe formulierte Zielvorstellung war, Bedingungen zu schaffen, „daß das ‚Drinne‘ (die Kranken und die gesamte Anstaltswelt) sich wieder das ‚Draußen‘ aneignen kann, die äußere Welt, aus der es verbannt, wurde die ‚äußere‘ Welt, die den, der ‚drinnen‘ lebt, ablehnt, oder die sich abschließt gegen den, der ‚drinnen‘ lebt.“¹ Das Projekt *Marco Cavallo* erinnert damit in seiner Zielsetzung an das Forschungsvorhaben Michel Foucaults zur Psychiatrie-Kritik: An die Stelle des Schweigens der Wahnsinnigen sollte ein Sprechen treten, die Sprache der Psychiatrie sollte als „Monolog der Vernunft über den Wahnsinn“ durch einen Dialog ersetzt werden.² Mit dem

1 | Giuliano Scabia: Das große Theater des Marco Cavallo. Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest, Frankfurt/Main 1979 [ital. 1976], S. 20.

2 | Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt/Main 2018 [frz. 1961], S. 8.

Laboratorio P sollte innerhalb der Mauern der psychiatrischen Anstalt ein Frei-/Raum entstehen, in dem sich alle Anwesenden, ob gesund oder krank, ob PatientIn, ÄrztIn, PflegerIn oder KünstlerIn, mitteilen dürften.

Die Suche nach Ausdrucksmitteln gestaltete die KünstlerInnen-Gruppe als einen gemeinsamen Prozess. Das gemeinsame Ausdrucksmittel fand sie in einer überlebensgroßen Pferdeplastik, die sie *Marco Cavallo* (ital. Pferd Markus) nannte. Namensgeber war das Pferd Marco, das noch zwei Monate vor der Ankunft der KünstlerInnen-Gruppe im Anstaltsgelände die Wäschebündel transportierte. Aufgrund seines Alters sollte es geschlachtet werden, eine Petition von PatientInnen, PflegerInnen und ÄrztInnen konnte dies verhindern. Von dieser selbstermächtigenden Erfahrung inspiriert, entstand im *Laboratorio P* in kollektiver Arbeit eine Nachbildung des Pferdes in Form einer Plastik aus Holz und Pappmaché, „nicht höher als drei Meter“³. Mit einem Lied, mit Geschichten und Gesängen wurde um *Marco Cavallo* ein Netz individueller und kollektiver Bedeutungen gewoben. So entfaltete sich eine Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte der PatientInnen und eine „Möglichkeit, in gemeinsamen Phantasien den eigenen Willen zu artikulieren“⁴. *Marco Cavallo* wurde damit zu einem materialisierten Symbol kollektiver Phantasiearbeit und zu einem gemeinsamen Ausdrucksmittel.

Hatte sich die Arbeit im *Laboratorio P* darauf konzentriert, die Grenzen, Zuordnungen und Rollenverteilungen *innerhalb* der Psychiatrie zu überwinden, sollten in einer öffentlichen Prozession durch die Stadt mit *Marco Cavallo* nun die Grenzen zwischen Psychiatrie und (Stadt-)Gesellschaft, die Dichotomie zwischen *Wahnsinn und Gesellschaft*, wie es Foucault nennt⁵, destabilisiert werden. Nach 35

3 | Scabia 1979 (wie Anm. 1), S. 156. Genaue Maße sind nicht überliefert, anhand von Fotografien scheint eine Höhe von etwa drei Metern und eine Länge von etwa vier Metern plausibel.

4 | Ebd., S. 255.

5 | Vgl. Foucault 2018 (wie Anm. 2).

Tagen, am 25. Februar 1973, verließ *Marco Cavallo* das *Laboratorio P*. Der Umzug durch Triest markierte den Abschluss und gleichzeitigen Höhepunkt des Prozesses. Als Endpunkt war das am selben Tag stattfindende Volksfest in San Vito, einem Stadtteil Triests, vorgesehen.

Der gesamte Prozess kann als eine Abfolge mehrerer Text- und Kontextwechsel gelesen werden: vom *Laboratorio P* auf das Psychiatriegelände, von dem Psychiatriegelände in die Stadt, von der Stadt in das Volksfest und vom Volksfest zurück in die Psychiatrie.

Bevor der Umzug beginnen konnte, musste *Marco Cavallo* aus dem *Laboratorio P* auf das Anstaltsgelände gebracht werden. Aufgrund seiner Maße gelang es jedoch zunächst nicht, die Plastik durch die Türen des Pavillons zu bewegen. Um die Passage zu ermöglichen, mussten die Türstöcke demoliert werden. Giuliano Scabia, der das Projekt in einer Chronik dokumentierte, beschreibt diesen Vorgang als einen heroischen Befreiungsakt: „Wir [einige KünstlerInnen und ÄrztInnen, Anm. des Verf.] benutzen eine Leiter als Rammbock. Lärmend werfen wir uns gegen den Türstock, den Bogen und die Seiten der Türen. Schutt bröckelt, Glas zersplittert, es staubt und kracht.“⁶ Dieser Übergang vom *Laboratorio P* auf das Anstaltsgelände lässt sich als einen Kontextwechsel beschreiben, welcher nicht nur ein bloßer Wechsel des Standorts ist, sondern eine ideelle Überschreitung normativer Grenzen markiert. Die im *Laboratorio P* gemeinsam entwickelte Form der dialogischen Kommunikation, materialisiert in der Plastik *Marco Cavallo*, in Geschichten und gesungenen Liedern, gelangt in die Psychiatrie, welche durch eine hierarchische und hierarchisierende Sprache (mit Foucault durch einen „Monolog der Vernunft über den Wahnsinn“⁷) geprägt ist. Anders als im *Laboratorio P* sind die PatientInnen hier weder gleichberechtigt noch mündig noch mit einer Stimme ausgestat-

6 | Scabia 1979 (wie Anm. 1), S. 154.

7 | Foucault 2018 (wie Anm. 2) S. 8.

tet, sondern Objekte von Fallstudien und Diagnosen – ein „zentrales Gewaltmittel der ärztlichen Autorität“⁸. Die Grenzen zwischen dem *Laboratorio P* und der Psychiatrie sind normative Grenzen, die sich unter anderem in der Sprache ausdrücken und manifestieren. Indem *Marco Cavallo* aus dem Freiraum, den das *Laboratorio P* innerhalb der Psychiatrie darstellte, in die eigentliche Psychiatrie eindringt, dringt mit ihm auch eine andere Form der Sprache in die Psychiatrie ein und destabilisiert die bisherigen Sprechpositionen der PatientInnen, ÄrztInnen und PflegerInnen.

Nach einem kurzen Umzug auf dem Anstaltsgelände gelangte die Prozession, mittlerweile bestehend aus einem Großteil des Klinikpersonals und der PatientInnen, zum Tor der Anstalt, zugleich Grenze zwischen und Verbindung von Psychiatrie und Stadt. In dem Augenblick, in dem die Plastik *Marco Cavallo* das „Tor des Irrenhauses“ passieren sollte, rief Giuliano Scabia: „Dies ist ein wichtiger Augenblick. *Marco Cavallo* ist dabei, die Schwelle zu überschreiten. Mit ihm tut das ganze Hospital den Schritt nach draußen.“⁹ Das ganze Hospital – PatientInnen, ÄrztInnen, PflegerInnen und KünstlerInnen – trat gemeinsam mit der Pferdeplastik *Marco Cavallo* durch das Tor der Anstalt *hinaus in* die Stadt. *Marco Cavallo*, die Pferdeplastik, wird damit zu einer Überschreitungsfigur, welche die Schwellenüberschreitungen der Umzugs-TeilnehmerInnen symbolisiert und zugleich praktiziert. Die Schwellenüberschreitung, der Wechsel von einem Kontext zu einem anderen, erfolgt jedoch nicht kontinuierlich, sondern erzeugt einen Moment der Diskontinuität, den der Ethnologe Victor Turner als Zustand der Liminalität bezeichnet: „Wenn Personen, Gruppen, ein System von Vorstellungen usw. von einer Ebene oder Form der Organisation bzw. Regulation ihrer interdependenten Teile bzw. Elemente zu einer anderen übergehen, muss es eine Nahtstelle, oder, um die Metapher zu wechseln, ein – wenn auch noch so

8 | Scabia 1979 (wie Anm. 1), S. 253.

9 | Ebd., S. 156.

kurzes – Intervall geben, eine Schwelle (limen), an der die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat – einen Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles im Gleichgewicht zittert.“¹⁰ Ein liminaler Zustand (lat. limen = Schwelle) ist ein Schwellenzustand, in dem Normen, Rollen und (Sprech-)Positionen destabilisiert und dadurch neu angeordnet werden können, und sich darin als ein Zustand der labilen Zwischenexistenz ausweist. Im Zustand der Liminalität, der sich im *Laboratorio P*, aber auch im Umzug deutlich herausbildet, wird die institutionelle Ordnung der Psychiatrie mit ihren statischen Hierarchien und interdependenten Rollenverteilungen für ein kurzes Intervall aufgehoben und in einen Augenblick der Potentialität gehoben, in dem die bisherigen Hierarchien auszuhebeln sind.

Die Umzugs-TeilnehmerInnen können dabei als „Passierende“ gelten: Von „Ambiguität“ gekennzeichnet, durchschreiten sie einen (Zeit-)Raum, der wenige oder keine Merkmale, weder des vergangenen noch des künftigen Kontextes aufweist.¹¹ Die Pferdeplastik *Marco Cavallo* vollzieht diese Passage, nimmt sich „monströs [aus], wie ein wanderndes Stück Absurdität“¹², wie Scabia in der Chronik betont. Dabei ist das Auftreten dämonischer und monströser Wesen nach Turner charakteristisch für die liminale Zeit. Die Pferde-Plastik verkörpert die Ambiguitäten und Inkonsistenzen der Schwellenphase, als mehrdeutiges Wesen vermittelt es zwischen gegensätzlichen Kontexten, der Psychiatrie einerseits und der (Stadt-)Gesellschaft andererseits. In dem Akt dieser Vermittlung liegt, so Turner, das Potenzial von Veränderung.

10 | Victor Turner: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt/Main 2009 [engl. 1982], S. 69.

11 | Vgl. Clemens Ruthner: Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als Denkraum, in: *Ars & Humanities* 13, 2019, S. 26–39, hier S. 30.

12 | Scabia 1979 (wie Anm. 1), S. 156.

Turners Theorie der Liminalität erlaubt das Sichtbarmachen dessen, was zwischen zwei verschiedenen Kontexten liegt: eine Grenze, eine Schwelle, ein Intervall. Dieses Intervall dehnt sich über die Zeit des Umzugs aus und lässt die Grenzen zwischen Normalität und Wahnsinn, zwischen der sogenannten gesunden Stadtbevölkerung und den sogenannten kranken Psychiatrieinsassen sichtbar werden. Der Eindruck, dass sich *Marco Cavallo* im Kontext der Stadt monströs ausnehme, absurd und riesig¹³, ist die materialisierte Erfahrung dieses Dazwischen, die Erfahrung von Grenze, Schwelle und Intervall, welche sich unsichtbar, mit *Marco Cavallo* sichtbar, zwischen Psychiatrie und Stadt schiebt. Dass die UmzugsteilnehmerInnen noch immer die „Schatten der Mauer“ auf ihren Schultern tragen würden, wie Scabia bildhaft beschreibt, lässt den Umzug als einen Akt der *Grenzbeschreitung* erscheinen, in dem die Grenzen sichtbar beziehungsweise erfahrbar werden, eine Überschreitung jedoch nicht stattfindet.¹⁴ Während des Umzugs befinden sich die TeilnehmerInnen nicht mehr im Kontext der Psychiatrie – und zugleich noch nicht im Kontext der Stadt. Sie befinden sich *im* Kontextwechsel, ihr Status ist ein liminaler.

End- und gleichzeitiger Höhepunkt des Umzugs war das Volksfest im Stadtteil San Vito. Während des Umzugs wurde die Grenze zwischen Psychiatrie und Stadt besritten und dadurch sichtbar. Jedoch blieb eine Überschreitung bisher aus, die Grenze blieb bestehen. Dies ändert sich mit dem Übergang beziehungsweise dem Aufgehen des Umzugs in das Volksfest: Feste lassen sich mit Erika Fischer-Lichte als „cultural performances“ deuten, auch sie zeichnen sich durch eine liminale Dimension aus. Für die Zeit des Festes werden soziale Positionen der Stadtgesellschaft nivelliert, neue Identitäten probeweise ausagiert und Transgressionen möglich.¹⁵ Das Fest operiert

13 | Vgl. ebd.

14 | Vgl. ebd.

15 | Vgl. Erika Fischer-Lichte: Einleitung. Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater, in: Turner 2009 (wie Anm. 10), S. I–XXIII, hier S. XX.

somit als ein gemeinsamer Kontext, innerhalb dessen die Umzugs- und die FestteilnehmerInnen sich vermengen, sodass die Grenzen zwischen den Kranken und den Gesunden durchlässig werden und eine Überschreitung zumindest zeitweise stattfindet.

Nach dem Ende der liminalen Zeit des Festes schloss sich diese Grenze jedoch wieder. Die Bevölkerung kehrte zurück in *ihre* Stadt, die 350 PatientInnen wurden zurück in die Psychiatrie gefahren. Die Kranken seien nun wieder hinter den Mauern des Irrenhauses verschwunden, stellt Scabia fest, die Asylwirklichkeit mache sie erneut stumm. Jedoch habe in der Klinik ein Prozess der Veränderung eingesetzt, der zwar schwierig und mühevoll, aber nicht mehr aufzuhalten sei.¹⁶ Das Potenzial liminaler Kontexte bestehe laut Turner darin, als „Samenbeet kultureller Kreativität“ zu fungieren. Sie bildeten den Rahmen, innerhalb dessen neue Modelle, Symbole und Paradigmen entstehen, welche wiederum auf wirtschaftliche und politisch-rechtliche Bereiche zurückwirkten und statteten sie mit Zielen, Ambitionen, Antrieben und neuen Strukturmodellen aus.¹⁷

Das Kunstprojekt *Marco Cavallo* ist nur eine von vielen Etappen auf dem Weg zu einer demokratischen Form der Psychiatrie in Italien. Darüber hinaus kann es als erfolgreiches Beispiel für das Potenzial liminaler Kontexte herangezogen werden. Die Erfahrungen in Triest hätten, so der Historiker Malte König, national wie ein „Schrittmacher“ gewirkt. Der radikale Umbau der Strukturen hätte verdeutlicht, dass eine „Psychiatrie im Territorium“, und das meint ohne eine psychiatrische Anstalt, möglich wäre.¹⁸

16 | Vgl. Scabia 1979 (wie Anm. 1), S. 159.

17 | Vgl. Turner 2009 (wie Anm. 10), S. 92–93.

18 | Vgl. Malte König: Franco Basaglia und das Gesetz 180. Die Auflösung der psychiatrischen Anstalten in Italien 1978, in: Petra Terhoeven (Hg.): Italien, Blicke. Neue Perspektiven der italienischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen 2010, S. 209–234, hier S. 224.

KUNST_KONTEXT_GRENZE. ÜBERLEGUNGEN ZU RAEEL SAN FRATELLOS *TEETER-TOTTER WALL* (2009/2019)

CAMILLA LANGNICKEL UND JUDITH MALSCH

61

„Wir betrachten, Grenzen ziehend und Grenzen überwindend, Objekte, welche Grenzen ziehen und überwinden.“¹ Wolfgang Kemp's Observation der Kunstgeschichte aus den Jahren 1992/93 stellt deren theoretischen Rahmen verkürzt dar. Und dennoch erfasst Kemp mit dieser Positionierung zur Disziplin den vielleicht entscheidenden Aspekt für die Arbeit mit und am Kontext: Grenzen zu setzen ist ein methodisch grundlegender und konstitutiver Schritt für die Kunstgeschichte, mit welchem auch eine Separation des Forschungsgegenstands in Text und Kontext einher geht.² Kunsthistorische Argumentation erfordert ein solides Setting, welches seine Perspektive aber nicht selten auf der Basis einer Fragmentierung des Forschungsgegenstandes gründet. Dabei wird ein partikulares und partikulierendes Forschungsinteresse durch die Wahl eines spezifisch gewählten Kontexts unterstützt.³ Kontextualistisch ist die Fragestellung dann, wenn sie den Forschungsgegenstand zunächst einer De- und anschließenden Re-Kontextualisierung unterzieht. Nach Kemp bedeutet dies, dass ein spezifisch gewählter Kontext dort verortet wird, wo der „originäre Kontext“⁴ zugunsten eines passenden Referenzkontexts entfernt wurde. Dies ist jedoch nicht im Sinne einer dynamischen und relationalen Befragung des Kontexts; trägt jeder Text seinen Kontext doch bereits in sich eingeschrieben⁵.

1 | Wolfgang Kemp: Text / Kontext – Grenze / Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, in: Gaetgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 653–664, hier S. 654.

2 | „To set up this separation of text from context then, is a fundamental theoretical move of self construction in art history.“ Mieke Bal und Norman Bryson: Semiotics and Art History, in: The Art Bulletin, 1991, S. 174–208, hier S. 179.

3 | Kemp spricht in diesem Sinne von einer Kombination aus „Bildwerk und Referenztext“, wie beispielsweise das Motiv der „Ausfluglandschaft“, kontextualisiert mit der „Geschichte der Freizeit im 19. Jahrhundert“. Kemp 1993 (wie Anm. 1), S. 653.

4 | Wolfgang Kemp: Kontext. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 89.

5 | „So wie der Text immer im Kontext situiert und nur in ihm und aus ihm heraus verständlich ist, so findet sich der Kontext auch immer im Text wieder.“ Kemp 1993 (wie Anm. 1), S. 655.

Im Folgenden soll eine einschlägige Grenzbetrachtung von Text und Kontext aber dennoch produktiv gemacht werden. Kontextforschung ist vielschichtig und ihr Vorgehen von Komplexität und Dynamik gekennzeichnet. Letztlich wirft das Differenzverhältnis von Text und Kontext außerdem die Frage nach deren Trennung als einer potenziell dritten Größe auf.⁶

Das Projekt *Teeter-Totter Wall* wurde 2019 vom Architekturbüro Rael San Fratello⁷ – geleitet von Virginia San Fratello and Ronald Rael⁸ – realisiert und diente als Diskussionseinstieg⁹ für das Seminar *Kunst_Kontext_Kunst*. Die Installation fungierte als Ausgangspunkt für die Vergegenwärtigung von *Kontext* in Kunst und Kunstgeschichte. Rael San Fratello verweisen bei der konzeptionellen Entwicklung einer Reihe Grenz-bezogener Konzepte – darunter auch *Teeter-Totter Wall*¹⁰ – aus dem Jahr 2009 auf den *Secure Fence Act of 2006*¹¹ als ausschlaggebenden Impuls.¹² Die schwarz-weißen Zeichnungen der *Wippen-Mauer* zeigen sechs Wippen, in zwei Gruppen à drei, an einem Metallzaun befestigt.¹³ Im vergangenen Jahr (2019) installierte

6 | Kemp 1993 (wie Anm. 1), S. 655.

7 | Rael San Fratello, <https://www.rael-sanfratello.com> [Abruf: 20.06.2020].

8 | *Teeter-Totter Wall*, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=KS9QmTJR_gQ [Abruf: 20.06.2020].

9 | Im Rahmen des Seminars *Kunst_Kontext_Kunst* im Wintersemester 2019/20 entstand unter der Leitung von Birte Kleine-Benne an der Ludwig-Maximilians-Universität München eine intensive Auseinandersetzung der Studierenden mit dem Kontext bzw. der Kontextforschung. Diese Publikation fasst die Erkenntnisse und Überlegungen dieses Seminars und ihrer Teilnehmer*innen zusammen. <https://bkb.eyeszk.net/SiLMU2019-20.html> [Abruf: 10.05.2020].

10 | *Teeter-Totter Wall*, 2009, <http://www.rael-sanfratello.com/?p=1617> [Abruf: 20.06.2020].

11 | Der *Secure Fence Act of 2006* ist ein Gesetz des US-Kongresses, welches den Bau von Zäunen (insgesamt 700 Meilen) entlang der Grenze zwischen den USA und Mexiko genehmigt und teilweise finanzierte hat. Vgl. Ronald Rael: *Borderwall as Architecture. A Manifesto for the U.S.-Mexico Boundary*, Oakland 2017, S. 11.

12 | Vgl. ebd.

13 | Vgl. Sarah Cacone: *Artists Briefly Bridge the US-Mexico Border With a Heartwarming Seesaw Linking Kids in Both Countries*, in: *news.artnet*, 20.7.2019, <https://news.artnet.com/art-world/us-mexico-border-teeter-totter-wall-1612897> [Abruf: 10.06.2020]. *Teeter-Totter Wall* ist nur einer in einer Reihe von Konzeptentwürfen Rael San Fratellos, als ein weiteres Beispiel kann *Burrito Wall* von 2009 genannt werden. Hierfür sollte am Grenzzaun eine offene Küche errichtet werden, von der aus Menschen beider Länder bedient werden könnten, vgl. <http://www.rael-sanfratello.com/?p=818> [Abruf: 10.06.2020].

Rael San Fratello das gezeichnete Konzept von *Teeter-Totter Wall* als In Situ Installation, bestehend aus drei pink-farbenen Wippen zwischen den Querstreben eines Stahlzauns, der das texanische El Paso vom mexikanischen Juárez trennt. Die dreißigminütige Aktion erlaubte es Familien beider Länder, spielerisch in doppeltem Sinne *durch* den Zaun miteinander zu interagieren. Besonders wegen seiner deutlichen Botschaft, die im Licht der politischen Situation der USA ein eindeutiges Statement gegen den gegenwärtigen Kurs der aktuellen Regierung impliziert, erfuhr *Teeter-Totter Wall* extensive Medienberichterstattung.¹⁴

Die Grenzarchitektur trägt die Wippen und wird damit nicht nur zu deren funktionalem Sockel – sondern auch zu einer Plattform spielerischer Interaktion. Ein Blick auf das Werk erfasst vier grundlegende Bestandteile der Installation: Die Grenze als geopolitische Kennzeichnung des Aufeinandertreffens zweier Länder, die gebaute Grenzarchitektur des Zauns als Basis, drei speziell konstruierte Wippen und schließlich die partizipierenden Nutzer*innen. Zusätzlich kann mit *Teeter-Totter Wall* ein Meta-Blick auf fünf Größen geworfen werden: auf den Text, auf den Kontext, auf die Unterscheidung beziehungsweise deren Verhältnis zueinander, auf eine übergreifende In-Differenzierung von Text und Kontext und letztlich auf die Betrachtenden dieser Größen oder in ihrer Selbstreflexion.

14 | Vgl. hierzu auch: Simon Romero: Seesaws Straddle the Mexico Border, and Smiles Shine Through, in: The New York Times, 30.07.2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/30/us/seesaws-border-wall.html>. Gerhard Matzig: Wipp, wipp, hurra, in: Süddeutsche Zeitung, 31.07.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/usa-mexiko-wippe-1.4547259>. Lanre Bakare: Pink seesaws reach across the divide at US-Mexico border, in: The Guardian, 30.07.2019, <https://www.theguardian.com/us-news/2019/jul/30/pink-seesaws-reach-across-divide-us-mexico-border>. Martina Tartaglino: Usa-Messico, l'altalena che abbatte il muro: la sorpresa al confine, in: la Repubblica, 30.07.2019, <https://video.repubblica.it/socialnews/usa-messico-l-altalena-che-abbatte-il-muro-la-sorpresa-al-confine/340722/341308?ref=search>. O. A.: US-Mexico border wall: Kids play together on seesaws, in: BBC, 31.07.2019, <https://www.bbc.co.uk/newsround/49170976>. Ibeth Mancinas: Unen a personas con un sube y baja en muro fronterizo, in: El Universal, 30.07.2019, <https://www.eluniversal.com.mx/estados/unen-personas-con-un-sube-y-baja-en-muro-fronterizo>. Häufig wird hierfür auf Rael's Instagramprofil verwiesen: https://www.instagram.com/p/BofYzR6hfKr/?utm_source=ig_embed [Abruf aller Links: 19.05.2020].

In der initialen Betrachtung von *Teeter-Totter Wall* zeichnen sich Überschneidungen von Themen ab, die sich unter anderem mit der Grenze und der ihr anhängenden Assoziation beziehungsweise der ihr bevorzugt zugeschriebenen Funktion der Trennung auseinandersetzen. So wie die Kunstgeschichte ihre Forschungsgegenstände im Kontext von Institutionen, Methoden und Medien zunächst herstellt und dann betrachtet, kommen bei *Teeter-Totter Wall* Politiken, Ideologien und Diskurse hinzu, die alle im und als Geflecht des Kontextes begriffen werden müssen. Diese können als miteinander verschränkte Teilbereiche innerhalb des Kontextkomplexes bezeichnet werden. Eine potentielle Kontextualisierung der Installation kann sich also beispielsweise auf die soziale Lage der lokalen Bevölkerungen beziehen als auch auf die langjährige Problematik der US-amerikanischen Immigrationspolitik gegenüber des Nachbarstaates Mexiko. Zusätzlich trägt der politische, ideologische, historische und kulturelle Gehalt der Grenze wie auch ihre semantischen und konzeptionellen Konnotationen als solche zur Vielschichtigkeit des eingeschriebenen Kontextes und damit der Text-Kontext-Relation¹⁵ von *Teeter-Totter Wall* bei. An dieser Stelle sei vermerkt, dass diese Kontext- wie auch Text-Kontext-Fragen gleichwohl in dynamischen Wechselbeziehung stehen und hiervon wiederum die In-Differenzierungen (etwa in Form gemeinsamen Wippens, Spielens oder Essens) beeinflusst sind, mit Auswirkungen sowohl auf die teilnehmenden Beobachter*innen als auch auf uns als theoretische Beobachter*innen – und umgekehrt.

Während sich zum Beispiel 1972 bis 1976 Christo und Jeanne-Claude der Grenzthematik widmeten und mit ihrem großformatigen Projekt *Running Fence*¹⁶ eine Grenze temporär sichtbar machten oder Francis Alÿs 2004 die 1948 auf Papier gezogene *Green Line* zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten farbtröpfend vor Ort

15 | Vgl. hierzu Kemp 1993 (wie Anm. 1), S. 655.

16 | Christo und Jeanne-Claudes offizielle Webseite zeigt die Dokumentation der Entwicklung und Ausführung von *Running Fence*, vgl. <https://christojeanneclaude.net/projects/running-fence> [Abruf: 20.6.2020].

materialisierte¹⁷, sprechen sich Rael San Fratello für die Aktivierung der Grenze als ein Ort des Aufeinandertreffens und des Austausches aus, anstelle die intendierte trennende Funktion des Grenzzauns zu betonen.¹⁸ Dieser entspricht zu jeder Zeit seiner Funktion der Markierung einer beziehungsweise zweier Landesgrenzen und der Barriere zur Verhinderung von einseitigen Grenzübertretungen. So impliziert der aus massivem Stahl bestehende Zaun eine eindeutige Abgrenzung und eine gleichzeitige Ausgrenzung. Der Architekturprofessor Rael spricht jedoch in Bezug auf die Grenzregionen von einem „evolving context“.¹⁹ Zunächst scheint sich diese Bezeichnung auf den lokalen Kontext zu beiden Seiten der Grenzziehung und deren Dynamik an ihren lokalen Standorten zu beziehen. Diese haben sich im Laufe der Zeit als veränderlich erwiesen. Beispielsweise entwickeln sich ganze Ökosysteme um die Grenzsituation: von elaborierten Tunneln unter der Grenze²⁰, über Grenz-Yoga und Volleyball²¹, bis hin zum Süßigkeitenverkauf durch den Zaun²². Nahezu jedwede Form des Austauschs fände ihre Parallele in Grenz-Ökonomien. Vom Warenaustausch abgesehen fungiert die Grenzarchitektur mithin als individuelle und insgesamt kulturelle Kontaktzone zwischen Individuen und Kulturen. Wenn zwei Personen jeder Seite also gemeinsam auf und ab wippen, wird die Grenze in ihrer trennenden Funktion also nicht nur gebrochen, sondern entwickelt sie sich zum Katalysator einer gleichermaßen grenzvoraussetzenden, grenzübergreifenden wie auch grenzaufhebenden Interaktion. Es ist schließlich eine Frage der (beobachterdependenten) Perspektive – und der Entscheidung,

17 | Francis Alÿs: *The Green Line*, 2004, <http://francisalys.com/the-green-line> [Abruf: 14.03.2020].

18 | Vgl. Rael 2017 (wie Anm. 11).

19 | „The borderlands have been an evolving context.“ Ronald Rael zitiert nach: Sara Bodinson und Kelly Cannon, in: *Artist Story*. Rael San Fratello. Watch a video about two architects whose work teeters between politics and play, in: dies., *MoMA Magazine*, 04.02.2020, <https://www.moma.org/magazine/articles/235> [Abruf: 09.06.2020].

20 | Vgl. Rael 2017 (wie Anm. 11), S. 40.

21 | Vgl. ebd., S. 72f.

22 | Vgl. ebd., S. 85.

ob die Grenze durch die Intervention betont oder überwunden wird, denn letztlich geschieht hier beides, und zwar mit jeder Interaktion und jeder Diskussion durch und über die Grenze. Sicher ist, dass ein dezidierter Austausch in der hier vorliegenden spezifischen Form nicht stattfinden würde, wäre der Grenzzaun nicht vorhanden. Ein solch spezifischer Raum der Aus- und vielleicht genauso auch der Entdifferenzierung territorialer, ideeller, kultureller und ökonomischer Grenzregionen kann, um den einleitenden Gedanken aufzugreifen, als eine dritte Größe neben der des Textes und des Kontextes betrachtet werden. Diese dritte Größe wird gleichsam im Moment der Installation der Wippen am Grenzzaun temporär materialisiert, wie auch im Moment des Ereignisses performiert und hebt damit die Unterscheidung zwischen Text und Kontext auf, ohne sie zu negieren.

Ein weiterer Aspekt des Text-Kontext-Verhältnisses wird bei näherer Betrachtung der visuellen Dokumentation der temporären Installation und Interaktion deutlich. Am 29. Juli 2019 teilte Ronald Rael auf seinem Instagramprofil eine Reihe von Videos und Fotografien, die *Teeter-Totter Wall* aus verschiedenen Perspektiven zeigen.²³ Eine Drohnen-Aufnahme wurde hierbei vorwiegend für die mediale Verbreitung der Installation über Online-Plattformen sowie für die Medienberichterstattung verwendet.²⁴ Dieses Bewegtbildmedium ermöglicht eine Ansicht von oben und der Bildausschnitt richtet den rezipierenden Blick – gegebenenfalls auch tektonisch gelenkt – auf beide, auf eine und auf keine Seite des Zauns. Die seitliche Vogelperspektive ermöglicht eine distanzierte Übersicht mehrerer Seiten der Installation. Auf diese Weise wird die trennende und gleichsam verbindende Funktion der Grenze visuell gerahmt und damit sicht-

23 | Siehe Raels Beitrag auf Instagram, <https://www.instagram.com/rrael> (wie Anm. 14).

24 | Das Kurzvideo *Drone video of pink seesaws at US-Mexico border* von Rael San Fratello mit einer Länge von 18 Sekunden zeigt die Installation *Teeter-Totter Wall* aus der Vogelperspektive. Während die Kamera über dem Grenzzaun leicht hin und her schwingt, wird der Zaun nur minimal seitlich sichtbar. Die Aufnahme zeigt sowohl Kinder als auch Erwachsene, die am Wippen teilnehmen. Der Aufnahme sind keine länderspezifischen Hinweise zu entnehmen. https://www.youtube.com/watch?v=KS9QmTjR_gQ [Abruf: 20.06.2020].

bar. Die visuelle Dokumentation bestimmt folglich die Perspektive der Teilnehmenden und Betrachtenden, in der *Teeter-Totter Wall* wahrgenommen wird. Die visuelle Aufzeichnung der Situation durch die Drohne erfüllt die Funktion eines Querschnitts der Grenzsituation. Aus diesem Grund können die Aufnahmen als vorausgesetzter Kontext für die Wahrnehmung und Rezeption der Installation und damit auch als ein epistemischer Kontext betrachtet werden. Zusätzlich findet eine Erweiterung des Videos und der ihr zugeschriebenen Aufgabe der Dokumentation durch einen leitenden Blick statt. Durch das Verändern der Perspektive und die damit verbundene Implikation von einem hier, dort und weder noch stellt die Aufnahme einen rezeptiven Kontext her. Auf Grund der für den Menschen uneinnehmbaren Vogelperspektive wohnt dem (übrigens lautlosen) Kurzvideo eine Tendenz von Performativität bei, mittels derer das Paradoxon der Grenze (verbindend und trennend) sichtbar gemacht werden kann und auch wird. Somit wird das hier eingesetzte Medium der Dokumentation in Form einer Drohnenaufnahme über den Vorgang der Rezeption von *Teeter-Totter Wall* zu dessen kontextuellem Bestandteil.

Schließlich gilt festzuhalten, dass die gebaute Grenze als *Locus* der stetigen Ausdifferenzierung derselben durch *Teeter-Totter Wall* in letzter Instanz nicht nur dekonstruiert wird. Vielmehr findet durch die Installation/Intervention eine Hybridisierung der Grenzkontexte (wie auch der Gattungen) eine kurzzeitig ontologische Form und wird ihrerseits performt.²⁵ Neben der möglichen Kontexte – politisch, ideell, kulturell – offenbart sich die dritte Größe neben Text und Kontext als produktiv und zeigt einmal mehr die insbesondere in der postkolonialen Forschung herausgearbeitete Bedeutung des Zwischenraums, des „space-in-between“²⁶ als Kontaktzone. Dies gilt dabei nicht nur auf menschlicher Ebene, sondern auch für die Perspektivierung die-

25 | Vgl. Michaela Wolf: *The Third Space* in Postcolonial Representation, in: Sherry Simon und Paul St. Pierre (Hg.): *Changing the Terms. Translating in the postcolonial era*, Ottawa 2000, S. 127–145, hier S. 135.

26 | Ebd.

ser (und weiterer) Kontextfragen. Darüber hinaus zeigt die mediale Beobachtung der Grenzsituation zu einem Zeitpunkt während der Installation/Intervention/Geste von *Teeter-Totter Wall*, dass und wie sich ein Kontext aus einer Beobachterposition zweiter Ordnung und in ihrer Medialisierung nachträglich, hier über eine epistemische Rahmung, in den Text einschreiben kann. Dieser Erkenntnisgewinn wäre für die Kunstgeschichte wiederum nicht nur für das Beobachtete, sondern auch für die Berücksichtigung der Beobachtenden produktiv zu machen. Damit wären mindestens die eingangs genannten fünf Größen in den Blick genommen.

**KONTEXT ALS NICHT-METHODE.
MONIKA WAGNERS AUFSATZ KUNSTGESCHICHTE
IN SCHWARZ-WEISS. VISUELLE ARGUMENTE
BEI PANOFSKY UND WARBURG (2015)¹**

69

CAMILLA LANGNICKEL

*„Wenn jemand unliniert ist,
so muß er immer wieder feststellen,
daß die Welt liniert ist.“²*

Kurt Schwitters

Kunst_Kontext

„Wie jede Äußerung kann Kunst ohne Kontext nicht gedacht werden.“³
Im Jahr 1991 weist der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp darauf hin,
dass die Kunstgeschichte jeden Gegenstand ihrer Forschung im Kon-
text ihrer eigenen Rahmenbedingungen betrachten müsse.⁴ Denn
„[s]o wie der Text immer im Kontext situiert ist, so findet sich der Kon-
text auch immer im Text wieder“⁵. Im Kontext ihrer Institutionen,
Methoden und Medien sollte die Kunstgeschichte es sich folglich zur
Aufgabe machen, verschiedene Perspektiven der Betrachtung einzu-

1 | Monika Wagner: Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg, in: Helmut Lethen und Monika Wagner (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz, Frankfurt/Main 2015, S. 126–144.

2 | Kurt Schwitters: Wenn jemand unliniert ist (1938), in: Christina Weiss und Karl Riha (Hg.): Kurt Schwitters. Eile ist des Witzes Weile. Eine Auswahl von Texten, Stuttgart 2019, S. 83.

3 | Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 98.

4 | Vgl. Markus Koller: Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie, Wiesbaden 2007, S. 75. Thomas Wulfen: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb., 1994, S. 50–58.

5 | Wolfgang Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, in: Thomas W. Gaetgens (Hg.): Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15.–20.07.1992, 2, 1993, S. 653–664, hier S. 655.

nehmen und einen komplexen Ansatz verfolgen.⁶ Der Blick auf die Gegenwart macht außerdem deutlich, dass der Kontext inzwischen um Theorien, Politiken, Ideologien, Diskurse und Dispositive erweitert werden muss.⁷ In ihrem Aufsatz *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg*⁸ arbeitet die Kunsthistorikerin Monika Wagner mit einem solchen Ansatz. Wagner untersucht darin die Schwarz-Weiß-Reproduktion auf ihre Schnittstellen mit Methode, Ideologie, Diskurs und kunstgeschichtlicher Theorie, indem sie das Medium in den Kontext historischer Entwicklung von wissenschaftlicher Methodik setzt beziehungsweise die Methodenebildung im Kontext der dafür herangezogenen Medien betrachtet. Über Erwin Panofsky und Aby Warburg erläutert Wagner die kunsthistorische Aneignung der Schwarz-Weiß-Reproduktion (im Gegensatz zur Farbproduktion) als dem meist verbreiteten Medium der Kunstgeschichte. Entscheidend ist dabei jedoch, in wieweit Wagner die Rolle der Schwarz-Weiß-Reproduktion für die Etablierung der Ikonologie verdeutlicht. Anhand von Wagners Forschungsergebnissen könnten schließlich weiterführende Überlegungen zu einem bald symbiotischen Gefüge von kunsthistorischer Wissenschaftstheorie und Praxis unternommen werden.

Beziehungweise Kunstgeschichte⁹

Bezogen auf Kemps Ansatz stellt sich sodann die Frage, wie sich Wagners Vorgehen durch die Perspektive der Kontextforschung in die Disziplin der Kunstgeschichte einordnen lässt beziehungsweise ob und wie sie sich deren tradierten Analyseschemata entzieht und

6 | Vgl. Birte Kleine-Benne: Seminarbeschreibung *Kunst_Kontext_Kunst*, Ludwig-Maximilians-Universität München, Wintersemester 2019/20, Lehre Studium Forschung, offizielle Webseite, <https://sf.verwaltung.uni-muenchen.de/qisserver/rds?state=verpublish&status=init&vmfile=no&publishid=756447&module-Call=webInfo&publishConfFile=webInfo&publishSubDir=veranstaltung> [Abruf: 20.03.2020].

7 | Vgl. ebd.

8 | Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 126–144.

9 | Vgl. Michael Kröger: Beziehungweise Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 3, 2000, S. 44–54.

welche theoretischen Rahmenbedingungen sich daraus ableiten lassen.¹⁰ Grundlegend für alle nachfolgenden Ausführungen soll zunächst jedoch ein gewisses Verständnis für das Problem des *Kontextualismus* in der Kunstgeschichte sein.

In seinem Aufsatz *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* weist Kemp auf die Möglichkeiten hin, welche die Kontextforschung für eine engagierte Kunstgeschichte böte, wäre sie Teil des wissenschaftlichen Vorgehens.¹¹ Mit der Abkehr von der Größe des Einzelwerks, aber auch durch die Unterscheidung zum *Kontextualismus* entwirft Kemp einen Ansatz, der über eine historische Kontextualisierung hinaus gehen soll. Im Zuge dessen verbindet Kemp die Kunstgeschichte mit Kontextforschung und verlangt deren Kooperation mit anderen Disziplinen, wie beispielsweise der Systemforschung.¹² Letztlich aber fordert diese Perspektive auch Fragen nach der Praxis in der Kunstgeschichte ein, die Teil ihres Systems sind. Auch in seinem 1993 erschienenen Beitrag *Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis* verhandelt Kemp die Chancen und Schwierigkeiten eines Forschungsansatzes des Kontexts und formuliert darin eine deutliche Ablehnung klarer Grenzen, wie beispielsweise durch Gegenüberstellungen im Sinne traditioneller Dualismen.¹³ Beispielsweise kritisiert Kemp, dass sich die Kunstgeschichte das Kunstwerk durch Isolation und Segmentierung erschließbar mache.¹⁴ Der entsprechende Kontext ist an dieser Stelle ein dem Text als originär zugehörig erklärter, das heißt ein spezifisch gewählter.¹⁵ Erläutert wird dieser Schritt mit der Vorstellung der Segmentierung einer komplizierten

10 | Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 3). Vgl. Kemp 1993 (wie Anm. 5), S. 655.

11 | Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 3).

12 | Vgl. ebd., S. 654.

13 | Vgl. Kemp 1993 (wie Anm. 5), S. 653–655.

14 | Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 3), S. 90.

15 | Vgl. ebd., S. 89–93.

Einheit, dessen einzelne Fragmente isoliert betrachtet werden, um diese letztlich wieder zu einer Einheit zusammenzufügen und ganzheitlich erklären zu können.¹⁶ Diese Form der Kontextbetrachtung kann nur schwerlich funktionieren, wenn das zu untersuchende System von Komplexität zeugt.¹⁷ Davon ist allerdings in jedem Falle auszugehen.

Anstatt Strategien von Isolation und Re-Kontextualisierung nachzugehen, muss die Kunstgeschichte den Kontext also nach Akteuren, Dynamiken und Verschränkungen – einschließlich deren Schnittstellen – befragen. Folglich muss auch die oftmals forcierte Unterscheidung von Text und Kontext zugunsten einer „relationale[n] Reflexion“¹⁸ gelöst werden. Einen Schritt in diese Richtung macht die Überlegung des „Kontext[s] als einflußreicher [sic] Rahmenbegriff des Kunstwerks in der Gegenwart“ Michael Krögers. Kröger unternimmt in seinem Aufsatz *Beziehungsweise Kunst*¹⁹ Überlegungen zum Werkbegriff und zur Definition der Gegenwartskunst, die sich auf einen „komplexen Kontext“²⁰ beziehen. Allerdings fokussiert Kröger sich dabei auf die Mechanismen der Kunst der Gegenwart, welche mit ihren eigenen Repräsentationsmodi spielt und über diese kommuniziert. Kröger sieht diese als Kontext-Beziehungen im Sinne einer Innen-/Außen-Kommunikation des Werks.²¹

16 | Vgl. ebd.

17 | Kemp verortet die Problematik dieses Ansatzes vor allem in der Vernachlässigung des letzten Schrittes, laut welchem abschließend wieder Bezug auf das große Ganze genommen werden soll. Vgl. Kemp 1993, S. 653.

18 | Kemp 1993 (wie Anm. 5), S. 655.

19 | Kröger 2000 (wie Anm. 9).

20 | Ebd., S. 46.

21 | Vgl. ebd., S. 47.

Die Beobachtungen Krögers sind jedoch auf der Ebene rezeptions-ästhetischer und ontologischer Fragestellungen angelegt.²² Zudem wird mit Krögers Begriff des komplexen Kontexts vor allem ein bestimmter Trend der Kunstproduktion charakterisiert.²³ Nichtsdestoweniger identifiziert Kröger aber durch den Fokus auf die Kontext-Kommunikation einen Grundsatz zur Verschränkung von Text und Kontext. Dieser verhält sich gewissermaßen analog zu Kemps Grundsatz des dem Text bereits eingeschriebenen Kontexts. Kröger schreibt: „Als implizite Selbst-Beziehung bezieht sich der Kontext gleichzeitig auf seinen Innenraum, also auf sich selbst, indem er seine eigene Anwesenheit [...] reflektiert und in diese vermittelt.“²⁴ Obwohl *Beziehungsweise* sich auf die Kommunikationen eines semi-eingegrenzten Werks bezieht, kann diese Perspektive auch für den Entwurf einer Kontextforschung der Relationalität produktiv sein.

An dieser Stelle sei indes festgehalten, dass es kein obligatorisches Gerüst für eine Kontextbefragung gibt, weshalb weder ein fester Methodensatz noch definitive Vergleichsgrößen verlautbart werden können. Eine engagierte Befragung des Kontexts fängt jedoch in den meisten Fällen gerade dort an, wo die Produktivität des nahezu selbstverständlich gewählten Paares „Bildwerk und Referenztext“²⁵ erschöpft ist. Ich plädiere an dieser Stelle für die (mäßig attraktive) Formulierung des *In-Beziehung-Setzens* als groben Leitgedanken, beschreibt sie den geforderten Ansatz doch treffend und einfach. Überspitzt könnte an dieser Stelle gar von einer dezidierten *Nicht-Methode* die Rede sein. Solch eine Kontextualisierung der Kunstgeschichte entzieht sich schließlich auch der Klassifizierung als *Ismus*.

22 | „[...] wie Kunst heute vor allem funktioniert: als ein komplexer Kontext, in dem Kunst-Kommunikation als notwendiger ‚Mehrwert‘ eines Kunstwerkes entsteht und in dem das Werk als Medium der Selbst- und Fremdorientierung gleichermaßen fungiert.“ Kröger 2000 (wie Anm. 9), S. 45f.

23 | Zu Produktionsbedingungen als Thema der Kunst und zum *Betriebssystem Kunst* als Kunst siehe Wulffen 1994 (wie Anm. 4).

24 | Kröger 2000 (wie Anm. 9), S. 47.

25 | Kemp 1993 (wie Anm. 5), S. 653. Als pointierte Beispiele führt Kemp an dieser Stelle den direkt hergestellten Bezug „vom Bildwerk auf einen Referenztext, vom Stilleben auf die Naturwissenschaft“ und „von der Ausflugslandschaft auf die Geschichte der Freizeit im 19. Jahrhundert“ an.

Die Ikonologie – eine Methode in Schwarz-Weiß²⁶

Beginnend mit einer historischen Anekdote zu Panofsky unterbricht Wagner ihre lineare Textstruktur mehrfach, um eine weitere Perspektive auf ihren Gegenstand zu eröffnen. So parallelisiert Wagner ihre Beobachtungen zur Schwarz-Weiß-Reproduktion im 18. und 19. Jahrhundert mit ihren Ausführungen zur Schwarz-Weiß-Fotografie. Dabei kann die Autorin bedeutende Relationen zwischen den beiden Medien und deren tradierten Kontexten erfassen. Erst im zweiten Teil ihres Textes bezieht sie sich dezidiert auf die Frage der Entwicklung der Ikonologie an der Schwarz-Weiß-Fotografie.

Wagner erweitert ihre historischen Beobachtungen um ein methodisches Experiment in der Gegenwart, welches ihren Aufsatz erneut in Perspektive setzt. Anstelle einer chronologischen Abhandlung über die Entwicklung der Ikonologie durch Panofsky und Warburg verdeutlicht Wagner, in welchem Kontext das Schwarz-Weiße in der Kunstgeschichte betrachtet werden muss und darüber hinaus, inwiefern diese Größe einen bereits eingeschriebenen Kontext aufweist. Wagner untersucht also nicht nur den Gegenstand der Schwarz-Weiß-Fotografie und der Ikonologie, sondern betrachtet diese mit Blick auf ihre Verflechtungen mit der Kunstgeschichte selbst. Dabei stößt sie auf verschiedene qualifizierende Aspekte. Wagners Fragestellung wird schließlich um die Befragung des Kontexts nach Methode, Medium, Institution sowie Ideologie, Diskurs und Theorie erweitert.

An der Verwerfung der Farbe durch Panofsky wird deutlich, in welchem Maße seine Beiträge zum akademischen Diskurs um die wichtigsten Reproduktionsmedien beitragen. Während eines bestimmten Zeitraums der Geschichte wird, insbesondere durch die Instanz Panofskys, eine Quasi-Opposition zwischen der Farbe und dem Schwarz-Weißen als Parameter in der Kunstgeschichte

²⁶ | Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 136.

geschaffen. Damit geht schließlich auch eine Institutionalisierung des Schwarz-Weißen einher. Zudem wird schwarz-weiß im kunsthistorischen Diskurs überwiegend als wissenschaftlich kategorisiert, während die Farbe dem Bereich des Subjektiven, des Emotionalen und der Unterhaltung zugeschrieben wurde.²⁷

Schwarz-weiß ist nicht nur ein Charakteristikum des Mediums, welches zur Grundlage der Ikonologie nach Panofsky werden sollte, sondern homogenisiert das abgebildete Werk mit anderen Werken. Auf diese Weise passt das Medium den Forschungsgegenstand dem von Wagner identifizierten „methodischen Anliegen“²⁸ an. Doch nicht nur diese Eigenschaft, welche die Schwarz-Weiß-Abbildung mit sich bringt, fördert die Form als Zentrum der Methode Winckelmanns, Panofskys und Warburgs. Diesbezüglich zeigt Wagner im ersten Teil ihres Aufsatzes, dass die Entwicklung der Stilgeschichte nach Johann Joachim Winckelmann von schwarz-weißen Illustrationen in der Publikation profitiert. Diese sind auf die Form ausgerichtet und reduzieren die abgebildeten Werke auf ihre Umrisslinie, welche ihrerseits bereits mit der Ideologie der Kunsttheorie des *disegno* verwirkt ist.²⁹ Der *disegno* erklärt die Linie zur Manifestation des künstlerischen Genius innerhalb eines Werks und ordnet die Farbe der Form unter. Wenn Winckelmann und Panofsky also die Qualitäten des Schwarz-Weißen hervorheben, um ihre Methoden theoretisch zu festigen, steht dies im Kontext der Ideologie, welche Giorgio Vasari vertrat.³⁰ Angereichert mit der Verschränkung von Linienideologie und den reduktiven Charakteristika des Schwarz-Weißen wird die Form von der Stelle des Formats abgelöst. Über einen traditionellen kunsthistorischen Ansatz hinaus unternimmt Wagner damit eine Untersuchung des Forschungsgegenstandes in einem erweiterten

27 | Vgl. ebd., S. 127–132.

28 | Ebd., S. 144.

29 | Vgl. ebd.

30 | Panofsky übersetzte Vasari und kannte dessen Werk gut. Vgl. Jost Philipp Klenner: Suhrkamps Ikonoklasmus, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, 4, 2012, S. 82–91, hier S. 88.

Kontext. Die untereinander verknüpften Textebenen machen eine Verschränkung der Schwarz-Weiß-Reproduktion mit dem Kontext des (historischen) Diskurses, einschlägiger Methoden sowie spezifischer Ideologie und kunsthistorischer Theorie evident.³¹

Das Schwarz-Weiße erweist sich demnach als mit einem ideellen und historisch gewachsenen Kontext verwirkt, beziehungsweise trägt das Schwarz-Weiße in Fotografie und Reproduktion bereits einen eingeschriebenen Kontext in sich. Das Schwarz-Weiße und das Medium der Fotografie sind miteinander verwirkt, sodass auch die Methode der Ikonologie vom eingeschriebenen Kontext des Schwarz-Weißen geprägt ist. Gleichsam sind Medium und Methode also nicht als bloße Mittel zu verstehen, sondern implizieren ihre inhärenten Direktiven.

Die Reproduktion im Kontext

Über einen rekonstruierten Briefwechsel zwischen Panofsky und dem Münchner Bruckmann-Verlag leitet Wagner in den akademischen Diskurs zur Schwarz-Weiß-Reproduktion im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts ein.³² Die Ablehnung Panofskys gegenüber den technisch aufwendigen Druckerzeugnissen verdeutlicht, wie die schwarz-weiße und die farbige Reproduktion im historischen Kontext zu einem ideologisch-theoretischen Gegensatzpaar bestimmt und damit Teil eines institutionalisierten Streitgesprächs wurden. „Ich gehöre nämlich grundsätzlich nicht zu den Freunden farbiger Reproduktionen“³³, wird Panofsky diesbezüglich zitiert. Indem Wagner das Medium der Reproduktion sowie die Begriffe der Farbe und des Schwarz-Weißen in einen historischen Kontext setzt, wird deutlich, wie diese durch die Kunstgeschichte normiert und

31 | Vgl. Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 126–139.

32 | Vgl. ebd., S. 126.

33 | Erwin Panofsky: Brief an die F. Bruckmann A.G. vom 16.05.1928, Warburg Archiv, Hamburg, zitiert nach: Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 126.

kategorisiert wurden.³⁴ Die Schwarz-Weiß-Reproduktion wurde dementsprechend der Kategorie der Wissenschaftlichkeit zugeordnet, die Farb-Reproduktion hingegen der Unterhaltung zugeschrieben.³⁵ Bereits der erste Abschnitt des Texts verdeutlicht diese enge Verknüpfung des Mediums mit dem kunsttheoretischen Diskurs. Im nächsten Punkt geht Wagner dazu über, den durch Panofsky eingeleiteten Diskurs mit der Praxis der jüngeren Kunstgeschichte zu konfrontieren, indem sie bedeutende Publikationen nennt, welche mit farbigen Reproduktionen operieren, die Teil der Argumentationsstrategie sind.³⁶ Mit dieser Perspektive auf den Gegenstand der Reproduktion verweist die Autorin auf deren Rolle für den Erfolg kunstgeschichtlicher Forschung.

Im Anschluss an den Exkurs in die Zeitgeschichte bezieht sich Wagner erneut auf die historischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Schwarz-Weiß-Reproduktion als bevorzugtes Medium der Kunstgeschichte etabliert wird.³⁷ Im Zuge dessen nennt Wagner verschiedene historische Stimmen, um einen Eindruck der akademischen *Opinio communis* zu gewähren. Dabei wird deutlich, dass Panofskys Verwerfungen der Farbproduktion nicht auf einen Mangel an technologischen Entwicklungen zurückzuführen sind, wie beispielsweise das Lichtdruckverfahren der Farbfotografie zeigt.³⁸ Wenn Panofsky die Farbproduktion der Schwarz-Weiß-Reproduktion unterordnet, dann vor allem deshalb, weil letztere sich ob ihrer Tendenz zur Reduktion des Werkes für eine Argumentationsführung der Form besonders eignet. Im Gegensatz zur Farbfotografie bietet

34 | Vgl. ebd.

35 | „Panofsky bekräftigte seine Vorbehalte gegenüber der ‚wissenschaftliche[n] Brauchbarkeit‘ von Farbproduktionen.“ Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 126; „[...] rangierten in der Kategorie der Unterhaltung.“ Ebd., S. 127.

36 | Vgl. ebd., S. 127. Technische Entwicklungen werden zu einem späteren Zeitpunkt in Wagners Aufsatz thematisiert.

37 | Vgl. ebd., S. 126ff.

38 | Vgl. ebd., S. 127.

das Schwarz-Weiße kaum illusionistisches Potential für die Rezipierenden. Dies gelte es nach Panofsky auch zu vermeiden, denn die Illusion wird mit subjektiver Wahrnehmung verbunden, welche der Kategorie des Wissenschaftlichen entbehre. Es solle sich nicht auf die Illusion oder emotionale Reaktion zu einem Werk fokussiert werden, sondern auf dessen formale Aspekte. Die Farbe lenke nur von diesen ab. Schwarz-weiß hingegen ist – im doppelten Wortsinn – linientreu.

Wagner vollzieht einen Perspektivwechsel der Forschungsfrage, welcher es ermöglicht, die Schwarz-Weiß- und Farbproduktion nicht ausschließlich nach ihrer historischen und lokalen Kontextualität befragen zu müssen. Dies fördert die Emanzipation der Kontextbetrachtung von einer historisch-lokal begründeten Argumentation durch den Forschungsgegenstand. Es setzt diesen in Beziehung zu seinen eingeschriebenen Kontextfragen.

Zum Konstrukt der Form

Das zweite Unterkapitel des Aufsatzes trägt den Titel *Traditionslinien der illustrierten Kunstgeschichte*.³⁹ Wagner richtet darin den Blick auf die Anfänge der Illustration kunsthistorischer Publikationen und findet ein prägnantes Beispiel in den erstmals 1550 erschienenen *Künstlerviten* Vasaris, dem Patriarchen der Kunstgeschichtsschreibung.⁴⁰ Doch handelt es sich bei den Abbildungen aus der Publikation nicht um Darstellungen von Werken, sondern um Portraits der versammelten Künstler.⁴¹ Die Illustrationen dienen demnach nicht dem Studium der Kunstwerke, sondern der Würdigung des malerischen Genius; eine kunsthistorische Größe, die noch bis weit ins zwanzigste Jahrhundert einen Maßstab darstellt⁴². Es wird an dieser Stelle deut-

39 | Ebd., S.128.

40 | Vgl. ebd., S. 128.

41 | Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568.

42 | In ihrem weitesten Sinne zieht sich diese bis in die Gegenwart, auch wenn der Begriff mittlerweile grundsätzlich als streitbar einzuschätzen ist.

lich, inwiefern die Auswahl dessen, was abgebildet ist, ausschlaggebend für die Rezeption einer Publikation sein kann. Dies gilt jedoch nicht nur für die Auswahl der Abbildungen, sondern auch für die Charakteristika des gewählten Trägers. Winckelmanns bahnbrechende Publikation *Geschichte der Kunst des Alterthums*⁴³ ist maßgeblich an der Entstehung der Kunstgeschichte beteiligt⁴⁴. So wie Winckelmann der polychromen Kunst der Antike eine weiße ‚Farbenreinheit‘ attestiert, sind auch die Illustrationen innerhalb der Publikation „auf den Umriss beschränkt und weisen keine Binnenzeichnung auf“⁴⁵. Wie die von Panofsky bevorzugte Schwarz-Weiß-Reproduktion auch, forciert Winckelmanns Abbildungsweise die Aussagekraft der Form. Es bleibt also festzuhalten, dass die Linie als Nukleus der Form bereits in der Ideologie des *disegno* verhaftet ist. Innerhalb dieses theoretischen Geflechts werden Kunstwerke in Formen übersetzt, welche damit stilgeschichtlich bestimmbar (gemacht) sind.

Zuletzt verweist Wagner auf Warburgs Fokus, welcher auch für die Ikonographie von Bedeutung ist. Warburg fokussierte einen beträchtlichen Teil seiner Forschung auf das „Nachleben des Gesten- und Formenrepertoire(s) der Antike“⁴⁶. Die Schwarz-Weiß-Fotografie bot passende Voraussetzungen für den Vergleich unterschiedlicher Gattungen, wie der vermeintlich farblosen, antiken Skulptur und der Malerei der Renaissance. In dieser Verschränkung des Mediums mit Methode und Theorie erkennt Wagner „das methodische Anliegen“⁴⁷ als nicht zu unterschätzenden Faktor des Entwicklungsprozesses. Gleichzeitig bleibt festzuhalten, dass die Ikonologie sich als Methode nicht nur des Trägermediums Schwarz-Weiß-Fotografie bedient, sondern dass das Medium die Methode durch seine spezifischen Eigenschaften definiert.

43 | Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/winckelmann_kunstgeschichte01_1764?p=1 [Abruf: 03.04.2020].

44 | Vgl. Wagner 2015 (wie Anm. 1), S. 129.

45 | Ebd., S. 129.

46 | Ebd., S. 142.

47 | Ebd., S. 144.

Ohne eine reflektierte Betrachtungsweise mit Fokus auf die Rahmenbedingungen der Kunstgeschichte selbst würde die Verschränkung von Text und Kontext in Bezug auf die Schwarz-Weiß-Fotografie, das heißt Medium und Methode, nicht ersichtlich. Zudem führt Wagner weitere Befragungen des Kontexts durch und unternimmt damit einen relationalen Forschungsansatz. So wird die Ikonologie nicht nur als Methode befragt. Die Untersuchungen des Kontexts umfassen zusätzliche Fragestellungen nach Verschränkungen mit Ideologien, kunsthistorischen Theorien, Institutionen und dem akademischen Diskurs.

Abschließend soll festgehalten werden, dass Brian O’Dohertys Diktum „context becomes content“⁴⁴⁹ auf Wagners Aufsatz anwendbar ist. Denn wie sich die Kunst spätestens seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts tendenziell mit ihren eigenen Rahmenbedingungen befasst, unternimmt Wagner dies auf der Ebene der Kunstgeschichte. Während sich ihr Text qua Titel auf das Schwarz-Weiße konzentriert und sich dabei zunächst auf einen spezifischen historischen Kontext bezieht, erarbeitet Wagner darin die Rahmenbedingungen von Kunsttheorie, Methodenbildung und der Praxis der Kunstgeschichte sowie deren Verschränkungen miteinander. Diesen ist ihr Kontext bereits eingeschrieben und sie weisen eine grundlegende Komplexität auf. Die komplexe Kontextbefragung zeigt im Laufe von Wagners Ausführungen auch, wie wenig der Forschungsgegenstand sich als solcher im essenzialistischen Sinne versteht. Es ist die Erarbeitung der Disziplin selbst, welche von Wagner mithilfe der Kontextbefragungen auf verschiedenen Ebenen unternommen wird,

48 | Brian O’Doherty: Kontext als Text, in: Wolfgang Kemp (Hg.): In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 70–98.

49 | Brian O’Doherty: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1986, S. 15.

die im Vordergrund des Aufsatzes steht. Wenn das komplexe System des Kontexts als Forschungsfrage zu verstehen ist, die im Prozess der Forschungsarbeit zur Befragung der eigenen Disziplin wird, dann ist der „context“ zum „content“ geworden.

DER CYBORG-TEXT VON DONNA HARAWAY ALS KONTEXT FÜR EINE ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTLERISCHE PRAXIS AM BEISPIEL VON HITO STEYERL UND LILI REYNAUD-DEWAR

83

ADINA FIONA LAUB

*Who On Earth Is Donna Haraway? Why the Art World Can't Get Enough of the Ecofeminist Cyborg Enthusiast*¹ lautet der Titel von Shannon Lees Artikel, in dem sie sich 2018 mit der anhaltenden Beliebtheit der Feministin und Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway im Betriebssystem Kunst² beschäftigt. Obwohl Haraway ihren richtungsweisenden Aufsatz *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*³ vor fast 40 Jahren veröffentlichte, bekämen Kurator*innen, Künstler*innen und Autor*innen nicht genug von ihr⁴. Ein Indikator dafür, welche wichtige Rolle Haraways Cyborg-Manifest bis heute im Betriebssystem Kunst spielt, ist das *Art Review* Ranking Power 100: Im Jahre 2017 wurde Haraway auf den dritten Platz gewählt.⁵ Im Rahmen dieser Ausarbeitung soll untersucht werden, wie der Cyborg-Text von Haraway in zeitgenössischer künstlerischer Praxis als Textkontext für einen künstlerischen Text eingesetzt wird. Diese Untersuchung soll anhand der künstlerischen Arbeiten, konkret der Videoinstallationen

1 | Shannon Lee: *Who on Earth Is Donna Haraway? Why the Art World Can't Get Enough of the Ecofeminist Cyborg Enthusiast*, 2018, https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/who-on-earth-is-donna-haraway-why-the-art-world-cant-get-enough-of-the-posthuman-ecofeminist-and-55676 [Abruf: 21.12.2020].

2 | *Betriebssystem Kunst* ist ein Terminus, der 1994 von Thomas Wulffen entwickelt wurde. Mit dem aus der Computertechnologie stammenden Begriff fasste er die komplexen Ausformungen der zeitgenössischen Kunst zusammen. Vgl. Thomas Wulffen: *Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 125, Jan./Feb., 1994, S. 50–58.

3 | Der Text stammt aus einem Vortragsmanuskript von 1983. Eine erste Version wurde 1985 veröffentlicht unter dem Titel *A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*. Die hier zitierte Version ist eine überarbeitete des Ursprungstextes und wurde 1991 auf Englisch veröffentlicht und schließlich 1995 auf Deutsch: Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*, in: Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborg und Frauen*, Frankfurt/Main 1995, S. 33–72.

4 | Vgl. Lee 2018 (wie Anm. 1).

5 | Vgl. Unbekannter Autor: *Power 100. Donna Haraway. Theorist on science, technology and feminism*, in: *ArtReview*, 2020, https://artreview.com/power_100/donna_haraway [Abruf: 11.03.2020].

Factory of the Sun von Hito Steyerl und Lili Reynaud-Dewars *Teeth Gums Machines Future Society* von 2015 beziehungsweise 2016 vorgenommen werden.

84

Donna Haraway griff 1985 für ihr Cyborg-Manifest den Begriff des Cyborgs⁶ auf und versah ihn mit ihrer eigenen Metaphorik. Über insgesamt 39 Seiten und sechs Kapitel entwickelt Haraway einen „ironischen, politischen Mythos“⁷, in dessen Zentrum die Cyborgs stehen. Dem Begriff Cyborg verleiht Haraway zwei Bedeutungen: Zum einen bezeichnet der Cyborg „technologisch-organische Objekte“⁸, zum anderen funktioniert er als „oppositionelle feministische Erzählfigur“⁹ des Essays. Darüber hinaus sind Cyborgs für Haraway „kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion“¹⁰. Anhand dieser Fiktion der Cyborgs ließe sich der gegenwärtige Zustand der Gesellschaft ablesen, für Haraway hätten wir uns alle bereits in Cyborgs verwandelt.¹¹ Sie betont, dass das Essay die Auflösung der Grenze zwischen Organismus und Maschine befürwortet und parallel dazu einen „sozialistisch-feministischen“¹² Ansatz darstellt, denn Cyborgs stehen „in der utopischen Tradition, die sich eine Welt ohne Gender vorstellt“¹³. Neben der Auflösung der Grenze zwischen Organismus und Maschine und der im Gegen-

6 | Der Begriff *Cyborg* entstand als Resultat der Forschung von Nathan S. Kline und Manfred E. Clynes in den 1960er Jahren im Labor des Rockland State Hospitals in New York. Sie versuchten den Körper des Menschen durch autonome, technische Transformation so zu verändern, dass der Mensch im Weltall überleben kann. Diese Verschmelzung von Mensch und Technik bezeichneten die beiden als ‚cybernetic organism‘ und Clynes verband die beiden Wörter zu dem Begriff Cyborg. Vgl. Bianca Westermann: *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*, München 2012, S. 231.

7 | Haraway 1995 (wie Anm. 3), S. 33.

8 | Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborg und Frauen*, Frankfurt/Main 1995, S. 202.

9 | Ebd., S. 202.

10 | Haraway 1995 (wie Anm. 3), S. 33.

11 | Vgl. ebd., S. 34.

12 | Ebd., S. 35.

13 | Ebd., S. 35.

zug geforderten Verschmelzung von Mensch und Maschine plädiert Haraway für den Abbau problembehafteter Dualismen wie beispielsweise Kultur/Natur, männlich/weiblich, Wahrheit/Illusion und Gott/Mensch.¹⁴ Haraway kommt zu dem Schluss, dass die Metaphorik der Cyborgs dabei helfen könne, diesen hierarchisierenden und ausgrenzenden Dualismen zu entkommen. Der Illusion einer geeinten, gemeinsamen Sprache stellt sie den Traum „einer mächtigen, ungläubigen Vielzüngigkeit“¹⁵ gegenüber.¹⁶

Als ein erstes Beispiel, wie der Cyborg-Text in künstlerischen Arbeiten als Textkontext verwendet wird, soll hier die 2015 entstandene Videoinstallation *Factory of the Sun* von Steyerl angeführt werden (Abb. 1). Steyerl zeigt auf einer großen, sich in den Raum neigenden Leinwand in einem abgedunkelten Raum ein 21-minütiges Video. Decke, Wände und Boden des Raumes sind von einem Raster aus blau leuchtenden LEDs überzogen und bilden eine matrixartige Umgebung für das Video. Vor der Leinwand sind scheinbar wahllos weiße Strandliegestühle im Raum verteilt, die die Besucher*innen einladen, sich niederzulassen. Die Videoarbeit entwickelte Steyerl auf der Grundlage eines Textfragments aus Haraways Cyborg-Manifest¹⁷: „Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of a spectrum [...]“¹⁸ Im Video von *Factory of the Sun* ist

14 | Vgl. ebd., S. 67.

15 | Ebd., S. 72.

16 | Zur Rezeption Haraways Essays vgl. u. a.: Karin Harrasser: Von der Cyborg zur Hystorie und zurück. Narrationen in Theorie, Kunst und Politik, in: Susanne von Falkenhausen (Hg.) u. a.: Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg 2002, S. 30–40 und Westermann 2012 (wie Anm. 6).

17 | Vgl. Lauren Cornell: In the Realm of Posthuman Documents: Lauren Cornell in Conversation with Trevor Paglan and Hito Steyerl, in: *Invisible Adversaries*, hg. v. Lauren Cornell und Tom Eccles, Ausst.-Kat. Hessel Museum of Art, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, New York 2016, S. 245–260, hier S. 250.

18 | Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century*, 1991, <https://www.sfu.ca/~decaste/OISE/page2/files/HarawayCyborg.pdf>, S. 4, [Abruf: 14.06.2020].



Abb. 1: Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Single channel high definition video, environment, luminescent LE grid, beach chairs, 23 minutes, dimensions variable, Installation view from Venice Biennale, German Pavilion, 2015. Image courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin | Photography by Manuel Reinartz.

eine Stimme aus dem Off zu hören, die Haraways Textpassage paraphrasiert: „Our machines are made of pure sunlight. Electromagnetic frequencies. Light dumping through fibreglass cables. The Sun is our factory.“¹⁹ In Bezug auf diese Textpassage inszeniert Steyerl eine kunstvolle Science-Fiction-Geschichte im Rahmen eines Computerspiels. In dieser Geschichte dient das Licht der Verarbeitung von Daten, aus diesem Grund wird jede Arbeit, Emotion oder Bewegung in Licht umgewandelt. Das Licht fungiert somit als Währung. Bewegungen von Zwangsarbeiter*innen dieser Sonnenfabrik werden in einem Motion-Capture-Studio (dem Raum der Rezeption nicht unähnlich) aufgezeichnet und in ein künstliches Sonnenlicht transformiert. Gegen Ende des Videos wird eine Botschaft in Form eines Bot Manifests vermittelt, das von einer posthumanen, künstlichen Intelligenz geschrieben wurde und zum Widerstand aufruft²⁰:

19 | Hito Steyerl zitiert nach: Bert Rebhandl: No Resolution, in: *frieze*, 2015, <https://www.frieze.com/article/totale-auflösung> [Abruf: 25.02.2020].

20 | Vgl. Hito Steyerl: *This is the future*, hg. v. Adelina Vlas, Ausst.-Kat. The Art Galley of Ontario, Toronto, München 2019, S. 24, 26, 28.

All photons are created equal
No photons should be accelerated at the expense of others
Resist total capture!
Be a non-playable character!
Sunshine belongs to everyone!
Dunk Zombie Marxism
And Zombie Formalism!
All politics are proxy politics!
Mez! Dazzle! Shine!²¹

Abschließend wird der Song *This Time I Know It's for Real* von Donna Summer aus dem Jahre 1989 eingespielt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Steyerl in *Factory of the Sun* ein Computerspiel entwirft, in dem die Macht des Sonnenlichts als Symbol des großen Einflusses der Digitalisierung auf die Menschen verwendet wird. Darüber hinaus setzt sie sich kritisch mit weiteren Themen wie Überwachungstechnologien, künstlicher Intelligenz und dem Einfluss internationaler Konzerne auseinander.²²

Als zweites Beispiel künstlerischer Praxis, das den Cyborg-Text als Textkontext für einen künstlerischen Text verwendet, dient die Videoinstallation *Teeth Gums Machines Future Society* von Lili Reynaud-Dewar aus 2016 (Abb. 2). Die Installation besteht, neben Textflächen und einem freistehenden Objekt einer überdimensionierten oberen Zahnreihe, aus einem Video, das auf einem Flachbildschirm, der auf einem schwarzen Teppichboden steht, gezeigt wird. Vier hochformatige, weiße Stellflächen sind mit Ausschnitten aus Haraways Cyborg-Manifest in schwarzen Lettern bedruckt. Die Stellwand rechts im Bild (Abb. 2) gibt dieselbe Textstelle wieder, die auch Steyerl in ihrer Arbeit paraphrasiert. Die Stellwände lehnen an der Wand und rahmen den Bildschirm und zwei Sitzsäcke ein, auf denen sich die Besucher*innen zur Betrachtung des Videos niederlassen

21 | Ebd., S. 28.

22 | Vgl. Monika Kerkmann: Hito Steyerl. *Factory of the Sun*, in: Julia Stoschek Collection. Number Thirteen. *Missed Connections*, Ausst.-Kat. Julia Stoschek Collection Düsseldorf, Berlin 2016.



Abb. 2: Lili Reynaud-Dewar, *Teeth Gums Machines Future Society*, 2016, film, HD video, color, sound, 35 minutes, mixed media installation, dimensions variable, Installation view from Haus der Kunst, München, 2018. Fotografie: Maximilian Geuter.

können. Die Idee für die Arbeit entwickelte Reynaud-Dewar 2009, als sie sich für eine Künstlerresidenz in Memphis aufhielt. 2016 kehrte sie hierhin zurück, um das Video zu drehen.²³ Während des 36-minütigen Videos ist Reynaud-Dewar nicht zu sehen, sie führt Interviews mit den vier Stand-Up-Comedians aus Memphis Jada Brisentine, Darius Clayton, Henry Coleman und Brandon Sams aus dem Off. Das Video wird durch Nahaufnahmen der Gesichter dieser Vier dominiert, die überwiegend deren Münder mit ihren Grills zeigen. Reynaud-Dewar hatte die Grills für ihre Protagonist*innen anfertigen lassen. Grills stammen aus der Hip-Hop-Kultur und sind ein Schmuckstück aus Gold oder Silber, das über den Zähnen getragen wird. Inhalt des Videos sind Fragen der vier Comedians an Reynaud-Dewar zu ihrem Projekt, speziell ihre Auseinandersetzung mit dem Tragen der Grills, zu dem sie Reynaud-Dewar aufforderte, obwohl die

23 | Vgl. Anna Schneider: Lili Reynaud-Dewar. *Teeth Gums Machines Future Society*, in: *Blind Faith. Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art*, hg. v. Anna Schneider, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, München 2018, S. 160.

Comedians sich nicht als Teil der Hip-Hop-Kultur identifizieren.²⁴ In der Folge setzen sich die Protagonist*innen anhand der Grills kritisch mit der hier praktizierten *cultural appropriation* auseinander.²⁵ *Teeth Gums Machines Future Society* endet mit einer Performance aller Protagonist*innen in einem Open-Air-Theater in Memphis. Teile des Cyborg-Manifests werden verlesen, während sich die Protagonist*innen gleichzeitig über Haraways Konzept des Cyborgs unterhalten. Reynaud-Dewar bezeichnet das Ende des Videos als eine „final chaotic conversation“²⁶ der Protagonist*innen.

Beide Beispiele zeitgenössischer künstlerischer Praxis integrieren konkrete Textstellen von Haraways Cyborg-Manifest in ihre Arbeiten: Steyerl, indem sie eine Textstelle in ihrem Video paraphrasiert, Reynaud-Dewar gibt ganze Textpassagen im Video wieder und installiert Stellwände mit Textfragmenten im Ausstellungsraum. Wurde jedoch, über die Integration von Textstellen hinaus, der Textkontext des Cyborg-Manifests für den künstlerischen Text der beiden Arbeiten verwendet? Befinden sich, so möchte ich mit Tristan Weddigen fragen, diese beiden Arbeiten „in/out of [cyborg-]context“²⁷?

Als Reynaud-Dewar zum ersten Mal nach Memphis reiste, wurde sie nach Eigenaussagen durch Werbepлакate für Grills an Haraways Cyborg-Manifest erinnert, welches sie Jahre zuvor gelesen hatte. Sie berichtet, dass sie das Cyborg-Manifest von Haraway nicht erneut las, als sie das Konzept für *Teeth Gums Machines Future Society*

24 | Vgl. Élisabeth Lebovici: Élisabeth Lebovici in conversation with Lili Reynaud-Dewar, in: Élisabeth Lebovici und Diedrich Diederichsen und Monika Szewczyk (Hg.): Lili Reynaud-Dewar, London und New York 2019, S. 6–31, hier S. 28.

25 | Vgl. Schneider 2018 (wie Anm. 23), S. 160.

26 | Lili Reynaud-Dewar zitiert nach: Lebovici 2019 (wie Anm. 24), S. 30.

27 | Tristan Weddigen: Context as content. Zur Kontextualisierung moderner Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. In situ – in context, Bd. 3, 2005, S. 5–15, hier S. 13.

entwickelte.²⁸ Auch wenn Reynaud-Dewar im Ausstellungsraum und im Video Teile des Cyborg-Manifest verwendet, scheint keine tiefere Auseinandersetzung mit Haraways Text stattzufinden. Vielmehr nimmt Reynaud-Dewars Video die Grills der Hip-Hop-Kultur zum Anlass, gesellschaftliche Probleme zu diskutieren und deutet den Grill als eine Prothese, eine Modifikation des Körpers. Anna Schneider betont, dass Reynaud-Dewar die Grills nicht als Statussymbol inszeniert, wie es in der Hip-Hop-Kultur üblich ist. Stattdessen sehe die Künstlerin die Grills als eine Art „futuristic prosthesis“²⁹ im Sinne Haraways' Cyborg. In diesem Zusammenhang scheint übersehen zu werden, dass die Grills zwar eine Modifikation des menschlichen Körpers vornehmen, aber zu keiner Optimierung desselben führen und daher schwer von einer Prothese gesprochen werden kann. Es findet keine Verschmelzung von Mensch und Technik statt, es entsteht kein *cybernetic organism*. Steven L. Kurzman warnte bereits davor, Haraway zu wörtlich zu nehmen und Cyborgs nicht als Menschen zu verstehen, die ein künstliches Körperteil tragen.³⁰ Demzufolge ist ein Mensch, der Grills trägt, noch weniger ein Cyborg im Sinne Haraways.

In ihrem Cyborg-Manifest beschreibt Haraway mit der Metapher des Cyborgs die Vision einer Welt, in der sämtliche Dualismen ungültig und verschiedene Identitäten zur Realität geworden sein werden. *Teeth Gums Machines Future Society* beschreibt, ausgehend von den Grills, eine Realität, in der Rassismus und Ungleichheit noch immer allgegenwärtig sind, statt, wie der Titel ankündigt, eine „Future Society“ erzählen zu können. Haraway verfasste ihren Text vor fast 40 Jahren, doch Reynaud-Dewar zeigt auf, dass sich Haraways

28 | Vgl. Lili Reynaud-Dewar: Interview mit Jada Brisentine, in: Lili Reynaud-Dewar: *Teeth Gums Machines Future Society*, hg. v. Roos Gortzak und Bettina Steinbrügge und Letizia Ragaglia, Ausst.-Kat. Kunstverein, Hamburg und Museion, Bozen und Vleeshal, Middelburg, Berlin 2018, S. 195–204, hier S. 196.

29 | Schneider 2018 (wie Anm. 23), S. 160.

30 | Vgl. Steven L. Kurzman: Presence and Prosthesis: A Response to Nelson and Wright, in: *Cultural Anthropology. Journal of the Society for Cultural Anthropology*, Bd. 1, 2001, S. 374–387, hier S. 382.

Vision einer besseren Welt ohne ungerechte Dualismen nicht erfüllt hat.³¹ Daher wird das utopische Potenzial des Cyborg-Texts bei Reynaud-Dewar eher demontiert als fortgesetzt. Ausgehend von Wolfgang Kemps Unterscheidung zwischen einem „geplanten“ und einem „wilden“ Kontext³² wird sichtbar, dass Reynaud-Dewar einen Cyborg-Kontext geplant hatte: Die Künstlerin scheint durch ihre Assoziation mit Haraway versucht zu haben, einen Cyborg-Kontext in Bezug auf die Verbindung von Mensch und Technik anhand der Zähne und der Grills vorzugeben. Die Künstlerin selbst hält fest, dass dieses Vorhaben bei der Produktion der Arbeit nicht realisiert wurde. Die Protagonisten wählten einen anderen Blickwinkel und machten den Kontext der *cultural appropriation* der Hip-Hop-Kultur durch die Grills zum Thema der Arbeit.³³ Somit versuchte Reynaud-Dewar zwar, durch die Übernahme von Textstellen das Cyborg-Manifest als Textkontext für ihre Arbeit einzusetzen, jedoch wurde darüber hinaus der „wilde“ Grills-Kontext zum Inhalt der Arbeit. Die Arbeit fällt aus dem für Haraway bekannten Cyborg-Kontext der „futuristic prosthesis“ heraus, um in die Richtung des Cyborg-Kontextes als Zukunftsoptimismus zu stoßen und diesen mit der Gegenwärtigkeit der 1985 prognostizierten Zukunft zu durchkreuzen. *Teeth Gums Machines Future Society* ist demzufolge „out of [cyborg]-context“, um gleichzeitig wieder „in [cyborg]-context“ zu sein.

Das bei Steyerl von Haraways Textstelle abgeleitete Motiv des Sonnenscheins ist wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Bereits der Titel *Factory of the Sun* weist darauf hin. Beim Betreten des Raumes werden anhand der Sonnenstühle erste Assoziationen mit Sonne und Sommer geweckt. Doch anstelle von Sonnenlicht müssen sich die Besucher*innen im artifiziellen Licht des Videos sonnen, indem

31 | Vgl. Blind Faith. *Between the Visceral and the Cognitive in Contemporary Art*, hg. v. Anna Schneider, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, München 2018, S. 14–15.

32 | Vgl. Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 88–101, hier S. 96–98.

33 | Vgl. Lebovici 2019 (wie Anm. 24), S. 28.

sich mehrmals im Verlauf des Films explosionsartige Lichtfelder wie eine Sonne öffnen. Die Entscheidung, am Ende Donna Summers Song *This Time I Know It's for Real* zu platzieren, scheint keineswegs zufällig. Einerseits spielt der Nachname ein weiteres Mal auf den Sommer und Sonne an und bildet somit einen weiteren Rückbezug auf das Cyborg-Manifest. Zudem sind Donna Summer und Donna Haraway Namensschwwestern. Andererseits zeugt diese Wahl von einer gewissen Ironie Steyerls, am Ende dieses utopischen, verwirrenden, verstrickten und real-fiktiven Videospiele anzudeuten, dass vielleicht doch alles „real“ sein könnte. Obwohl Steyerls *Factory of the Sun* zeitgenössische Arbeitsbedingungen und die Macht großer Konzerne anprangert, geht sie stellenweise ins Spielerische und Ironische – eine Rhetorik, die auch Haraway in ihrem Cyborg-Manifest einsetzt. Dies führt uns zu der nächsten Analogie von Steyerls und Haraways Arbeiten. Steyerl scheint sich in ihrer Vorgehensweise und im Aufbau der Videoarbeit an Haraways Verwendung von Ironie in dem Manifest zu orientieren. Außerdem geht es Steyerl in ihren Publikationen und Video-Lectures ähnlich wie Haraway nicht darum, geschlossene Theorien zu entwerfen. Stattdessen versucht sie spielerisch, neue Verknüpfungen und Zusammenhänge zu entdecken und zu behaupten.³⁴ In einer Mischung aus investigativen Recherchen und tollkühnen Thesen werden verschiedenste Themen wie beispielsweise Freihandelslager, Waffenfirmen, Bürgerkriege, Museen und Digitalisierung zusammengeführt und argumentativ verdichtet.³⁵ Bert Rebhandl beschreibt Steyerls Arbeitsweise als „circulationism“³⁶. Die in diesem Begriff enthaltene Ambivalenz, Sprunghaftigkeit und vielfache Verknüpfung verschiedener Themen und Diskurse findet ebenso bei Haraway statt. Es entsteht der Eindruck, Steyerl hätte die offene Struktur und Stilistik von Haraways Manifest, die Vermischung von Wissenschaft, Science-Fiction und Ironie, geradewegs für ihr visuelles Essay eingesetzt. Während Steyerl ihre Protagonist*innen und eine künstliche Intelligenz in *Factory of the Sun* einsetzt, um ihre

34 | Vgl. Hito Steyerl: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*, Zürich 2017.

35 | Vgl. Carolin Wiedemann: *Hito Steyerl im Interview. Ist das Museum ein Schlachtfeld?*, 2016, <https://www.faz.net/-gsa-8004p> [Abruf: 20.08.2019].

36 | Rebhandl 2015 (wie Anm. 19).

Inhalte zu vermitteln, übernimmt bei Haraway die Figur der Cyborgs diese Rolle. Beide verwenden ihre Figuren, um größere, gesellschaftlich relevante Gesamtzusammenhänge zu öffnen. An dieser Stelle werden auch die Gemeinsamkeiten von Haraway und dem Kunstbetrieb deutlich, nach denen Shannon Lee mit ihrem Artikel *Why the Art World Can't Get Enough of the Ecofeminist Cyborg Enthusiast* fragte³⁷: Die Skepsis gegenüber „sauberen“ und fundamentalen Trennungen, die Alternativfreudigkeit zu dichotomen Kategorien und die Aufhebung einer technologie-ablehnenden Starre führt Haraway mit Steyerl und auch mit Reynaud-Dewar zusammen. Dieser Kontext wird durch den Einsatz von Haraways Cyborg-Manifest in zeitgenössischer künstlerischer Praxis aktiviert, mal mehr und mal weniger in seiner jeweiligen „Spezifität, Pointiertheit, Aktualität, Effektivität“³⁸.

„Die Setzung des Werkes ist immer auch Besetzung, Gegensetzung, Fortsetzung, Übersetzung des Kontextes“³⁹, bemerkt Kemp treffend bezüglich des Zusammenhangs von Kunstwerk und Kontext. Steyerl integriert nicht nur den Cyborg-Text Haraways in ihre Arbeit, sondern geht durch die vielfach vernetzten Bezüge, Analogien und ihren selbstbewussten Umgang mit dem Cyborg-Text darüber hinaus. Die posthumane künstliche Intelligenz, die in Steyerls *Factory of the Sun* ein eigenes Manifest verfasst, könnte als eine Weiterentwicklung Haraways Cyborgs gedeutet werden. Somit entspricht Steyerls *Factory of the Sun* Kems These, dass jede künstlerische Arbeit auch eine Fortsetzung des Kontextes sei. Dadurch setzt Steyerl das Cyborg-Manifest nicht nur als Kontext für ihre Arbeit ein, sondern hyperkontextualisiert den Cyborg-Text. Steyerls *Factory of the Sun* ist daher „beyond [cyborg-]context“ und hinterlässt die Betrachter*innen genauso verwirrt, aber gleichermaßen euphorisch, wie es schon Donna Haraway 1983 gelang.

37 | Vgl. Lee 2018 (wie Anm. 1).

38 | Weddigen 2005 (wie Anm. 27), S. 12–13.

39 | Kemp 1991 (wie Anm. 32), S. 98.

**CONTEXT BECOMES SITE SPECIFIC ART.
AM BEISPIEL VON FRANCIS ALÿS'
PAINTING/RETOQUE (2008)**

95

SOPHIE LÖSCH

In seinem Text *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* kritisiert Wolfgang Kemp die wissenschaftliche Herangehensweise der Kunstgeschichte, die Kontexte ihrer Gegenstände reversibel und irreversibel aufzuheben. Nach Kemp vereinzelt und isoliert die Kunstgeschichte ihre Kunstwerke, um ihnen erst in einem zweiten Schritt einen lediglich sekundären Kontext von Gnaden der Kunstgeschichte zu geben.¹ Um den Geburtsfehler der Kunstgeschichte zu beheben, zumindest ihn oder auch seine Verdrängung zu registrieren, plädiert Kemp für „die Gewöhnung an ein anderes Denken“².

In diesem Text werde ich mich mit *Painting/Retoque* von Francis Alÿs und dessen vielfältigen Kontexten beschäftigen. Um die Verbindungen zwischen dem Werk und den Kontexten, in denen es entstand und steht, zu klären, werde ich zunächst den kuratorisch-institutionellen Kontext vorstellen. An die detaillierte Analyse verschiedener Textebenen der künstlerischen Arbeit Alÿs' (1) schließt sich deren Interpretation unter Einbeziehung der historischen, politischen und sozialen Kontexte an (2). Abschließend werde ich die Relation von *Painting/Retoque* zu seinen Kontexten herausarbeiten (3).

(1) *Painting/Retoque* von Francis Alÿs entstand 2008 im Rahmen der 8. Panama Biennale. Die Biennale mit dem Titel *The sweet burnt smell of history* sollte die ehemalige US-amerikanische Panamakanalzone thematisieren und nach Aussagen der Kuratorin Magali Arriola Ranc hierzu in Beziehung die soziale und politische Geschichte Panamas

1 | Vgl. Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 93.

2 | Ebd., S. 94.

reflektieren.³ Arriola Ranc versuchte, die Limitierungen des Budgets und die Einschränkungen durch eine begrenzte institutionelle Infrastruktur zur Charakteristik der Biennale zu machen. Sie beschränkte sich in ihrer Auswahl auf 17 Künstler*innen, die jeweils eine künstlerische Arbeit zur Biennale beitrugen.⁴ Während manche Künstler*innen Erfahrungen vor Ort machten und sich in ihren Arbeiten mit der Vergangenheit und Gegenwart des Gebiets beschäftigten, arbeiteten andere in einer räumlichen Entfernung und untersuchten kulturell konstruierte Bilder. Dafür bezogen sie auch ihre eigenen Positionen im globalen Kunstkontext ein.⁵ Der in Belgien geborene Künstler Francis Alÿs lebt und arbeitet seit 1986 in Mexiko Stadt und setzte sich vor Ort mit dem Thema der Biennale auseinander.⁶

Für *Painting/Retoque*⁷ malte Alÿs vom 3. bis 5. November 2008 in drei Tagen sechzig Mittelstreifen einer Straße nach, die sich in der Stadt Paraíso in der ehemaligen US-amerikanischen Panamakanalzone (1903 bis 1979) befindet und direkt neben dem Panamakanal verläuft. Dieser Prozess des „Nachmalens“ kann als eine Intervention im und in den öffentlichen Raum bezeichnet werden, die Kunsthistorikerin Ursula Grünenwald kategorisiert ihn als Performance und künstlerische Geste.⁸ Daneben besteht die Arbeit aus weiteren Bestandteilen und ist daher auch anderen künstlerischen Gattungen zuordenbar: Die im Ergebnis hinterlassenen 60 nachgemalten Mittelstreifen wären der Malerei, aber auch der Street Art oder der Land Art zuzuordnen. Aber, so Grünenwald: „Alÿs’ Rekurs auf handwerk-

3 | Vgl. Magali Arriola Ranc: *The sweet burnt smell of history: a self-reflexive analysis on the conception of the 8th Panama Biennial*, Thesis Master of Arts in Art History, Theory and Criticism, San Diego 2009, <https://escholarship.org/uc/item/84t8z3zq>, S. 5 [Abruf: 17.04.2020].

4 | Vgl. ebd., S. 58–59.

5 | Vgl. ebd., S. 5–6.

6 | James Boaden: Francis Alÿs. London, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 152, 2010, S. 628–629, hier S. 628.

7 | Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008, 8:31 min, <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 17.04.2020].

8 | Vgl. Ursula Grünenwald: Francis Alÿs. Die Stadt als Handlungsraum, München 2017, S. 112–113.

liche Techniken, die Kleinteiligkeit der Arbeit und selbstversunkene Attitüde des Künstlers stehen konträr zu dem landerobernden Gestus, der zahlreichen Interventionen von Land-Art-Künstlern in den frühen 1970er Jahren kennzeichnete.⁹

Letztlich liegt uns eine Video-Art-Arbeit vor, in der Alÿs bei dem Prozess des Nachmalens von einem der sechzig Streifen in gelber Farbe begleitet wird. Dieses Video wurde auf der 8. Panama Biennale im *Museum of Contemporary Art* in Panama Stadt gezeigt¹⁰ und ist seither auf Alÿs' Webseite zugänglich. Unterhalb des Videos auf Alÿs' Webseite beschreibt und kontextualisiert ein Epitext die Arbeit.¹¹ Hinzu kommt ein doppelseitiger Beitrag im Katalog der Panama Biennale, der einen weiteren Epitext bildet. Dort ist neben einem Still des Videos eine vom Künstler gezeichnete Skizze der geplanten Aktion mit Stichwörtern abgebildet.¹²

Zu Beginn des 8:31 Minuten langen Videos werden die Begriffe *Painting* und *Retoque* nacheinander weiß auf schwarzem Hintergrund eingeblendet. Es folgt eine unbewegte Totale auf ein Holzhaus, in türkiser Farbe gestrichen. Mit weißer Schrift wird der folgende Text eingeblendet: „Del 3 al 5 de noviembre de 2008 se repintaron 60 medianas desgastadas por el paso del tiempo en la antigua Zona del Canal de Panamá. Lo que sigue es el registro del retoque de una mediana en la ex-base norteamericana de Paraíso.“¹³ Darunter ist in gelber Schrift die englische Übersetzung des spanischen Textes zu

9 | Ebd., S. 114.

10 | Vgl. 8th Panama Art Biennial Catalog, hg. v. Magali Arriola Ranc, Ausst.-Kat. Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Panama Stadt 2011.

11 | Vgl. <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 17.04.2020].

12 | Vgl. Ausst.-Kat. Panama Stadt 2011 (wie Anm. 10), S. 32–33.

13 | Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008, 00:16–00:34, <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 24.03.2020].

lesen.¹⁴ Nachdem diese deskriptive Mitteilung zur Arbeit ausgeblendet wird, kommt Alÿs, eine Kiste auf Rädern ziehend, von links ins Bild. Er geht einen verblassten Mittelstreifen entlang und stoppt am Ende Streifens. Das Video besteht aus unbewegten, festen Kameraeinstellungen, die in ihren Einstellungsgrößen zwischen Detail und Totale variieren. Zu sehen ist Alÿs, wie er langsam und sorgfältig zuerst mit einem kleinen Pinsel die Außenlinien des Streifens nachzieht und diesen dann mit einem größeren Pinsel ausmalt. Er sitzt in der Hocke auf dem Boden und blickt nur selten auf. Auch vorbeifahrende Autos oder ein hupender Bus bringen ihn nicht aus der Ruhe. Durch Totalen wird die Umgebung etabliert. Die Rezipient*innen des Videos sehen die Straße, das Haus und den Kanal, auf dem riesige Frachtschiffe vorbeifahren. Zwischen die nahen und weiten Aufnahmen von Alÿs sind immer wieder Einstellungen von Menschen mit freundlichen, amüsierten oder skeptischen Gesichtsausdrücken geschnitten. Ein Fenster ist zu sehen, aus dem zuerst ein junger Mann und in einer späteren Aufnahme eine Frau herausschaut. Eine Bushaltestelle, an der Menschen warten, wird gegen Anfang und Ende des Videos gezeigt. In den Totalen sind allerdings weder das Fenster noch die Bushaltestelle zu sehen. Zwar werden die Einstellungen der Menschen und ihre Blicke als Reaktionen auf Alÿs inszeniert, jedoch sind sie und Alÿs nie in einem gemeinsamen Bild zu sehen. Somit ist letztlich unsicher, wo und zu welcher Zeit diese Aufnahmen gemacht wurden und in welchem Verhältnis sie stehen. Trotzdem lässt sich das türkisfarbene Haus wiedererkennen und auch die anderen Bilder wirken so, als wären sie in Paraíso aufgenommen worden. Daraus ließe sich schließen, dass Alÿs mit diesen Aufnahmen das alltägliche Leben in dem Areal porträtiert.

14 | „From the 3rd to the 5th of November 2008 60 median stripes erased by the passage of time were repainted in the former Panama Canal Zone. What follows is the recording of the action of retouching one median strip in the ex-US base of Paraíso.“ Ebd.

Durch die langen und unbewegten Einzeleinstellungen und die relativ wenigen Schnitte hat das Video ein sehr langsames, gemächliches Tempo. Die empfundene Langsamkeit wird auch dadurch erzeugt, dass die Erzählzeit von beinahe achteinhalb Minuten der erzählten Zeit, in der Alÿs den Streifen nachmalt, zu entsprechen scheint. Eine Tonspur besteht aus polyphonen, atmosphärischen Geräuschen wie Grillenzirpen, Motorgeräusche, Schiffshupen und Stimmen. Darüber liegt, ebenfalls diegetisch, die Tonaufnahme eines Radios, in dem panamaische Musik gespielt wird und hin und wieder ein Radiomoderator spricht.

Das Video endet, nachdem Alÿs den einen Streifen nach/gemalt hat. In den letzten beiden Einstellungen ist Alÿs nicht mehr zu sehen. Die vorletzte Einstellung zeigt den Streifen frontal mit dem türkisfarbenen Haus im Hintergrund, die letzte zeigt die Straße, das Haus und den Kanal. Der nach/gemalte Streifen leuchtet in der Mitte der Straße gelb und sticht auf dem grauen Asphalt zwischen den noch nicht erneuerten Streifen hervor. Der Abspann informiert, dass Alÿs für das Video von einem Team, bestehend aus dem Kameramann Raul Ortega Ayala und der Editorin Elena Pardon unterstützt wurde. Die Kuratorin der Biennale Magali Arriola Ranc hat als Kameraassistentin mitgewirkt.

(2) Indem Alÿs die gelben Mittelstreifen auf der Straße in Paraíso nachmalt, erneuert er eine die Infrastruktur ordnende Markierung, die eine Fahrbahn von einer anderen trennt, beide aber auch miteinander verbindet. Der nicht durchgezogene, unterbrochene Mittelstreifen bedeutet, dass es erlaubt ist, ihn zu überqueren und von der einen in die andere Spur zu wechseln. Somit kann der Mittelstreifen als eine durchlässige Grenzziehung gesehen werden, Trennung und Verbindung in Einem.

Das Motiv der Grenze ist konstitutiv für die Geschichte Panamas, besonders im Hinblick auf den Panamakanal und die Panamakanalzone: Die USA hatte 1903 im sogenannten *Hay-Bunau-Varilla-Vertrag* die französische Kanalbaufirma Compagnie Nouvelle du Canal de Panama aufgekauft, erhielt damit das Recht, den Bau des Panamakanal fortzusetzen und diesen auf unbestimmte Zeit zu verwalten. Zudem sicherten sich die USA die Kontrolle über fünf Meilen Land auf beiden Seiten des Kanals sowie das Recht, in dieser Kanalzone eine Militärbasis einzurichten.¹⁵ Indem die USA diese staatsähnliche Zone¹⁶ um den Panamakanal einrichteten, zogen sie Grenzen, die Panama durchtrennten. Ab 1979 teilten sich Panama und die USA die Kontrolle des Kanals, ab 1999 gingen erstmals die Hoheitsrechte über das eigene Territorium an Panama.¹⁷ Die durch den Kanal und die ihn umgebende Zone entstandenen Grenzen wurden daher ab 1979 durchlässiger, bis sie 1999 zumindest formell aufgehoben wurden – ein historischer Verlauf von Grenzziehungen und Grenzöffnungen, der auch durch Aljés' unterbrochene Linie erzählt wird. Die Markierung steht damit *pars pro toto* für die Geschichte Panamas.

Die Kuratorin Magali Arriola Ranc bezeichnet die Kanalzone als „paradigmatic example of appearance and disappearance of geographical borders“¹⁸. Die spanischen Wörter „aparición desaparición transformación“, die auf Aljés' Skizze im Katalog der 8. Panama Biennale zu lesen sind, deuten ebenfalls auf das Auftauchen, Verschwinden und Transformieren von Grenzen hin. Trotz der aufgehobenen geographischen Grenzen befanden sich die Panamakanalzone und ihre Bewohner*innen auch noch 2008, dem Zeitpunkt der 8. Biennale, in einem Prozess der lokalen (Wieder-)Aneignung dieses Gebietes, das fast ein

15 | Vgl. Peter M. Sanchez: The end of hegemony? Panama and the United States, in: International Journal on World Peace, Vol. XIX, Nr. 3, 2002, S. 63–64.

16 | Vgl. ebd., S. 61.

17 | Vgl. Arriola Ranc 2009 (wie Anm. 3), S. 4.

18 | Ebd., S. 5.

Jahrhundert unter externer Kontrolle stand¹⁹: „How are we to understand the changes in an environment that, having ceased to exist as an American enclave, has remained almost intact and is only beginning to show the first symptoms of a local re-appropriation?“²⁰ Indem Alÿs den Mittelstreifen in Paraíso nachzieht, macht er eine verblasste Grenze wieder sichtbar. Er erinnert damit an vergangene Grenzen, die zwar nicht mehr existieren, aber noch immer als Erbe etwa die urbanen Strukturen und damit die Lebensrealitäten der Menschen in Paraíso prägen.

Aber auch innerhalb der Kanalzone fanden Grenzziehungen statt: In der Firma, die den Kanal erbaute und betrieb, wurde wie in der Militärbasis zwischen Bevölkerungsschichten unterschieden. Indigene und Schwarze Bewohner*innen gehörten meist der unteren, der sogenannten silbernen Schicht an, während Weiße US-Amerikaner*innen der oberen, der sogenannten goldenen Schicht angehörten. Im Zuge dieser Segregation verdienten People of Color und Schwarze Angestellte weniger als ihre Weißen Kolleg*innen. Auch in der Konstruktion der Wohneinheiten und Werksiedlungen sind Unterschiede zu erkennen: Da Paraíso ab 1918 eine sogenannte Silvertown war und die Einwohner*innen der silbernen Schicht angehörten, waren ihre Wohnhäuser kleiner und einfacher gebaut. Auch im Bildungssystem waren bis in die 1970er Jahre die silberne und die goldene Schicht getrennt.²¹

Genau diesen Ort in der ehemaligen Kanalzone wählte Alÿs für seine Intervention. Denn gerade in Paraíso waren Grenzen und ihre Folgen in Form von Ungerechtigkeit und Leid präsent. Der sozio-, geo- und psycho-politische Kontext der Arbeit ist damit in ihrem Text wie-

19 | Vgl. ebd., S. 2–3.

20 | Ebd., S. 3.

21 | Vgl. Marina Reyes Franco: The Un/Comfortable Zones of Panama, in: Independent Curators International Research, 02.03.2018, 3. Abs., <https://curatorsintl.org/research/the-un-comfortable-zones-of-panama> [Abruf: 27.03.2020].

derzufinden. Wie die Biennale setzt auch ein Epitext, notiert auf der Webseite neben dem Video, die Arbeit *Painting/Retoque* in einen Kontext vergangener, aber noch immer während sozialer und politischer Konflikte. „[...] In this case, Alÿs created a ‚found‘ painting in a public space charged with memories of past political conflicts. The gesture of wielding the brush became an act of healing in a traumatized territory.“²² Der Text spricht von einer Traumatisierung des Gebietes, die Heilung bedarf. Die Stichwörter „memory healing painting“ und „mending“, die Alÿs auf seine Skizze zu der Arbeit geschrieben hatte und im Katalog veröffentlicht wurden, deuten auf einen erhofften Heilungsprozess hin, der womöglich durch eine Malerei, durch eine Nach-/Besserung mindestens symbolisch unterstützt werden könnte.

Das menschliche Leid in der Region wurde besonders durch die Bau-phase des Kanals, die koloniale Präsenz der USA und die US-amerikanische Invasion 1989 verursacht: Während der ersten Bauversuche von 1881 bis 1889 durch das französische Unternehmen Compagnie Universelle du Canal Interocéanique²³ starben etwa zweiundzwanzigtausend Kanalbauarbeiter an Gelbfieber und Malaria.²⁴ Von 1903 bis ins Jahr 1979 schrieben die USA in Panama Kolonialgeschichte. Sie hatten sich neben der Kontrolle über die Kanalzone das Recht gesichert, hier eine Militärbasis einzurichten. Laut *Hay-Bunau-Varilla-Vertrag* sollte die Basis dazu dienen, den Kanal zu verteidigen und, wenn nötig, militärisch einzuschreiten.²⁵ 1964 kam es in der Folge von Streitigkeiten zur Souveränität über die Panamakanalzone zu einem Studentenaufstand, bei dem 21 Menschen ums Leben kamen.²⁶ Bevor der Panamakanal gemäß der *Torrijos-Carter-Verträge* (von 1977) 1999 an Panama übergeben wurde, fiel das US-amerikanische Militär

22 | Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008, <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 24.03.2020].

23 | Vgl. John Weeks und Phil Gunson: *Panama. Made in the USA*, London 1991, S. 21.

24 | Vgl. Arriola Ranc 2009 (wie Anm. 3), S. 1–2.

25 | Vgl. ebd., S. 1–2.

26 | Vgl. Sanchez 2002 (wie Anm. 15), S. 66.

1989 auf grausame Weise in Panama ein. Innerhalb der 24-stündigen Invasion wurden 417 Explosionen gezählt.²⁷ Die Zahl der Toten ist bis heute ungeklärt. Nach Angaben der Independent Commission of Inquiry starben vier- bis siebentausend Zivilist*innen.²⁸ Hätte die Rückgabe des Kanals nicht wie vereinbart stattgefunden, wäre es, so die Drohung des panamaischen Generals Torrijos, zu einer Sprengung des Kanals gekommen. Dessen überlieferte Drohung „Huele a quemado“ (Es riecht verbrannt) war laut Kuratorin Arriola Ranc die Inspiration für den Titel der 8. Panama Biennale *The sweet burnt smell of history*. Wie die Biennale mit ihrem Titel setzt auch Alÿs sein Werk in den Kontext der noch ungeheilten Konflikte um den Panamakanal und die Panamakanalzone.²⁹

(3) Das Titelwort *Retoque*, das Retusche oder Nachbesserung bedeutet, impliziert das Wieder-Holen einer Aktivität sowie das Zurück-Holen einer Vergangenheit, in der die Streifen zum ersten Mal gezogen worden waren. Da die urbanen Strukturen in der Kanalzone und damit auch sehr wahrscheinlich die Straße in der ehemaligen US-Basis Paraíso, auf der Alÿs den Mittelstreifen nachmalte, von den USA, vielleicht aber auch schon im Rahmen der vorangegangenen französischen Bauaktivitäten gebaut wurden³⁰, erinnert der Künstler mit seiner Intervention an die Zeit der Inbesitznahmen des Gebietes durch US-amerikanische und zuvor französische Interessen. Das zweite Titelwort *Painting* hingegen ordnet die Arbeit der künstlerischen Gattung der Malerei zu und bezieht die Gegenwart ein, in der Alÿs die Streifen auf der Straße nach/malt und damit die Straße auch als einen kulturellen und geschichtsaufgeladenen Raum markiert. Das physische Ergebnis der Arbeit ist wiederum den Ein-

27 | Vgl. Weeks und Gunson 1991 (wie Anm. 23), S. 3–4.

28 | Vgl. ebd., S. 6.

29 | Vgl. Arriola Ranc 2009 (wie Anm. 3), S. 4.

30 | Vgl. ebd., S. 3.

wirkungen seines urbanen Raums unterworfen, wie es auch als ein zukünftiges Ereignis, als ein Preenactment auf den urbanen Raum einwirkt. Die nach/gemalten Streifen bleiben in Paraíso zurück und stehen mit ihrer Umwelt in Interaktion, bis auch sie in der Zukunft verblassen werden.

Der Text der Arbeit ist von seinem Kontext nicht zu trennen. Indem Alÿs sich mit seinem Text in den Kontext des Gebietes begab und wiederum Spuren hinterließ, ist nicht nur der Kontext im Text eingeschrieben, sondern auch der Text wird Teil des Kontexts. Damit ist *Painting/Retoque* wohl am treffendsten als Site Specific Art, als eine ortsspezifische Arbeit zu bezeichnen: Sie steht mit ihrem Kontext in direkter und struktureller Interaktion und ist konzeptuell von diesem nicht zu lösen. In poetischer, kontemplativer Weise und mit äußerlich sehr reduzierten, nicht wenig zielorientierten Gesten führt Alÿs in seiner nicht eindeutig zu kategorisierenden Performance, seiner Intervention, der Malerei und dem Video, aber in seiner eindeutig zu kategorisierenden Site Specific Art den Pinsel über den Asphalt. Mit seinem Ergebnis eröffnet *Painting/Retoque* – wie ein Mahnmal – assoziative Möglichkeiten der Erinnerung an die politischen, sozialen und militärischen Konflikte, die Paraísos und Panamas Geschichte bestimmen. Alÿs' Arbeit bündelt und verdichtet diese Kontexte und übersetzt sie in ihren ortsspezifischen Text. Der Text der In-Situ-Arbeit wiederum strahlt auf und in die Umgebung, in der er entstand und noch immer steht, zurück und ermöglicht verschiedenste Reflexionen ...

KOMPLEXITÄTSERHÖHUNGEN. AM BEISPIEL VON *GENITALPANIK* (1969) UND *AKTIONSHOSE*: *GENITALPANIK* (1969) VON VALIE EXPORT

105

JUDITH MALSCH

1984 formulierte Oskar Bätschmann in *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, dass ein Kunstwerk als Träger multipler Bedeutungen zu betrachten wäre.¹ Mehrdeutigkeit in der Rezeption sei also Teil jeder künstlerischen Arbeit. Obwohl und weil Bätschmann sich in seinen anschließenden Erläuterungen der kunstgeschichtlichen Hermeneutik als Methode der Kunstgeschichte widmet, formuliert er einen wesentlichen Gedanken: Ein „Werk“ sei nicht nur ein „Zeugnis von etwas anderem“.² Impliziert wird hier, dass ein (Kunst-) „Werk“ nicht nur auf *einen* „Zustand“³ zurückzuführen sei. Erweiternd könnte hier behauptet werden, dass ein Kunstwerk durch multiple Kontexte gerahmt wird. Wolfgang Kemp weist 1991 darauf hin, dass die Kunstgeschichte ihre Forschungsgegenstände immer im Kontext ihrer eigenen Rahmenbedingungen betrachten müsse. Die Grenzziehung zwischen Text und Kontext als ein binäres Verständnis der beiden Größen ließe außer Acht, dass „[...] wie der Text immer im Kontext situiert [...] ist, so findet sich der Kontext auch immer im Text wieder“⁴. Das Problem einer eindeutigen Grenzziehung beziehungsweise Trennung von Text und Kontext bestehe in der daraus resultierenden Vereinfachung der von Kemp beschriebenen strukturellen und dynamischen Komplexität im System der Kunstgeschichte. Er spricht sich für eine Überwindung der „Postulate der Einfachheit und Isolierung“⁵ aus und fordert dazu auf, sich stattdessen der „Vorstellung struktureller wie dynamischer Kom-

1 | Oskar Bätschmann: *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Zweite unveränderte Auflage, Darmstadt 1986, S. 9–10.

2 | Oskar Bätschmann: *Anleitung zu Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Hans Belting u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008, S. 200.

3 | Ebd.

4 | Wolfgang Kemp: *Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczyński*, in: Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.–20. Juli 1992, Bd. 2, 1993, S. 653–664, hier S. 655.

5 | Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 89.

plexität⁶ zu widmen.⁷ Am Beispiel der Aktion *Genitalpanik* (1969) und der Fotoserie *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) von Valie Export⁸ (Jahrgang 1940) sollen die durch Komplexitätserhöhungen unterschiedlicher Form entstehenden Optionen der Sinngenerierung verdeutlicht werden.

Diskursanalytisch kann eine allmähliche Verschiebung des Kontextualisierungsschwerpunktes von Exports künstlerischer Arbeit in der kunsthistorischen Rezeption beobachtet werden: Bis um die Jahrtausendwende wurde Export vornehmlich im Kontext der feministischen Avantgarde verortet, während sich der Fokus der Rezeption nach 2000 auf Exports künstlerisches Umfeld, ihre Beziehung zur Wiener Film-Avantgarde und zum Wiener Aktionismus verlagerte. Aktuell werden Exports Arbeiten bevorzugt im Kontext der „Wiener Kunstwelt“ rezipiert.⁹

Deutlich werden die Konsequenzen dieser multiplen Kontextualisierungsmöglichkeiten durch die Theorie mittels einer genauen Betrachtung von Exports Aktion *Genitalpanik* (1969) und deren existierenden Rezeptionsvarianten: *Genitalpanik* wurde sowohl im Kontext der feministischen Avantgarde, der Wiener AktionistInnen, der Wiener Film Avantgarde als auch in einer Kombination dieser Kontextualisierungen theoretisiert. Die Quellenlage ist zusätzlich inhalt-

6 | Ebd.

7 | Kemp fügt weiter an, dass diese Aufgabe nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu erreichen wäre. Er nennt hierfür die Architekturgeschichte, die Systemforschung, die Urbanistik, die Ökologie und die Literaturgeschichte. Vgl. ebd.

8 | Valie Export konstatiert in der gemeinsamen Publikation mit Peter Weibel *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film* (1970), dass ihr Name „nur in Versalien [zu] schreiben“ sei. Die Schreibweise in Großbuchstaben wird sowohl in den von ihr selbst veröffentlichten Texten als auch in kunsthistorischen Publikationen mehr oder minder strikt eingehalten. Zugunsten der Textoptik wird hier die Schreibweise Valie Export verwendet.

9 | Diese Feststellung resultiert aus meinen Beobachtungen, schließt aber auch an die Erkenntnisse von Andrea Zell an, die sie in ihrer Publikation *VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen* festhält. Unter die Formulierung der „Wiener Kunstwelt“ fallen hier unterschiedliche Gruppen und Bewegungen wie „Wiener Aktionismus“ und „Wiener Film Avantgarde“. Zell erweitert den kontextuellen Blick von der feministischen Avantgarde auf Exports filmische Experimente, ihren Umgang mit Schmerz und ihre generelle Involvierung in unterschiedliche Künstler-Gruppen. Vgl. Andrea Zell: *VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin 2000.

lich gering und widersprüchlich. Sie umfasst ausschließlich spätere Aussagen der Künstlerin und Äußerungen ihres damaligen Partners und Aktionsteilnehmers Peter Weibel von 2012, die sich zudem inhaltlich widersprechen.¹⁰ So ist die Faktenlage bezüglich des Ablaufs, des Aufführungsortes und der Datierung unvollständig und ungenau.

Gesichert ist, dass die Aktion von Export für das Jahr 1969 geplant worden ist.¹¹ Auf Grund nicht existierender Dokumentationsmaterialien und nicht vorhandener Aussagen von Zeitzeugen lässt sich nicht feststellen, ob eine Aufführung tatsächlich stattgefunden hat und von welchem exakten Text-Kontext-Verhältnis der Aktion auszugehen ist. Export beschreibt 1979 in einem Interview mit Ruth Askey den Ablauf der Aktion *Genitalpanik*, die in einem Münchner Pornokino stattgefunden haben soll. Ausgestattet mit Lederjacke, Maschinenpistole und einer Jeans, aus der der Schrittbereich herausgeschnitten worden ist, so dass ihr Intimbereich sichtbar wurde, soll sie sich durch die Reihen des Kinosaals gedrängt haben: „ergo fut und nase in gleicher höhe, indirekter sexueller kontakt mit dem publikum.“¹² Sie habe dem Publikum erklärt, dass es nun mit realen Genitalien konfrontiert wäre und damit tun könne, was es wolle. In einem weiteren Interview mit Askey 1981 beschreibt Export: „Als ich die Reihen entlangging, war die Waffe, die ich trug, auf die Leute in der Reihe dahinter gerichtet. Ich hatte Angst und hatte keine Ahnung, was die Leute machen würden.“¹³ In einem Interview mit dem Kunstmagazin *art* 2018 verändert Export ihre Aussage und hält fest, dass sie nie in einem Kino gewesen wäre, das pornografische Filme gezeigt hätte, und schon gar nicht mit einer Waffe.¹⁴

10 | Vgl. Sandra Danicke: Die Vagina als Waffe, in: *art. Das Kunstmagazin* 12, 2018, S. 94.

11 | Vgl. Valie Export und Peter Weibel: Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt/Main 1970, S. 290.

12 | Ebd.

13 | Ruth Askey: VALIE EXPORT Interviewed by Ruth Askey, 18.09.1979, in: *High Performance*, 4 (1), Wien 1981, S. 80.

14 | Vgl. Danicke 2018 (wie Anm. 10), S. 94. Letzteres unterstützt Peter Weibel, der 2012 in einem Brief an die Kunsthistorikern Hilary Robinson schreibt, dass Export für die Aktion keine Waffe dabei gehabt hätte.

Zur Komplexitätserhöhung der möglichen Deutungsvarianten der Aktion trägt eine zweite künstlerische Arbeit von Export bei und zwar ihre Fotoserie *Aktionshose: Genitalpanik* von 1969, die motivisch auf der Aktion *Genitalpanik* aufbaut. In einer E-Mail an Nancy Spector von 2005 äußert sich Export erneut über den Ablauf der Aktion und schreibt: „[I] did it [*Genital Panic*] two times, one time in an Art Cinema in Munich and second for the poster“¹⁵, aber nur für die Fotoserie mit einer Waffe.¹⁶ Die Serie von mindestens acht Aufnahmen – vier im Studio und vier vor einer Hauswand – entstanden in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Peter Hassmann und zeigen die Künstlerin jeweils in einer leicht veränderten Position: Als Ganzkörpermotiv steht oder sitzt Export entweder vor einer Hauswand oder im Studio vor einem schwarzen Vorhang.¹⁷ Breitbeinig posiert sie mit einer Maschinenpistole in den Händen für die Kamera. Sie ist barfuß, hat eine Lederjacke an und trägt die bereits für die Aktion beschriebene Hose. Die Aufnahmen zeigen die Künstlerin aber nicht während des Ablaufs einer Aktion. Es handelt sich um eine inszenierte Fotoserie.¹⁸ Diese Aufnahmen besitzen ihren eigenen Werkcharakter. Damit entfernt sich die Fotoserie von der ihr zugeschriebenen, vielleicht auch von Export beabsichtigten indexikalischen Aufgabe der Dokumentation der Aktion.¹⁹ Um die Aktion *Genitalpanik* von 1969 in Publikationen zu illustrieren, wird allerdings regelmäßig auf eines der Fotos von *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) zurückgegriffen. Dies führt zu einer direkten, aber fehlerhaften Assoziierung der Fotografie mit der

15 | Mechtild Widrich: Can Photography Make It So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT'S *Genital Panic* 1969–2005, in: Hilde Van Gelder und Helen Westgeest: *Photography. Between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Leuven 2008, S. 62.

16 | Vgl. ebd.

17 | Die Aufnahmen waren auf die Verbreitung in Form von Postern ausgelegt. Für das Poster-Motiv wurde die Aufnahme ausgewählt, in der sie vor der Hauswand auf einer Bank sitzt und mit dem Blick den Betrachter fokussiert. Kari Bauer stellte 1969 die entsprechenden Siebdrucke (78 x 60 cm) her und fügte ein zusätzliches VALIE EXPORT-Stempel-Logo zwischen ihren Beinen hinzu. Zu der Verteilung der Poster ist es nicht gekommen. Nach einigen Jahren wurden die Fotos als Foto-Editionen an Galerien verkauft und dienten vorrangig als Werkillustration in Publikationen. Vgl. auch Widrich 2008 (wie Anm. 15), S. 56.

18 | Vgl. ebd.

19 | Vgl. Merle Radtke: Präsenz und Absenz. Zum Nachleben der Performance der 1970er-Jahre, in: Kat. Ausst. *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund Wien*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2010, Wien 2015, S. 76.

Aktion, deren formalen Ablauf und Bestandteile. Dies kann zu einer veränderten Rezeption der Aktion führen, zumal im Titel der Fotografie, im Unterschied zur Aktion selbst, sogar noch auf die Aktion verwiesen wird.

Eine weitere Erhöhung der Komplexität von *Genitalpanik* nimmt Mechthild Widrich vor, indem sie der zehn Jahre später von Export im Interview formulierten Fassung mit Maschinenpistole und im Pornokino eine eigene Bedeutung zumisst. Diese wäre gleichzusetzen mit einer „performative speech“, die als eine zusätzliche, vom Körper befreite Performance parallel zu der originalen Aktion existiere. Export hätte mit der verbalen Neufassung der Aktion eine Verschiebung ihrer physischen in eine psychische Dimension vorgenommen, in der die universelle Teilnahmemöglichkeit des einzelnen Betrachters in dessen Gedanken möglich wäre.²⁰ Laut Widrich existierten drei Versionen: Die erste, tatsächliche Aktion *Genitalpanik*, die Fotografie als weitergedachte Arbeit der ersten und die „performative speech“ als eigenständige Performance.²¹ Jede Fassung steht demnach in ihrem eigenen Text-Kontext-Verhältnis. Das Verhältnis von Text zu dessen Kontext verändert sich durch das Hinzufügen beziehungsweise Entfernen formaler Elemente und durch die Veränderung des jeweils eingesetzten und wirksamen Mediums. Diese, auf den nebeneinander existierenden Text-Kontext-Versionen der Arbeit basierenden Rezeptionsansätze von *Genitalpanik* können auch als um Authentizität oder Aufmerksamkeit konkurrierende Kontexte²² bezeichnet werden.

Appropriationen der Aktion Exports, die in ihrer Version von *Genitalpanik* eine Waffe verwenden, verstärken zusätzlich die Konnektion von Aktion und Fotografie. Hierzu zählt eine Arbeit von Marina Abramović, die für ihre Ausstellung *Seven Easy Pieces*, 2005 im

20 | Vgl. Widrich 2008 (wie Anm. 15), S. 58.

21 | Vgl. ebd.

22 | Verwendet wurde diese Formulierung von Amelie Sittenauer im Rahmen des Seminars *Kunst_Kontext_Kunst*, Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München im Wintersemester 2019/20 unter Leitung von Birte Kleine-Benne: <https://bkb.eyeszk.net/SiLMU2019-20.html>.

Guggenheim Museum, New York, Export appropriierte. Abramović bezieht sich mit ihrer Performance aber auf die Fotografie.²³ Ihre Appropriation macht deutlich, dass der Inhalt der Aktion mit der fotografischen Aufnahme bereits verschmolzen ist²⁴ beziehungsweise durch künstlerische Zitate miteinander verschmolzen werden. Widrich dazu: „Abramović became the performative monument, or better, a Denkmal [...]“²⁵

So entsteht auf Grund der verschiedenen theoretischen und methodischen Perspektiven, der geringen und widersprüchlichen Quellenlage sowie der engen Verbindung von Aktion und Fotoserie durch Export selber und in künstlerischen Zitationen eine durch Mehrdeutigkeit geprägte Rezeption. Es entsteht ein Nebeneinander verschiedener Teilauslegungen. Das Text-Kontext-Verhältnis von *Genitalpanik* verändert sich folglich auf Grund von Theoretisierungen, Methodisierungen und Perspektivierungen in der Rezeption oder durch das Hinzufügen oder Weglassen formaler Komponenten wie der Waffe oder dem Pornokino anstelle eines üblichen Filmvorführortes im Rezeptionsverlauf. So setzt Juan Vicente Aliaga *Genitalpanik* ausdrücklich in einen starken feministischen Kontext²⁶, während Andrea Zell eine zusätzliche Verbindung der Künstlerin zu den Wiener AktionistInnen sieht.²⁷ Sandra Danicke lenkt hingegen den Beobachtungsfokus auf die lückenhafte Faktenlage der Aktion und formuliert – in Anlehnung an die Publikation *Wien. Ein Bildkompendium des Wiener Aktionismus und Film* von Valie Export und Peter Weibel (1970) – eine direkte Nähe der Künstlerin zur Wiener Film Avantgarde.²⁸

23 | Abramovic appropriierte – neben zwei eigenen Aktionen – fünf Performances. Darunter befanden sich Arbeiten von Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gina Pane, Vito Acconci und eben auch Valie Exports *Genitalpanik*. Während der Aufführung saß sie mit einer Waffe, gespreizten Beinen und einer Hose mit ausgeschnittenem Schritt für mehrere Stunden auf einem Stuhl. Vgl. Widrich 2008 (wie Anm. 15), S. 62.

24 | Vgl. ebd., S. 63.

25 | Ebd., S. 64.

26 | Vgl. Juan Vicente Aliaga: Life is in our hands, in: Caroline Bourgeois / Régis Michel / Jean Vicente Aliaga: VALIE EXPORT, Paris 2004, S. 89.

27 | Vgl. Zell 2000 (wie Anm. 9), S. 13.

28 | Vgl. Danicke 2018 (wie Anm. 10), S. 94.

Diese Teilauslegungen der Arbeit veranschaulichen, dass und wie unterschiedliche Kontextualisierungen vorgenommen werden können. Zu bedenken ist dabei auch, dass zugunsten einer bevorzugten Eindeutigkeit Komplexitätsreduktionen stattfinden. Für die Arbeit *Genitalpanik* wird eine Erhöhung von Komplexität vorgenommen, indem von der Künstlerin selbst unterschiedliche Fassungen beschrieben werden und die Aktion gleichzeitig eine breite Einbettung in variierende Kontexte erlaubt. Widrichs These der „performative speech“ verdeutlicht, dass weitere Kontextebenen eröffnet werden können. Zu beachten ist zusätzlich, dass die Kunstgeschichte ihre Forschungsgegenstände auch immer im Kontext ihrer eigenen Rahmenbedingungen betrachten müsse. Kemp hat in seinem Aufsatz *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* 1991 auf das Fehlen eines methodischen Vorgehens in der Kunstwissenschaft mit Komplexität hingewiesen²⁹: „Die Kunstgeschichte hat, was die Umwelt-Werk-Relation angeht, immer nur Komplexität reduziert und Komplexität nicht als methodisches Problem begriffen.“³⁰ Diese Feststellung entspringt der Einsicht in die Notwendigkeit einer Veränderung und Weiterentwicklung der kunsthistorischen Methodentheorie. Die Komplexitätserhöhung eines Werks durch die Bildung multipler, zum Beispiel intertextueller Ebenen ist entsprechend methodische Herausforderung und stellt gleichzeitig einen eigenen Untersuchungsgegenstand dar.

29 | Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 5), S. 89.

30 | Ebd., S. 94.

DAS THEATER ALS INSTITUTIONELLE FORM DER KONTEXTGEBUNG AM BEISPIEL VON SARAH KANES DEBÜTWERK *ZERBOMBT* (1995)

113

LEA MEYER

In der Theaterwissenschaft ist die Analyse von Inszenierungen ein Mittel der Erkenntnisgewinnung. Die literarische Analyse von Theatertexten ist nach Arthur Kutscher der Literaturwissenschaft zuzuordnen.¹ Jedoch beschäftigt sich die Inszenierungsanalyse, oftmals durch Anwendung der Transformationsanalyse, auch mit den Beziehungen zwischen Stücktext und Inszenierungstext. Anhand von Sarah Kanes Debütwerk *Blasted* (1995) möchte ich die Kontextbeziehungen zwischen Stücktext und Inszenierungstext² untersuchen und vorab eine wesentliche These aufstellen:

Mit Anwendung von Wolfgang Kemps Aufsatz *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* (1991) und seiner hier vorgeschlagenen Unterscheidung von Text (Werk) und Kontext (Umwelt) lassen sich Schematisierungen von Text-Kontext-Beziehungen erarbeiten, die anhand von fünf Abbildungen auch Kemps folgende Beobachtung verdeutlichen: „So wie der Text im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext auch immer im Text wieder.“³ Kemp vertritt dabei die These, dass es sich bei dem Museum um eine „institutionelle Form des Kontextraus“⁴ handele, ein Kunstwerk würde hier, wie es zu den „normalsten Prozeduren wissenschaftlicher All-

1 | Vgl. Arthur Kutscher: Die Theaterwissenschaft, in: Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 2008, S. 79.

2 | Hierbei handelt es sich um eine Methode, bei der der Theatertext zunächst dramaturgisch analysiert wird und anschließend die transformierenden Schritte von Stücktext zu Inszenierungstext betrachtet werden. Vgl. Christopher Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin 2014. Vgl. hier auch die Unterscheidung zwischen Stück- und Inszenierungstext: Während der Stücktext die textliche Grundlage einer Inszenierung beschreibt, meint der Inszenierungstext die Gesamtheit der zu einer Inszenierung angeordneten Zeichen und ästhetischen Mittel inklusive des Stücktextes. Vgl. ebd., S. 88, 119.

3 | Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S.98.

4 | Ebd., S. 90.

tagspraxis“⁵ gehöre, seines primären Kontextes beraubt: „Aus dem historisch bedingten Zustand der Vereinzelung und Isolierung des Kunstwerkes ist so etwas wie das erklärte Telos der Kunstproduktion ihrer Geschichte geworden: das Werk ohne Bezüge, das vom Künstler verlassene Werk, das ‚Insichselbststehen‘ der Werke in Sammlungen und Ausstellungen.“⁶ Die Institution des Museums habe damit der Idee des großen und einsamen Kunstwerks Recht gegeben.⁷ Für die folgende Untersuchung aber kann angemerkt werden, dass es sich bei einem Theater nicht um einen White Cube für Stücktexte handelt. Ich möchte behaupten, dass es sich bei einem Theater – ganz im Gegensatz zu einem Museum – vielmehr um die institutionelle Form der Kontextgebung handelt.

Zur Erläuterung und Begründung dieser These nähere ich mich, bevor ich auf die allgemeinen Kontextbeziehungen zwischen Stücktext und Inszenierungstext zu sprechen komme, zunächst den konstitutiven Kontexten von *Zerbombt (Blasted)*⁸. Konstitutiv sind diese, da sie, teilweise offensichtlich, teilweise subtil und unsichtbar, das Stück selbst oder die Rezeption des Stückes beeinflussen. Einige der Kontexte von *Zerbombt* bilden nicht nur bestimmte Voraussetzungen für

5 | Ebd., S. 89.

6 | Ebd., S. 91f.

7 | Vgl. ebd., S. 92.

8 | Sarah Kane: *Zerbombt*, in: Corinna Brocher und Nils Tabert (Hg.): *Sämtliche Stücke*, Reinbek bei Hamburg 2002. Bei *Zerbombt* handelt es sich um das Debütwerk der britischen Dramatikerin und Regisseurin Sarah Kane, 1995 verfasst. Hierin geht es um die Auseinandersetzung zwischen dem rassistischen Journalisten mittleren Alters Ian und seiner kindlichen Expartnerin Cate. In einem teuren Hotelzimmer in Leeds führen sie Streitgespräche, die in gewaltvollen Handlungen und der Vergewaltigung Cates eskalieren. Parallel bricht ein Bürgerkrieg aus und ein Soldat betritt das Zimmer. Dieser vergewaltigt und verletzt Ian, bevor er Suizid begeht. Cate flieht zuvor aus dem Hotelzimmer und kehrt mit einem Baby zurück, welches sie aus dem Bürgerkrieg gerettet hat. Das Baby stirbt jedoch und Cate versucht für sich und Ian, Essen zu besorgen. Das Stück endet mit Ians scheinbaren Tod.

den Text auf der Produktionsebene, sondern kontextualisieren auch die Lektüre des Textes, also die Rezeptionsebene: So ist Kanes psychische Erkrankung zwar nicht durch eine forensische Analyse ihrer Stücktexte als Text und Kontext aus ihrem Gesamtwerk explizit herauszulesen, jedoch kontextualisiert diese sowohl den Theatertext als auch ihr weiteres Werk. Das erste Text-Kontext-Schema (Abb. 1)⁹ zeigt den Stücktext *Zerbombt* als Text, welcher im Kontext von Kanes weiterem Werk liegt¹⁰. Dieses ist wiederum im Kontext ihrer Erkrankung und ihrer Erfahrungen mit Depressionen und Psychosen situiert.¹¹

9 | Auf der linken Seite der Schemata befindet sich stets der betrachtete Text, der jeweils von einem ausgewählten Kontext umgeben ist, welcher wiederum in einem weiteren ausgewählten Kontext situiert ist. Diese (Kon-) Texte sind mit durchgezogenen Linien voneinander getrennt. Variationen dieser Linien thematisiere ich in weiteren Abbildungen.

10 | Kanes Gesamtwerk umfasst fünf Stücke, die sie zwischen 1995 und 1999 verfasste: *Wird Zerbombt* in den Kontext ihrer späteren Stücke gesetzt, kann behauptet werden, dass die Stücke immer stärker nach innen kehren und privater werden. Während *Zerbombt* einen Bürgerkrieg thematisiert, ist der Handlungsrahmen von *Phaidras Liebe* (1996) die Familie, bei *Gesäubert* (1998) das Paar, bei *Gier* (1998) das Individuum und bei *4.48 Psychose* (Uraufführung: 2000) das reine Bewusstsein. Vgl. David Greig: Einleitung, in: Corinna Brocher, Corinna und Nils Tabert (Hg.): Sarah Kane: Sämtliche Stücke, Reinbek bei Hamburg, 2002, S. 14.

11 | Kane (Jahrgang 1971) litt verstärkt seit 1998 an Depressionen und beging 1999 nach mehreren Klinikaufenthalten Suizid. Ihre letzte depressive Phase vor ihrem Selbstmord thematisiert sie in ihrem Stück *4.48 Psychose*. Ihr Suizid und die damit verbundene Abwesenheit der Autorin lässt Fragen nach autobiographischen Bezügen dieses Werkes ungeklärt. Aufgrund dessen wird ihre psychische Krankheit immer wieder genutzt, ihr Werk und vor allem die darin enthaltene Gewalt bevorzugt autobiografisch zu rezipieren. Vgl. Greig 2002 (wie Anm. 10), S. 13. Während Greig oder Kanes Bruder Simon Kane argumentieren, dass eine autobiographische Lesart nicht angemessen sei und Kanes Werk nicht gerecht werde (vgl. Ryan Claycomb: *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage*, University of Michigan Press, 2012, S. 94), behauptet Ryan Claycomb, dass mindestens *4.48 Psychose* autobiographische Elemente aufweise und deren Erkennen für die Lektüre essentiell sei. Vgl. Claycomb 2012, S. 93.

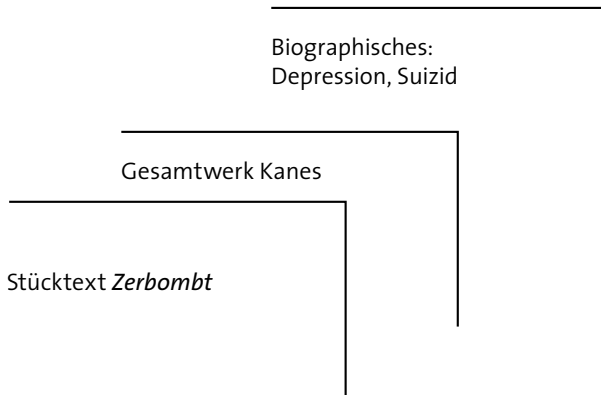


Abb. 1: Werk- und biografischer Kontext.

Auf einer klar(er) erkennbaren Zuordnungsebene fließt der zeit-historische Kontext der Jugoslawienkriege¹² und deren mediale Berichterstattung in den Stücktext ein. Das zugehörige Text-Kontext-Schema (Abb. 2) zeigt diese direktionale Beziehung mittels der Pfeile, die von den Kontexten jeweils in den Text hinein deuten. Das Stück wird durch die zeitgeschichtlichen Ereignisse kontextualisiert, die Ereignisse wurden von Kane im Kontext der medialen Berichterstattung rezipiert. Die zur Entstehungszeit des Dramas herrschenden kriegerischen Auseinandersetzungen im ehemaligen Jugoslawien wurden wiederum im Text und zwar mittels eines ausbrechenden Bürgerkrieges thematisiert.¹³

12 | Die Jugoslawienkriege bezeichnen eine Serie von Kriegen zwischen bosnischen, serbischen und kroatischen Bevölkerungsgruppen in den Jahren 1992 bis 1999, die aus dem Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens resultierten. Vgl. M. Bauer: Jugoslawienkrieg, in: Martin Große Hüttmann und Hans-Georg Wehling: Das Europalexikon, Bonn 2020, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/das-europalexikon/177071/jugoslawienkrieg> [Abruf: 28.09.2020].

13 | Um die Jugoslawienkriege und Massenvergewaltigungen in Bosnien zu thematisieren, beschreibt Kane in *Zerbombt* eine Verbindung zwischen einer Vergewaltigung und gewaltvollen Handlungen eines Bürgerkrieges. So dringen nach der Vergewaltigung der Figur Cates ein Soldat und mit ihm weitere gewaltvolle Handlungen in das Hotelzimmer ein. Die Dramaturgie des Stückes wird mit dem Detonieren einer Bombe loser und fragmentarischer. Vgl. Aleks Sierz: In-Yer-Face Theatre. British Drama Today, London 2001, S. 101.

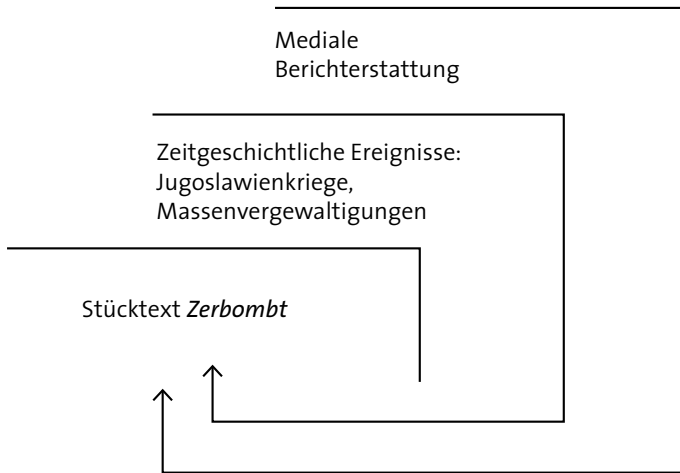


Abb. 2: Zeitgeschichtlicher Kontext.

Auf der Rezeptionsebene beeinflusst das Wissen um Kanes psychische Erkrankung oder um die Entstehungszusammenhänge des Stückes die Lektüre des Textes und bringt unterschiedliche Deutungen hervor. Die skandalträchtige Uraufführung des Stückes am Royal Court Theatre London 1995 verstärkte die Aufmerksamkeit der Medien¹⁴, so dass Kanes Arbeit als Dramaterikerin eine Bekanntheit in der englischen, später auch im internationalen Theaterbetrieb gewann. Ferner spielte bei der Uraufführung der Kontext der britischen Theaterästhetik beziehungsweise des Theaterbegriffs eine wichtige Rolle für die Produktion und die Rezeption des Werkes. Zur Zeit der Veröffentlichung von *Zerbombt* dominierte in der

14 | Kritiker*innen deuteten das Stück bei der Uraufführung 1995 als einen Versuch zu schockieren und rezipierten deshalb die hierin enthaltene Gewalt als willkürlich und geschmacklos. Vgl. Julia Boll: *The New War Plays. From Kane to Harris*, Basingstoke u. a. 2013, S. 46. Es folgte eine Reihe ungehaltener Kritiken gegen das Stück und seine Autorin. Die „anti-Kane campaign“ hatte nach Elaine Aston das Ziel, Kane als junge und unerfahrene Autorin zu diskreditieren. Schlagzeilen wie „This disgusting feast of filth“ von Jack Tinker dominierten die Berichterstattung über den Kulturbetrieb hinaus. Tinker deutete an, dass das Stück eine Verschwendung von Steuergeldern sei und war maßgeblich daran beteiligt, Zuschauer aufgrund einer angeblichen moralischen Bedenklichkeit von ihrem Theaterbesuch abzuhalten. Vgl. Elaine Aston: *Reviewing the fabric of Blasted*, in: Laurens De Vos und Graham Saunders (Hg.): *Sarah Kane in Context*, Manchester u. a. 2010, S. 13.

britischen Dramatik ein Stil, den Andreas Gründel „narrative[n] Naturalismus“ nennt.¹⁵ Dieser Stil ergäbe sich aus dem vorherrschenden „fotografisch-naturalistischen Inszenierungsstil vieler britischer Regisseure“¹⁶. *Zerbombts* Bruch mit diesem vorherrschenden Naturalismus als Kanon war meiner Einschätzung nach ursächlich für die ablehnende Reaktion der Kritiker*innen und damit im Folgenden auch für Kanes gesteigerten Bekanntheitsgrad. Im zugehörigen Text-Kontext-Schema (Abb. 3) wird der Stücktext im Kontext der Medienreaktion betrachtet, die wiederum mit der zum damaligen Zeitpunkt vorherrschenden britischen Theaterästhetik kontextualisiert und begründet werden kann.

15 | Andreas Gründel: *Autorentheater und Dramatikerschmiede: Das Royal Court Theatre und sein Einfluss auf neue Britische Dramatik*, Berlin 2011, S. 80.

16 | Ebd., S. 82.

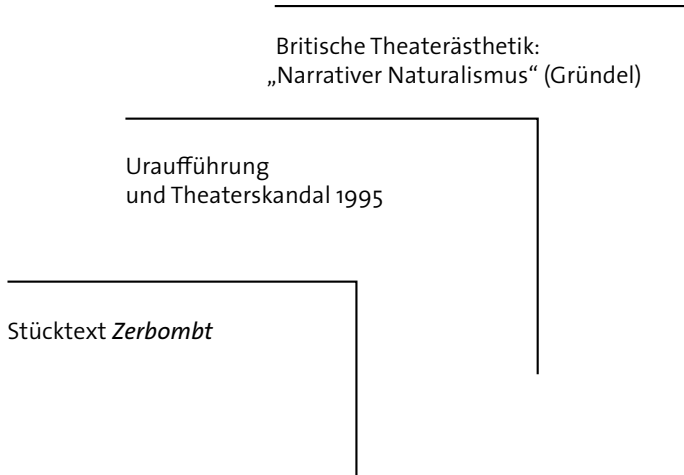


Abb. 3: Kontext der Uraufführung 1995.

Diese Unterscheidungen wie zugleich auch Verbindungen von Text und Kontext ermöglichen, die Relationen auf einer weiteren Ebene zu betrachten: Zur Untersuchung meiner Hauptthese des Theaters als Institution der Kontextgebung stelle ich zunächst aus methodischen Gründen eine gegensätzliche These auf: Im Moment der Inszenierung wird der Stücktext Kontext des Inszenierungstextes (Abb. 4). Doch unter der Annahme, dass der Stücktext als ästhetisches Mittel benutzt würde, um den Inszenierungstext anzureichern, ist festzustellen, dass der Stücktext im Inszenierungstext enthalten ist und sein muss und somit nicht von ihm unterschiedener Kontext werden kann. Die nicht durchgezogene Linie zeigt an, dass keine eindeutige Trennung zwischen Inszenierungstext und Stücktext existiert.¹⁷

17 | Zur Unterscheidung von Stück- und Inszenierungstext vgl. Anm. 2.

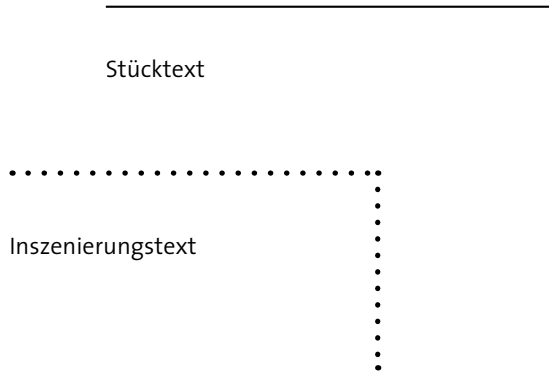


Abb. 4: Inszenierungstext / Stücktext.

Nun zu der ursprünglichen These: Der in Betrachtung stehende Stücktext wird in und mit einer Inszenierung mit verschiedenen Kontexten angereichert (Abb. 5). Auch hier besteht keine klare Trennung zwischen Stücktext und Inszenierungstext, da ersterer in letzterem enthalten ist. Weitere Ebenen, die nicht konzeptionell zum Inszenierungstext gehören, können zusätzliche Kontexte sein. Jedes ästhetische Mittel, das einer Inszenierung hinzugefügt wird, wirkt als Kontext, in dem der Stücktext situiert ist. So fügen ein Bühnenbild, eine musikalische Begleitung, ein Lichtdesign, ein weiterer Text im Programmheft, Textmodifikationen wie auch Streichungen dem Stücktext weitere Kontexte hinzu. Folglich funktioniert das Theater in seiner Gesamtheit als eine Instanz der Kontextgebung. Der/die Regisseur*in, weitere Beteiligte, auch das Theaterhaus mit seiner Geschichte und seinem Standort wie auch die an- oder auch abwesende Theaterpraxis tragen zur Kontextualisierung eines Textes bei. Ein Stücktext kann daraufhin im Kontext seiner Inszenierung umfassend systematisiert und analysiert werden.

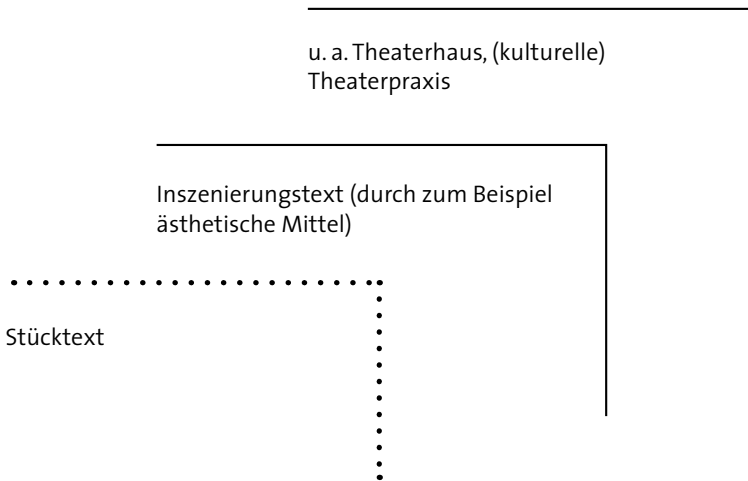


Abb. 5: Stücktext / Inszenierungstext.

Die hier vorgenommenen Betrachtungen sind ein erster Versuch, Kemps Vorschläge für die Kunstgeschichte auf die Theaterwissenschaft anzuwenden. Die Quellenlage zu Text-Kontext-Beziehungen fällt in dieser Disziplin eher gering aus, so dass nach einschlägiger Suche ein Forschungsdesiderat besteht. Vielmehr kommt es meiner Ansicht nach aufgrund der ephemeren, inter- und hypermedialen Eigenschaften des Theaters zu Uneindeutigkeiten und Unbestimmtheiten, die für weitere Untersuchungen in diesem Feld zu berücksichtigen wären und produktiv gemacht werden könnten.

ZUR NOTWENDIGKEIT EINER RE-KONTEXTUALISIERUNG KUNSTHISTORISCHER POSITIONEN, AM BEISPIEL VON ROSALIND KRAUSS UND VERENA KRIEGER

123

SIMONE ROSENFELDER

Rosalind Krauss' und Verena Kriegers De-/Konstruktionsvarianten des Originalitätsbegriffs

Die US-amerikanische Kunstkritikerin, Kunsthistorikerin und Kuratorin Rosalind Krauss hat in ihrem inzwischen kanonischen Aufsatz *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* von 1981¹ Walter Benjamins These des Verlustes der „auratischen Daseinsweise“ des Kunstwerkes „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“² kunsttheoretisch angewandt und weiter ausgeführt. Aus einer poststrukturalistischen Perspektive kritisiert sie die diskursive Hervorhebung des Begriffs der Originalität seit dem 18. Jahrhundert bei simultaner Negierung oder Diskreditierung des Topos der Wiederholung durch die Avantgarde als einen modernistischen Mythos und eine Ideologie, die von den Institutionen der Kunst getragen und perpetuiert.³

Krauss erörtert in ihrem Text anhand Auguste Rodins 1880 konzipierter Skulptur *Das Höllentor* und ihres posthumen Bronzegusses von 1978⁴ die Frage der Konstitution des Originalitätsbegriffs und der Authentizität der Bronzeskulptur, welche angesichts des unfertigen Zustands der Gipsabgüsse oder der Konzeptionen der Kompositionen des Höllentors beispielhaft für multiple Kopien stehen, die

1 | Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition*, in: *October*, Vol. 18, Autumn 1981, S. 47–66.

2 | Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main 1977, S. 16.

3 | Vgl. Krauss 1981 (wie Anm. 1), S. 58.

4 | Vgl. ebd., S. 47.

in Abwesenheit eines Originals existieren.⁵ Krauss bezweifelt die avantgardistischen Ambitionen einer Originalität und *creatio ex nihilo*, die sich von der traditionsgebundenen Vergangenheit ablösen will. Hinzu käme, dass bereits an Claude Monets Bilderserie *Cathédrale de Rouen* (1882–1894) die Paradoxie inszenierter Spontaneität und gestischer Faktur des Pinselduktus bei gleichzeitig langwierigem Schaffensprozess ersichtlich sei. Die Serie würde auf die Kontingenz von „Singularität und Multiplizität, Einzigartigkeit und Reproduktion“⁶ verweisen.

In Auseinandersetzung mit der logisch multiplen Grid-Ikonografie in der modernen Kunst – etwa bei Piet Mondrian oder Fernand Léger – entwickelt Krauss ihre Originalitätskritik. Als Diskurs zeige sich die Originalität und die Fiktionen der *creatio ex nihilo* und des Selbst als ihrem Ursprung in ihrer Kontingenz zur Wiederholung und Rekurrenz in der Struktur des Grid oder Rasters.⁷ Als paradoxe Struktur stehe das Raster an der Schwelle zwischen dem originellen Anfang und der Restriktion kreativer Ambitionen und stelle daher ein ästhetisches Pendant zu der strukturellen Relationalität von Originalität und Wiederholung dar.⁸

Im fotografischen Diskurs, der teilweise durch Robert Rauschenbergs Siebdruckverfahren angekündigt und später durch die sogenannte Pictures Generation⁹ als Reflexion von Original und Kopie weitergeführt wurde¹⁰, sieht Krauss durch die Affirmation von Wiederholung, Kopie, Reproduktion und Aura-Verlust eine Alternative zum Originalitätsmythos.

5 | Vgl. ebd., S. 48.

6 | Ebd., S. 63 [Übers. d. Verf.]

7 | Vgl. ebd., S. 54.

8 | Vgl. ebd., S. 56.

9 | Vgl. Douglas Crimp: Pictures, in: October, Vol. 8, Spring, 1979, S. 75–88, hier S. 75.

10 | Vgl. Krauss 1981 (wie Anm. 1), S. 64.

Die ent-mythologisierende Kritik an den avantgardistischen Vorstellungen von Originalität durch die Appropriation Art von Sherrie Levine steht nach Krauss schließlich für die historische Spaltung zwischen Avantgarde und Postmoderne.¹¹

An dieser Differenzierung setzt Verena Kriegers Kritik von 2008 an Krauss' Originalitätskritik mit dem Titel *Der Blick der Postmoderne durch die moderne Kunst auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss* an und eröffnet damit einen neuen Kontext für deren Position¹²: Nach Krieger seien Reproduktion und die von Benjamin proklamierte Zersetzung der Aura von Kunstwerken durch die technische Reproduzierbarkeit keineswegs Argumente, die eine Originalitätskritik unmittelbar begründeten. Krieger argumentiert, dass die Aufwertung der Werkidee seit der Hochrenaissance, die Relativierung der „auktorialen Position des Künstlersubjektes“¹³ oder des Originalitätstopos' durch Hans Arp und Max Ernst sowie die Institutionalisierung und Vermarktung der Appropriation Art die von Krauss vorgenommene Grenzziehung zwischen Avantgarde und Postmoderne durchkreuzten: Krieger konstatiert die Paradoxie der Wandlung von Krauss' poststrukturalistisch angelegtem Text zu einem Manifest des Appropriationismus¹⁴, das in avantgardistischer Wirklichkeitsfremdheit¹⁵ Kopie und fotografische Reproduktion zu neuen großen Erzählungen der Originalitätskritik werden lässt¹⁶ und in diesem Widerspruch letztlich selbst die fiktive Trennung zwischen Moderne und Postmoderne demonstrierte.

11 | Vgl. ebd., S. 66.

12 | Verena Krieger: *Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss*, in: dies. (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u. a. 2008, S. 143–161.

13 | Ebd., S. 150.

14 | Vgl. Arthur Danto: *What Art Is*, New Haven 2013, S. 18.

15 | Vgl. Krieger 2008 (wie Anm. 12), S. 161.

16 | Vgl. ebd., S. 161.

Zu den Vorzügen von Krauss' Argumentation gehören nach Krieger die diskursive Bereicherung der Kunstgeschichte, die vermeintliche Selbstverständlichkeit der Essentialismen des (singulären) Künstlersubjektes, des Meisterwerks, der retrospektiven Feststellbarkeit Großer Meister, des Künstlergenies oder einer teleologischen Kunstgeschichtsschreibung zu diskutieren.¹⁷

Die der Moderne inhärenten Widersprüche werden in Krauss' Argumentation zwar im Hinblick auf die Paradoxien der Originalität als Ideal und Mythos ersichtlich, treffen aber für Krauss' These in ähnlicher Weise zu, da Krauss' normative Hervorhebung nach Krieger die Postmoderne als „avancierteste Kunst dieser Jetzt-Zeit als Zielpunkt dieses historischen Umbruchs erscheinen lässt“¹⁸.

Indem Krauss das subversive und institutionskritische Potential postmoderner Kunst dem ideologischen Originalitätsmythos der Avantgarde gegenüberstellt, kreiere sie im Rahmen einer dualistischen und teleologischen Argumentation eine neue „große Erzählung“¹⁹. Diese erweise sich selbst als Mythos, der eine problematische Verschränkung von Modernismus- und Avantgarde-Kritik impliziert, die Clement Greenbergs striktes Regelwerk anspruchsvoller moderner Kunst – etwa der Abstraktion, Opazität und Medienspezifität der Malerei²⁰ – infrage stellt und als normative Hervorhebung der fotografisch-appropriierenden Gattungs- und Medienspezifität der Pictures Generation selbst erneut ideologische Züge annimmt.²¹

17 | Vgl. ebd., S. 160f.

18 | Ebd., S. 161.

19 | Ebd., S. 161.

20 | Vgl. T. J. Clark: Clement Greenberg's Theory of Art, in: *Critical Inquiry*, Vol. 9, Nr. 1, The Politics of Interpretation, Sep. 1982, S. 139–156, hier S. 143.

21 | Vgl. Krieger 2008 (wie Anm. 12), S. 160f.

Selbstreflexive und reformulierte Originalität, am Beispiel von Ana Mendieta, George Segal, Joyce Kozloff, Rosemarie Trockel, Faith Wilding, Judy Chicago, Miriam Shapiro, Mierle Laderman Ukeles und Martha Rosler

Rosalind Krauss sieht im Originalitätsmythos der Avantgarde eine den Kunstinstitutionen entgegenkommende Ideologie.²² Dennoch wirft ihr Aufsatz von 1981 die Frage nach einer selbstreflexiven Perpetuierung des Originalitätsmythos' auf, die sich gestisch oder (kunst-)politisch mit seinem subversiven Potential auseinandersetzt. Auch Walter Benjamins These des Verlustes der Aura erhält angesichts der heutigen Rezeption analoger Fotografie und ihrer auratischen Musealisierung ein „ironisches Subscriptum“²³ und verweigert sich der theoretischen Gleichsetzung mit einer Originalitäts-Kritik oder einer Krise des Originals. In ortsspezifischen, medienkünstlerischen, performativen, skulpturalen oder auch materialästhetischen Diskursen des 20. Jahrhunderts erhält die Originalitätsmythologie selbstreflexive künstlerische und epistemologische Reformulierungen, die zwischen starker oder (partiell) dekonstruierter Künstlerhandschrift und Autorschaft sowie Original, Zitat und Aneignung oszillieren und sich von den Essentialismen der opaken Leinwand und des fertigen Artefaktes distanzieren.

Die Struktur des Rasters wird in Krauss' Argumentation beinahe zur symbolischen Form der paradoxalen Konstitution des Originalitätsmythos. Doch ihre Festlegung des Originalitätsmythos' auf die werkimmanente Sphäre wird in ortsspezifischen Parerga revidiert: So verdeutlichen Ana Mendieta's biomorphe *Earthworks* und *Earth Body Works* der 1970er und 1980er Jahre die Symbiose mit den originellen Eigenschaften der umgebenden Landschaft oder der natura naturans als Leinwand. Der Begriff der Originalität wird bei ortsspezifischen Werken durch die ästhetische Aufwertung des (metapho-

22 | Vgl. Krauss 1981 (wie Anm. 1), S. 58.

23 | Peter Geimer: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009, S. 146.

rischen und geographischen) Rahmens und der Aufmerksamkeitsverlagerung auf deren Kontext erweitert.²⁴ Ortsspezifische Parerga differenzieren zudem die ästhetische Ursprünglichkeit, indem sie in ihrer perzeptuellen Ambivalenz als kulturelle Akzente der landschaftlichen Umgebung die Beschränkung der Originalität auf die werkimmanente Sphäre problematisieren. Auch die materialikonographische Heterogenität des 20. Jahrhunderts mit ihrer künstlerischen Aufwertung verschiedener Materialien wirft die der These eines ideologischen Originalitätsmythos' widersprechende Frage nach der Selbstreflexivität des Originalitätsmythos auf.

Als Rohmaterial reproduktiver Weiterverarbeitung zum Bronzeguss in Rodins Werk wird dem Gips nach Krauss, gemäß der traditionellen Nivellierung des schöpferischen Potentials dieses Materials²⁵ und dem Vorwurf der Verringerung des ästhetischen Standards durch die Verwendung von Gipsabgüssen im 19. Jahrhundert²⁶, lediglich die Rolle einer prozessualen Zwischenstation zuteil. George Segals Stillleben nach Cézanne-Skulpturen (1981) oder seine Gipsfiguren des menschlichen Körpers – etwa *The Curtain* (1974) – erschüttern diese in der Kunstgeschichte etablierten Normen sowie die skulpturale Autorität des Bronzegusses, indem sie die hierarchische Trennung verschiedener visueller (Ausdrucks-)Formen destabilisieren. Sie bestehen als autonome Werke und werfen dadurch die Frage nach einer Originalitätsmythologie zwischen High und Low Art, Mimesis und Inventio auf.

Indem Segals Gipsfiguren die Indexe des eigenen Schaffensprozesses zur Schau stellen, verkörpern sie die Ereignishaftigkeit und Spontaneität der Wahrnehmung. Sie transformieren die Festlegung eines ephemeren impressionistischen und fotografischen Spurenparadig-

24 | Vgl. Miwon Kwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge Mass. 2002, S. 53.

25 | Vgl. Brenda Schmahmann: *Casting a Glance, Diverting the Gaze: George Segal's Representation of the Female Body*, in: *American Art*, Vo. 12, Nr. 3, Autumn, 1998, S. 10–29, hier S. 12.

26 | Vgl. ebd.

mas²⁷ in die taktile und materielle Skulptur. Es stellt sich dabei die Frage nach einer selbstreflexiven Ästhetik des Originals als Reinszenierung und eines künstlerisch weiterentwickelten Werkes zwischen Original, kunsthistorischem Zitat und künstlerischer Recherche des schöpferischen Potentials der Wahrnehmung.

Auch die feministischen Implikationen eines Originalitätsmythos als *angewandte* oder *dekorative* Kunst nivellierter Produktionsformen wie Keramik, Näharbeit oder Patchworker dekonstruieren Krauss' *Manifest des Appropriationismus*: Künstlerinnen wie Joyce Kozloff, Rosemarie Trockel, Faith Wilding, Judy Chicago oder Miriam Shapiro setzten sich mit dem originalitätsmythologischen Potential dieser Produktionsformen beispielweise im Pattern and Decoration Movement²⁸ auseinander. Mierle Laderman Ukeles thematisierte in ihrem *Maintenance Art Manifesto* (1969) und ihrer Performance *Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Inside* (1973) im Wadsworth Atheneum in Hartford²⁹ im Gestus des Abstrakten Expressionismus die unterschätzten Arbeitsbedingungen der Hausarbeit und der musealen Institution. Ihre Performance verweist auf die subversiven und institutionskritischen Implikationen der ephemeren Reinszenierung der Gestik des Abstrakten Expressionismus – der etwa seit Mitte der 1950er Jahre kommerziell erfolgreich wurde³⁰ –, um dessen politischen Leerstellen³¹ performativ zu unterminieren und zu einer selbstreferentiellen und institutionskritischen Originalität weiterzuentwickeln.

27 | Vgl. Geimer 2009 (wie Anm. 23), S. 14ff.

28 | Vgl. Arthur Danto: Robert Rauschenberg's Big Bungalow Street, in: (ders.): *The Madonna of The Future. Essays in a pluralistic Art World*, Berkeley 2001, S. 44.

29 | Vgl. Helen Molesworth: *House Work and Art Work*, in: *October*, Vol. 92, Spring, 2000, S. 71–97, hier S. 78.

30 | Vgl. Deirdre Robson: *The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance*, in: Ellen G. Landau (Hg.): *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, Yale 2005, S. 419.

31 | Vgl. Barbara Jaffee: Jackson Pollock's Industrial Expressionism, in: *Art Journal*, Vol. 63, Nr. 4, Winter, 2004, S. 68–79, hier S. 69: „A generation of social historians of art, examining closely the relationship between Abstract Expressionism and power, has concluded that the movement owed its success to its usefulness to the ideological interests of the then ruling class.“

Das theoretische Fundament von Benjamins Aufsatz des Aura-Verlustes ist nicht nur durch die auratische Rezeption analoger altmeisterlicher Fotografien und Fotogramme erschüttert. Auch das Video als zeitkünstlerische Infragestellung des Auraverlustes reformuliert die Momente der individuellen Stimme und des Körpers. Und dennoch evoziert es gleichzeitig Benjamins Betonung der „Fundierung [der Kunst] auf die Politik“³²: Die subjektive Handschrift, die Originalität und die Signatur des Künstlersubjektes wird im Video akustisch rekonfiguriert. So stellen nach Amy Taubin in Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* (1975) die Stimme und der Akzent der Künstlerin als Signifikant ihrer Herkunft aus Brooklyn das stärkste Element ihrer Arbeit dar³³, was wiederum auf die politischen Implikationen einer selbstreflexiven Originalität der automimetischen Stimme in der Videokunst der 1970er Jahre verweist.

Das diskursive Potential der selbstreflexiven Neuzuschreibungen von Originalität

Krauss' Originalitätskritik und Kriegers Betonung der eigentlichen Zirkularität von Krauss' appropriationistischer Kritik an den Mythen der Avantgarde sowie die subversiven Implikationen einer selbstreflexiven und weiterentwickelten Konzeption der Originalität verweisen auf die Notwendigkeit einer Re-Kontextualisierung beider theoretischen Positionen. Die Gegenstandsbereiche und Definitionen von Originalität, Ideologie und Kunstkritik erweisen sich als komplexer, als Krauss' These eines avantgardistischen Originalitätsmythos erahnen lässt. Die Heterogenität und das politische Potential der künstlerischen Positionen, die die (kunst-)politischen Implikationen von Originalität, Spontanität, Autopoiesis, Singularität, der subjektiven, automimetischen Künstlerhandschrift und des Kontextes selbst recherchieren, ermöglicht eine Neuzuschreibung der Originalität einerseits und der (Kunst-)Kritik andererseits, die die Kunstgeschichte und ihre Essentialismen in Frage stellt und zu weiteren Diskussionen aufruft.

32 | Sven Kramer: Walter Benjamin. Zur Einführung, Hamburg 2003, S. 91.

33 | Vgl. Lisa E. Bloom: Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of Ethnicity, Routledge 2006, S. 93.

KONTEXT: ALS STRATEGIE DER KÜNSTLERISCHEN PRAKTIKEN BEI FRANCIS ALÿS' *THE GREEN LINE*

AMELIE SITTENAUER

131

Der *Text* einer künstlerischen Arbeit ist nicht unabhängig von seinen *Kontexten* zu beobachten, wenn Kontexte jene Arbeit „strukturell determinieren“¹. Insbesondere, wenn die Kunstgeschichte zunehmend mit künstlerischen Praktiken konfrontiert ist, „die den Werkbegriff nicht länger als Objektbegriff fassen, sondern explizit prozess- und kontextorientierte Strategien ausbilden“². Wie aber lassen sich in der kunstwissenschaftlichen Kontextforschung (1) kontextorientierte Strategien in der künstlerischen Praxis und (2) weitere Kontexte aus der kunstgeschichtlichen Beobachtung differenziert(er) in Beziehung setzen? Diese Frage stellt sich unter anderem für die Beobachtung der kontextbezogenen, künstlerischen Arbeit *The Green Line* von Francis Alÿs aus dem Jahr 2004. Im Folgenden wird entlang einer Differenzierung von konstitutiven Kontexten für die künstlerische Arbeit Francis Alÿs' einerseits und in der kunstgeschichtlichen Beobachtung auftretenden Kontexten andererseits eine kontextorientierte Analyse von *The Green Line* vorgenommen.

The Green Line, mit dem Untertitel beziehungsweise dem Peritext „Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic“, begann im Jahr 2004 in Jerusalem.³ Der Werkkomplex umfasst eine Performance, ein fast 18-minütiges dokumentarisches Video und elf Tonaufnahmen von Personen des öffentlichen Lebens, in denen die Performance und die grüne Linie thematisiert wird. Der Titel der Arbeit rekurriert auf die Waffenstillstandslinie zwischen Israel und den palästinensischen

1 | Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 94.

2 | Peter J. Schneemann: Mapping the Site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation, in: *Kritische Berichte*, Jg. 33, 2005, H. 3, S. 64–76, hier S. 67.

3 | Francis Alÿs: *The Green Line*, 2004, <http://francisalys.com/the-green-line> [Abruf: 14.03.2020].

Gebieten aus dem Jahr 1948, die mit grüner Kreide auf einer Karte gezogen wurde.⁴ Jene grüne Linie macht Alÿs 56 Jahre später in seiner Performance physisch sichtbar. Im Einzugsgebiet Jerusalems, vorbei an Checkpoints und Wohnsiedlungen, schreitet der Künstler dabei 24 Kilometer der Grenze ab, während er in der Hand eine mit einem kleinen Loch präparierte Farbdose hält. Indem sich der Strahl grüner Farbe auf Asphalt, Schotter und Staub legt, (re-)produziert und überträgt der Künstler so die konzeptuelle kartographische Grenze auf die Topografie der materiellen, ortsspezifischen Wirklichkeit. Die Aktion ist mit einer Kamera dokumentiert, die den Künstler begleitet und dessen Film als Grundlage zur Weiterverbreitung der Arbeit dient. Alÿs bezeichnet *The Green Line* als Re-enactment seiner Arbeit *The Leak* in Sao Paolo. 1995 lief er dort mit einer perforierten Farbdose, gefüllt mit blauer Farbe, durch die Straßen. Eine Performance, so Alÿs, „[which] was then read as a *poetic* gesture of sorts“⁵.

Manche Kontexte sind für *The Green Line* konstitutiv: der politische Kontext des Israelisch-Palästinensischen Konflikts und der Grenze von 1948 sowie der Kontext der künstlerischen Praxis von Alÿs machen die Arbeit erst realisierbar und so auch analysierbar. Mit ihrer Bezeichnung als Re-enactment, als *Wieder-holung* einer Inszenierung (Enactment), kontextualisiert Alÿs *The Green Line* in Bezug zu seiner Praxis des Gehens und der tropfenden Farbe in einer vorausgegangenen Arbeit. Gleichzeitig kann das Re-enactment aber auch auf die politische Grenzziehung von 1948 bezogen werden. Mit dem Untertitel „Sometimes doing something poetic can *become* political,

4 | Das 18-minütige, über Alÿs' Webseite frei zugängliche Video beginnt mit folgender Erklärung: „The statutory basis on which the partition of Jerusalem rested was the ceasefire agreement signed on November 30, 1948 between Moshe Dayan, 'commander of all the Israeli forces in the Jerusalem region', and Abdullah al-Tal, 'representing the Arab Legion and all the other forces in the Jerusalem area'. (...) The lines were sketched on a Mandatory 1:20,000 scale map. Moshe Dayan drew the Israeli line with a green grease pencil while Abdulla al-Tal marked his front line with a red one. The grease pencils made lines 3 to 4 millimeters wide. Sketched on a map whose scale was 1:20,000, such lines in reality represented stripes of land 60 to 80 meters width. Who owned the 'width of the line'? Meron Benvenisti, City of Stone. The Hidden History of Jerusalem“, vgl. Alÿs 2004 (wie Anm. 3).

5 | Ebd..

and sometimes doing something political can *become* poetic“ [Hervorh. v. Verf.] setzt Alÿs seine Performance von 2004 und die Grenzziehung im Jahr 1948 in einen transformativen, prozesshaften und nicht-hierarchischen Raum des *becoming* zwischen Polis und Poieisis. Es kommt zu einer Auflösung eindeutig zugewiesener Kategorien: ein politischer Akt einer kartographischen Markierung kann demnach genauso eine poetische Dimension beinhalten, wie die zuvor als poetisch bezeichnete künstlerische Praxis von Alÿs in diesem Kontext politische Qualität für sich reklamieren kann. Denn „Alÿs was not only retracing the contours of Dayan’s line, [...] he was also reinscribing the original act of partition through a performative act of iteration“⁶. Dieser physischen Wiedereinschreibung der *Grünen Linie* durch den Künstler steht die Errichtung der 759 Kilometer langen Sperranlage zwischen Israel und dem Westjordanland gegenüber, welche zeitgleich – weitab von der grünen Linie – im Gebiet des Westjordanlands von der israelischen Regierung vorangetrieben wurde. In diesem Kontext der Gleichzeitigkeit kann *The Green Line* daher als politischer Protest verstanden werden.

Zugleich ergeben sich Kontexte aus der kunstwissenschaftlichen Beobachtung: Die zeitliche und örtliche Gebundenheit von Performances führt zu einer verstärkten Herausstellung der Performance-Dokumentation.⁷ Im Rezeptions- und Wissenschaftskontext nehmen „Dokumentar fotografie, Relikte und Anekdoten“ dabei sogar häufig die Position der Performance als künstlerische Arbeit ein.⁸ Wird demnach die Dokumentation von Anfang an als Teil der künstlerischen Strategie in *The Green Line* betrachtet, ergeben sich zwei Analyseebenen: ein physischer Ort der Performance und ein zweiter, abstrakter Ort der Dokumentation, den Miwon Kwon „discursive site-

6 | Tony Fisher: Aesthetics and the Political: An Essay on Francis Alÿs’s „Green Line“, in: Cultural Critique, Vol. 78 (Spring 2011), S. 1–26, hier S. 3.

7 | Vgl. Amelia Jones: „Presence“ in absentia. Experiencing Performance as Documentation, in: Art Journal, Jg. 56, 1997, H. 4, S. 11–18, hier S. 11.

8 | Vgl. Schneemann 2005 (wie Anm. 2), S. 67.

specificity“⁹ nennt. Die Strategie des Erzeugens eines zweiten Ortes, eines „Referenzsystem[s] von Erinnerungen und Rekonstruktion“ durch die Dokumentation, wird von Peter Schneemann auch als *Mapping* bezeichnet.¹⁰ Die Differenzierung des Ortsbegriffs ermöglicht nun die kunsthistorische Beobachtung eines „abwesenden Ortes“ durch seine dokumentarische Rekonstruktion.¹¹

Der Grenzverlauf ist der physische Ort in *The Green Line*. Der Ort wird komplexiert, indem der Grenzverlauf selbst kein originär-physischer Ort, sondern ein konstruierter ist. Durch den performativen Akt des situationistisch anmutenden Gehens wird die Ortsspezifität zudem unbestimmt ausgedehnt. So ist der Ort der Performance eine sich wandelnde Strecke, welche während der andauernden Performance bereits wieder angeeignet, verwischt und überschritten wird. Hinzu kommt, dass die Kamera und die Kamera-lenkende Person selbst bereits eine Präsenz in der orts- und zeitspezifischen Situation inne haben, sie erzeugen durch ihre Anwesenheit einen weiteren Kontext – in der sich verändernden Reaktion von Vorübergehenden, sobald diese die Kamera bemerken. Aus ahnungslosen Passant:innen werden plötzlich Rezipient:innen einer gefilmten Performance.

Die Anwesenheit der Kamera ist gleichzeitig Grundlage für den zweiten, abstrakten Ort – den diskursiven Ort der Dokumentation. Bereits die ästhetische Sprache des Videos besetzt dabei eine eigene Position im Diskurs – visuell kommentierend, filmische Schnitte ästhetisch produzierend. Auch die elf Interviews, Gespräche, Kommentare, Streams-of-Consciousness mit Personen des öffentlichen Lebens¹²

9 | Miwon Kwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge Mass./ London 2004, hier S. 60–64.

10 | Vgl. Schneemann 2005 (wie Anm. 2), S. 68.

11 | Vgl. Nick Kaye: *Site-specific art: performance, place and documentation*, London 2000, hier S. 218.

12 | Vgl. Alÿs 2004 (wie Anm. 3): Darunter waren eine Anthropologin, ein Historiker, ein Mitglied der Knesset, eine Kunsthistorikerin, zwei Aktivisten, eine Journalistin, zwei Architekten, ein Filmemacher und eine Verlegerin.

sind Teil der *discursive site-specificity*. Im Rahmen einer Ausstellung von Alÿs' *The Green Line* in der Tate Modern 2010 wird notiert: „their voices [various commentators from Israel, Palestine, and other countries], sometimes sceptical, sometimes approving, can be heard while the video of his action is screened“¹³. Indem der museale Raum durch die Interviews um den Kontext eines gesellschaftspolitischen Diskurses erweitert wird, überlagert der Künstler so zielgerichtet eine ungerichtete Rezeption seiner Performance durch eine kontrollierte *In-Kontext-Setzung* und verhindert damit die primäre Auseinandersetzung der Zuschauer:innen mit der Performance. Die Rezipient:innen werden gar zu Meta-Rezipient:innen, die die Performance-Dokumentation durch die Rezeption der Interviewten rezipieren. Treffend äußert sich dazu Peter Schneemann: „Dokumentationsstrategien zeigen in ihrem Status zwischen vorausschauender Konzeption und nachträglicher Beschreibung eine Tendenz, Rezeptionsparameter festzuschreiben, anstatt das Potential einer Weiterführung eines offenen Diskurses zu nutzen.“¹⁴ Die audiovisuelle Installation im Museumskontext bildet darüber hinaus selbst bereits einen neuen, eigenen Text, der als weiterer Aspekt des Werkes in uneindeutigem Verhältnis zur vorausgegangenen Performance und Performance-Dokumentation steht.

Eine *Unterscheidung* von Text und Kontext ist für *The Green Line* weder eindeutig möglich noch zielführend, denn die Überlagerung von Kontextfragmenten zeugt von einer stetigen und un abgeschlossenen Re- und Neu-Kontextualisierung der künstlerischen Arbeit von Alÿs. Eine differenzierte Betrachtung von konstitutiven Kontexten und beobachteten Kontexten kann jedoch produktive

13 | Tate Modern: A story of Deception: room guide, The Green Line, o. J., <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-4> [Abruf: 13.03.2020].

14 | Schneemann 2005 (wie Anm. 2), S. 67. Vgl. auch Beatrice von Bismarck: Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung, in: dies. (Hg.): Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Ausst.-Kat. Kunstraum der Universität Lüneburg, Köln 2002, S. 113–119.

Kontext-Text-Beziehungen offenlegen. So zeigt sich, dass Alÿs das *Mapping* – das Erzeugen eines Referenzsystems durch Dokumentation – als mehrdimensionale Strategie für seine künstlerische Arbeit fruchtbar macht: Während er durch die Video-Dokumentation und die Interviews einen abstrakten Diskursraum schafft, kann seine Performance der Übertragung der Waffenstillstandslinie auf den Untergrund als *Re-Mapping* verstanden werden. Darüber hinaus ist im Ausstellungszusammenhang und dem sich daraus ergebenden Rezeptionskontext von einer Re-Textualisierung zu sprechen, die Alÿs' prozesshafte künstlerische Praktiken weiter verdichtet. Zugleich sollen zahlreiche Kontexte unbesprochen, aber nicht unerwähnt bleiben: einerseits Kontexte, die außerhalb des Sagbaren liegen, andererseits Kontexte, die nicht im Fokus dieses Textes stehen, wie etwa der Kontext des Künstlernarrativs Francis Alÿs, die Online-Präsentation von *The Green Line* oder auch der Kontext der heutigen Situation im Israel-Palästina-Konflikt.

**ENTKUNSTUNGSPROZESSE VORHERIGER
VERKUNSTUNGEN DURCH ÖKOLOGISIERENDE
ENT-, RE- UND NEU-KONTEXTUALISIERUNGEN
AM BEISPIEL VON PIERRE HUYGHES *UNTILLED* (2012)**

137

AMELIE SITTENAUER

Ein transformiertes, ephemeres Areal wird zum spekulativen Ort komplexer Wechselbeziehungen zwischen biologischen, organischen und mineralogischen Entitäten. Die künstlerische Arbeit *Untilled, Alive entities and inanimate things, made and not made* des französischen Künstlers Pierre Huyghe wird so zum Austragung- und Verhandlungsort ökologischer Prozesse in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Die künstlerische Arbeit – im Rahmen der documenta 13, 2012, in einem offenen Areal der Kompostieranlage der Karlsaue in Kassel angelegt – verfügt über keinen offiziellen Eingang oder vorgefertigte Wege. Besucher*innen bewegen sich ohne Beschränkungen oder Wegfolgen durch das Gelände, das von elf Hügeln aus Erde, Biomasse, Morast und Schlamm durchzogen ist. An manchen Stellen sind Reifenspuren von Autos sichtbar. Die Erdhügel sind wild bewachsen mit (Un-)Kräutern, Gräsern und aphrodisierenden und bewusstseinsverändernden halluzinogenen Pflanzen wie Fingerhut, Tollkirsche, Stechapfel, Cannabis und Roggen. Abgestorbene Äste und Baumstämme liegen auf dem Gelände verteilt, darunter eine entwurzelte Eiche aus Joseph Beuys' *documenta 7*-Beitrag *7000 Eichen. Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*. In einer Senke zwischen den Hügeln steht eine auf dem Rücken liegende, auf einen Arm gestützte Skulptur eines nackten, weiblichen Körpers, montiert auf einem Sockel. Der Kopf der Skulptur ist verdeckt, überwachsen, überlagert durch ein lebendiges Bienennest, das sich während der Ausstellungszeit vergrößert und verändert. Neben den Bienen besiedeln auch Termiten, Insekten, Algen und Bakterien das Gelände, die Bestäubung und Myrmekochorie betreiben. Zu *Untilled* gehört außerdem eine weißfarbene Podenco-Hündin mit einem pinkstrahlenden Vorderbein, die das Gelände der Kompostieran-

lage tagsüber bewohnt. An manchen Tagen wird sie von einem Hundewelpen begleitet, der von „der Hündin entwöhnt wird“¹. Häufig ist der Betreuer der Hunde anwesend, der die Hunde füttert und manche Pflanzen gießt. In einem Teil des Geländes sind Baumaterialien zu Haufen oder zu minimalistisch anmutenden, kubischen Türmen gestapelt und erzeugen neben den kunsthistorischen Referenzen einen Eindruck provisorischer Unfertigkeit. Zementplatten stapeln sich neben Haufen ziegelstein-großer Granitquader und Teerbrocken. Eine Betonbank mit pinkfarbener Sitzfläche, die als Teil der künstlerischen Arbeit *Park, a Plan for Escape* von Dominique Gonzalez-Foerster bei der *documenta 11*, 2002 ebenfalls in der Karlsau platziert war, liegt auf die Seite gekippt als trennendes Element zwischen den Baumaterialien. In Skizzen von Pierre Huyghe wird deutlich, dass auch abstrakte Ideen, geschichtliche Konzepte und Erinnerungen konzeptualisierte Bestandteile der künstlerischen Arbeit sind.

In der Kunstgeschichte wird der Ökologie-Begriff häufig mit der *Eco Art* der 1960er Jahre assoziiert², in der die Ökologie und damit verbundene Vorstellungen von *Natur* zum Gegenstand künstlerischer Arbeiten werden. Etymologisch bedeutet Ökologie dabei nicht mehr als die Wissenschaft der Wechselbeziehungen von Lebewesen untereinander und zu ihrer Umwelt. Praktiken und Methoden der Ökologisierung, die nicht die Natur als das Andere, sondern Wechselbeziehungen zwischen heterogenen Entitäten sichtbar machen, werden in der Kunstgeschichte bisher peripher berücksichtigt. Die kunsthistorische Nutzbarmachung ökologisierender Konzepte und Episteme erfordert deshalb zunächst eine Auseinandersetzung mit ausgewählten Theorien, die sich mit Prozessen der Wechselbeziehungen, Interrelationalitäten, Ökologien und Kontexte beschäftigen.

1 | Documenta 13. Das Begleitbuch / The Guidebook 3/3, Katalog / Catalog, Ausst.-Kat. Documenta 13, Kassel, Ostfildern 2012, S. 262–263.

2 | Vgl. Ruth Wallen: Ecological Art. A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis, in: Leonardo, 2012, Jg. 45, Nr. 3, S. 234–242, hier S. 235.

Für die Behandlung von Ökologisierungen eignet sich zunächst die Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour und anderen³, da sie Wechselbeziehungen zwischen heterogenen Bestandteilen zum Ausgangspunkt nimmt⁴. Diese Assoziationen zwischen Entitäten sind dabei einem ständigen Wandel unterzogen, sie sind fluide, prozesshaft und werden permanent neu produziert – sie sind nicht beständig und nicht träge. Jene Entitäten, die als heterogene Bestandteile Assoziationen bilden, werden Akteur*innen⁵ genannt. Ein*e Akteur*in ist, „wer von vielen anderen zum Handeln gebracht wird“⁶. Akteur*innen handeln demnach nicht isoliert, sondern werden in Assoziation mit anderen zum Handeln gebracht, wodurch sie mit Handlungspotenzial, im Englischen *agency*, ausgestattet werden. Entgegen modernistischer Vorstellungen von Dichotomien und „großen Trennungen“ zwischen Subjekten/Objekten, Kultur/Natur, Menschliches/Nicht-Menschliches lehnt die ANT eine asymmetrische, hierarchisierende Beziehung zwischen Akteur*innen zugunsten des vermeintlich dominierenden Subjekts, der Kultur, des Menschlichen ab.⁷ Jedes Ding, „das eine Situation verändert, in dem es einen Unterschied macht“⁸, ist nach Latour ein Akteur. Wird also „den Akteur*innen gefolgt“, bedeutet das eine radikale Veränderung der Wahrnehmung von Handlungsmöglichkeiten in der Welt. Denn jedes Ding, jedes Objekt, jedes Tier und jede Pflanze ist mit der ANT ein*e Akteur*in mit eigener *agency*, einer Handlungsfähigkeit, sobald sie als Teil

3 | Dazu werden insbesondere der französische Soziologe Michel Callon und der britische Soziologe John Law gezählt. Vgl. Georg Kneer: Akteur-Netzwerk-Theorie, in: Georg Kneer und Markus Schroer (Hg.): Handbuch Soziologische Theorien, Wiesbaden 2009, S. 19–40, hier S. 19.

4 | Vgl. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt/Main 2007, S. 17.

5 | Mit dem Begriff Akteur*innen möchte ich nicht andeuten, dass all jene Entitäten in einer Gender-Dimension gedacht werden sollten. Ich möchte damit lediglich eine Verwendung des generischen Maskulinums mit der einhergehenden Problematik der Reduzierung auf das Maskuline vermeiden. Da Akteur-Netzwerk-Theorie ein feststehender Begriff ist, werde ich diesen nicht gendern.

6 | Latour 2007 (wie Anm. 4), S. 81.

7 | Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2018, S. 130.

8 | Latour 2007 (wie Anm. 4), S. 123.

dieses fluiden Moments einer Netzwerkbildung zum Handeln gebracht wird. Die Grundüberlegungen der Akteur-Netzwerk-Theorie bieten die Möglichkeit, den für künstlerische Arbeiten noch immer vorherrschenden Dualismus eines betrachtenden Subjekts und eines betrachteten Objekts außer Kraft zu setzen. Werden künstlerische Arbeiten als Akteur-Netzwerke verstanden und wird heterogenen Entitäten ein Handlungspotenzial unabhängig ihrer menschlichen/nicht-menschlichen Ausgestattetheit und/oder einer intentionalen Verfasstheit anerkannt, verändern sich die kunsthistorischen Betrachtungsprämissen und -weisen grundlegend. In der Folge existiert nicht mehr die Unterscheidung von aktiven, handelnden Betrachter*innen und passiven, handlungsunfähigen Kunstwerken – stattdessen ist Betrachtung beidseitig konzipiert und Betrachter*innen wie künstlerische Werke können handlungsaktiv sein.

Werden also die heterogenen Bestandteile in *Untilled* als Akteur*innen eines Netzwerks markiert, zählen dazu organische, biologische und mineralische Elemente wie menschliche, tierische und menschen-gemachte Bestandteile. In den einzelnen Akteur*innen selbst können sich wiederum weitere komplexe Netzwerke vereinen. So lassen sich kollektive Organismen wie Menschen, Bienen oder Ameisen beispielsweise durch Arbeitsteilungen oder soziale Zugehörigkeiten assoziieren.⁹ Ein Baumstamm, eine umgeworfene Bank, eine Skulptur, Bienen, Bienenstöcke, Pflanzen, Hunde, Wasser, Sonne, Insekten, Erdhaufen, aufgestapelte Steinplatten, der Künstler, die Besucher*innen können demnach durch ihr Handlungspotenzial assoziiert in einem unabgeschlossenen und unabschließbaren Akteur-Netzwerk enthalten sein. Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit ergeben sich dabei nicht nur durch räumliche und zeitliche Unbegrenztheiten, sondern auch durch die beständigen Re-Assoziierungen verschiedener Akteur*innen untereinander. So werden beispielsweise die platzierten künstlerischen Arbeiten von Dominique

9 | Vgl. Dorothea von Hantelmann: *Situated Cosmo-technologies. Pierre Huyghe's Untilled and After ALife Ahead*, in: Pierre Huyghe, *Ausst.-Kat. UUMwelt, Serpentine Gallery, London 2019*, S. 10–25, hier S. 12.

Gonzalez-Foerster, Joseph Beuys und anderen in neue Referenz- und Handlungszusammenhänge mit verschiedenen Umwelten gebracht. Durch die Betrachtung, Benutzung, Besetzung, Beschnüffelung oder Zersetzung durch Akteur*innen scheint ihnen der Charakter des auratischen, unnahbaren „Kunstwerks“¹⁰ abhandengekommen zu sein beziehungsweise in situ abhandenzukommen. In Prozessen von Ent-, Re- und Neu-Kontextualisierungen scheinen sie stattdessen entkünstet, um sich daraufhin in ihrer dinghaften Materialität in verschiedenen Netzwerkfigurationen einzufinden. Die Entkünstung der künstlerischen Einzelwerke lässt so ihre vorangegangene Verkunstung sichtbar werden, und markiert und dekonstruiert damit diesen Prozess wie zugleich die ihnen gegenübergestellte *Natur* als Konstrukt. Huyghe deutet skizzenhaft Dualismen wie Mensch/Tier und Subjekt/Objekt an und lässt sie in den fusionierten Mischwesen der Skulptur mit Bienenkopf oder der Podenco-Hündin namens *Human* implodieren. In der direkten Gegenüberstellung von vermeintlichen Gegensätzen, in ihren Überlagerungen und Interrelationalitäten setzt er damit die Subjekt-Zentrierung außer Kraft. Die Auflösung von antagonistischen Dualismen und die Sichtbarmachung von Handlungszusammenhängen zwischen den Akteur*innen erlaubt so, künstlerische Arbeiten zu rezipieren, ohne anthropozentrischen Bild- und Wahrnehmungspraktiken zu verfallen.

Untilled ist eine realisierte Utopie, die in ihren anti-anthropozentrischen Akteur-Netzwerken quantitativ und qualitativ unbekannte Verknüpfungen von Multispezies-Zusammenleben imaginieren lässt. Michel Foucault schlägt in seinem Text *Andere Räume* (1967) den Begriff der *Heterotopie* vor, der auf genau diese Verwirklichung abzielt: Heterotopien „sind wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert,

10 | Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1969, S. 429–469, hier S. 434.

bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können¹¹. Die Gelände, Plätze, Räume in *Untilled* sind solche Widerlager, in denen Gegenüberstellungen von Kategorien „innerhalb der Kultur“ geschehen. Als „dritten Grundsatz“ für Heterotopien schreibt Foucault: „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“¹² Als die vielleicht älteste dieser Heterotopien mit widersprüchlichen Platzierungen nennt Foucault den Garten. Der Garten, ein Motiv, das auch in *Untilled* gesehen werden kann, „ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt“¹³. Die heterogene Komposition von *Untilled* ist eine ökologische Heterotopie, da die Auflösung und Neuknüpfung verschiedener Entitätsbeziehungen betrieben und eine Konkretisierung im Sinne einer ungewissen, objektlosen Ökologie vorgenommen wird. Durch die Dezentrierung des menschlichen Subjekts und einer umfassenden Neudefinierung der beteiligten Akteur*innen und ihres Handlungspotenzials entstehen in beziehungsweise durch *Untilled* unbestimmte Potenzialitäten, die ein „retying of knots“¹⁴ von Multispezies im Sinne Donna Haraways möglich werden lassen.

Gleichzeitig sollen jene Wechselbeziehungen nicht vorausgesetzt werden: „Steht alles wechselseitig in Beziehung? Nicht unbedingt. Wir wissen nicht, was miteinander verbunden und verwoben ist. Wir tasten uns voran, wir experimentieren, probieren Dinge aus. Niemand weiß, wozu eine Umwelt in der Lage ist.“¹⁵ Zu groß sei die Gefahr, so Latour, sich in neue Absolutheiten und Vorannahmen zu begeben. Die Ungewissheit ist damit impliziter Bestandteil der öko-

11 | Michel Foucault: *Andere Räume* [1967], in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 39.

12 | Ebd., S. 42.

13 | Ebd., S. 43.

14 | Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis 2007, S. 3.

15 | Bruno Latour: *Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage*, in: *Arch+*, 2010, Jg. 42, Nr. 196/197, S. 12–19, hier S. 18.

logisierenden Prozesse und ermöglicht uns, einen Umgang mit fiktionalen oder unbestätigten Elementen in den künstlerischen Arbeiten zu finden. Nach Latour tasten wir uns also vor, stellen Vermutungen an, recherchieren Zusammenhänge und kultivieren so eine neue Betrachtungs- und Umgangsweise mit künstlerischen Arbeiten. Wird die künstlerische Arbeit *Untilled* ökologisch perspektiviert, ergeben sich vorhandene und hinzugefügte heterogene Entitäten, die in unabgeschlossenen und unabschließbaren Raumzeiten in Handlungszusammenhänge gebracht werden. Daraus ergeben sich konkrete ökologisierende Effekte, wie etwa das Infragestellen kategorialer Dualismen durch Operationen der Gegenüberstellung und Überlagerung. Fusionierte Mischwesen wie Hundemenschen, Netzwerkköpfe und Menschmaschinen führen darüber hinaus zu einer Problematisierung des menschlichen Subjekts als einer gänzlich unabhängigen und selbstbestimmten Entität. Huyghes künstlerische Arbeit ersetzt dabei aber nicht nur ein vorausgegangenes Ordnungsprinzip durch ein ökologisches. In *Untilled* werden absolute Kategorisierungen als solche demontiert. Huyghes wichtigste Strategie, um Ökologisierung in ihrer Komplexität zu gewährleisten, ist: Ungewissheit.

Diese ökologisch-heterotopischen, ungewissen Potenziale fordern, die Frage nach einer künstlerischen Erkenntnisproduktion und damit nach einer epistemologischen Ästhetik¹⁶ in *Untilled* zu stellen. Denn Erkenntnisse werden produziert: in der interdisziplinären Konzeptualisierung, in den skizzenhaften Zitationen, in der Materialisierung eines sensorisch und habituell erfahrbaren Raumes ökologischer Wechselbeziehungen, der sonst nur in posthumanistischer Literatur skizziert wird. Wird der Prozess der Ökologisierungen konsequent weiterbetrieben und zum Beispiel bis in die Theoretisierungen geführt, kommt es bei der Einordnung der künstlerischen Arbeit(en) von Pierre Huyghe – und wiederum bei der kunsthistorischen Beobachtung seiner künstlerischen Arbeit(en) – zu weiteren Neu-

16 | Vgl. Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019, S. 26.

verhandlungen von Dualismen. Denn *Untilled* kann sowohl *Kunst* als auch *Forschung* sein, sowohl im Künstlerischen als auch im Wissenschaftlichen ökologische Erkenntnisse produzieren. Selbst die eigene kunstwissenschaftliche Beobachtung muss dabei geprüft werden: bringe ich mich doch als Beobachterin mit dem wissenschaftlichen Schreiben über Künstlerisches, das vom Ökologischen im Künstlerischen und vom Wissenschaftlichen im Künstlerischen handelt, in einen ungewissen Zwischenraum künstlerisch-wissenschaftlich-ökologischer Erkenntnis.

Ungewissheit und Kontingenz sind wichtige Themen, Motive und Operationen der Ökologisierung in/durch *Untilled* und seiner künstlerischen Erkenntnisproduktion – nicht zuletzt auch in der kunsthistorischen Analyse. Denn die Auflösung von Dualismen und die Neubetrachtung und Neuordnung heterogener Wechselbeziehungen gehen mit der Verabschiedung von Grundannahmen einher, die die Betrachtung einzelner künstlerischer Arbeiten, des Künstlerischen und der gesellschaftlichen Systeme in ihrer Gesamtheit bestimmt haben. Trotz oder auch wegen ihrer Subtilität ist *Untilled* daher hochpolitisch. Denn die künstlerischen Strategien der Ökologisierung stellen nichts weniger als die anthropozentrischen Rechtfertigungslogiken¹⁷ politischer, kultureller und gesellschaftlicher Handlungen der Moderne in Frage. Im künstlerischen Kontext von *Untilled* wird die Ökologie in ihrer Komplexität, Relationalität, Kontingenz und quantitativen und qualitativen Überforderung verhandelt.

17 | Vgl. Latour 2010 (wie Anm. 15), S. 15.

IST KONTEXT KALKULIERBAR? EINE UNTERSUCHUNG VON ELMGREEN & DRAGSET'S *PRADA MARFA*

145

LUCY SPITZKOPF

Im Rahmen einer Live-Diskussion auf Instagram am 19.03.2020 bot sich mir unerwartet die Möglichkeit, Michael Elmgreen, Teil des Künstler-Duos Elmgreen & Dragset, die Frage „Would you consider context becoming content?“ bezogen auf *Prada Marfa* von 2005 zu stellen. Seine Antwort fiel folgendermaßen aus: „When we were working on *Prada Marfa*, there were no social media platforms as today. Instagram and Facebook were not existent and we didn't think of any possibility to do something that would work on platforms like this. But being the control freaks we are the possibilities that come with social media and the spreading and life of an artworks own is very exciting and interesting for us. Context becoming a part of content is therefore possible but not at all calculated.“¹

Kann dieser Aussage Elmgreens, dass der Kontext im Rahmen der Werkplanung zwar berücksichtigt, aber nicht kalkuliert werden kann, zugestimmt werden? Am Beispiel von *Prada Marfa* soll vor allem der pop-kulturelle Kontext und damit einhergehend dessen mögliche Kalkulierbarkeit untersucht werden.

Werkbeschreibung von *Prada Marfa* und dessen Kontextualisierung in Bezug auf den Standort, die Modemarke Prada und den White Cube

Bei *Prada Marfa* des skandinavischen Künstler-Duos Elmgreen & Dragset aus dem Jahr 2005 handelt es sich um eine permanente skulpturale Kunstinstallation. Die Konstruktion stammt von dem Architekten Jörg Boettger, ausgeführt wurde sie von Ronald Rael und

¹ | Instagram-Live-Talk am 19.03.2020, um 10:00 Uhr, mit Michael Elmgreen und Johann König, via @koeniggalerie.

Virginia San Fratello². Das Design des 4,6 x 7,6 Meter großen, freistehenden Baus aus Putz, Glas und Lehm, Aluminium, Anstrichmittel, mitteldichte Holzfaserplatte und Teppich³ erinnert mit seiner Form, seinen Materialien und seinem reduzierten Innendesign an das Fragment eines Flagship Stores der italienischen Modemarke *Prada* in der 5th Avenue, New York. Er befindet sich aber mitten in der Wüste, 2,3 Kilometer nordwestlich von Valentine, Texas, direkt am US-Highway 90 und ungefähr 42 Kilometer nordwestlich der Stadt Marfa, in der Donald Judd mit der Chinati Foundation sein Museum gegründet hat.

Die Vorderseite der Installation verfügt über zwei große Schaufensterfronten, dazwischen eine schmale Glastür. Oberhalb der Fenster sind zwei in den Raum ragende, helle Markisen montiert, die schwarz auf weiß den Schriftzug *Prada* tragen. Wiederum hierüber sind zwei schwarze Tafeln angebracht, auf deren oberem Teil in weißer Schrift der Markenname *Prada* und darunter etwas kleiner *Marfa* in der markentypischen Typographie steht. Trotz der vorhandenen Tür mit den zwei Stufen kann die Installation nicht betreten werden.

Im Inneren befinden sich zwei symmetrisch platzierte, weiße Sockel, auf denen jeweils drei Taschen ausgestellt sind, sowie ein einsehbares Schuhregal, welches aus drei übereinander angebrachten, in die Rückwand eingelassenen weißen Ebenen besteht. Hier werden ausschließlich die rechten Schuhe eines jeden Paares in Seitenansicht gezeigt.⁴ Die Accessoires, die eigens von Miucca Prada für *Prada Marfa* zur Verfügung gestellt wurden, sind aus der Herbst-Kollektion des Jahres 2005.⁵ Der gesamte Innenraum ist in Weiß gehalten, lediglich die Exponate stellen eine Farbabweichung dar.

2 | Vgl. Janelle Zara: Prada in the Desert: How a fake luxury boutique became a Texas landmark, *The Guardian*, 03.10.2019, <https://www.theguardian.com/us-news/2019/oct/03/prada-marfa-texas-sculpture-boutique> [Abruf: 25.02.2020].

3 | Vgl. Philip Jodidio: *Architecture Now!*, Vol. 5, Köln 2007, S. 202.

4 | Vgl. ebd.

5 | Vgl. ebd.

Die Wahl des Standortes in der Nähe des Kunst- und Künstlermuseums in Marfa, gegründet von Donald Judd und vornehmlich seinem Werk gewidmet, stellt die erste mögliche Kontextualisierung von *Prada Marfa* dar: Der Standort legt nahe, *Prada Marfa* im Sinne einer gegenseitigen Korrelation von Werk und Umgebung Judds bevorzugten Gattungen Minimal Art und Land Art zuzuordnen.⁶ Dieser These ist zuträglich, dass die Form des weißen, rechteckigen Gebäudes von *Prada Marfa* die Aluminium-Quader Judds im Besonderen⁷ und die von Judd eingesetzten Primary Structures zitiert und sich darüber eine optisch formale Bezugnahme herstellen lässt. Wie bei Judd sind dadurch Themen wie Anfang und Ende, Leere und Fülle, Endlichkeit und Unendlichkeit aufgehoben. In der Kombination aus Minimal Art und Land Art entsteht mit *Prada Marfa* eine starke ortsspezifische Installation (site-specific), die aber auch nicht-ortsspezifisch, also andernorts, mit wesentlichen Auswirkungen auf die Rezeption möglich ist. Kann diese starke Ortsspezifität von Judd und Marfa, wie von Elmgreen behauptet, bei der Planung nicht berücksichtigt worden sein?

Das In-Szene-Setzen der italienischen Modemarke Prada in Werk und (!) Werktitel hebt den bereits in der Entstehung des Werks eingeplanten und umgesetzten Bezug auf die Popkultur (hier in der Mode) hervor. Das Künstlerduo bezieht sich mit *Prada Marfa* bereits zum zweiten Mal auf das Label, nachdem es schon 2001 die Tanya Bonakdar Galerie in New York City mit der Ankündigung „Opening soon – PRADA“ versehen hatte.⁸ Ebenso wie die Boutique-Galerie in der Wüste Marfas eröffnete auch diese Galerie-Boutique nie wirklich. Die Marke Prada steht nicht nur für den inoffiziellen Dresscode der Kunstwelt seit vielen Jahrzehnten, sondern auch für eine Kritik an

6 | Vgl. Sabine Vogel: Kiosk und Kunst, in: Peter Weibel (Hg.): Kontext Kunst, The Art of the 90's, Köln 1994, S. 207–219, hier S. 211.

7 | Donald Judd, *Untitled*, Beton, 2,5 x 2,5 x 5 Meter, Marfa Chinati Foundation, 1980–1984.

8 | Vgl. Cordula Vielhauer: Prada, Texas, in: Süddeutsche Zeitung, 21.05.2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-in-der-mitte-von-nirgendwo-prada-texas-1.432441> [Abruf: 06.03.2020].

der Gentrifizierung durch Luxusmarken und Luxusboutiquen⁹ und bildet einen nächsten Kontext des Werkes. Diese Referenzebenen machen die kontextorientierte Installation gleichzeitig zu einer Performance und zu einer Intervention.

Das nahezu sterile, weiße Interieur von *Prada Marfa*, welches sich in Luxusboutiquen, primär aber in Kunstgalerien wiederfindet, stellt einen institutionellen Bezug zum White Cube her. Die Appropriation des Programms des White Cubes in Verbindung mit dem Interieur einer Luxusboutique problematisiert so die Mechanismen des Kunstmarktes. Der Künstler und Autor Brian O’Doherty hatte sich in seinen Untersuchungen *Inside the White Cube* Mitte der 1970er Jahre auf die Herstellung und die Rezeption von Kunst in Abhängigkeit vom White Cube konzentriert und eine erste Geschichte des künstlerischen Umgangs mit ihm skizziert.¹⁰ Dieser Bezug zum White Cube thematisiert nicht nur die Isolation des Werks und den potenziellen Kontextraub, wie der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp herausstellt, sondern auch die damit einhergehende notwendige Re- oder die mögliche Neu-Kontextualisierung künstlerischer Arbeiten.¹¹ Außerdem notierte O’Doherty hierin die Formel „content becomes context“¹², die meinen Text und zuvor meine Frage an Elmgreen leitete.

Neukontextualisierungen von *Prada Marfa* durch Popkultur

Auch wenn Elmgreen die kalkulierte Berücksichtigung von Kontextualisierungen in seiner Antwort an mich verneinte, ist *Prada Marfa* in den letzten Jahren – gerade mit dem Aufkommen der sozialen Medien – verstärkt auch „außerhalb“ der Kunstwelt medialisiert und kontextualisiert worden.

9 | Vgl. ebd.

10 | Vgl. Brian O’Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, 1986.

11 | Vgl. Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst*, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101.

12 | O’Doherty 1986 (wie Anm. 10), S. 14.

Noch bevor *Prada Marfa* ein beliebtes Instagram-Motiv wurde, war es bereits in TV-Serien wie *The Simpsons* (2019)¹³ und zuvor in *Gossip Girl* (2008) zu sehen. Während das Werk bei den *Simpsons* als Comicversion seiner selbst zu sehen ist und somit durch die Gattung, das Medium Seriengenre und den Plot der Episode kontextualisiert wird, wird *Prada Marfa* in der Serie *Gossip Girl* als Interieur und Dekoration in einem Luxusapartment in Form eines Leuchtkastens, der auf das Werk in Marfa verweist, paraphrasiert. Durch diese serielle und Serien¹⁴-Kontextualisierung entsteht eine von Elmgreen & Dragset nicht kalkulierbare Ebene, die das Werk auf der einen Seite der primären (Kunst-)Gattung enthebt, es auf der anderen Seite in die des Interieurs und der Dekoration einbettet. Durch zahlreiche „Do-it-yourself“-Anleitungen im Internet und den Vertrieb ähnlicher Schilder und Plakate in Onlineshops entwickeln sich so sich selbstständigende und auf sich verweisende Kontextketten, die das Werk je nach „Ausstellungsort“ in den verschiedensten Wohn- und Arbeitsräumen in einen wiederum nächsten Kontext setzen.

Diese Kontextkette setzt sich in sozialen Netzwerken, insbesondere auf der Plattform Instagram fort, indem das Werk in zahlreichen Beiträgen unterschiedlichster Profile erscheint. Allein auf Instagram verzeichnet *#pradamarfa* mehr als 60 Tausend Beiträge¹⁵ und verdeutlicht, dass diese Wortkombination längst schon zu einer eigenständigen Marke geworden ist, die sowohl als Text als auch als Kontext auftritt und einsetzbar ist. Mit jedem neuen Beitrag auf Instagram wird die Installation von Elmgreen & Dragset, die räumlich weitaus näher an Valentine/Texas als an Marfa liegt und dennoch

13 | In der elften Folge der 30. Staffel *Mad about the Toy*, erstmals ausgestrahlt am 6. Januar 2019, besucht die Kultfamilie *Prada Marfa*. Vgl. o. A.: *Simpsons reisen zu Elmgreen & Dragsets Prada Marfa-Installation*, Monopol, 18.01.2019, <https://www.monopol-magazin.de/die-simpsons-unternehmen-eine-reise-zu-elmgreen-dragset> [Abruf: 13.03.2020].

14 | Vgl. hierzu auch das Motiv der Serie in Donald Judds Minimal Art.

15 | Vgl. <https://www.instagram.com/explore/tags/pradamarfa> [Abruf: 11.06.2020]. Hierbei handelt es sich nur um die Beiträge, die mit dem Hashtag *#pradamarfa* versehen sind. Die Menge der Beiträge, die nicht mit diesem Hashtag versehen sind und dennoch auf Instagram erscheinen, sind hiermit nicht gezählt.

Prada Marfa heißt (und sich damit Bedeutung von Judd leiht), neu kontextualisiert – ohne, dass die Künstler auf diese pop-kulturellen Neukontextualisierungen Einfluss nehmen könnten. Aus den Kontextketten werden wiederum Kontentketten, die sich augenscheinlich potenzieren und zu einem nicht mehr zu differenzierenden Geflecht werden.

Instagrammability als Text-Kontext-Reziprozität

Mit dem Aufkommen sozialer Netzwerke wurde das, was Marshall McLuhan in *The Medium is the Message* 1964 postulierte, zu einer selbst-erfüllenden Prophezeiung: Hier entsteht ein direkter Austausch zwischen Medium, Nutzer/innen und den geteilten Inhalten: „Today, the mass audience (the successor o the ‚public‘) can be used as a creative, participating force. It is, instead, merely given packages of passive entertainment. [...] A new form of ‚politics‘ is emerging and we haven’t yet noticed. The living room has become a voting booth. Participation via television in Freedom Marches, in war, revolution, pollution, and other events is changing everything. [...] Our new environment compels commitment and participation. We have become irrevocably involved with, and responsible for, each other.“¹⁶

Die hier von McLuhan beschriebene „neue Umwelt“ mit ihren erzwungenen Möglichkeiten von Engagement und Teilnahme für die Rezipient/innen, die nun zu Teilnehmer/innen werden, dürfte auch zwingend Auswirkungen auf das haben, was wir als Kunstwerk verstehen. Sabine Vogel schreibt hierzu: „‚Offenheit‘ besagt ähnlich wie Bachtins ‚dialogische Struktur‘, nämlich die Produktion eines ‚Neuen‘, etwas, das nicht mehr in der Kompetenz des Autors, sondern der Interpret/innen/Betrachter/innen liegt. Und seinerseits wieder für weitere

16 | Marshall McLuhan: *The Medium is the Message* [1964], London 1996, S. 22, 23. Dass McLuhan sich vor allem auf das Medium des Fernsehens bezieht, liegt wohl vor allem am Veröffentlichungsdatum des Textes. Jedoch lassen sich überraschend viele seiner Erkenntnisse und Thesen auf den Gebrauch von sozialen Netzwerken anwenden.

Interpretationen offen ist. Das ‚Publikum‘ wird so zum Akteur. Beide Kategorien zielen auf die Frage ab, was und wie sich die Beziehungen zwischen Werk und Betrachter/in konstituieren – mit einer gravierenden Differenz: ‚Offenheit‘ setzt als Background einen neutralen Raum, eine in sich geschlossene Situation voraus. ‚Kontext‘ setzt einen permanent variablen Rahmen voraus, der von sozio-politischen Parametern bis zu Daten der unmittelbaren Umgebung der Betrachter/in-/Werk-Situation reicht. Über beide Kategorien wird von einem Veränderungspotential durch Kunstwerke ausgegangen – ein Anspruch, der in kontextorientierten Installationen leitend ist. Veränderungen, die in reziproker Beeinflussung von Kunst und Kontext entstehen.“¹⁷ Vogel schägt hier den Begriff der Akteur/innen statt des Publikums vor.

Das von McLuhan in den Fokus genommene Medium, das in jede (auch künstlerische) Äusserung einmassiert ist und durch diese mitkommuniziert wird¹⁸ und die von Vogel herausgestellte „reziproke Beeinflussung von Kunst und Kontext“ münden zusammen mit dem veränderten Rezipientenstatus in dem Konzept der sogenannten Instagrammability. Instagram als Medium (im Sinne McLuhans) und Offenheit des Kunstwerks (im Sinne Vogels) greifen hier ineinander und begünstigen die Möglichkeiten für Akteur/innen von und für Neu-Kontextualisierungen. Instagrammability könnte so als ein Indikator für Text-Kontext- beziehungsweise hier für Kunst-Kontext-Beeinflussungen genutzt werden: Je offener, desto veränderlicher/beeinflussbarer, desto instagrammable, aber alles reziprok.

Diese Relationen erweisen sich als besonders geeignet für Social-Media-Plattformen, die gekennzeichnet sind durch die schnelle, möglichst eindrucksvolle Rezeption der Beiträge, den größtmöglichen Output von immer wieder individualisierten, teilbaren Beiträgen und das Aufkommen von verschiedenen netzwerk-spezifischen Trend-

17 | Vogel 1994 (wie Anm. 6), S. 212.

18 | Vgl. McLuhan 1996 (wie Anm. 16).

Optiken. Im Fall von *Prada Marfa* ist zu beobachten, dass eben diese Kriterien, ob kalkuliert oder nicht, bereits mit/in/seit der Entstehung des Werkes im Werk verankert sind: Das Werk ist durch seine ikonische Optik, gepaart mit dem signifikanten Standort schnell (wieder) zu erkennen. Es lässt sich durch die bereits entstandenen Kontextualisierungen in pop-kultureller Hinsicht in unterschiedlichen Bezügen positionieren und ist dadurch nicht allein auf den Kunstkontext beschränkt. Und es erfüllt, je nach der Ausrichtung der Beiträge, verschiedene Kriterien von Trend-Optiken, wie beispielsweise ironisch gesellschaftskritische Bezüge der Konsumkritik, ebenso das Flair eines kosmopolitischen Modelabels, welches sich auch in denjenigen Kreisen an Beliebtheit erfreut, die es karikieren. Aus diesem Spannungsfeld ergibt sich eine reziproke Beeinflussung von Kontext und Kontent und zwar über Brian O’Dohertys unidirektionales Diktum hinaus. Dadurch lässt sich auch das „offene“ Medium Instagram und dessen eigenständige Dynamiken als Botschaftsträger im Sinne McLuhans besser verstehen: Das Medium in seiner Beschaffenheit begünstigt die Prozesse, Kontext zu Kontent werden zu lassen und nimmt in dieser Funktion eine vergleichbare Funktion wie der White Cube ein.

Neben Judd’s Skulpturenpark stellt *Prada Marfa* mittlerweile ein Wahrzeichen der Stadt Marfa dar. Dies verursacht eine Vielzahl an touristischen Motiven, die Besucher/innen hochladen, nachdem sie vor beziehungsweise mit dem Kunstwerk ein Selfie gemacht haben und durch das Posten des Bildes ihren Besuch vor Ort für und durch die Öffentlichkeit verifizieren.¹⁹ Dabei geht es nicht nur um das Posten des Bildes, sondern auch um die eigene Positionierung: Man kennt es, hat es besucht, ist sich dessen künstlerischen Wertes bewusst und hat die damit einhergehende Ironie verstanden – sprich: Die Besucher/innen, die sich mit *Prada Marfa* präsentieren, können auf technologie-affine Art und Weise Kultiviertheit und künstlerische

19 | Besonders öffentlichkeitswirksam geschehen im Falle von prominenten Besucher/innen, wie beispielsweise der US-amerikanischen Sängerin Beyoncé: Sie zeigte auf Instagram ihren 144 Millionen Followern am 21.04.2014 ein Bild von sich vor/mit *Prada Marfa*.

Bewandnis zur Schau stellen und das Bild, welches sie von sich selbst im Internet kuratieren möchten, kalkulieren. Das Posten (im Sinne von to post sth.) eines Bildes wird hier zu einem bildungspolitischen Posten (im Sinne von Positionieren). Spätestens an dieser Stelle wird das reziproke Beeinflussungsverhältnis von Kunst und Kontext deutlich.

„Would you consider context becoming content?“

Ob kalkuliert oder nicht, *Prada Marfa* erfüllt, auch wenn es einige Zeit vor Instagram & Co. finalisiert wurde, mögliche (kalkulierbare) Faktoren für eine Bandbreite möglicher Kontexte, beispielsweise eine werk-immanente Systemkritik, die sich dekorativ in Fotos des Werkes oder in Selfies einfangen lässt oder ein Verweis auf die Modemarke *Prada*, die selbst für Popkultur-Laien auf den ersten Blick zu erkennen ist. Der Standort mit seinem Land-Art-Verweis ruft automatisch den Kontext der texanischen Stadt Marfa und damit einhergehend einen der Künstlerhelden des 20. Jahrhunderts, Donald Judd, auf. Das alles geschieht optisch sehr ansprechend und attraktiv inszeniert. Es kann davon ausgegangen werden, dass eine Kalkulierbarkeit von Kontext spätestens dann möglich ist und eingesetzt wird, wenn die Spezifika der einzusetzenden Verbreitungsmedien benannt wurden.

Wenn Elmgreen also davon sprechen kann, dass der Kontext als Kontent mitnichten von ihm und seinem Künstlerkollegen Dragset für *Prada Marfa* kalkuliert worden sei („Context becoming a part of content is therefore possible but not at all calculated.“²⁰), dann vielleicht deshalb, weil *Prada Marfa* selbst schon (und dies zeitlich vor der Entwicklung von Instagram) die Anforderungen einer potenziellen medialen Kontextualisierbarkeit berücksichtigt hat. Eine konkrete Kontextualisierung (etwa durch Instagram) wäre dann zwar nicht kalkuliert, jedoch ganz im Sinne O’Dohertys bereits mit und in dem Text angelegt worden. In diesem Sinne wäre *Prada Marfa* ganz

„instagrammable“ und damit meine ich wie dargelegt weit mehr als nur einen Einsatz auf Instagram. Daraus ließe sich im Übrigen auch schließen, dass es keiner aktiven Kontextualisierung zum Beispiel durch die Betrachter/innen mehr bedarf, alsbald sich das Werk selbst kontextualisiert – und umgekehrt.

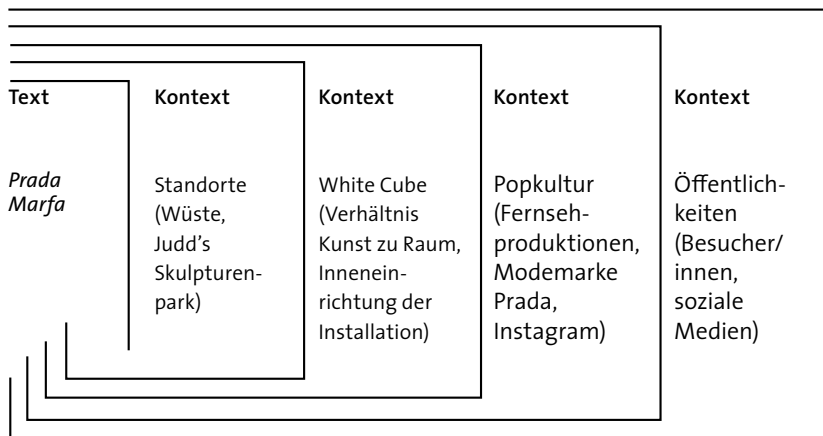


Abb. 1: Text-Kontext-Relationen.

EVIDENT, LATENT, PRÄSENT – DAS BETRIEBSSYSTEM KUNST ALS PRODUZENT DER „READYMADES VON MARCEL DUCHAMP“

155

JOHANNES MICHAEL STANISLAUS

In der kunsthistorischen Fachliteratur findet sich die früheste Erwähnung des Terminus Readymade im Nachschlagewerk *Dictionnaire abrégé du surréalisme* aus dem Jahr 1938. Dort heißt es, dass ein Readymade ein Gebrauchsgegenstand sei, der durch die bloße Wahl des Künstlers in den Stand eines Kunstwerks befördert wurde.¹ In den 1910er Jahren begann Marcel Duchamp mit der sukzessiven Genese seiner Readymades. Die Readymades, wie er selber zu Protokoll gibt, sind „[...] ein ganz privates Experiment [...]“². Duchamp ist mit ihnen der Frage nachgegangen, ob man Werke machen könne, die keine Kunst seien.³ Auch wenn seine Werke heute als Kunst und sogar als Paradigmenwechsel der Kunst angesehen werden, hätte Duchamp in der Entstehungszeit seiner Readymades nichts ferner gelegen; er selbst hat sie nie als Kunst bezeichnet. Jedwede Versuche, seine Readymades in das Betriebssystem Kunst einzuführen, scheiterten (und bestätigten damit seine Setzung). In der institutionellen Kunsttheorie sind die Readymades ein Paradebeispiel dafür, dass das entscheidende Kriterium für die Definition von Kunst nicht im Werk lagert, sondern im Kunstkontext, zum Beispiel im Vermittlungsapparat.⁴ Wesentlich für das Readymade sei, dass es ausgestellt wird. Würde das Readymade nicht ausgestellt, nicht mit dem Kunstkontext konfrontiert sein, bliebe es ein gewöhnlicher Gegenstand, schlussfolgert Dieter Daniels.⁵ Es wäre auch erst möglich und sinnvoll, Ready-

1 | Vgl. André Breton: Eintrag: Readymade, in: André Breton und Paul Éluard (Hg.): *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris 1938, S. 23.

2 | Dieter Daniels: *Readymade Century*, Leipzig 2019, S. 48.

3 | Vgl. Marcel Duchamp: *Die Schriften / Marcel Duchamp*, hg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981, Bd. 1, S. 125.

4 | Vgl. Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 166.

5 | Vgl. ebd., S. 167.

mades kunsthistorisch zu besprechen, wenn sie, so Thierry de Duve, im Kunstkontext ausgestellt würden.⁶ Thomas Wulffen bezeichnet die Readymades Duchamps als paradigmatisch für die Kategorie der Selbstreferenz in der Kunst.⁷ Sie verwiesen durch ihre Indifferenz auf der intentionalen Ebene auf ihre Autoreferenz und auf der Wirkungsebene direkt auf das Betriebssystem Kunst.⁸

Der Begriff *Betriebssystem Kunst* wurde 1994 von Wulffen geprägt. In seinem gleichnamigen Aufsatz formuliert er, basierend auf systemtheoretischen Überlegungen und in Analogie zu Betriebssystemen von Computern, eine Möglichkeit der Analyse der latenten Strukturen, Regeln und Prozesse des Kunstsystems.⁹ Demnach muss zeitgenössische Kunst heute als „[...] ein System verstanden werden, das spezifische Strukturen ausgebildet hat, besondere Prozesse kennt und bestimmten Regeln gehorcht“¹⁰. Exemplarisch hierfür führt Wulffen die zunächst grenzüberschreitenden und dann struktur- und begriffsbildenden Readymades von Duchamp an, da mit ihnen im Betriebssystem Kunst ein Paradigmenwechsel stattfand und durch ihre selbstthematizierenden Prozesse die Selbstreferenz Einzug in das Betriebssystem Kunst hielt.¹¹

Duchamps Readymades der 1910er Jahre blieben unterhalb der Wahrnehmungs-, Definitions- und Anerkennungsebene des Betriebssystems Kunst. Sie waren nicht Teil des Kontexts Kunst, blieben indifferente Objekte, die vom Betriebssystem Kunst nicht als Kunst erkannt wurden beziehungsweise nicht erkannt werden konnten. Erst Mitte der 1930er Jahre setzte Duchamp unterschiedliche Impulse, wie beispielsweise mit der *Grünen Schachtel* (1934) oder der

6 | Vgl. Thierry de Duve: Kant nach Duchamp, in: Kunstforum Int., Bd. 100, April/Mai 1989, S. 188.

7 | Vgl. Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum Int., Bd. 125, Jan./Feb., 1994, S. 50–58, hier S. 55.

8 | Vgl. ebd.

9 | Vgl. ebd.

10 | Ebd., S. 50.

11 | Vgl. ebd., S. 53.

Boîte-en-valise (1935 bis 1941), die letztlich dazu beitragen, dass die Readymades vom Betriebssystem Kunst aufgenommen und allmählich anerkannt wurden. Diesen Prozess meine ich, wenn ich die These aufstelle, dass die Readymades Duchamps vom Betriebssystem Kunst „produziert“ wurden.

Im Zusammenhang mit den Readymades ergibt sich nach Wulffen die stärkste Form der Kontextbezüglichkeit: die Kontextkonstitution. Die Readymades müssen als kontextkonstitutiv verstanden werden, da sie ihren eigenen Kontext erst erschaffen, in dem sie Bedeutung gewinnen. Dazu interagieren, brauchen, konstituieren sie das Betriebssystem Kunst mit dessen Strukturen, Prozessen und Regeln, die unter anderem eine Implementierung, eine Etablierung und auch eine Legitimierung von Kunstwerken ermöglichen. Der Künstler selbst ist „Konstituent des Betriebssystem Kunst“¹², sofern er als Teil des Betriebssystems Kunst im System operiert. Er steht dabei immer in Abhängigkeit vom Betriebssystem und dessen Strukturen, Prozessen und Regeln. Daher kann, und so lautet meine These, das Betriebssystem Kunst selbst als Produzent von Kunst bezeichnet werden. Ohne das Betriebssystem Kunst blieben die Readymades bloße „private Experimente“, die unterhalb der Wahrnehmungsschwelle des Kunst-Kontexts existiert hätten.¹³ Die Readymades hielten sich in ihrer Entstehungszeit im Atelier Duchamps auf, Duchamp betonte ihren privaten, ja intimen Charakter, wenn er sie als „a little game between ‚I‘ and ‚me“¹⁴ beschrieb. So scheiterten die Versuche, sie auszustellen, sowohl wie im Fall der *Fountain* an den Ausstellungsmachern, als auch im Fall der *Exhibition of Modern Art* der Bourgeois Galleries: Hier wurden die Readymades von der Öffentlichkeit nicht als Kunstobjekte wahrgenommen.¹⁵

12 | Ebd., S. 57.

13 | Unter Privatheit soll eine begrenzte Auswirkung der Wahrnehmung durch eine Öffentlichkeit und die Indifferenz der Readymades als Objekte/Kunstwerke verstanden werden.

14 | Calvin Tomkins: Duchamp. A Biography, London 1996, S. 160.

15 | Vgl. Daniels 2019 (wie Anm. 2), S. 19–21.

Um auf die Definition aus dem *Dictionnaire* zurück zu kommen: Die Readymades wurden, so meine abgeänderte These, nicht durch den Künstler Marcel Duchamp, sondern durch das Betriebssystem Kunst und dessen Strukturen, Prozessen und Regeln „in den Stand eines Kunstwerks befördert“¹⁶. Wie in Wulfens Text pointiert, vollzog sich mit den Readymades und ihrer Kontextkonstitution ein Paradigmenwechsel in der Kunst. Das Betriebssystem Kunst mit seinen Strukturen, Prozessen und Regeln stellte den Kontext her. Wenn wir von Kunst sprechen, sprechen wir von einem ganz spezifischen Kontext, der durch das Betriebssystem Kunst konkretisiert, differenziert und analysiert werden kann. In diesem System wird Kunst produziert, legitimiert und etabliert. Dass Readymades ausgestellt werden müssen, um sie als Kunst besprechen zu können, ist, und hier schließe ich mich Daniels und de Duve an, unabdingbar. Sie müssen im Kunst-Kontext ausgestellt werden, um sie als Kunst wahrnehmen, betrachten, rezipieren, theoretisieren zu können. Die Readymade-Praxis Duchamps in den 1910er Jahren wird daher durch den Akt der Ausstellung der von ihm ausgewählten, seinerzeit vereinzelt und dem ursprünglichen Gebrauchszweck entzogenen Gegenstände (die dadurch und zunächst als indifferente Objekte und lediglich im Privaten zu Tage traten) im, durch und mittels des Betriebssystems Kunst ins Gegenteil gewendet. Die ursprünglichen, fast alle verloren gegangenen Readymades der 1910er Jahre mussten beispielsweise als Remakes wiederhergestellt werden, um sie ausstellen zu können. Nicht die ursprünglichen „originalen“, von Duchamp „produzierten“ Readymades wurden dadurch zu Kunstwerken, sondern erst spätere Remakes. „Die ‚Exposition‘ kann somit als Teil seiner ‚Produktion‘ im Kontext der Kunst verstanden werden.“¹⁷ Ich möchte ergänzen, die Exposition muss als Teil der Produktion der Readymades verstanden werden.

16 | Wie Anm. 1.

17 | Daniels 2019 (wie Anm. 2), S. 101.

Zuvor befanden sich die Readymades in Duchamps Atelier. Duchamp stellte sie nicht selbst her, sie waren bereits fertige Gegenstände (ready made) und hätten ohne Umweg über das Atelier direkt aus dem Geschäft oder dem Kaufhaus in eine Ausstellung transportiert werden können, sofern es lediglich um das öffentliche Ausstellen von „Alltagsgegenständen“ im Kunstkontext gegangen wäre.¹⁸ Duchamp übernimmt zwar durch das Schaffen und Herausgeben der *Boîte-en-valise* die Funktion des Künstlers, Autors, Herausgebers, Kurators und Verlegers in eigener Sache – trotz dieser Intervention bleibt er jedoch in Abhängigkeit vom Betriebssystem Kunst, das schlussendlich die Readymades produziert/e, konstituiert/e, etabliert/e und differenziert/e.

Die Strukturen des Betriebssystems Kunst sind, so Wulffen, metastabil¹⁹: Daraus lässt sich ableiten, dass das Betriebssystem Kunst auch bei Interventionen prinzipiell stabil bleibt und Interventionen, die beispielsweise eine Erweiterung des Kontextes des Betriebssystems Kunst vorzunehmen versuchen, möglich sind – sofern das Betriebssystem Kunst die Erweiterung annimmt und sich die Kontextkonstitution im, durch und mittels des Betriebssystems Kunst stabilisiert. Interventionen im und in das Betriebssystem Kunst stehen folglich immer in Abhängigkeit von den Strukturen, Prozessen und Regeln, die das System zur Verfügung stellt – und damit immer auch in Abhängigkeit von dem durch die Gesellschaft zur Verfügung gestellten Diskursrahmen. Somit müssen die Readymades vor (aber auch nach) ihrer Implementierung im Betriebssystem Kunst als kontextkonstitutiv verstanden werden, da sie ihren Kontext (bei anfänglicher Indifferenz und dann späterer Differenz) erst erschaffen.

¹⁸ | Vgl. ebd., S.107.

¹⁹ | Vgl. Wulffen 1994 (wie Anm. 7), S. 57.

In der Entstehungszeit missglückten die Versuche der Ausstellung der Readymades, sie waren vielmehr Bestätigungen für Duchamps Problemhorizont, ob man Werke machen könne, die keine Kunst seien²⁰. So sind beteiligte Einzelgrößen des Betriebssystems Kunst Museen, Galerien, Ausstellungen, Kunstmagazine etc. integrale Bestandteile des Konstituierungsprozesses der Readymades. Das Betriebssystem Kunst wird zu ihrem Produzenten, indem es den zugehörigen und erforderlichen (Kunst-)Kontext zunächst konstituiert, später dann differenziert. Ein nicht ausgestelltes Readymade als Objekt der Kunst wäre schlechthin nicht denkbar. Erst im und durch den Moment der Ausstellung der Readymades im und durch das Betriebssystem Kunst werden die Readymades zu Kunstwerken. Der Rahmen der Ausstellung stellt den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst her, hier findet im Fall der Readymades Duchamps die Unterscheidung zwischen Indifferenz und Differenz durch das Betriebssystem Kunst statt. Um die Aufhebung der Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst ging es Duchamp zur Entstehungszeit seiner Readymades jedoch gerade nicht. Vielmehr produzierte das Betriebssystem Kunst die Readymades, die wir heute als Kunst begreifen und ausweislich nicht der Künstler Marcel Duchamp, der nach Eigenaussagen ein anderes Anliegen verfolgte. Die Readymades brauchten das Betriebssystem Kunst, entweder, um nicht als Kunst wahrgenommen zu werden oder um als Kunst produziert zu werden.

20 | Wie Anm. 3.

III METAIERUNGEN

KONTEXTE. FÜR EINE KUNSTGESCHICHTE DER KOMPLEXITÄT

WOLFGANG KEMP

163

„More is different“ (Phil Anderson)

Die gängige Orientierungsgröße der Kunstgeschichte in Forschung und Praxis ist das Einzelwerk. Diese Größe darf jedoch nicht als gegeben gelten: sie ist vielmehr das historische Produkt von Institutionen und Medien wie Museum, Restaurierung, Denkmalpflege, Fotografie sowie einer Reihe von Methoden, die oft nur am isolierten und auch segmentierten Objekt fündig werden (Positivismus, Formalismus, Strukturalismus etc.). Das Bewußtsein des „künstlerischen“ Charakters ihres Gegenstands ist der Kunstgeschichte mehr als „ungutes Gefühl“, als schlechtes Gewissen gegenwärtig: unter dem weiten Titel „Kontextualismus“ sind seit Jahren viele Bestrebungen im Gange, das, was man erst absichtlich beschnitten und konzentriert hat, dadurch zu entschädigen, daß man es in ein reiches Netz übertragener Kontextbeziehungen stellt und das Kunstwerk aus seinen historischen, sozialen, psychologischen, literarischen, kulturgeschichtlichen Verflechtungen erklärt. Dieser Ansatz soll hier nicht weiterverfolgt werden. Abgesehen davon, daß er sich durchgesetzt hat, also nicht mehr auf sein Innovationspotential hin getestet werden muß, stellt sich die Frage, ob die nach wie vor schmale Basis, das Einzelwerk, all das tragen kann, was an weit ausgreifenden Konstruktionen der Sozial-, Kultur- und Psychohistorie sich über ihr erhebt.

Wir finden, daß es an der Zeit ist, diese Basis derart zu erweitern, daß der originäre Kontext und damit das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in ihr Recht gesetzt werden, daß Formen und Kontextbildung, geplante und gewachsene, durch die Jahrhunderte hinweg untersucht werden – mit Hilfe neuer, zum Teil noch zu entwickelnder Frageansätze, welche die Postulate der Einfachheit und Isolierung überwinden und sich an der Vorstellung

struktureller wie dynamischer Komplexität orientieren. Damit ist eine Aufgabe umschrieben, welche die Kunstgeschichte nicht allein angreifen kann. Sie ist angewiesen auf die Kooperation der Architekturgeschichte, der Urbanistik, der Systemforschung, der Ökologie und funktionsgeschichtlich orientierter Spezialdisziplinen wie etwa Literaturgeschichte.

Kunstgeschichte als Kontextraub

Die Kunstgeschichte ist wie alle Wissenschaften durch Teilen groß geworden. Daß man etwas seinem Kontext nimmt und gesondert betrachtet, einen Stoff, ein historisches Faktum, ein Motiv, eine philosophische Crux, gehört zu den normalsten Prozeduren wissenschaftlicher Alltagspraxis seit Descartes: „Wenn ein Problem zu komplex ist, daß du es auf einmal lösen kannst, so zerlege es in so viele Unterprobleme, daß du jedes dieser Unterprogramme für sich lösen kannst.“¹ Über dieser Normalität und Verallgemeinerbarkeit sollte man aber nicht vergessen, daß es Gradunterschiede bezüglich Verfahren und Objektbereich gibt, die auch Qualitätssprünge bedeuten können. Friedrich Cramer, ein Naturwissenschaftler, zum Verfahren von Descartes: „Dem liegt natürlich die stillschweigende Annahme zugrunde, daß man nach Lösung sämtlicher Einzelprobleme diese dann wieder als Mosaiksteinchen in das gesamte Bild einsetzen kann, so daß zum Schluß eine Lösung des ganzen großen, komplexen Problems möglich wird.“² In Anbetracht seiner Aufgabe, die Komplexität des Lebendigen zu erforschen, meint der Autor, erweise sich „diese Annahme oder, vorsichtiger gesagt, diese Hoffnung aber als grundsätzlich falsch. Solche Systeme sind nicht reduzierbar, ich nenne sie, die die Eigenschaft haben, daß das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist, fundamental-komplexe Systeme.“³ Das ist eine Feststellung

1 | René Descartes: Abhandlungen über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung, Stuttgart 1961, S. 19.

2 | Friedrich Cramer: Chaos und Ordnung. Die komplexe Struktur des Lebendigen, Stuttgart 1988, S. 223.

3 | Ebd.

in wissenschaftstheoretischer Absicht, die nach Cramer auch für die künstlerische Systeme Bestand haben soll, die wir Kunstwerke nennen. Mein Einspruch soweit; man bracht sich ja nur in der Wissenschaftsgeschichte umzutun, um einen einigermaßen sicheren statistischen Beweis für diese These zusammenzubekommen. Wie viele methodologisch engagierte Untersuchungen versprechen nicht, die aus taktischen Gründen gewählte Partialität des Ansatzes später zu überwinden, und belassen es dann dabei; wie viele positivistische Untersuchungen scheren sich erst gar nicht um die Frage, zu welchem Ganzen sich ihre Details denn zusammensetzen ließen. Aber das ist nicht nur eine wissenschaftstheoretisches Problem, das sich mit einem besseren Methodenangebot sofort aus der Welt schaffen ließe. Dahinter steht eine Haltung, mehr noch eine Praxis, mit tiefgreifenden Folgen für die Untersuchungsobjekte.

Einige Wissenschaften gewinnen ihre Erkenntnisse aus der reversiblen, andere aus der irreversiblen Aufhebung von Kontexten. Die Kunstgeschichte gehört zu beiden Kategorien. Aber ihr Gründungsakt ist mit der eingreifenden, zerstörenden Einwirkung in Kontexte verbunden. Das gilt schon für Vasari, der die mittelalterlichen Schatzhäuser von Florenz, Sta. Croce, Sta. Maria Novella, der das kollektiv Erbe der republikanischen Stadt radikal ausräumt, um ein kühles, autoritäres Kontextdesign an die Stelle zu setzen – nicht ohne einigen der eliminierten Denkmäler zur gleichen Zeit schriftliches Angedenken in seiner Kunstgeschichte zu bewahren. Das gilt dann natürlich in höherem Maße für das ausgehende 18. und 19. Jahrhundert, für die bürgerliche Epoche, in der Kunstgeschichte als Hüterin und Erklärerin des seiner Primärfunktionen beraubten ästhetischen Erbes der Feudalzeit notwendig wird. Die institutionelle Form des Kontextraubs ist das Museum, es ist bis heute der Sieger geblieben, den schon Valéry in ihm erkannte. Was man zuerst ohne Not aus Kirchen, Privathäusern und Anlagen holte, muß heute aus bitter notwendig gewordenen konservatorischen Gründe unter das schützende Dach der Kunstsammlungen.

Das alles ist wohl bekannt, ist aber mehr Bestandteil einer allgemeinen Kulturkritik als einer Wissenschaftskritik bzw. einer Selbstreflexion des Faches. Und es ist auch nicht so, als ob der Kunstbetrieb und die Kunstwissenschaft von außen, sagen wir, von einer kritischen Ästhetik zum Nachdenken und Einhalten aufgefordert würden. Die Kunstphilosophie dieses Jahrhunderts, gleich welcher Observanz, ist auf die Inselhaftigkeit des Kunstwerk stärker eingeschworen, als ihrer Vorgängerinnen es waren, und wenn sie denn institutionelle Aspekte zulässt, wie etwa in ihrer bedeutungstheoretischen Spielart, dann tut sie dies in überaffirmativer Weise, dann ist halt alles Funktion von Kontext und Kontext so allgemein begriffen wie ehemals Kunstwerk. Im Regelfall aber schafft man sich das Problem vom Hals, indem man folgendes postuliert: „Doch ist das Werk jemals an sich zugänglich? Damit dies glücken könnte, wäre nötig, das Werk aus allen Bezügen zu solchem, was ein anderes ist als es selbst, herauszurücken, um es allein für sich auf sich beruhen zu lassen. Aber dahin geht doch schon das eigenste Absehen des Künstlers. Das Werk soll durch ihn zu seinem reinen Insichselbststehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst, und von ihr allein ist hier die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes. So stehen und hängen denn die Werke selbst in den Sammlungen und Ausstellungen.“⁴ Aus dem historisch bedingten Zustand der Vereinzelung und Isolierung des Kunstwerkes ist so etwas wie das erklärte Telos der Kunstproduktion und ihrer Geschichte geworden: das Werk ohne Bezüge, das vom Künstler verlassene Werk, das „Insichselbststehen“ der Werke in Sammlungen und Ausstellungen.

Das Fatale an solchen Argumentationen sind nicht so sehr ihre offenkundigen Inkonsequenzen, ihre Vergeßlichkeiten und ihre verzweifelten ontologischen Tricks, als vielmehr ihre Grundoperationen, die aus falschen Oppositionen wie Innen – Außen, Werk – Betrieb, In-

4 | Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960, S. 38f.

sichstehen – Bezug, an sich – außer sich etc. eine scheinbar unausweichliche Konsequenz entwickeln, die mehr konstituiert als einen Werkbegriff. „Vielleicht sind Diskurse über Malerei dazu verurteilt, die Grenze zu reproduzieren, die sie erst möglich macht, was auch immer sie tun oder sagen: es existiert für sie ein Außen und ein Innen des Werkes von dem Moment an, da ein Werk ist.“⁴⁵ Das ist nur das eine, eher epistemologisch gelagerte Problem, das uns bei diesem Projekt andauernd beschäftigt halten wird. Das Erbe des Idealismus und einer Kunstphilosophie, die das Kunstwerk nur aus dem Museum kennt, drückt aber durch ihre Grenzziehungen eine ganze Wertelehre aus. Erst seit einiger Zeit wächst in den verschiedensten Disziplinen ein Interesse daran, gegen die Internalisten und Identitätstheoretiker die Wahrheit der Zusammenhänge zu stärken.

Kontext in überragender Bedeutung als Kompensation

Die Institution des Museums (und der musealen Behandlung von Bauwerken und ästhetischen Objekten in Bauwerken) hat der Idee des großen, einsamen Kunstwerks Recht gegeben; die Kunstgeschichte hat sich dadurch bestätigen, nicht irritieren lassen. Im nichteingreifenden, versuchsweisen Umgang, im Probehandeln mit den Objekten hat sie daran Isolierung und Zerlegung noch nicht einmal symbolisch entschädigt. Im Gegenteil, Formalismus und Stilgeschichte haben in ihrer Zeit den erfolgreichen Beweis dafür angetreten, daß Kunstgeschichte als Wissenschaft sich durch radikale Konzentrierung der Optik auf immer kleinere Ausschnitte begründen läßt. In der Fotografie, die sich um diese Zeit angewöhnte, auch die Rahmen wegzulassen, und in der Diaprojektion, mit der es möglich wurde, einen Kopf aus einem Dürer-Holzschnitt zu monumentalem Maßstab aufzublasen, hatte die Kunstgeschichte das mediale Pendant ihres methodischen Vorgehens gefunden. Auch das ist bekannt, spätestens seit Malraux. Geändert hat sich wenig. Eben weil die Kunstgeschichte über dem

5 | Jacques Derrida: *La vérité en peinture*, Paris 1978, S. 6. Siehe dazu auch David Carroll: *Borderline Aesthetics: Derrida, in: ders.: Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York und London 1987, S. 131–154.

Entfremden und Ausblenden groß und bedeutend geworden ist, hat sie natürlich nicht die Neigung verspürt, ein Instrumentarium für eine zumindest ideale Repatriierung ihrer Monaden zu entwickeln.

Daß heißt nicht, daß ihr der Begriff des Kontextes fremd wäre. Die folgende Feststellung von Massimo Birindelli bezüglich primärer Isolierung und sekundärer Kontextualisierung muß man meines Erachtens noch etwas zwingender formulieren – der erste Schritt zieht fast notwendig den zweiten nach sich: „Die Idee, rings um ein Objekt oder ein Phänomen Leere zu schaffen, ehe man es studiert, die Idee, dieses Objekt von anderen Objekten oder Phänomenen zu isolieren, ist seit Galilei ein Grundkonzept jeglicher wissenschaftlicher Untersuchung. (Dies schließt im Fall des Kunstwerks nicht die Möglichkeit aus, das isolierte Objekt sodann mit einem kulturellen, ökonomischen, religiösen oder sozialen Zusammenhang in Beziehung zu setzen.)“⁶ Was mit „Art in context“ und ähnlichen Reihen- und Buchtiteln gemeint ist, ist dann nicht der primäre, sondern der sekundäre, der Kontext von Gnaden der Kunstgeschichte. Über die frei konvertierbare Währung der Einzelwerke beliebig verfügend häuft sie wissenschaftliches und ästhetisches und wirtschaftliches Kapital in neuen Konzentrationen an: das können Sammlungen oder Ausstellungen sein, Kataloge von Sachgruppen, ikonographische oder typologische Ketten oder Vergleichsreihen wie sie etwa der Formalismus liebt. In Wölfflins kleiner Schrift *Über das Erklären von Kunstwerken* stößt man plötzlich auf den schönen Satz: „Das isolierte Kunstwerk hat für den Historiker immer etwas Beunruhigendes.“⁷ Regt sich da im großen Vereinzeler und Kombinierer endlich das schlechte Gewissen? Nein, zu früh gefreut, es geht folgendermaßen weiter: „Er wird versuchen, ihm Zusammenhang und Atmosphäre zu geben. Das kann in doppelter Weise geschehen, einmal so, daß man es in den Werdezusammenhang hineinstellt, die Vor- und Nachstufen aufsucht, dann indem man das

6 | Massimo Birindelli: Die bürgerliche Idee des Kunstwerks, in: Jahrbuch für Architektur, Bd. 3, 1983, S. 160–173, hier S. 170f.

7 | Heinrich Wölfflin: *Über das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1921, S. 7.

Zeitgenössisch-Verwandte heranholt und damit einen Kreis um es herumzieht, der über Schule und Stamm bis zum allumfassenden Kreis des bleibenden Volkscharakters, indem es wurzelt, erweitert werden kann.“ Der Kunsthistoriker ist es, der dem Kunstwerk „Zusammenhang und Atmosphäre“ gibt.

Die Grenze, die damals als äußerster Ring der Volkscharakter bildete, ist seitdem bedeutend hinausgeschoben worden; nach Hirsch umfaßt der „catch all term“ Kontext als: „The entire physical, psychological, social and historical milieu in which the utterance occurs.“⁸ Aber mit der Erweiterung des Einzugsbereichs hat sich der Charakter der Grundoperation nicht geändert: Kontexte werden „gebildet“, sie sind nicht, sie waren nicht primär gegeben. Heute heißt das so: „In einem weiteren Auslegungsschritt werden ‚Kontexte‘ gebildet. Sie können aus Bildern oder aus Texten bestehen, die auf Bilder verweisen, zu Bildern hinführen. Kontexte sollen helfen, das Form-Inhalts-Gefüge, das Konzept eines Bildes zu verstehen. Kontexte sollen aber auch helfen, den historisch gesellschaftlichen Zusammenhang, die Allocation eines Bildes aufzudecken.“⁹

Werk und Kontext. Komplexität und Interaktion

Gegen all das ist an sich natürlich nichts einzuwenden. Bewährte, erfolgreiche, notwendige Praktiken werden da beschrieben: täglich praktiziert man sie selbst. Dennoch ist auch grundsätzlicher Einspruch gegen das Normalverfahren angesagt. Es geht nicht nur darum, einen zusätzlichen Aspekt zur allgefälligen Mitberücksichtigung zu empfehlen, es geht schon, wie oben ausgeführt, um einen Geburtsfehler, um dessen Behebung, zumindest um den permanenten Hinweis auf ihn bzw. die Formen seiner Verdrängung. Es geht auch um die Gewöhnung an ein anderes Denken. Die Kunstgeschichte hat, was

8 | Eric Donald Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven 1967, S. 86.

9 | Gunter Otto und Maria Otto: *Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern*, Bd. 1, Seelze 1987, S. 83.

die Umwelt-Werk-Relation angeht, immer nur Komplexität reduziert und Komplexität nicht als methodisches Problem begriffen. Daß muß auffallen in einer Zeit, in der „vernetzte Systeme“ die Herausforderung von Informationstheorie und Wissenschaftssprachen sind, in der Naturwissenschaftler Furore machen, die ein Programm der „Synergetik“, der „Lehre vom Zusammenwirken“ ausgeben, in der Kybernetik und Erkenntnistheorie auf neue Grundlagen gestellt werden, in der – daß muß man auch sagen – die Sozialphilosophie seit zwanzig Jahren schon eine Theorie hochkomplexer Systeme zum interdisziplinären Gebrauch anbietet.

Für das hier skizzierte Forschungsvorhaben sind also neue Bündnisse zu schließen. Es gibt keine Fachdisziplin, welche die Kontextproblematik so gründlich und konstruktiv durchdacht hat wie ein bestimmter Zweig ökologisch orientierter Naturwissenschaft, für den die Namen Bateson, Maturana, Varela stellvertretend stehen mögen. Es handelt sich bei diesem Transfer im übrigen nicht um eine zwangsweise Beschlagnahme möglicherweise völlig ungeeigneter Theoreme. Die Konvergenz von Geistes- und Naturwissenschaften ist das erklärte Ziel dieser Autoren. Maturana und Varela machen zum Beispiel in puncto ihrer zentralen Kategorie „strukturell determinierte Einheit“ keinen Unterschied zwischen künstlichen Systemen (in unserem Sprachgebrauch: Werken), sozialen Systemen und Lebewesen. Nach der Ausarbeitung dieses Begriffs schreiben sie: „Alles bisher Gesagte ist für jedes System und daher auch für Lebewesen gültig.“¹⁰ Lebewesen sind in diesem Ansatz inbegriffen, sie fungieren nicht als Leitgröße.

Die wichtigste Lehre, die man aus den Schriften der sogenannten Konstruktivisten gewinnt, dürfte in der Einsicht bestehen, daß eine einseitige Bevorzugung autonomer und heteronomer Züge, ein Ausspielen von Werk gegen Kontext und umgekehrt, notwendig blind

10 | Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern und München 1987, S. 110.

macht. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an Gregory Bateson, der sich dezidiert gegen eine Auffassung gestemmt hat, die Lebewesen, Handlungen oder Werke als abhängige Variablen und ihren Kontext als die unabhängige oder bestimmende Variable begreift. „Es ist wichtig, die besondere Äußerung oder Handlung als Teil des ökologischen Subsystems, das als Kontext bezeichnet wurde, anzusehen, und nicht als Produkt oder Auswirkungen dessen, was vom Kontext übrigbleibt, nachdem das Stück, das wir erklären wollen, aus ihm herausgeschnitten wurde.“¹¹ Wir haben es also mit einem Ansatz zu tun, der auf Interaktion besteht. Wie diese funktioniert, kann man am besten in dem Rahmen begreifen, den Maturana und Varela mit den Begriffen „strukturelle Determiniertheit“ und „strukturelle Kopplung“ gesetzt haben, zwei Begriffe, welche die Konsequenzen aus Batesons Forderung ziehen. „Strukturelle Determiniertheit“: Es ist nicht so, daß der Kontext das Lebewesen oder das künstliche System, das wir Werk nennen, „instruiert“ oder determiniert; es ist vielmehr die Struktur des Lebewesens oder Werks, welche bestimmt, zu welchem Wandel es infolge der Interaktion mit dem Kontext kommt. „Strukturelle Kopplung“: Nach Maturana und Varela wirken Kontext und Werk, „wirken Milieu und Einheit füreinander als gegenseitige Quellen von Perturbationen, und sie lösen gegenseitig beim jeweils anderen Zustandsveränderungen aus – ein ständiger Prozeß, den wir als ‚strukturelle Kopplung‘ bezeichnet haben.“ Im Sinne von Bateson folgern sie: „Die Strukturkopplung ist immer gegenseitig; beide – Organismus [resp. Werk] und Milieu – erfahren Veränderungen.“¹² Batesons Beispiel war das Verhältnis von Pferd und Prärie gewesen. Es ist wichtig zu erkennen, „daß die Evolution des Pferdes vom Eohippus aus nicht eine einseitige Anpassung das Leben auf grasbewachsenen Ebenen war. Gewiß entwickelten sich die Grasebenen ihrerseits *pari passu* mit der Evolution der Zähne und Hufe der Pferde und anderer Huftiere. Die Grasnarbe war die evolutionäre Antwort der Vegeta-

11 | Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1981, S. 436.

12 | Maturana/Varela 1987 (wie Anm. 10), S. 113.

tion auf die Entwicklung des Pferdes. Es ist der ‚Kontext‘, der sich entwickelt¹³ – der sich, nach unserer Terminologie ‚mit‘ entwickelt. Maturana und Varela verweisen auf einen näherliegenden Fall von Interaktion und adaptiver Wandlung: „So gibt es zum Beispiel in der Geschichte der strukturellen Kopplung zwischen [...] Autos und Städten dramatische Veränderungen auf beiden Seiten, die sich bei jedem von ihnen als Ausdruck der jeweils eigenen strukturellen Dynamik im Zuge der selektiven Interaktionen mit dem anderen ergeben.“¹⁴

Der geplante und der „wilde“ Kontext

Wenn derartige Gedanken der Kunstgeschichte bisher fremd geblieben sind, dann hat das unter anderem damit zu tun, daß sie an ihre komplexen Systeme mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung herangegangen ist. Wenn wir in der Kunstgeschichte von Ortsbindung des Kunstwerks, von Ensembles sprechen, denken wir meist an Komplexe „aus einem Guß“, an integrale und intentionale Kontexte. Das ist der Ideal-, aber nicht der Regelfall, vielleicht nicht einmal der interessantere. Aber es ist der Fall, mit dem Kunstgeschichte ihre Kontextstudien anfangen und aufhören läßt. Was darüber hinausliegt, der wilde, der gewachsene, der additive Kontext hat nicht mehr das Gütesiegel des Programms, welches, kurz gesagt, dafür steht, daß man für die Interpretation von Ensembles keine anderen Kriterien bereitstellt, als sie für das Einzelwerk gelten. Kontexte müssen durch das Nadelör der persönlichen Intention eines Künstlers oder Beraters, dann dürfen sie auch Gesamtkunstwerk heißen. Alles andere fällt unter Kategorien wie Zufall, Randbedingung, Störfaktor, Uneigentliches. Solange alle Entscheidungen aber auf dem Spielbrett des Ikonologen fallen sollen, solange die Erforschung von Kontexten und Ensembles sich vom Programmgedanken abhängig macht, solange wird sie gleichbedeutend

13 | Bateson 1981 (wie Anm. 11), S. 436.

14 | Maturana/Varela 1987 (wie Anm. 10), S. 110.

bleiben mit dem Herumschieben und Korrelieren „ikonografischer Einheiten“. Solange wird ausgeklammert sein, was es heißt, in bildlicher und architektonischer Form und über größere Zeiten hinweg Kontexte aufzubauen, an Kontexte anzubauen, Kontexten zu widersprechen, Kontexte umzuformulieren, Kontexte abzubauen. Solange wir der Gedanke der Funktion keine Systemstelle besitzen, und solange werden die Werke der Kunstgeschichte nicht als Kräfte und Produkte historischer Auseinandersetzungen vor uns stehen. Die Möglichkeit, die Dimension Zeit als Aufbaufaktor und nicht nur als Chronologie auch für unser Fach nützlich zu machen, darf nicht länger vertan werden. Hierzu Massimo Birindelli: „Bei unbeweglichen und schwer begrenzbaren Kunstwerken finden sich häufig Beziehungen, die ein ‚Vorher‘ und ein ‚Nachher‘ ins Spiel bringen. Man trifft also häufig Beziehungen an, die auch im Werk der Bildenden Kunst die Dimension des Prozesses hineinbringen. [...] Das Studium dieser prozessualen Dimension innerhalb eines Werkes der Bildenden Kunst erfordert den Gebrauch analytischer Parameter, die sich von den üblichen unterscheiden, vor allem aber andere Denkgewohnheiten als diejenigen, mit denen man im Werk immer und vor allem das System gesehen hat.“¹⁵

Was die Analysierbarkeit offener Systeme angeht, so würde ich die Chancen nicht so negativ einschätzen wie Birindelli, der zu folgenden beiden Merksätzen kommt: „Die Beziehungen, die ein gegebenes Ensemble an eine ausgedehntere Struktur binden, sind schwerlich rückführbar auf Typen. Sie sind unvorhersehbar, Fall für Fall erfunden, und können von der unterschiedlichsten Art sein.“¹⁶ Und: „Die Beziehungen, die ein gegebenes Ensemble mit einer ausgedehnteren Struktur verbinden, sind selten einer der konventionelleren ‚Kunstgattungen‘ zuzurechnen, derer man sich bedient, um ästhetische Objekte einzuordnen.“¹⁷ Beide Feststellungen sollten beherzigt werden, vor allem sollte man nicht dem Glauben verfallen, das neue und unübersichtliche Terrain sei nur noch nicht bearbeitet, könne aber nach

15 | Birindelli 1983 (wie Anm. 6), S. 171.

16 | Ebd.

17 | Ebd., S. 172.

bewehrten Methoden in den Griff bekommen werden. Wir stehen nicht vor noch nicht bearbeiteten, wie stehen vor anderen Problemen. Hier wäre erst einmal ein experimentierender und flexibler Umgang angesagt. Dennoch geht Birindelli zu weit, wenn er folgert: „Die zu beobachtenden Situationen sind nicht auf Typen reduzierbar und infolgedessen nicht stabil. Es ist unnützlich, Methoden für eine universale Anwendung zu suchen.“¹⁸ Dagegen wären die Vorleistungen der letzten Jahre in den Feldern Chaosforschung, Synergetik und Systemtheorie ins Feld zu führen: Auch höherkomplexe Sachverhalte haben ihre Typik, ihre Gesetzmäßigkeit und ihre historische Physiognomie.

Daß da von der Kunstgeschichte mehr verlangt wird, als sie bisher zu geben bereit war, sei freilich unbestritten, aber es muß eben auch gelten, daß sie etwas für sie ganz Wesentliches, nämlich Kunstspezifisches erreichen könnte. Nicht nur, daß sie sich um die ursprünglichen Erscheinungs- und Lebensbedingungen ihrer Objekte so herzlos unbesorgt zeigt, sie vernachlässigt mit dem Problem des unprogrammatische, aber deswegen nicht unprogrammierten „wildes Kontextes“ einen Faktor, der allein bei ihrem Gegenstand anschlägt. Nur in den Bildenden Künsten gibt es die sehr reale und robuste Auseinandersetzung der Werke untereinander. Was die Literaturwissenschaft für ihren Bereich nur metaphorisch beanspruchen kann, erhält für die Kunstwissenschaft einen wörtlichen und einen übertragenen Sinn: „Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte. Ob er dies beabsichtigt oder nicht. Die Konzeption eines Textes finden, heißt eine Leerstelle im System der Texte finden oder vielmehr in einer vorgängigen Konstellation von Texten.“¹⁹ Für die Kunstgeschichte übersetzt: Das Werk schafft sich seinen Platz nicht nur im Musée oder Salon imaginaire aller vergangenen und gleichzeitig entstehenden Kunstwerke, sondern auch realiter vor Ort und in der Regel zu Ungunsten anderer Schöpfungen. Die Leerstelle, die jedes Werk in konzeptioneller Hinsicht herstellt und besetzt, hat häu-

18 | Ebd.

19 | Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität, in: ders. und Rainer Warning (Hg.): Das Gespräch (Poetik und Hermeneutik, Bd. 11), München 1984, S. 139–150, hier S. 139.

fig kein Pendant in der Realität, da etabliert sich das Werk auf Kosten seiner direkten Vorgänger und als Konkurrenz oder in Ergänzung seiner Nachbarn.

175

Damit ist noch einmal der Gedanke nahegelegt, das Verhältnis Kunstwerk – Kontext nicht für a priori geregelt zu haben, im Sinne harmonisierender oder hierarchisierender Verhältnisformen. Julia Kristevas Worte zum Thema Intertextualität verdienen es, ich betone noch einmal, in ihrem wörtlichen und übertragenen Sinn ernst genommen zu werden: „Die Arbeit eines Textes besteht darin, daß er gleichzeitig die anderen Texte des intertextuellen Raums absorbiert und zerstört“, er entsteht „aus der komplexen Bewegung einer simultanen Affirmation und Negation eines anderen Textes.“²⁰

Die Bevorzugung von „wilden“, offenen Kontexten möchte nicht nur einem besonderen Defizit der Kontextforschung und der Rezeptionsästhetik abhelfen, im Grund gibt es auf diesem Gebiet eigentlich keine gegenüber der Normalität verschobenen Spezialfälle, sondern nur eine elementare Problematik und verschiedene, gleichberechtigte Antworten der Geschichte. Und mit Geschichte ist hier nicht (nur) Kunstgeschichte gemeint!

Ein Methodenprogramm der Kontextforschung in sechs Thesen

1. Wie jede Äußerung kann Kunst ohne Kontext nicht gedacht werden. Das gilt für die Situation ihres Entstehens und ihres ersten Erscheinens wie für jede Etappe ihres Fortlebens und gilt auch, wie neuere Untersuchungen zeigen, wenn man für Kunst einen schallfreien, scheinbar kontextlosen Umraum schafft.

20 | Julia Kristeva, zit. n. Jonathan Culler: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London und Ithaca 1975, S. 107.

2. Zu sagen: das Werk gibt es nicht ohne Kontext, heißt natürlich nicht: das Werk gibt es nur aus dem Kontext. Da waltet kein Gesetz absoluter Abhängigkeit und echter Determinierung. Aber wir müssen ein existentielles Aufeinanderangewiesensein der beiden Größen annehmen. Wenn wir das Begriffskorrelat Kunstwerk / Kontext für System / Umwelt einsetzen, dann können wir mit der Systemtheorie sagen: „Systeme sind nicht nur gelegentlich und nicht nur adaptiv, sie sind strukturell an ihrer Umwelt orientiert und könnten ohne Umwelt nicht bestehen. Sie konstituieren und sie erhalten sich durch Erzeugung und Erhaltung einer Differenz zur Umwelt, und sie benutzen Grenzen zur Regulierung dieser Differenz – Grenzen markieren dabei keinen Abbruch von Zusammenhängen.“²¹

3. Differenz und Interaktion, strukturelle Determiniertheit und strukturelle Kopplung bestimmen das Verhältnis der beiden Größen. Sie stehen nicht als bedingte und bedingende, als variable und invariable Relate zueinander, sondern finden ihren jeweils historischen Ausgleich durch gegenseitig bedingte Veränderungen. So wie der Text immer im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext auch immer im Text wieder. Die Setzung des Werkes ist immer auch Besetzung, Gegensetzung, Fortsetzung, Übersetzung des Kontextes. Wie ihr Hilfsmittel Fotografie und Diaprojektion tendiert die Kunstgeschichte dazu, die Umgebung des Kunstwerks so wie seine Vor- und Nachgeschichte auszublenden. Dagegen wäre eine Auffassung fruchtbar zu machen, welche den realistischen Sinn des Künstlers, für das (Vor-) Gegebene als Größe in der Werkentstehung, als Aufbaufaktor des Werkes veranschlagt. Und welche die ausschnittshaften Wahrnehmung des Fachs metatheoretisch reflektiert als Produkt einer bestimmten Kunsttradition, als Telos der Institution Kunst vielleicht, und nicht als überhistorisch adäquate Einstellung. Kein Zweifel: „Seit Jahrhunderten sind Kunstwerke tatsächlich zum größten Teil genau begrenzte, bewegliche, inventarisierbare Werke.“²² Aber selbst dieser Status ist nicht ohne Kontext und ohne sichtbare Folgen am Werk selbst zu haben.

21 | Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a. M. 1984, S.35.

22 | Birindelli 1983 (wie Anm. 6), S. 170.

4. Die praktische Ausschaltung des Kontextes (durch Restauration, Fotografie und Musealisierung) ebenso wie ihr theoretisches Pendant (durch die Konzentration der Wissenschaft auf das Werk der Umgebung) haben eine Machtergreifung der Gegenwart und eine notwendige Überbetonung des Prinzips Intertextualität und Kontextualität im übertragenen Sinne zur Folge. Hat man das Werk erst einmal vor die weiße Wand gehängt, fühlt man sich aufgerufen, die Leere mit eigenen Mitteln zu füllen. Je ärmer der reale Kontext geworden ist, desto reicher und farbiger darf der Kontext in seiner übertragenen Bedeutung ausfallen: als stilistisches, ikonographisches, sozialgeschichtliches usw. Referenzsystem. Daß solche Abstraktions- und Ersatzleistungen großartige und -notwendige Ergebnisse hervorbringen, sei nicht bestritten. Nur muß man den Saldo mit einem Ungenauigkeitsfaktor belasten, der in Zukunft den Rang einer Systemstelle erreichen könnte. Wenn wir mit unseren heutigen Mitteln Kunstwerke „reproduzieren“ und den realen Kontext ausblenden, übersehen wir leicht, daß das Werk unter Bezugnahme auf seinen Kontext sich selbst schon als Werk des frühen 15. Jahrhundert präsentiert hat. Wir präsentieren selbst Präsentationen, Werke, die sich selbst gegen andere in Szene setzen, wir müssen immer diese eine Stelle weiterrechnen, sonst verstehen wir einiges falsch.

5. Bei kontextorientierten Überlegungen sollte man sich von Anfang an versagen, den alten Werkbegriff auf Ensembles zu übertragen und an einem geordneten Verhältnis von Werk und Kontext maßzunehmen. Wie Svetlana Alpers einmal gesagt hat: Unser Fach liebt intentionale Zustände, es fühlt sich im Grunde nur sicher, wenn hinter einem Werk ein Auftrag, ein Programm, ein Text, ein Vorbild steht und wenn dies übertragen auch für die Gestaltung der Werkumgebung gilt. Kontext und Text „aus einem Guß“, das ist vielleicht, ab einem bestimmten Zeitpunkt, die Wunschvorstellung der Künstler und später die der Kunstwissenschaft, aber das ist nicht der Gang der Dinge. Nicht der große Plan, sondern die Gemengelage hält das Material zusammen. Anreicherung, Überlagerung, Vernichtung, ein ständiges

Nachjustieren, so arbeitet die Geschichte, und es wäre in klassischer Denkfehler, die offenen, „wilde“ und prozessuale Struktur gegenüber den intentionalen Gesamtplanungen abzuwerten bzw. von diesen anzunehmen, sie seien nicht auch den gleichen Gesetzen unterworfen.

6. Unter den Stichworten „Dimension des Prozesses“ und „dynamische Komplexität“ ist es wichtig zu vermerken, daß nicht nur das Vorgegebene, sondern ebenso das „Nachgegebene“ zu einem Ingrediens des Werkes werden kann. Was das Werk seiner Umgebung und seinen Vorgängern antut, und das was ihm im nachhinein angetan wird, beides können wir nicht unter der Rubrik Zufall abbuchen. Ein nicht zu unterschlagender Faktor ist eben der primäre Akt der Verdrängung, der am Anfang vieler Kunstwerke steht; daraus resultiert ein Wissen, das in eine Projektionsleistung investiert werden kann. Das Werk sieht seine Rezeption vor, die ideale seiner Betrachter und Benutzer ebenso wie die faktische seiner zukünftigen Anrainer, Retter und Vernichter. Daß dieses Moment der Projektion so häufig zuschanden geht, an den Fügungen der Geschichte, darf uns nicht davon abhalten, in ihm einen wesentlichen Faktor seines Entstehungssinns zu sehen. Es geht dabei auch nicht nur, wahrscheinlich noch nicht einmal vorrangig um bewußte Entscheidungen des Künstlers; hier wird vieles akut, was kollektiver Besitz einer Kunstepoche ist: Wahl der Materialien, der Technik, des Mediums, der Objektform, des Formats, der Innen-Außen-Beziehung, der Positionierung im Raum – all das spielt eine Rolle, wenn wir sagen, das Werk ist auch eine Funktion seiner Zukunftsplanung.

Der hier abgedruckte Text war Teil eines Antrags an die Deutsche Forschungsgesellschaft zur Einrichtung eines Graduiertenkollegs am Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Marburger Philipps-Universität. Der Antrag wurde bewilligt; das interdisziplinär ausgerichtete Kolleg *Kunst im Kontext* hat im Wintersemester 1990 seine Arbeit aufgenommen.

in: Texte zur Kunst, Bd. 2, 1991, H. 2, S. 89–101.

WHEN CONTEXT BECOMES CONTENT BECOMES CNTXT BCMS TXT ...¹ KONTEXTUALISIEREN ALS ÖKOLOGISIERENDE EPISTEMOLOGIE DER PRAKTIKEN UND PRAXEN KUNSTWISSENSCHAFTLICHER FORSCHUNGEN

179

BIRTE KLEINE-BENNE

Schlagworte | Kontext, Kontextualität, Kontextualisierende Forschung, Text_Kontext, (Sich-)In-Beziehung-Setzen, Relationale Theorie, Ökologisierung, Praxeologie

I. Texte und Kontexte

Wenn Francis Alÿs die 1948 von Moshe Dayan auf einer Landkarte mit grüner Farbe gezogene Waffenstillstandslinie zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten im Juni 2004 über 24 Kilometer in Jerusalem abläuft und mit einem Strahl grüner Farbe aus einer undichten Dose auf der geomorphischen Oberfläche in situ nachzieht, die Linie mittels 58 Litern Farbe mediatisiert und damit in einem Reenactment wieder-holt, dann sind die historischen, militärischen, ideologischen und gesellschaftspolitischen Kontexte dieser Performance, die bis in die Gegenwart² und auf tagespolitische Ereignisse einwirken, nicht nicht in den Blick zu nehmen. Die Kontexte sind konstitutiv für Alÿs' *The Green Line*³ in Form derer Über- und Fortsetzung⁴ – und in ihrer zwingenden Voraussetzbarkeit vergleichbar

1 | In aktualisierter Erweiterung von Brian O'Dohertys Diktum „context becomes content“, Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 10.

2 | 2004, dem Zeitpunkt der Performance, wurden die israelischen Sperranlagen entlang der Grenze zwischen Israel und dem Westjordanland durch ein Rechtsgutachten des Internationalen Gerichtshofs vom 9. Juli 2004 als Verstoß gegen das Völkerrecht und Bruch mit der IV. Genfer Konvention verurteilt, vgl. <https://web.archive.org/web/20100706021237/http://www.icj-cij.org/docket/files/131/1671.pdf> [Abruf: 31.07.2020]. Die Anlagen verlaufen zu etwa zwanzig Prozent auf der Grünen Linie, zu 80 Prozent innerhalb des Westjordanlandes.

3 | Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004, <http://francisalys.com/the-green-line> [Abruf: 31.07.2020].

4 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Amelie Sittener: Kontext: als Strategie der künstlerischen Praktiken bei Francis Alÿs' *The Green Line*, S. 131–136.

mit einer weiteren Performance Alÿs', mit *Painting/Retoque* von 2008⁵, in der Alÿs 60 verblasste Mittelstreifen auf dem Asphalt einer Straße in Paraíso, einer Stadt in der ehemaligen US-amerikanischen Panamakanalzone (1903 bis 1979), mit zwei Pinselstärken und gelber Farbe nachbessert und damit noch ungeheilte oder verlorene politische, soziale und militärische Konflikte in der Geschichte des Panamakanals und der Panamakanalzone als Kontexte in situ wieder-holend vergegenwärtigt⁶. Das Reenactment könnte dabei, so die etwas anders formulierte Hoffnung Alÿs'⁷, in gleichzeitiger Funktion eines Preenactments und zwar durch ein angenommenes Wechselverhältnis zwischen Text und Kontext („heilend“ oder auch dekolonialisierend, also transformativ) auf den Kontext rückwirken. Beide mehrmediale Arbeiten Alÿs' verdeutlichen, dass Kontextuelles textuell und Textuelles kontextuell und, mit Alÿs, Poetisches politisch und Politisches poetisch werden kann⁸.

Wenn VALIE EXPORT Auskünfte zum Ausführungsort ihrer Aktion *Genitalpanik* von 1969 (sie hätte in einem Münchner Pornokino stattgefunden) und zur Ausführung selbst (EXPORT wäre mit einer Maschinenpistole ausgestattet) in späteren Interviews und Korrespondenzen revidiert, dieses Narrativ aber bereits durch EXPORTs scheinbar indexikalische Fotoserie *Aktionshose: Genitalpanik* von 1969⁹, durch künstlerische Appropriationen wie von

5 | Francis Alÿs, *Painting/Retoque*, 2008, <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 31.07.2020].

6 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Sophie Lösch: Context becomes Site Specific Art. Am Beispiel von Francis Alÿs' *Painting/Retoque* (2008), S. 95–104.

7 | „The gesture of wielding the brush became an act of healing in a traumatized territory.“ <http://francisalys.com/painting-retoque> [Abruf: 31.07.2020].

8 | „Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.“ <http://francisalys.com/the-green-line> [Abruf: 31.07.2020].

9 | VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1963 [Abruf: 31.07.2020].

Marina Abramović 2005¹⁰ und durch die kunsthistorische EXPORT-Forschung legitimiert und tradiert wurde, dann scheint es unabdingbar, den Gegenstand künstlerischen und kunsthistorischen Interesses in seinem rezeptiven Kontext und zwar in der Schnittmenge diskursiver, künstlerischer und kunsthistorischer Perspektiven freizulegen und die Unsicherheits- und Unbestimmtheitsstellen sowie die Umschreibungsprozesse mitzubersichtigen. Die einzelnen Produktions-, Rezeptions- und auch Distributionsetappen als einen Schauplatz von Diskursivierungen zu rekonstruieren und damit Referenzen wiederzugewinnen, ließe Rückschlüsse auf die jeweils wirksamen Dispositive zu, würde also Deutungsvarianten von EXPORTs *Genitalpanik* im Kontext sich verändernder Montierungen begreifen lassen.

Und wenn Rael San Fratello 2019 – zeitlich parallel zu den aktiven Baumaßnahmen der rund 3 200 Kilometer langen Grenzmauer zwischen den USA und Mexiko durch die Trump-Administration¹¹ – in den grauen Stahlzaun der mexikanisch-texanischen Grenze sechs pinkfarbene Wippen einhängen, damit sich mexikanische und texanische Familien im Wippspiel begegnen können¹², dann sind die politischen, sozialen, geografischen und architektonischen Kontexte für die Installation, die damit gleichzeitig zu einer Intervention wird, voraussetzend¹³ und werden die wirksamen Politiken, Ideologien und Diskurse in ihren zum Teil noch unaufgedeckten Kontextwirksamkeiten zur Anschauung freigegeben. Die filmische Dokumentation von

10 | Vgl. die filmische Dokumentation *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* (2007) der gleichnamigen Ausstellung 2005 im New Yorker Guggenheim Museum: https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven, hier zwischen 18:00 und 26:50 min.

11 | Vgl. hierzu [https://de.wikipedia.org/wiki/Grenze_zwischen_den_Vereinigten_Staaten_und_Mexiko#Präsident_Trumps_projektierte_Grenzmauer](https://de.wikipedia.org/wiki/Grenze_zwischen_den_Vereinigten_Staaten_und_Mexiko#Pr%C3%A4sident_Trumps_projektierte_Grenzmauer) [Abruf: 31.07.2020].

12 | Rael San Fratello, *Teeter-Totter Wall*, 2019, <http://www.rael-sanfratello.com/?p=1617> [Abruf: 31.07.2020].

13 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Camilla Langnickel und Judith Malsch: *Kunst_Kontext_Grenze. Überlegungen zu Rael San Fratellos Teeter-Totter Wall* (2009/2019), S. 61–68.

*Teeter-Totter Wall*¹⁴ verdeutlicht mittels eines Metablicks darüber hinaus, dass Grenzen sowohl als Trennung als auch als Verbindung gleichermaßen und gleichzeitig auftreten, Text und Kontext nicht ohne einander existieren und funktionieren. Dabei wird die experimentelle Form einer gemeinsamen Praxis, die zum Beispiel anerkennungstheoretisch auf ihre soziale (Non-)Konformativität untersucht werden könnte, als ein ausgeschlossenes Drittes wiedereingeführt und führt zu einer Neukoordination und Umbesetzung des Kontextes.

„[C]ontext becomes content“¹⁵, berichtet Brian O’Doherty 1976 in seinen Untersuchungen moderner Kunst des 20. Jahrhunderts; je älter die Moderne werde, „desto mehr wird der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt“¹⁶. „[W]er Kontext sagt, [muß] auch Text sagen“¹⁷, kalkuliert Wolfgang Kemp 1993 und weist mit einem Zitat von Jacques Derrida darauf hin, dass keine Grenze zwischen Text und Kontext garantiert sei¹⁸. Mit der titelgebenden Formel „[w]hen context becomes content becomes cntxt bcms txt ...“ schlage ich vor, die Unterscheidung Text/Kontext zunächst einmal anzunehmen (und im Übrigen den Text vom Content beziehungsweise Kontext zu unterscheiden), allerdings das epistemische Potential dieser beiden und zwar alternierenden, dynamisierenden, oszillierenden, infiniten, unabschließbaren, ambivalenten und fragilen Größen und damit auch die generativen, performierenden, perpetuierenden, weiterformenden, transformierenden und transformatorischen Operationen dieser Prozessform, die den Schrägstrich zwischen beiden Größen belasten, herauszustellen. Dabei wäre der Einsatz eines zugleich

14 | Rael San Fratello, *Teeter-Totter Wall*, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=KS9QmTjR_gQ& [Abruf: 31.07.2020].

15 | O’Doherty 1996 (wie Anm. 1), S. 10.

16 | Ebd.

17 | Wolfgang Kemp: Text/Kontext – Grenze/Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynskis, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.–20.07.1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 653–664, hier S. 654.

18 | „No border is guaranteed, inside or out. Hence no context is saturable any more.“ Ebd.

trennenden wie verbindenden Unterstrichs zwischen Text und Kontext, Text_Kontext, wie er in Programmiersprachen mit verschiedenen Funktionen (Trennung, Freiraum, Auslassung, Ersatz für Leerzeichen, Tiefstellung) Anwendung findet, für die hier vorgenommene Untersuchung geeigneter wie aussagekräftiger.

Sollen doch die folgenden Überlegungen mehreren Fragen nachgehen, die die vorliegende Untersuchung gleichmaßen in Perspektive setzen und kontextualisieren: Zunächst wäre zu fragen, was sich ändert, wenn, statt „mit den Postulaten der Einfachheit und Isolierung“¹⁹ zu arbeiten, von relationalen, komplexen und dynamischen Zusammenhängen ausgegangen und sich damit einhergehend von dem Neutralitätskonzept verabschiedet würde, dessen Ideologiegelalt O’Doherty 1976 für den White Cube herausgearbeitet hat²⁰. **#prepositionsarenotneutral #museumsarenotneutral** Was passiert, wenn unsere Untersuchungsgegenstände mit einer Logik der Relationalität und Umweltlichkeit, wie ein Denken in und mit Kontexten auch bezeichnet werden kann, kreierte würden beziehungsweise, um den Kontext noch einmal mehr zu weiten, wenn anerkannt würde, dass *wir* unsere Untersuchungsgegenstände mit einer Logik der Relationalität und Umweltlichkeit kreieren. **#perceptionisnot neutral #subjectsarenotneutral** Eine nächste Frage könnte lauten, was sich wie erschließt, wenn explizit durch/mit/in den aktuell wirkenden medial-kybernetischen, elektronischen und digitalen Kontexten mit ihren Referentialitäten, Rekursivitäten und Algorithmizitäten²¹ unsere Episteme und mit ihnen ihre Rahmen, Rahmungen und

19 | Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, Bd. 2., 1991, H. 2, S. 89–101, hier S. 89.

20 | Vgl. O’Doherty 1996 (wie Anm. 1).

21 | Vgl. David Bowie 1999 zu den prognostizierten Auswirkungen des Internets: „[...] the actual *context* and the state of *content* is going to be so different to anything that we can really envisage at the moment.“ [Hervorh. d. Verf.], BBC Newsnight, <https://twitter.com/JoaquimCampa/status/1281869367148453888> [Abruf: 12.06.2020].

Rahmenordnungen in den Blick genommen würden²². **#knowledge isnotneutral** Was und wie wäre in aktuellen Zeiten, in denen, so eine mögliche Lesweise, der Kontext von 3.0 zu 4.0, vom Projekt der Moderne zum Projekt der Digitalisierung wechselt²³, wozu und wohin re-konfigurier- und transformierbar?²⁴ **#institutionsarenotneutral** Wäre ein Kontextualisierungs- oder auch Ökologisierungsvorhaben, wie es hier Thema sein soll, bereits die Folge eines veränderten Kontextes, um neue Formen der Konfiguration und Komposition beobachten zu können? **#methodsarenotneutral** Welche Episteme generierten dabei Wissenschaftsformen, die sich (wie zum Beispiel die Technoscience) *zwischen* Artefakten und Algorithmen, Forschungsstrategien und Alltagspraxen²⁵ und damit innerhalb von Relationalitäten aufhalten, also von wechselseitigen Bedingungen zwischen Forschung und Forschungsgegenstand ausgehen – und ich ergänze diese Gleichung um die Forscher*innen? **#researchisnotneutral** **#researcherarenotneutral** Auch hier stellt sich wiederum die Frage, ob Relationalitäten bereits als ein Effekt veränderter, etwa medialer Verhältnisse anzunehmen wären – und ich weise an dieser Stelle darauf hin, dass dieser Aufsatz, wenngleich nicht initiiert, aber doch durch den Kontext seines Entstehungskontextes bestärkt wird: Die COVID-19-Pandemie verdeutlicht Regimeverschränkungen von Klima-, Demokratie-, Gesundheits- und Wirtschaftskrisen, wie sie auch das Erfordernis deutlich macht, sich auf Relationalitäten

22 | Vgl. hierzu u. a. Birte Kleine-Benne: „We'll need to rethink a few things...“ Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en, in: kritische berichte, 2.2020, https://bkb.eyeszk.net/download/2020_Kleine-Benne_kritische-berichte1.pdf, S. 27–38, hier S. 29 [Abruf: 31.07.2020].

23 | Vgl. Dirk Baecker: 4.0 oder Die Lücke die der Rechner lässt, Berlin 2018.

24 | Vgl. hierzu auch: Birte Kleine-Benne: When Operations Become Form. Für eine Kunst (-wissenschaft) der Komplexität, in: engagée. politisch-philosophische Einmischungen: Maschine-Werden, 2017, Wien, S. 67–73, <https://engagee.blog/2017/10/13/when-operations-become-form> [Abruf: 31.07.2020].

25 | Vgl. hierzu u. a. Donna J. Haraway: Anspruchsloser Zeuge@ Zweites Jahrtausend. FrauMann© trifft Oncomouse™, in: Elvira Scheich (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg 1996, S. 347–389.

einzustellen und Beobachtungen, Beobachter*innen und Beobachtungsmodi in Beziehungen zu setzen.²⁶ **#practicesarenotneutral #crisesarenotneutral #theoriesarenotneutral**

185

Zusammengefasst wird bereits Folgendes deutlich: erstens, dass durch Praktiken des Kontextualisierens Mehrfachperspektivierungen und Komplexierungen vorgenommen werden und stattfinden; zweitens, dass „jede Form nur in komplexer Relation zu ihrem Formenkontext, also den sie umgebenden Formen, und zu ihrem diskursiven Kontext, also den an sie gestellten theoretischen Fragen, die die Formen identifizieren/erzeugen und verbegrifflichen, aufzufassen“²⁷ ist.

II. Erste Annäherungen an eine kontextualisierende Forschung

Die vorangestellten künstlerischen Beispiele veranschaulichen exemplarisch, dass eine kontextualisierende Perspektivierung von Untersuchungsgegenständen zu epistemischen Gewinnen führt, die sich von einer isolierenden und fragmentierenden kunsthistorischen Analyse einerseits und von einer kontextualistisch anhäufenden („Mehr, mehr!“²⁸), das Einzelwerk erdrückenden Untersuchung andererseits unterscheiden. Diese ersten Beispiele sind, wie diejenigen, die im Text später folgen werden, sowohl Ergebnis erster, vorausgehender Annahmen als auch Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen, sowohl bestätigende Belege als auch Forschungsanordnung für fortgesetzte Erkundungen, und zwar mit kontextualisierenden Perspektivierungen Gegenstandsbestimmungen erweitern und Instrumentarien der wissenschaftlichen Praxis umbauen zu können.

26 | Vgl. hierzu auch Bruno Latours textliche Einlassungen vom 29.3.2020: Welche Schutzmaßnahmen können wir uns vorstellen, damit wir nicht zum Produktionsmodell der Zeit vor der Krise zurückkehren?, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ROSEN-ALLEMAND_o.pdf, in Kombination mit der Online-Plattform *Where to land after the pandemic?*, <http://www.bruno-latour.fr/node/852.html> bzw. <https://ouaterrir.medialab.sciences-po.fr/#>.

27 | Stefan Römer: Inter-esse, Berlin 2014, S. 127

28 | Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Wolfgang Kemp 2017/18.

Eine kontextualisierende Forschung, wie sie hier praktiziert und thematisiert wird, betreibt Kontextforschung, ohne sie als leitende Methode einer anfänglichen De- und späteren Re-Kontextualisierung „von Gnaden der Kunstgeschichte“²⁹ einzusetzen und ohne sie als eine deckelnde Theorie zum Einsatz zu bringen, die darüber hinaus womöglich ihre eigenen Prämissen, Kontexte und Grenzziehungen nicht in den Blick nähme. Sie dürfte keine ihr zugehörige, eventuell sogar ihr namentlich folgende Kunstgattung hervorbringen, wie in den 1990er Jahren in einem Wechselspiel aus Kunstproduktion, kuratorischer Praxis und Theorieproduktion mit der sogenannten Kontextkunst beziehungsweise Kontext Kunst ausprobiert wurde³⁰ und das, obwohl die Schnittmengen der Kontextkunst/Kontext Kunst mit der Public Art, der Relational Aesthetics, der Site-Specific Art, der Post Studio Practice, dem New Situationism und der Environmental Art darauf hinwiesen, dass hier keine Gattung im Rahmen der bisher erzählten abgrenzenden Epochen, Periodencodes und Genres vorlag, sondern vielmehr eine Prämissenänderung stattfand. Die zeitgleich in den 1990er Jahren geführten kunstbetrieblichen Auseinandersetzungen³¹ können daher unter anderem als ein Symptom dieser dissidenten Ausgangslage gedeutet werden.

Bei einer kontextualisierenden Forschung handelt es sich daher weniger um eine Methodologie als vielmehr um eine Epistemologie, die erstens von Beginn an in und mit ihren Prämissen von einer Differenz,

29 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 93.

30 | Vgl. hierzu u. a. Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst*, Köln 1994, außerdem die Ausstellungen *Backstage* 1993 im Hamburger Kunstverein (kuratiert von Stephan Schmidt-Wulffen und Barbara Steiner), ebenfalls 1993 *Kontext Kunst. The Art Of The 90's* in der Neuen Galerie Graz im Steirischen Herbst (kuratiert von Peter Weibel), 1994 *Die Orte der Kunst. Der Kunstbetrieb als Kunstwerk* im Sprengel Museum Hannover (kuratiert von Dietmar Elger), 1995 *Project Unité* in Firminy, Unité d'habitation (kuratiert von Yves Aupetitallot), 1995 *Das Ende der Avantgarde. Sammlung Wilhelm Schürmann* in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung und 1997 die *documenta X* in Kassel unter Ausstellungsleitung von Cathérine David. Vgl. hierzu Holger Birkholz: *Kontext: Ein Problem kunstwissenschaftlicher Methodenliteratur und künstlerischer Praxis*, Weimar 2002, S. 11–12.

31 | Vgl. Stefan Germer: *Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 19, 5. Jg., August 1995, S. 83–95. Vgl. ebenfalls Stefan Römer: *Kontext Kunst*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 30, 1995, S. 471.

konkret einer Differenz zwischen Text und Kontext ausgeht und demnach zweitens bereits mit ihren Grundlagen immer die Anwesenheit eines Kon-Textes voraussetzt. Vorausgesetzt ist damit eine Relationalität sowie eine Umweltlichkeit, Text und Kontext stehen in einem relationalen und relationierenden Verhältnis und es ist immer von einer inhärenten Kontext- beziehungsweise einer Umweltgebundenheit auszugehen, die als eine Form der Ökologisierung bezeichnet werden kann. Hierfür ist vorausgesetzt, dass Ökologisierung die Untersuchung der Interaktionen und Nachbarschaftsverhältnisse zwischen heterogenen Ordnungen wie einem System (etwa einem Lebewesen, einem Organismus, einem Kunstwerk) und seiner Umwelt meint und es sich damit bei der Untersuchung der Relationen zwischen einem Text und seinem Kontext beziehungsweise seinen Kontexten um eine ökologisierende Untersuchung handelt. Kontexttheorie ist nach dieser Gleichung eine Umwelttheorie und damit eine Ökologie, eine kontextualisierende Forschung ist demnach ein ökologisierender Prozess.

Damit weist sich eine kontextualisierende Perspektivierung als eine epistemische Maschine, als eine Praktik, Praxis und Haltung³² aus, die immer neue epistemologische Gefüge schafft. Sie setzt in Beziehung, bringt in Zusammenhänge, formt relational, komplex, dynamisch, transformatorisch, affektiv und beobachterabhängig. Sie mobilisiert, entdualisiert, besetzt um, hybridisiert und schafft Möglichkeiten, veränderte oder neue Ein- und Anschlüsse zu öffnen. Dieses Verfahren stellt auf eine ökologische Epistemologie um, indem es mit praxeologischen Effekten sowohl die Untersuchungsgegenstände kunstwissenschaftlicher Forschungen als auch die praktizierten Forschungsanwendungen in den Blick zu nehmen in der Lage ist. Hierdurch ist eine Aktualisierung in Gang gesetzt, die im vorliegenden Fall bedeutet, eine Umweltge- und -verbundenheit theoretischer Ansätze vorzunehmen, die gleichermaßen und

32 | Vgl. Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 90.

konsequent eine Kontextualisierung des untersuchenden Blicks und damit eine Wahrnehmung der Wahrnehmung sowie eine Theoretisierung der Theoretisierung einschließt. In der Folge würden die Werke der Kunstgeschichte nun „als Kräfte und Produkte historischer Auseinandersetzungen vor uns stehen“³³ können und, ich ergänze, inmitten immer neuer Ökologien. **#arthistoryisnotneutral**
#embeddendarthistory

III. Vorbereitungen, Teil 1

Die hier thematisierte kontextualisierende Forschung ist das Ergebnis verschiedener Vorbereitungen, die unter anderem kunstproduzierenden, kunstgeschichtsforschenden, epistemologischen und methodologischen Prozessen zuzuschreiben sind und hier begrenzt und in ausgewählten Zusammenhängen skizziert werden sollen:

Zunächst reagiert sie auf eine künstlerische Praxis und zeigt sich damit in einer konsistenten und konsequenten Korrelation mit ihrem Gegenstand. Gemeint ist diejenige künstlerische Praxis, die, wie der Autor und Künstler Brian O’Doherty 1976 in seiner Entwicklungsstudie moderner Kunst des 20. Jahrhunderts beschreibt, in Verbindung mit dem Raum, konkret mit dem weißen, idealen Galerieraum steht und den „context zum content“³⁴ macht. Der Kontext würde zum Text, nachdem zuvor die Galeriewand zur Membrane wurde und hier „hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren“³⁵ austauschten. Die Wände nahmen auf, die Kunst gab ab und der Kontext wurde zum „Großteil des Inhalts spät- und postmoderner Kunst“³⁶. Kunstproduktionen, die in Form ortsspezifischer, institutionskritischer oder umgebungsorientierter Kunst

33 | Ebd., S. 96.

34 | O’Doherty 1991 (wie Anm. 1), S. 10.

35 | Ebd., S. 88.

36 | Ebd., S. 88.

(Site-Specific Art, Institutional Critique, Environmental Art) auf Großausstellungen wie der *documenta* in Kassel Einzug gehalten haben oder in eigens gegründeten Ausstellungszusammenhängen wie den *Skulptur Projekte Münster* zu finden sind, geben O'Dohertys historisch skizzierter Prognose Recht: Nach den Prozessen künstlerischer Ent-, De- und Re-Kontextualisierungen, die in den letzten sechs Jahrzehnten in unterschiedlichen Varianten und Intensitäten stattgefunden haben, scheint die Kontextorientierung an einen vorläufigen künstlerischen wie kuratorischen Höhepunkt gekommen zu sein. Allerdings, und das belegen die hier vorgenommenen kontextualisierenden Untersuchungen, wären O'Dohertys Thesen konzentriert auf eine *Raum*-Kontextualisierung zwingend um weitere Kontextualisierungsformen zu erweitern, jedoch ohne einen „Overkill“³⁷ in Form eines Kontextualismus' zu praktizieren.

Mit O'Dohertys *Inside the White Cube* wurde, so Kemp's Einschätzung (der Anfang der 1980er Jahre die Essays O'Dohertys in die deutsche Sprache übersetzte und herausgab), „eine der erfolgreichsten kontextsensitiven Untersuchungen vorgelegt“³⁸, die, so möchte ich zusammenfassen, wenigstens zwei Auswirkungen hatte: Zum einen sollte sie „aktiv eine eigene Kunstpraxis oder Methode“ unterstützen und „eine Erfolgsstory“³⁹ der Institutional Critique begünstigen, die ich mindestens um ortsspezifische und umgebungsorientierte Kunstpraktiken in Form der Site-Specific Art und der Environmental Art ergänzen will – wenngleich ich auch hier noch einmal vorschlagen möchte, nicht genrefizierend zu systematisieren, sondern einen differenzialistischen, relationalen und umweltlichen Paradigmenwechsel anzunehmen. Zum anderen setzten kunsthistorische Folgerungen wie eine kunsthistorische Kontextforschung ein, die seit den 1990er

37 | Kemp 2017/18 (wie Anm. 28).

38 | Der Text *Medienrevolution und Kunstwissenschaft unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung* von Wolfgang Kemp wird 2021 in dem Tagungsband *Die Zukunft der kunsthistorischen Publikation*, herausgegeben von Maria Effinger und Hubertus Kohle, bei arthistoricum, Heidelberg erscheinen.

39 | Ebd.

Jahren zu einer Umwelt-Werk-Relation, konkret zu einer Ortsbeziehung und Situationsbindung des Kunstwerks forscht⁴⁰. Diese Forschungsausrichtung, die sich nach Eigenaussage programmatisch für eine Stärkung der „Wahrheit der Zusammenhänge“⁴¹ einsetzt, dafür Konvergenzen zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften eingeht, um Komplexitäten und Interaktionen beobachten zu können und folgenreich für die Untersuchungsobjekte der Kunstgeschichte eine im- und explizite Kulturkritik sowie eine Wissenschaftskritik und eine Fachkritik praktiziert (wenngleich sich von beiden in der programmatischen Erklärung der Kontextforschung von 1991 abgegrenzt wird)⁴², soll hier aufgenommen und fortgesetzt ausdifferenziert werden. Dabei scheint mir insbesondere der methodische Einsatz von Komplexität im Umgang mit einem Kontextualismus wichtig zu sein, von dem Kemp 2017 meint, dass dieser als „Typus Kontext 2“⁴³ gesiegt hätte und von dem ich meine, dass der *Ismus* lediglich zählt statt operiert, er ent-, weiter- und ausfaltet und als Ideologie Bestimmtheiten erzeugt, *ohne* das zum Beispiel in die Form eingefaltete eigene Begehren und die vorausgesetzten eigenen Befangenheiten zu reflektieren.

Dafür können fortgesetzte Ausdifferenzierungen der Kontextforschung mit epistemischen wie auch methodischen Aktualisierungen der jüngeren Wissenschaftsgeschichte angereichert werden. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang mindestens ökologische, neurowissenschaftliche, neurolinguistische, kognitionswissenschaftliche, evolutionspsychologische, komplexitätstheoretische

40 | Kemp stellt hierzu heraus, dass, „[a]b dem Moment der Genehmigung unseres Kollegs wir jeden Tag neu erklären [mussten], dass wir mit Kontext Kontext 1, den physischen Kontext, und nicht Kontext 2, die historischen Rahmenbedingungen meinten. Meine Marburger Antrittsvorlesung zu Davids ‚Schwur im Ballhaus‘ mag als Beispiel für eine Anwendung dieses Ansatzes gelten, die zeigt, wie man weder das Werk versteht, noch zu Kontext 2 kommt, ohne durch Kontext 1 gegangen zu sein – in diesem Fall der erste Bau eines Parlaments.“ Kemp 2017/18 (wie Anm. 28).

41 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 92.

42 | Vgl. ebd., S. 91.

43 | Kemp 2017/18 (wie Anm. 28).

und prozessphilosophische Forschungsergebnisse wie auch Ergebnisse aus der Künstlichen-Intelligenz-Forschung, mit denen eine dynamische und situierte Konzeption von Text und Kontext, ein Wechsel beziehungsweise eine Umkehrung und Umbesetzung der beiden Größen, eine Weiterfaltung oder auch Ineinanderfaltung von Text und Kontext, reziproke Kausalitäten wie auch eine Polykontextualisierung untersucht und dadurch/damit Beweglichkeit, Oszillation, Dynamik, Ambiguität, Destabilisiertheit, Ungewissheit, Widersprüchlichkeit und Ununterscheidbarkeit berücksichtigt werden kann. Exemplarisch erwähne ich zwei Beispiele: So wäre nach epigenetischen Studien das Genom besser in seinen Verstrickungen mit Zellsteuerungen zu begreifen, denn ohne Verbindung zu seiner Zellumgebung wären Gene inaktiv. Vielmehr seien die Wechselwirkungen zwischen Genen, Proteinen, Zellen, dem Gewebe und den Organen zu berücksichtigen und damit wären phänotypische Merkmalsbildungen umweltabhängig und komplex zu denken.⁴⁴ Kognitive neurowissenschaftliche Studien distanzieren sich von dem klassischen Konzept der sensorischen Verarbeitung, die von dem Gehirn als einer passiven, zu stimulierenden, reagierenden, kontextinvarianten Einrichtung (bottom-up) ausgehen. Jüngere Ansätze betonen den aktiven, selektiven, dynamischen, vorhersagenden und erfindischen Anteil des Gehirns, der durch top-down-Einflüsse gesteuert wird, zu denen Erwartungen und Vorhersagen gehören, die sich aus Erfahrungen, Aufmerksamkeiten und Arbeitsgedächtnis ableiten:

44 | Vgl. hierzu Evelyn Keller: *The Mirage of a Space Between Nature and Nurture*, Durham 2010, S. 50. Vgl. hierzu auch Kevin N. Laland u. a.: *More on how and why: a response to commentaries*, Springerlink.com 2013, https://www.researchgate.net/publication/43789329_The_Mirage_of_a_Space_Between_Nature_and_Nurture [Abruf: 31.07.2020]: „The problem with the program metaphor is that it feeds into the popular dogma that genes cause proteins, which cause cells, which cause tissues and organs, and so forth, and in this (unidirectional) way the phenotype is created by the genotype. It creates the false impression that developmental processes are prescribed by genetic information. In reality, reciprocal causation operates throughout development too. For instance, proteins are required for the cellular machinery to read the genes that produce proteins. In multiple ways, causation flows from higher levels of organismal organization back to the genes.“ Abs. *Characterizing phenotypic plasticity*.

„One of the new concepts is captured by the idea of ‚situatedness‘.“⁴⁵ So scheint doch alles deutlich komplizierter und komplex, weniger unidirektional und atomistisch aufgestellt zu sein⁴⁶, als bisherige epistemische Möglichkeiten annehmen lassen. Diese Annahme stützen exemplarisch aktuelle Forschungsergebnisse (in) der Mathematik, die sich dafür aussprechen, dass das Paradigma der Exakt- und Gewissheit zugunsten von Uneinigkeiten aufzugeben und sich damit auch von Einheitlichkeit und Widerspruchsfreiheit zu verabschieden ist.⁴⁷ Hierfür sind unter anderem die imaginären Zahlen als Erweiterung der reellen Zahlen wie auch die komplexen Zahlen anzuführen, durch die mit Entschiedenheiten, zwei oder mehr Lösungen, Ununterscheidbarkeiten und Unentschiedenheiten gerechnet werden kann.

IV. Unterscheidendes, ökologisches, tentakuläres Denken

Herausstellen möchte ich an dieser Stelle einzelne Denkfiguren, die in der Lage sind, eine fortgesetzte Ausdifferenzierung der Kontextforschung als ein (Sich-)In-Beziehung-Setzen und damit eine relationale und relationierende Epistemologie vorzunehmen.

Zunächst erwähne ich die formtheoretischen Untersuchungen George Spencer-Browns, die einen identitätstheoretischen Ansatz zugunsten eines genuin differenztheoretischen umstellen: Der Formkalkül⁴⁸, der eine Form *aus* und *als* Unterscheidung und zwar

45 | Andreas K. Engel u. a.: Dynamic predictions: Oscillations and synchrony in top-down processing, in: Nature Reviews Neuroscience, Oktober 2001, S. 704–716, hier S. 704, http://www.4ohz.de/engel_2001_nrn.pdf [Abruf: 31.07.2020].

46 | Vgl. hierzu auch hydrologische Studien, die den Wasserhaushalt von Pflanzen in Abhängigkeit von ihren Nachbarpflanzen beurteilen: Volker Mrasek: Wie Pflanzen um Wasser konkurrieren, in: Deutschlandfunk, 18.02.2019, https://www.deutschlandfunk.de/botanik-wie-pflanzen-um-wasser-konkurrieren.676.de.html?dram:article_id=441399 [Abruf: 31.07.2020].

47 | Ich verweise auf den Aufsatz von Silvia Jonas *Enduring Disagreement. What We Can Learn from the Pluralism Debate in Mathematics*, in: Birte Kleine-Benne (Hg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*, Berlin 2020, S. 153–156.

48 | Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1996.

demnach als eine zweiseitige Form konstruiert, bringt in sich selbst die implizite Außenseite der Form unter, hält das Ausgeschlossene demnach nicht ausgeschlossen – eine für die Beobachtung des Kontextes als über-, fort-, gegen-, nachgesetzten Text grundsätzliche Überlegung. Die Form ist konstitutiv ökologisch aufgestellt, da sie ihre beiden Seiten in Relation bringt. In dieser Form ist Komplexität, Beweglichkeit, Dynamik, Entgrenzung und Widersprüchlichkeit untergebracht, denn sie ist in/mit ihrer Unterscheidung, die sich selbst beinhaltet, nicht selbst-identisch konzipiert. Sie ist in ihrer Notation des Kalküls, dem Treffen von Ent- und Unterscheidungen und dem Beobachten der getroffenen Unterscheidungen rekursiv aufgestellt und bezieht sich so (selbst-)referentiell auf sich selbst. Außerdem ist diesem Ansatz eine Beobachterabhängigkeit eingeschrieben, ein Ansatz, der, nicht unähnlich der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik⁴⁹, von einem anwesenden Beobachtenden in der Form der Beobachtung ausgeht – denn jede Form setzt den *Laws of Form* entsprechend einen Beobachtenden voraus, der mit der Form seine Beobachtungen informiert⁵⁰.

„[M]an [muss] sich von der falschen Vorstellung verabschieden, dass Ökologie etwas mit Natur an sich zu tun hat“⁵¹, fordert Bruno Latour 2010 instruktiv in einem Aufsatz in der Zeitschrift ARCH+ (zum Thema *Die Stadt nach dem Öl – Die Geschichte der Zukunft der Stadt*). Darüber hinaus wäre Ökologie nicht als eine Ausdifferenzierung der Moderne aufzufassen, sondern als ein neues Verfahren gegen die Modernisierung in Stellung zu bringen, „mit dem alle Dinge des menschlichen und nicht-menschlichen kollektiven Lebens gehandhabt werden können“⁵². In diesem Konzept verdichten sich zwei

49 | Vgl. u. a. Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985.

50 | Vgl. auch Birte Kleine-Benne: Für eine operative Epistemologie. Rede und Widerrede einer Krise der Theorie, in: *kunsttexte*, 1/2017, <https://doi.org/10.18452/7362>, S. 4 [Abruf: 31.07.2020].

51 | Bruno Latour: Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: *ARCH+*, 196/197, 2010, S. 12–20, hier S. 12, <https://www.archplus.net/home/archiv/artikel/46,3204,1,0.html> [Abruf: 31.07.2020].

52 | Ebd.

Forschungsstränge: zum einen die Überlegungen der Akteur-Netzwerk-Theorie⁵³, die Menschen, Artefakte, technische Apparate, Texte, Normen als soziale Akteure behandelt und mit Handlungspotential ausstattet, zum anderen die Überlegungen, die Moderne als Ensemble von Praktiken der Übersetzung und der Reinigung zu verstehen, wir aber, da wir beide Praktiken nie getrennt betrachteten, eigentlich „nie modern gewesen“ seien⁵⁴. Latours Schlussfolgerung fällt unmissverständlich aus: „If you envision a future, in which there will be less and less of these imbroglios, you are a modernist. But if you brace yourself for a future in which there will always be more of these imbroglios, mixing many more heterogeneous actors, at a greater and greater scale and at an ever tinier level of intimacy requiring even more detailed care, then you are ... what?“⁵⁵ (Wieder-)Verbinden, (Wieder-)Verwickeln, (Wieder-)Verzetteln ist wohl erforderlich: „Überall da, wo wir modernisiert haben, müssen wir nun ökologisieren.“⁵⁶ Latour antwortet später im Text auf seine Frage „then you are ... what?“ mit dem Begriff des „environmentalist“; zu antworten wäre ihm auch mit „ecologist“, nach meinen bisherigen Ausführungen mit „contextualist“ oder nach den folgenden Ausführungen mit „tentacularist“.

Mit dem letzten Vorschlag nehme ich Bezug auf narratologische Ansätze und den Begriff des sogenannten tentakulären Denkens („tentacular thinking“⁵⁷), das Donna Haraway vorschlägt: Wie Tentakeln würde dieses haften und lösen, schneiden und knoten, weben und

53 | Vgl. u. a. Andréa Belliger und David J. Krieger: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.

54 | Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/Main 2008, S. 20.

55 | Bruno Latour: „It's development, stupid!“ or: How to Modernize Modernization, 2007, <http://bruno-latour.fr/sites/default/files/107-NORDHAUS%26SHELLENBERGER.pdf> [Abruf: 31.07.2020].

56 | Latour 2010 (wie Anm. 51), S. 19 [Kursivsetzung im Original].

57 | Donna J. Haraway: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, London 2016, S. 30.

verknöten⁵⁸. Ihre Forschungen (auf die ich noch einmal neu im Rahmen der hier thematisierten künstlerischen Beispiele aufmerksam wurde⁵⁹) nahmen ihren Ausgang in den 1980er Jahren mit dem mittlerweile legendären *Cyborg-Manifest*⁶⁰ und stellten sich im weiteren Verlauf mit Konzepten wie *situated knowledges*⁶¹ (das Konzept des situierten Wissens als eine grundsätzlich kontextuelle Betrachtung aller Forschungsfragen) und *response-ability*⁶² (die Fähigkeit des Antwortens als ein anspruchsvolles Verantwortungskonzept) auf postfundamentalistische und antiessentialistische, oder wie Haraway schreibt, auf unruhige Perspektiven ein⁶³. Der Modus eines relationalen, ökologischen, non-dualistischen oder eben tentakulären Denkens findet dabei seinen Niederschlag in einer explizit beziehungsorientierten Wissenschaftsethik und Wissenschaftspolitik. Mit einem „tentacular thinking“⁶⁴ und hierin der „ecology of practices“⁶⁵ wären auch die Praktiken des/unseres wissenschaftlichen Geschichtenerzählens in den Blick genommen: „It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowled-

58 | „The tentacular ones make attachments and detachments; they ake cuts and knots; they make a difference; they weave paths and consequences but not determinisms; they are both open and knotted in some ways and not others.“ Ebd., S. 31.

59 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchungen von Adina Fiona Laub: Der Cyborg-Text von Donna Haraway als Kontext für eine zeitgenössische künstlerische Praxis am Beispiel von Hito Steyerl und Lili Reynaud-Dewar, S. 83–93.

60 | Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/Main und New York 1995, S. 33–72, http://www.medientheorie.com/doc/haraway_manifesto.pdf [Abruf: 31.07.2020].

61 | Donna Haraway: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies, Vol. 14, Nr. 3, Autumn, 1988, S. 575–599, <https://philpapers.org/archive/harskt.pdf> [Abruf: 31.07.2020]. Donna Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Sabine Hark (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie, Wiesbaden 2007, S. 305–322.

62 | Vgl. Donna J. Haraway: When species meet, Minneapolis 2008; vgl. dies.: Awash in Urine: DES and Premarin® in Multispecies Response-ability, in: WSQ Women's Studies Quarterly, 40 (1), 2012, S. 301–316.

63 | Vgl. Haraway 2016 (wie Anm. 57).

64 | Ebd., insbes. das Kapitel 2 Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene, https://law.unimelb.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/3118261/11-Haraway,-Donna,-Tentacular-Thinking.pdf [Abruf: 31.07.2020].

65 | Ebd., S. 34.

ges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.“⁶⁶ Haraway fordert (uns) auf, sich/uns unter anderem der Bedeutung und Wirksamkeit begrifflicher Ordnungen und Narrative zu vergewissern und Geschichten (als eine Praxis des Zusammenfügens) zu erzählen, die die ökologische Antwortfähigkeit stärken und zur Teilnahme aktivieren.

V. Vorbereitungen, Teil 2

1991 stellte Kemp in seinem *Methodenprogramm der Kontextforschung* den Kontext in den Fokus seiner kunsthistorischen Untersuchungen, und zwar hervorgerufen, vorstellbar und zu bewältigen mit einer methodischen Wendung zu einer Komplexität („der Kunstgeschichte“). In der programmatischen Erklärung des DFG-Graduiertenkollegs zum Thema *Kunst im Kontext* (im Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg), publiziert in einer der ersten Ausgaben von *Texte zur Kunst*⁶⁷, machte Kemp eingangs des Textes darauf aufmerksam, dass die Kunstgeschichte ihre Forschungsgegenstände im Kontext von Institutionen, Methoden und Medien zu begreifen hätte. Statt das Einzelwerk als gängige und gegebene Orientierungsgröße der Kunstgeschichte anzunehmen, sei dieses als ein historisches Produkt der Postulate von Einfachheit und Isolierung und damit als der „Geburtsfehler“⁶⁸ der Kunstgeschichte aufzufassen. Kemp stieß damit in eine der Fundierungen und tradierten Letztbegründungen der Kunstgeschichte vor und stellte das Einzelwerk als gängige Untersuchungsgröße der Kunstgeschichte postfundamentalistisch zur Diskussion.

Aber: Nicht nur die „Werke der Kunstgeschichte als Kräfte und Produkte historischer Auseinandersetzungen“⁶⁹ waren damit zur Unter-

66 | Ebd., S. 35.

67 | Kemp 1991 (wie Anm. 19).

68 | Ebd., S. 94.

69 | Ebd., S. 96.

suchung freigegeben, auch die Kunstgeschichte selbst, die sich nun sowohl als ein Produkt/Effekt ihres Entstehungskontextes als auch als eine Ursache/Voraussetzung für die durch sie entstehenden Texte denken ließ und damit als eine Operationsweise beziehungsweise ein Operator für Texte und von Kontexten auf der Bildfläche der Wissenschaftstheorie und Theoriegeschichte erschien. Mit diesem Forschungsprogramm sind, so meine Lesweise, institutionskritische Forschungsfragen, etwa zu Konzept und Form eines Kunstwerks, zu differenzialistischen Ansätzen von Text/Kontext beziehungsweise Text_Kontext, zu den in die Form einzurechnenden Beobachtenden, zu Konstruktionen wie Intention, Urheberschaft und Zufall, zu isolierenden Medien, Methoden und Institutionen und Fragen zum Fach Kunstgeschichte nicht mehr zu vernachlässigen. Hierbei handelt es sich um wissenschaftstheoretische und fachspezifische Herausforderungen, Epistemologien und mit ihnen Begriffe, Ordnungen und Zugänge zu überarbeiten, damit einhergehend zu fragen, welche Voraussetzungen die Disziplin Kunstgeschichte praktiziert und welche Voraussetzungen für die Disziplin Kunstgeschichte selbst gegeben waren/sind, welche Grenzziehungen und Ausgrenzungen hier vorgenommen werden und mit welchen Prämissen, Dogmen und Ausblendungen wir es in der Kunstgeschichte zu tun haben. Rekursivität und Selbstreferenz, wie sie Thema, Motiv und Methodik in Kybernetik, Linguistik, Mathematik, Logik und Soziologie sind, halten damit auch in die Kunstgeschichte Einzug und setzen eine Auseinandersetzung mit sich selbst in Gang, wie sie in einer Kunsthistoriologie und einem fortgesetzten diagnostischen Instrumentarium weiter auszuführen sein wird.

Kemp forderte in einem institutions- und wissenschaftskritischen Gestus die Kunstgeschichte zu terminologischen, methodischen und theoretischen Kooperationen mit der Systemforschung, der Ökologie, dem Konstruktivismus, der Kybernetik und der Komplexitätsforschung auf und befand sich damit in einem interdisziplinären Feld unter anderem von Kunstgeschichte, Biologie, Neurowissen-

schaft und Soziologie, um institutionelle, mediale und methodische Kontexte beziehungsweise genau genommen Kontextausblendungen zu thematisieren. Heute, dreißig Jahre später, kann der Kontext der kunstgeschichtlichen Forschungsgegenstände disziplinar um weitere Kontexte und zwar um Theorien, Politiken, Ideologien, Diskurse, Dispositive und Algorithmen erweitert werden. Grundlegend für diese Forschung ist ein konzeptuell-basaler Blickwechsel: Statt auf Substanzen, übergreifende Ordnungen oder einen Gesamtsinn wird nun auf ökologische und zwar strukturell dynamische Wechselwirkungen beziehungsweise auf relationale Nachbarschaftsverhältnisse zwischen heterogenen Ordnungen geschaut, wie sie mittlerweile vielleicht sogar als Norm künstlerischer Produktion und Praxis gefordert werden können. Denn: „So wie der Text immer im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext auch immer im Text wieder.“⁷⁰

VI. Metablicke

Anhand signifikanter Beispiele aus der künstlerischen Praxis, dem Ausstellungsbetrieb und der Theorieproduktion⁷¹ können die hier vorgestellten Beobachtungsperspektiven geschärft, Forschungslinien gezogen und zu Themenbereichen verdichtet werden. Eine Untersuchung der Genealogie des Themas würde sowohl historische als auch wissenschaftstheoretische Aspekte prüfen. Hierzu wären Metablicke hilfreich, die weitere Hinweise auf den Kontext als Konzept und Programm zu liefern in der Lage wären. Für diese kontext-metapherenden Überlegungen sollen die in Kapitel I. vorgestellten Beispiele um weitere ergänzt werden:

Mit der ortsspezifischen Installation und Intervention *Marco Cavallo*, die 1973 in Triest als Teil der Antipsychiatrie-Bewegung in Italien stattfand, werden die Übergänge und Wechselvorgänge zwi-

70 | Ebd., S. 98.

71 | Vgl. hierzu auch das Materialarchiv <https://bkb.eyes2k.net/S1LMU2019-20/material.html> [Abruf: 31.07.2020].

schen Text und Kontext beobachtbar. 1972 hatte Michel Foucault in *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*⁷² die Praktiken der Unterscheidung zwischen Wahnsinn und Gesellschaft (so auch der Titel der deutschsprachigen Publikation) und die zugehörigen Ausschlussmechanismen untersucht; *Marco Cavallo* hebt diese dichotomen Zuordnungen mittels eines performativen, installativen und interventionistischen Wechsels von Text und Kontext an einem Februartag im Jahr 1973 auf und macht ein Dazwischen beschreibbar, das sich als ein Intervall zwischen, vielleicht auch als ein Transit von Text und Kontext schiebt, weder mit den Kennzeichen des Vergangenen noch des Künftigen ausgestattet ist und in dieser Labilität, Prekarität und Inkonsistenz mit einer Potentialität ausgestattet wird, die bisherige Zuschreibungen aufzuheben in der Lage ist.⁷³

Untilled, 2012 auf der *documenta 13* in der Kasseler Karlsau zu erleben, montiert und generiert aus Einzelbestandteilen der vorgefundenen Situation, früherer *documenta*-Beiträge etwa von Joseph Beuys (1982) und Dominique Gonzalez-Foerster (2002), kunsthistorischer Referenzen zu Land und Minimal Art, gemeinsam mit „dogs, people, and significant otherness“ (dazu gehören Bienen, Pflanzen, Insekten, Bakterien) als sogenannte „companion species“⁷⁴ ein sich permanent transformierendes, transformatives und transformatorisches Gefüge, ohne dass klar wäre, wer und was wie und wozu an dieser situierten Lage beteiligt ist, welche Blicke, Bezüge und Zuordnungen herzustellen sind, nicht einmal, ob hier Affektivitäten oder Subjektivierungen stattfinden. Letztere würde unter anderem in der Subjektform Künstler*in zum Ausdruck gebracht, die ich hiermit als eine problematisierte Kategorie nachreiche: Pierre Huyghe ist inmitten der Ent-

72 | Michel Foucault: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972, https://monoskop.org/images/2/29/Foucault_Michel_Histoire_de_la_folie_a_l_age_classique.pdf [Abruf: 31.07.2020].

73 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Adrian Lambert: 1973, Triest/Italien: *Marco Cavallo*. Akt der Grenzbeschreitungen und Kontextwechsel, S. 53–59.

74 | Donna J. Haraway: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.

Re- und Neu-Kontextualisierungsprozesse, die Mobilisierungen von Dualismen und wie nebenbei auch Verkunstungsentkünstungen⁷⁵ der Moderne vornehmen, für diese ökologische Heterotopie als Künstler aufgeführt.

Die Guerrilla Girls machen deutlich, was das poststrukturalistische Axiom *kein Ort außerhalb* bedeutet: In Kooperation (Kritiker*innen sprechen von Komplizenschaft) mit Kunstinstitutionen praktizieren sie am Ort der Kunstinstitutionen gegen wie auch für die Kunstinstitutionen ihre taktische⁷⁶ Variante von Institutionskritik und sind in den nun fast vierzig Jahren ihrer künstlerischen Praxis selbst zu einer Institution geworden, an der Institutionskritik praktiziert wird, ohne dass ihnen ihre Praxis der Institutionskritik oder ihr Einfluss auf den Kontext streitig gemacht würde.⁷⁷ Hier wird und ist der Text der Kontext und umgekehrt der Kontext der Text (geworden) und gestaltet sich in fortwährenden Dynamisierungs- und Transformationsprozessen aus. Oder wie Andrea Fraser 2005 formuliert: „Wir sind die Institution Kunst: Der Gegenstand unserer Kritiken, unserer Angriffe, ist immer auch in uns selbst.“⁷⁸ Mit den Guerrilla Girls kann darüber hinaus (wie schon zuvor mit *Untilled*) eine Differenz und zwar die zwischen künstlerischen Praktiken und künstlerischer Praxis analytisch getrennt werden, die überwiegend Hand in Hand gehen und dies, obwohl sie unterschiedliche Formen der Kontextualisierung ausbilden und eigene Prozesswege ausprägen.

75 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Amelie Sittenauer: Entkünstungsprozesse vorheriger Verkunstungen durch ökologisierende Ent-, Re- und Neu-Kontextualisierungen am Beispiel von Pierre Huyghes *Untilled* (2012), S. 137–144.

76 | Zum Unterschied von Taktik und Strategie vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 23–26.

77 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Alexandra Avrutina: *How to be a Guerrilla Girl*. Kontroversen im Kontext von Kapitalismuskritik, S. 33–42.

78 | Andrea Fraser: Was ist Institutionskritik?, in: *Texte zur Kunst*, September, 15. Jg., H. 59, 2005, S. 86–89, hier S. 89.

Wir und unsere Gegenstände sind dabei nicht nur im Kontext unserer/ihrer Institutionen, sondern auch unserer/ihrer Medien und Methoden zu begreifen⁷⁹, das trifft insbesondere auf uns Kunsthistoriker*innen zu, da wir im Kontext von Medien und Methoden, aber auch von Theorien, Ideologien und Politiken unsere Gegenstände und uns als Beobachter*innen in den Blick nehmen. Mit einer kontextualisierenden „Nicht-Methode“⁸⁰ könnte uns gelingen, auch unseren Medieneinsatz und unsere Theoriebildungen als Text_Kontext-Relation zur Ansicht zu bringen und verlorene, übersehene oder unbekanntere Referenzen wiederzugewinnen. Monika Wagner hat in ihrem Aufsatz *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg* (2015)⁸¹ diesen Blick geworfen und Interrelationen zwischen Schwarz-Weiß-Reproduktionen als dem favorisierten Medium der kunsthistorischen Theoriebildung einerseits und der Etablierung der Ikonologie durch Erwin Panofsky andererseits herausgearbeitet und ist außerdem auf Schnittmengen mit ideologischen, akademischen und kunstgeschichtlichen Aspekten gestoßen.⁸² Die Ikonografie als eine Methode mit dem Fokus auf die Form zeigt sich hier im und als Medium ihrer bevorzugten Schwarz-Weiß-Reproduktionen (das heißt ohne Farbeinsatz) und visuell-analytischer Abstraktionen in Form diagrammatischer Darstellungen. Auch Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* aus den 1920er Jahren als ein medienumgreifender Ordnungsverband ist im Kontext der eingesetzten zweidimensionalen, größenverändernden und farbhomogenisierenden Schwarz-Weiß-Fotografien zu kontextualisieren.

79 | Vgl. Monika Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg*, in: Helmut Lethen und Monika Wagner (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt/Main 2015, S. 126–144.

80 | Camilla Langnickel: *Methodik*. Monika Wagners Aufsatz *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg* (2015), in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 73.

81 | Wie Anm. 79.

82 | Siehe hierzu die vorliegende Untersuchung von Langnickel (wie Anm. 80), S. 69–81.

In diesem thematischen Zusammenhang offenbart sich das Theater (und zwar im Gegensatz zu dem Museum als der „institutionelle[n] Form des Kontextraub⁸³ – denn „daß [sic] man etwas seinem Kontext nimmt und gesondert betrachtet, einen Stoff, ein historisches Faktum, ein Motiv, eine philosophische Crux, gehört zu den normalsten Prozeduren wissenschaftlicher Alltagspraxis⁸⁴) als eine „institutionelle Form der Kontextgebung“, etwa durch inszenatorische Mittel, Requisiten, das Theaterhaus oder die Theaterpraxis.⁸⁵ Kontextwechsel, Kontextverwechslungen, Kontextraub, Kontextgebungen, Kontextausblendungen, Kontextsimulationen, Kontextleugnungen – offensichtlich existieren unterschiedliche Varianten, „Kontexte aufzubauen, an Kontexte anzubauen, Kontexten zu widersprechen, Kontexte umzuformulieren, Kontexte abzubauen⁸⁶, Kontexte nicht wahrzunehmen oder sie nicht anzuerkennen und damit auch unterschiedliche epistemologische Gefüge, die angesichts dessen zusätzlich auf ihre Remissen, also auf die Rücküberweisungen, zu untersuchen wären.

Während zunächst scheint, dass die Einzeldisziplinen der Kunstwissenschaft ihren je eigenen, programmatischen Umgang mit „dem Kontext“ praktizieren, anhand dessen womöglich unterschiedliche Disziplinierungen abzuleiten wären, zeigt ein nächster Blick, dass es sich lohnt, die Untersuchungsgegenstände in ihren vielzähligen und vielfältigen Kontexten differenziert aufzufalten und dabei disziplinübergreifend auf unterschiedliche Relationalitäten, Bewegungen, Aus-Richtungen, Intensitäten, Kräfteverhältnisse, Grenzziehungen und auch Grenzdurchlässigkeiten zu stoßen. Oder es ließe sich, wie

83 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 90. Hierauf erwidert Kemp heute, dass auf den Kontextraub durch das Museum der Kontextraub durch die Fotografie folgte, die genau genommen die Kunstgeschichte erst möglich gemacht hätte, und nun der Kontextraub durch die digitalisierten Repositorien stattfände. Quelle: E-Mail-Korrespondenz mit Wolfgang Kemp 2020. Vgl. hierzu auch Anm. 38.

84 | Ebd., S. 89.

85 | Vgl. die vorliegende Untersuchung von Lea Meyer: Das Theater als institutionelle Form der Kontextgebung am Beispiel von Sarah Kanes Debütwerk *Zerbombt* (1995), S. 113–121.

86 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 96.

Verena Krieger in ihrem Aufsatz *Der Blick der Postmoderne durch die moderne Kunst auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss* (2008)⁸⁷ zeigt, auf einen programmatischen, mikropolitischen Einsatz der Operation der Trennung schließen, die Asymmetrien herstellt:

Mit ihrer ideologiekritischen Lektüre von Rosalind Krauss' kanonischem Aufsatz *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* von 1981 nimmt Krieger die Dekonstruktion einer falschen (und ideologischen) Differenzsetzung und damit einer tief mit der Moderne verstrickten Trennung vor, die Krauss dazu diente, sich über eine falsche Oberfläche und eine „eigentliche“, aber unterdrückte Wahrheit empören zu können.⁸⁸ Kriegers Lektüre macht ersichtlich, dass Krauss etwas (nämlich eine Originalitätskritik an der Moderne) erfand (denn den Originalitätstopos hatte es nie gegeben), um daraus die Essenz ihrer Theorie (nämlich eine Postmoderne, die im Kontext der Kunstzeitschrift *October* die *Appropriation Art* feiert/e) zu kreieren und damit einen „Appropriationismus“⁸⁹ zu praktizieren. Die Erfolge von *October* und der *Appropriation Art* als einer vom Kunstbetrieb anerkannten künstlerischen Strategie sind bekannt, ebenso die erneuerte, kunstmarkt- und institutionskonforme Idealisierung des *Originals*.

Marcel Duchamps Readymades setzten, folgt man* Wulffen, einen Paradigmenwechsel in Gang: „Paradigmenwechsel müssen als kontextkonstitutiv verstanden werden, weil sie ihren eigenen Kontext, in dem sie Bedeutung erlangen, erst erschaffen.“⁹⁰ Die Readymades, die

87 | Verena Krieger: *Der Blick der Postmoderne durch die moderne Kunst auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss*, in: dies. (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln u. a. 2008, S. 143–161.

88 | Vgl. die vorliegende Untersuchung von Simone Rosenfelder: *Zur Notwendigkeit einer Re-Kontextualisierung kunsthistorischer Positionen, am Beispiel von Rosalind Krauss und Verena Krieger*, S. 123–130.

89 | Krieger 2008 (wie Anm. 87), S. 155.

90 | Thomas Wulffen: *Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive*, in: *Kunstforum Int.*, Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 50–58, hier S. 55.

Bereits-Gefertigten, forderten demnach zunächst das Betriebssystem heraus, es sollte sie lesen und gleichzeitig nicht lesen, als Kunst und gleichzeitig als Nicht-Kunst anerkennen können. Und damit strapazierten, dehnten und rekonfigurierten sie das Betriebssystem Kunst, bis dieses kontextkonstituierend die Konstitutionsbedingungen für dasjenige, was wir als Kunst bezeichnen, um- und einstellte⁹¹ – wenngleich noch immer die Strapazierungen der Regeln und Strukturen des Betriebssystems Kunst durch die mit dem Readymade-Prinzip begründeten Kunstproduktionen zu beobachten sind. Dass dieser Wechsel noch immer unabgeschlossen ist, weist darauf hin, dass für den implementierenden und installierenden Prozess einer Kontextkonstituierung und die hiermit einhergehenden Wahrnehmungs-, Erkennungs-, Legitimierungs- und Kanonisierungsprozesse offenbar mit längeren Zeitphasen zu rechnen ist.

O’Doherty formulierte diese Diskrepanz zwischen Affektion, Perzeption und Kognition bildreich: „Immer wieder sind wir überrascht, daß [sic] da Marcel Duchamp vor uns steht, aber er ist es, und er ist schon drinnen, bevor wir es merken, und nach seinem Besuch, der nie sehr lange dauert, ist das Haus nicht mehr so, wie es früher war.“⁹² Dass all dem voraus die Rezipient*innen und mit ihnen Wahrnehmungen, Gefühle, Einschätzungen und Urteile vorgeordnet und voreingestellt sind, verdeutlicht das *Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception* von 2017⁹³: Der „pre-state“ (und hierzu gehört die kognitive Ausstattung, der affektive Status und die soziale Situation des „viewers“) trifft auf dessen Selbstbild (bestehend aus einer Kombination aus Expertise, Erwartungen, Interessen und Vorlieben) und auf eine „pre-classification“ (die die Begegnung

91 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Johannes Michael Stanislaus: Evident, latent, präsent – das Betriebssystem Kunst als Produzent der „Readymades von Marcel Duchamp“, S. 155–160.

92 | O’Doherty 1996 (wie Anm. 1), S. 71.

93 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Lioba Enk: Prozesse der Kunstrezeption als erste und notwendige Stufe in der Analyse von Kunst am Beispiel des *Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception* (2017), S. 43–52.

mit Kunst etwa durch die Erwartungshaltung oder den Begegnungsort vorkonfiguriert), dann beginnt („bottom-up“) der Perzeptionsprozess (der zwischen 100 Millisekunden und sechs bis acht Sekunden stattfindet und Analysen von Kontrasten, Symmetrien, Kompositionen und Farben, aber auch Klassifizierungen von Inhalt, Stil und Kontext vornimmt) und hierauf dann setzt („top-down“) der Kognitionsprozess auf (der zwischen acht Sekunden und circa einer Minute abläuft und immer wieder über In- und Outputs ein „cognitive mastery“ stattfinden lässt, der kognitive und affektive Informationen kombiniert und mit dem Bedeutungsvorgang für das Selbst, dessen Erwartungen und der Weltsicht abgleicht).⁹⁴

Nach diesen ausführlichen Beschreibungen der Kontextabhängigkeit unserer Wahrnehmungsprozesse durch die Psychologie⁹⁵ drängt sich die Frage an die Kunstwissenschaft auf, wie diese responsiven Prozesse von Wahrnehmung und Kontext im Rahmen der Rezeption und Kognition von Kunst nicht berücksichtigt werden kann – zumal doch gerade hier die Wahrnehmung eine bedeutende (und zwar konzeptionelle, ideologische, diskursive) Rolle spielt und mit ihr die Wahrnehmung der Wahrnehmung auf der Bildfläche erscheint.

Zwei letzte Beispiele, die auf je unterschiedliche Weise mit der inzwischen populären Strategie der sogenannten Instagrammability als Form einer inhärenten Popularisierungslogik umgehen und weitere Anschlussfragen für das vorliegende Thema aufwerfen: Mitten in die texanische Wüste, aber nicht unweit der Minimal und der Land Art Donald Judds platzierten Elmgreen & Dragset 2005 ihre unbetretbare und fotogene Galerieboutique *Prada Marfa* und setzten damit einen cross-medialen Teaser für TV und Internet mit maximalem

94 | Vgl. Matthew Pelowski u. a.: Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna integrated model of top-down and bottom-up processes in art perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates, in: *Physics of Life Reviews*, Bd. 21, 2017, S. 80–125, <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2017.02.003> [Abruf: 11.7.2020].

95 | Vgl. ebd.

Aufmerksamkeitspotential in Gang, der auf seine Kalkulierbarkeit zu untersuchen wäre.⁹⁶ Sind Kontexte, wäre mit Kemp zu fragen, so ungenau wie berechenbar, so zufällig wie kalkulierbar – und steht dies wiederum in Abhängigkeiten von den medialen Kontextbedingungen? Und weiter: Was bestimmt, wie welche Kontexte präferiert oder als konform deklariert werden, während andere als non-konformistisch signifiziert nur schwer wahrgenommen und anerkannt werden? Wenn Künstlerinnen wie Hito Steyerl und Lili Reynaud-Dewar sich den ikonischen Text *A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's* von Donna Haraway aus 1985⁹⁷ in und für ihre Videoinstallationen aneignen, ihn rezitieren, mediatisieren und transformieren, dann setzen sie Haraways Cyborg-Erzählung montierend und medienübergreifend ein und borgen sich dessen feministisch-technologischen Zukunftsoptimismus und Freude an der Zertrümmerung dichotomer Kategorien aus den 1980er Jahren als Kontext ihrer Arbeiten.⁹⁸ Wird hier ein Text, vierzig Jahre nach seinem Entstehen, ent-, re- oder neo-kontextualisiert, als ein Retro-Kontext verbraucht und/oder als Hyper-Kontext reaktiviert? Verallgemeinert und grundsätzlich gefragt: In welcher Logik stehen diese Operationen zur Logik der eingesetzten Medien – hier sei auch auf weitere Medien wie die Dokumentation oder die Ausstellung verwiesen, wenn eine strategische „In-Kontext-Setzung“⁹⁹ vorgenommen und damit distributive, rezeptorische und epistemische Prozesse¹⁰⁰ zielgerichtet beeinflusst werden.

96 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Lucy Spitzkopf: Ist Kontext kalkulierbar? Eine Untersuchung von Elmgreen & Dragset's *Prada Marfa*, S. 145–154.

97 | In dt. Übersetzung: Haraway 1995 (wie Anm. 60).

98 | Vgl. hierzu die vorliegende Untersuchung von Adina Fiona Laub: Der Cyborg-Text von Donna Haraway als Kontext für eine zeitgenössische künstlerische Praxis am Beispiel von Hito Steyerl und Lili Reynaud-Dewar, S. 83–93.

99 | Amelie Sittenauer: Kontext: als Strategie der künstlerischen Praktiken bei Francis Alÿs' *The Green Line*, in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 135.

100 | Ich verweise an dieser Stelle exemplarisch auf die distributorische Dimension von Elmgreen & Dragsets *Prada Marfa* durch popkulturelle Medien (vgl. Spitzkopf, S. 145–154) und die epistemische Rahmung der Dokumentation von Rael San Fratellos *Teeter-Totter Wall* durch eine visuelle Aufzeichnung qua Drohne (vgl. Langnickel/Malsch, S. 61–68). Ich verweise außerdem auf die „In-Kontext-Setzung“ der Performance von Francis Alÿs' *The Green Line* durch ihre filmische Performance-Dokumentation wie auch durch ihre museale Ausstellung, beispielsweise in der Tate Modern 2010 im Rahmen einer audio-visuellen Installation (vgl. Sittenauer, S. 131–136).

VII. Sechs Punkte für einen Verstehenshorizont

207

Die in Kapitel I. und VI. vorgestellten künstlerischen Beispiele belegen zunächst, dass die 1991 von Kemp notierten Aspekte im *Methodenprogramm der Kontextforschung* nach wie vor Bestand haben: Der Text kann nicht ohne Kontext gedacht werden; zwischen Text und Kontext besteht ein „existentielles Aufeinanderangewiesensein“¹⁰¹, die die Gleichungen der strukturellen Determiniertheit und der strukturellen Kopplung näher bestimmten¹⁰²; „[s]o wie der Text immer im Kontext situiert ist, so befindet sich der Kontext auch immer im Text wieder“¹⁰³; ein Saldo der Ungenauigkeiten ist einzuberechnen; auf die Intention, den Plan oder das Programm ist zugunsten offener und prozessualer Aspekte zu verzichten; die Zukunftsplanung eines Werks als Projektions- oder besser Prospektierungsleistung muss berücksichtigt werden¹⁰⁴.

Darüber hinaus können heute, dreißig Jahre später und das heißt auch mindestens dreißig Jahre kontextualisierende Kunstproduktion und inter-/disziplinäre Forschungen später, grundsätzliche, ausdifferenzierende und erweiternde Überlegungen in Fortsetzung einer ökologisierenden Kunstwissenschaft hinzugezogen werden. Da auch eine Nicht-Methode eine Methode bleibt, wäre für das hier skizzierte Vorhaben besser von einer fluid-generativen Prozessualität zu sprechen, die als Verstehenshorizont geöffnet und abgeschritten werden kann:

1. Text_Kontext: In Weiterentwicklung des *Methodenprogramms der Kontextforschung* von 1991 schlage ich eine Kontextforschung vor, die vielfache, vielfältige, variierende, variable, dynamische und temporäre Wechselbeziehungen zwischen Text(en) und Kon-

101 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 98.

102 | Vgl. ebd., S. 95: In Anwendung der biologischen Untersuchungsergebnisse von Humberto Maturana und Francisco Varela meint das eine, dass das Werk bestimmt, zu welcher Interaktion es sich mit dem Kontext einlässt, und das andere, dass eine gegenseitige und beide Seiten umfassende Veränderung in Gang gesetzt wird.

103 | Ebd., S. 98.

104 | Vgl. ebd., S. 98–101.

text(en) auf der Bildfläche erscheinen und beobachten lässt. Text und Kontext stehen interrelational und mehrdirektional in nicht beliebigen Verhältnissen zueinander, ihre Beziehung ist die eines temporär unauflösbaren Zusammenhangs. Dadurch kann auf unterschiedliche Relationalitäten, Bewegungen, Aus-Richtungen, Intensitäten, Kräfteverhältnisse, Grenzziehungen und Grenzdurchlässigkeiten geschlossen werden. Neben Kontextsensitivitäten, Kontextabhängigkeiten und Kontextkonstituierungen sind Kontextverweigerungen, Kontextverluste, Kontextdominanzen und Kontextkalkulierungen im Verhältnis von Text und Kontext zu beobachten. Der interagierende, interaktive und wechselseitige, eben relationale Text_Kontext-Ansatz geht davon aus, dass „ein Ausspielen von Werk gegen Kontext und umgekehrt, notwendig blind macht“¹⁰⁵. Strukturkopplungen sind immer wechselseitig, sowohl Text als auch Kontext sind aufeinander angewiesen („Wie jede Äußerung kann Kunst ohne Kontext nicht gedacht werden.“¹⁰⁶) und erfahren beidseitige Veränderungen. Hierbei handelt es sich um eine Setzung, die unbedingt im Zusammenhang von Rezeption und Distribution, von Einflussnahmen künstlerischer Praxen und Praktiken auf gesellschaftspolitische Umgebungen oder auf Ausstellungs- und Vermittlungszusammenhänge anzuerkennen wäre. Durch künstlerische Praxen und Praktiken werden soziale Tatsachen geschaffen, aufgespannt zwischen fiktionalem, sozialem, neuem und spekulativem Realismus – wobei eine Kontextforschung sich wiederum auf die Transitzonen erstrecken könnte.

2. Prozessform: Text und Kontext stehen in einer gleichzeitigen Konjunktion und Disjunktion ihrer Unterscheidung zueinander und müssen in dieser sowohl verbindenden als auch trennenden Beziehung gedacht werden. Oder wie Kemp 1993 sowohl für den Text als auch den Kontext formuliert: Beide grenzen gleichzeitig ab und

¹⁰⁵ | Ebd., S. 94.

¹⁰⁶ | Ebd., S. 98.

heben die Begrenzung(en) auf.¹⁰⁷ Um mit einer nächsten Paradoxie fortzusetzen: „eigentlich [gibt es] gar keinen Text, sondern nur Kontexte“¹⁰⁸, aber „wer Kontext sagt, [muß] auch Text sagen“¹⁰⁹; und: „Die Situation ist also folgende: Wir betrachten, Grenzen ziehend und Grenzen überwindend, Objekte, welche Grenzen ziehen und überwinden.“¹¹⁰ Dabei wäre insbesondere die Kunstgeschichte kräftig damit beschäftigt beziehungsweise daran beteiligt, „demonstrativ und modellhaft“ Grenzen zu ziehen und gleichzeitig Grenzen zu überwinden – übrigens in Übereinstimmung mit den von unserem Fach bevorzugt beobachteten „bildenden Künsten in allen Erscheinungsformen“¹¹¹. Zum einen möchte ich die prozessual alternierende, variationsfähige, transformative wie auch transformatorische Dimension von Text und Kontext als Prozessform in den Blick bringen und damit eindeutige Zuordnungen, die den Text als Kunstwerk und den Kontext als dessen Umwelt setzen, aufheben. Umbesetzungen und Neuordnungen von Text und Kontext, die Möglichkeiten für veränderte oder neue An- und Einschlüsse öffnen, lösen eine Arbeit mit Unbegreiflichkeiten ein und auf. Die Formel „context becomes content becomes cntxt bcms txt“ soll verdeutlichen, dass sich die Prozesse der transformativen Generativität von Kontextualisierungen durch deren Ein-, Aus- und Weiterformungen niederschlagen. Zum anderen mache ich auf die Ambivalenz- und Paradoxie(reich)haltigkeit der Text-Kontext-Konstruktion aufmerksam: „Ein kontextualistischer Ansatz ist von Anfang an paradox, da er einen Kontext in einen Text verwandeln muss, um etwas über ihn aussagen zu können. Die vollständige Bestimmung von Sinn würde deshalb voraussetzen, dass

107 | Vgl. Kemp 1993 (wie Anm. 17), S. 654, Kemp in Bezug auf Günter Holl.

108 | Ebd.

109 | Ebd.

110 | Ebd.

111 | Ebd.

jeder Kontext textualisiert werden kann [...].¹¹² Während Stäheli in der Folge eine grundsätzliche Kritik am Kontext formuliert – er sei „höchst problematisch, da jeder Kontext auf einen weiteren Kontext verweist und dadurch eine letztlich unerschöpfbare Kategorie“¹¹³ sei – wären, so möchte ich vorschlagen, die transformativen Generativitäten der Prozessform Text_Kontext in den Blick zu nehmen. Hierbei könnte es sich auch um die kritische Reflexion bereits bestätigter Vorannahmen (Perspektiven, Denkweisen) handeln, um diese gegebenenfalls zu verändern und/oder zu erweitern.

3. Kontext: Kontext ist „nichts natürlich Angrenzendes, Finites oder Isolierbares“¹¹⁴ und nicht ohne Text zu denken – vice versa. Kontexte können in Form von Institutionen, Medien, Theorien, Methoden, Diskursivierungen, Politiken, Disziplinen, Narrativen, Praktiken, Praxen, Ideologien und Algorithmen auftreten. Ein „Kontext von Gnaden der Kunstgeschichte“¹¹⁵ und der Kunsthistoriker*innen wäre zunächst auf die Operation einer strategischen „In-Kontext-Setzung“¹¹⁶ und damit in Abhängigkeit von den Beobachtenden zu untersuchen. Grundsätzlich ist mit alternierenden, beweglichen, temporären, variierenden und/oder variablen Kontexten zu rechnen, an die wiederum nur eine kontextuelle Annäherung möglich ist. Diese plurale, vorläufige und veränderliche Ausrichtung sollte allerdings nicht als eine theoretische Schwierigkeit, sondern als ein spezifisches Kennzeichen angenommen werden. In der Folge sind Ausdifferenzierungen unterschiedlicher Kontextvarianten möglich, beispielsweise von wandel-

112 | Urs Stäheli: Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie, Göttingen 2000, S. 100.

113 | Ebd.

114 | Kemp 1993 (wie Anm. 17), S. 653.

115 | Ebd., S. 93.

116 | Amelie Sittenuer: Kontext: als Strategie der künstlerischen Praktiken bei Francis Alÿs' *The Green Line*, in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 135.

baren, fragilen, anfälligen, destabilisierenden und widersprüchlichen, von stabilisierenden, fixierenden, dominierenden und verlorenen oder auch von vermittelnden Kontexten. „Die Zahl der möglichen Kontexte geht gegen unendlich [...]“¹¹⁷, heißt es bei Kemp und nennt die hieraus resultierenden Vorgänge „Kontexte aufzubauen, an Kontexte anzubauen, Kontexten zu widersprechen, Kontexte umzuformulieren, Kontexte abzubauen“¹¹⁸. Derrida weist auf die Mehrdeutigkeiten, die Unmöglichkeit der absoluten und gesicherten Bestimmbarkeit und die strukturelle Ungesättigtheit des Begriffs Kontext hin, ebenso auf die Möglichkeit, unendlich viele neue Kontexte zu erzeugen.¹¹⁹ Offenbar ist, so lässt sich behaupten, mit einem unabschließbaren Rest zu rechnen – der Stäheli dazu führt, den Begriff des Kontextes als problematisch einzuschätzen¹²⁰. Auch hier plädiere ich, die epistemischen Möglichkeiten, die sich durch die Prozessform Text_Kontext ergeben, zu erweitern: Es drängt sich die Frage auf, ob Kontexte beziehungsweise die Praxis und Praktiken des Kontextualisierens nicht immer neue epistemologische Gefüge schaffen und ob Kontexte im Prozess der transformativen Generativität nicht einen Montagecharakter aufweisen. Hieraus ableitend ließe sich die These aufstellen, dass Kontexte beziehungsweise die Praxis und Praktiken des Kontextualisierens eine *Ökologie der Montage* ermöglichen.

4. Mikropolitiken: Es ist von Dynamiken, Variabilitäten und Viabilitäten und damit auch von Uneindeutigkeiten neben vorübergehenden Eindeutigkeiten auszugehen: So kann beispielsweise von Kontextwechseln, Kontextirritationen, Kontextraub, Kontextgebungen, Kontextausblendungen, Kontextsimulationen oder Kontextleugnun-

117 | Kemp 1993 (wie Anm. 17), S. 653.

118 | Kemp 1991 (wie Anm. 19), S. 96.

119 | Vgl. Jacques Derrida: Signatur, Ereignis, Kontext, in: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 291–314.

120 | Vgl. Stäheli 2000 (wie Anm. 112), S. 100.

gen die Rede sein. Gleiches gilt für Kontextualisierungsprozesse, die in Form von Ent-, De-, Re-, Retro-, Neu-, Neo-, Fehl-, Über-, Kon- und Hyper-Kontextualisierungen operieren – manchmal als singuläre Operation aktiv, meistens in Kombination, Überlagerung und Verschränkung mehrerer Kontextualisierungsoperationen. Dies betrifft ebenso verschiedene Funktionen des Kontextes, die etwa als Rahmen, Rahmenordnungen oder Einrahmungen zu untersuchen wären¹²¹: als Rahmen, um Grenzfunktionen, Verbindungen, Trennungen, Ein- und Ausschließungen zu erforschen; als Rahmenordnungen, um Medienspezifika oder auch Performativitäten zu analysieren; als Einrahmungen, um Zeit-, Raum- und Vernetzungsaspekte oder auch Ränder zu benennen. Bei der Anwesenheit gleichzeitiger, gleich und unterschiedlich wirksamer sowie strategischer, multifunktionaler und pluraler Kontexte handelt es sich um das Ergebnis eines methodischen Einsatzes von Komplexität. Als Ergebnis dieser Systematisierungen ließen sich *Mikropolitiken* diagnostizieren, um mit ihnen hegemoniale Mechanismen beziehungsweise Effekte aufzudecken und zu thematisieren: „Alle, die die Vorgänge nach Begriffen der Makropolitik beurteilten, haben von dem Ereignis nichts begriffen, weil ihnen irgendetwas entging, das nicht einzuordnen war.“¹²²

5. Differenzform: Zunächst ist bei der Text_Kontext-Differenz – ich gehe noch einmal einen Schritt zurück – von einem operierenden Differenzprinzip auszugehen, das das Differente erst einmal auf der Bildfläche erscheinen und dann in den Blick nehmen lässt. Dabei gilt, dass es sich bei dem Treffen einer Unterscheidung um eine Entscheidung handelt und diese Entscheidung weitreichende Konsequenzen hat. Die Differenzorientierung garantiert, immer auch das Ausgeschlossene in den Blick nehmen zu können, denn mit ihr ist vorausgesetzt, dass immer auch nicht weniger voraussetzende Kontexte anwesend sind, damit die Texte „sein wollen können, was sie sind“¹²³. Hiermit

121 | Vgl. hierzu u. a. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 2008.

122 | Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 295.

123 | Dirk Baecker: *Wozu Systeme?*, Berlin 2002, S. 12.

werden im Ergebnis unter anderem auch forschungsethische und politwissenschaftliche Prozesse aktiviert, zumal mit einem garantierten, da inkludenten In-Beziehung-Setzen auch ge-/verschlossene, verlorene, (noch) nicht gesehene/sichtbare oder auch (noch) nicht gesagte/sagbare oder erzählte Kontexte erschlossen, bezeichnet und in ihrer Text_Kontext-Relation beobachtet und wiedereingeschlossen werden können. Letztlich überlagern sich hier mindestens zwei Differenzen und zwar zu einer mindestens doppelläufigen und gleichermaßen in sich verschränkten Differenzlage. Denn in die bewegliche, alternierende und transformierende Differenz von Text und Kontext schließt sich eine weitere ein, wie sie George Spencer-Brown mit dem *marked state* und dem *unmarked state*, der markierten Innenseite und der unmarkierten Außenseite einer Form (genauer einer Zweiseitenform) formuliert hat¹²⁴. Kontext ist damit die prozessierende und prozessive Umgebung einer (formtheoretisch definierten) Unterscheidung, in die sie eingehakt und eingeschrieben wird und in die sie sich einhakt und einschreibt.

6. 3+: Damit hat sich gezeigt, dass mehr als nur drei Größen, mehr als nur der Text, der Kontext und die Unterscheidung von Text und Kontext als Verbindung und Trennung existieren, wobei die Unterscheidung von Text und Kontext zunächst zur Handhabung und Regulierung der Differenz eingesetzt wird. Es handelt sich auch um eine übergreifende, fließende, ausufernde In-Differenzierung von Text und Kontext, innerhalb derer wiederum nächste Differenzierungsprozesse stattfinden. Hier tauchen auch die Beobachtenden auf und zwar inmitten der genannten Größen und Prozesse, die Unterscheidungen vornehmen und damit entscheiden, und die bestenfalls auch eine Beobachtung ihrer selbst und der wiederum zur Beobachtung eingesetzten epistemischen Kontexte vornehmen. „Dieser Erkenntnisgewinn wäre für die Kunstgeschichte wiederum nicht nur für das Beobachtete, sondern auch für die Berücksichtigung der Beobach-

124 | Vgl. George Spencer-Brown: *Laws of Form. Gesetze der Form*, Lübeck 1997. Vgl. auch Kleine-Benne 2017 (wie Anm. 50).

tenden produktiv zu machen.“¹²⁵ Auch damit findet eine Komplexierung der Gleichung Text_Kontext statt, die erlaubt, zugunsten einer „relationale[n] Reflexion [...] über Grenzen hinweg und über Grenzen nach[zu]denken“¹²⁶. Damit wären als ein weiterer Effekt des Kontextualisierens und Ökologisierens praxeologische Untersuchungen angestoßen, die sich mit Praktiken und Praxen kunstwissenschaftlicher Forschungen, mit deren Untersuchungsgegenständen wie auch deren Forschungsanwendungen auseinandersetzen und hierfür die Doppelläufigkeit und die transformative Generativität des Kontextualisierens aufnehmen.

VIII. Aussichten

Aufgrund der vorausgehenden Überlegungen verdichtet sich die Annahme, dass durch Kontextualisierungen Unbegreifliches in Begrifflichkeiten umbesetzt¹²⁷ werden kann. Daher schlage ich vor, mit einer kontextualisierenden Forschung fortzusetzen, in denen die Kunstwissenschaft unter anderem mit ökologischen, neuro- und kognitionswissenschaftlichen, prozessphilosophischen sowie wissenschaftstheoretischen Forschungsergebnissen (inklusive deren methodologischen, ästhetischen, ethischen und politischen Aspekte) disziplinär angereichert wird.

In einem epistemologischen Einsatz dekonstruktivistischer, dekolonialisierender und institutionskritischer Operationen¹²⁸ ließen sich „Karten [machen], keine Photos oder Zeichnungen“¹²⁹, wie Deleuze/

125 | Camilla Langnickel und Judith Malsch: Kunst_Kontext_Grenze. Überlegungen zu Rael San Fratello's *Teeter-Totter Wall* (2009/2019), in der vorliegenden Aufsatzsammlung, S. 68.

126 | Kemp 1993 (wie Anm. 17), S. 655.

127 | Zu Logik und Verfahren der funktionalen Umbesetzung vgl. Hans Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981; ders.: *Höhlenausgänge*, Frankfurt/Main 1989.

128 | Zu weiteren Untersuchungen dieser drei Operationen verweise ich auf meinen Aufsatz *Auf das Ende des ästhetischen Regimes spekulieren ...*, in: Kleine-Benne 2020 (wie Anm. 47), S. 157–190.

129 | Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977, S. 41.

Guattari für das Kartographieren von Zusammenhängen empfehlen. Mit diagrammatischen und dispositiven Verfahren¹³⁰ ließen sich prozess-, praxis- und diskursorientiert Flucht- und Konfliktlinien, Fließgeschwindigkeiten und Schichten, Kontroversen und Gegensätze, Bündnisse und Koalitionen erschließen – und damit wären Kontexte in ihren komplexen und strukturellen Dynamiken von Vielheiten vorstell- und begreifbar. Es wären räumliche und zeitliche Prozesse, Zusammenhänge, Beziehungen, Bewegungen, Aus-Richtungen und Intensitäten beobachtbar, die überdies ein Begehren aufzeigen würden, nämlich immer und immer wieder (in maschineller Verkettung¹³¹) eine Re-Figuration und Re-Formation zu begehren. Die strukturelle Kopplung von Text und Kontext, genauer deren dynamische strukturelle Kopplung und mit ihr der produzierende, generative, performierende, perpetuierende und transformative Charakter von Text_Kontext-Relationen könnten so deutlich werden.

In einer komprimierten Übersicht schlage ich daher das folgende Forschungsprogramm vor¹³²: Neben anfänglichen, durchaus typologisierenden, aber eben auch differenzierenden Untersuchungen des Text-Kontext-Gefüges¹³³ – wobei das Risiko zu beachten wäre, dass Typologisierungen und Klassifizierungen zu entökologisierenden und entprozessualisierenden Effekten führen können – wäre im Weiteren nach epistemischen Gewinnen des Kontextes im Verhältnis zu anderen Begriffen und Konzepten (wie etwa zu Komplexität, Ideologie,

130 | Vgl. hierzu u. a. Matthias Bauer und Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010.

131 | Vgl. Deleuze/Guattari 1977 (wie Anm. 129), S. 6.

132 | Ich danke Marcus Held für seine wertvollen Hinweise und inhaltlichen Weiterführungen.

133 | Der Begriff des Gefüges ist in der Lage, die relationale Konstellation und Dynamik beschreiben zu können. Hierzu zählen im Detail (1) Text- und Kontext (-ausrichtungen, -intensitäten, -graduierungen, -gewichtungen, -ausgleichungen, -umbesetzungen), (2) Kontext (-varianten, -variabilitäten und -funktionen) und Polykontextualität, (3) Kontextlosigkeit(en) beziehungsweise Kontextausschlüsse wie auch Möglichkeiten neuer An- und Einschlüsse von Kontexten, (4) Kontextbeanspruchungen, Kontextkalkulierungen, strategische In-Kontext-Setzungen, Kontextkoordinierungen, (5) die anerkennungstheoretisch zu diskutierende Problemlage, was methodisch das Unbehagliche, Strapazierende, Unbegreifliche oder auch Begehrliche am Kontext ist und (6) Unterschiede etwa zwischen Kontextualität und Selbstreferentialität.

Moderne, Sicherheit, Kontrolle, Grenze, Kanon, Toleranz) zu fragen. Dabei wären eine künstlerische Praxis und künstlerische Praktiken, die bisher als Public Art, Site-Specific Art, Post Studio Practice, Environmental Art oder Relational Aesthetics genrifiziert wurden, auf ihre durch Praxis und Praktiken bezogenen und sich vollziehenden beziehungsweise vollzogenen Operationen im Hinblick auf das Thema zu prüfen. Es wäre weiterhin nach methodologischen, epistemologischen, technologischen, spezifisch disziplinären und diskursiven Operationen von Kontexten zu forschen. Und es wären mediale, ethische, politische, soziale, aber auch technische und infrastrukturelle Aspekte und Auswirkungen der Praxis und der hier vorgenommenen sozialen Praktiken des Kontextualisierens zu thematisieren. Dafür könnte auf Resultate der jüngeren Wissenschaftsgeschichte (etwa der Ökologie, der Kognitionswissenschaft, der Prozessphilosophie, der Anthropologie und der Ethnologie) zurückgegriffen werden.¹³⁴

Damit wäre die Prozessualisierung einer kontextualisierenden Forschung in Form eines anderen, ökologischen oder tentakulären Denkens in Gang gesetzt, das zwingend immer auch die eigenen Prämissen wie Kontingenz, Komplexität, Unordnung und Unsicherheit, aber auch (prozessual und wechselseitig gedacht) die Remissen, also die Rücküberweisungen zu berücksichtigen hätte. Dadurch ließen sich in der Folge auch asymmetrisch verlaufende Wechselseitigkeiten thematisieren, die nicht auf einem Anerkennungsparadigma beruhen. Kontextualisierende Forschungen weisen sich gerade an diesen Stellen als produktiv aus, da durch Rückfragen unberücksichtigte oder ausgeblendete Horizonte sowie verlorene Referenzen wiedergewonnen werden können. Beispielsweise könnte so das anerkennungstheoretisch-ökonomische Paradigma der symmetrischen

134 | Vgl. hierzu auch meine vorbereitenden Ausführungen in Kapitel III dieses Aufsatzes. Die beiden aktuellen Forschungsprojekte, zum einen *Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten*, die affekttheoretischen Untersuchungen des Sonderforschungsbereichs 1171 seit 2015, <https://www.sfb-affective-societies.de/ueber-uns/index.html> [Abruf: 31.07.2020], zum anderen *Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement*, die kulturwissenschaftlichen Untersuchungen des ökologischen Imperativs an drei Instituten der Universität Bern (unter anderem des Instituts für Kunstgeschichte) seit 2021, <http://ecological-imperative.ch> [Abruf: 31.07.2020], verdeutlichen die Relevanz kontextualisierender Forschungen.

Wechselseitigkeit durchbrochen werden; denn es ist zu vermuten, dass sozial-symmetrische Kontextformen leichter akzeptiert werden und Chancen haben, sich durchzusetzen.

Damit fänden Metaierungen statt, um diese relationale, (sich-)in-Beziehung-setzende, montierende und ungewisse Zusammenhänge fokussierende Forschung in der Kunstgeschichte wiederum mit disziplinären, historischen und theoretischen Text_Kontext-Dimensionen beziehungsweise Ökologisierungen der Kunstgeschichte selbst begegnen zu lassen. **#embeddedarthistory** Hiermit ließe sich eine Genese des kontextualisierenden Ansatzes erarbeiten, der wiederum Rückschlüsse auf den Zustand und die Ausrichtung des Fachs Kunstgeschichte heute, wie auf Vorarbeiten dieses Ansatzes zuließe. In der Folge wären dann auch die jüngste Phase der Digitalisierung des kunsthistorischen Studienmaterials und der kunsthistorischen Forschungspraxis inklusive der zugehörigen Dekontextualisierungseffekte beobachtbar. Und es ließen sich kontextorientierte Ansätze wie die Gender Studies, die Postcolonial Studies, die Exil- und Migrationsforschung, die Provenienz- und Translokationsforschung und die Digital Humanities im Kontext der Kunstgeschichtsforschungen einordnen.

So öffneten sich weitere, noch unerzählte Kunstgeschichten und Forschungsfelder, die ich mit den Begriffen transformative Generativität, Ökologie der Montage, Mikropolitiken und Praxeologisierung an dieser Stelle nur anreißen möchte. Und so wären Kunstpraktiken und -praxen im Kontext ihrer Institutionen, Medien, Theorien, Themen, Methoden, Ideologien, Narrative, Disziplinen, Diskursivierungen und Algorithmen zu beobachten. Damit wären dann auch die forschungs- wie gesellschaftspolitische Dimension des Kontextualisierens und Kunst als eine soziale Tatsache zu thematisieren.

Mit dem Aufbau eines editier- und lesbaren Open-Access-Archivs zum Kontext ist im Rahmen dieses Forschungsvorhabens bereits begonnen worden: <https://contextstudy.org>.

„Steht alles wechselseitig in Beziehung? Nicht unbedingt. Wir wissen nicht, was miteinander verbunden und verwoben ist. Wir tasten uns voran, wir experimentieren, probieren Dinge aus. Niemand weiß, wozu eine Umwelt in der Lage ist.“ Bruno Latour: Modernisierung oder Ökologisierung? Das ist hier die Frage, in: ARCH+, Nr. 196/197, 2010, S. 18.

#prepositionsarenotneutral #museumsarenotneutral #perception
isnotneutral #theoriesarenotneutral #institutionsarenotneutral
#subjectsarenotneutral #researchisnotneutral #knowledgeisnot
neutral #methodsarenotneutral #researcherarenotneutral
#practicesarenotneutral #crisesarenotneutral #arthistoryisnotneutral