

»Es sieht so aus, als ob meine Fähigkeit zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückzuziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren könnten.«

Maurice Merleau-Ponty

Das Feld der Kunst

Das »Tal« ist anders. Es geht hier um das Wirkliche und mehr noch um das, was möglich ist und wäre. Es geht um Eigenes, und vielleicht mehr noch um Fremdes; sicherlich zuerst um Kunst, doch genauso auch um diesen Ort, um seine Gestaltung, um seine Gestalt. Das »Tal« ist ortsspezifisch und gewinnt gerade dadurch Modellcharakter. Es begreift sich als ein privater öffentlicher Raum, ein öffentlicher Raum der durch die Kunst allererst gebildet wurde. Die Kunst gestaltet diesen Ort über die Kunst hinaus.

Koordinaten

Das »Tal« – ein Stück Land im Westerwald zwischen Weide- und Ackerflächen, Feldwegen, Straßen und Häusern – bildet ein Terrain für zeitgenössische Kunst, einen unpräntziösen Landschaftsgarten, in dem eine ganz eigene Positionsbestimmung heutiger Kunst versucht wird.

Iniziiert und betrieben wird die Anlage vom Bildhauer Erwin Wortelkamp. Einen möglichen Ort für heutige Kunst zu konstituieren, nennt er als einen Antrieb, das Vorhaben »im Tal« anzugehen; d.h. Land zu erwerben, sich der Anstrengung zu unterziehen, es zu gestalten, es zu pflegen, vor allem aber die Arbeiten von 32 eingeladenen Künstler-Kolleginnen und -Kollegen zu realisieren. Das »Tal« wurde von Wortelkamp seit 1986 im ständigen Gespräch mit Künstlern, Landschaftsarchitekten und Freunden gemeinsam entwickelt. Es ging den Beteiligten darum, eine neue Form privat verantworteter und getragener Öffentlichkeit für Kunst entstehen zu lassen, einen öffentlichen Landschaftsraum, der ästhetische und soziale bzw. gesellschaftliche Kräfte gleichermaßen freisetzt.

Jedem, der das »Tal« besucht, wird aufgrund der krassen Verschiedenartigkeit der künstlerischen Arbeiten schnell deutlich, daß diese Form von Öffentlichkeit nicht auf einem billigen Konsens beruht. Vielmehr provoziert das »Tal« die Frage, welche »Offenheit (...) der einzelne Monomane für die Obsessionen des anderen« aufbringt. Im »Tal« wird fragwürdig, wie sich menschliche Egoismen zum landschaftlichen Raum verhalten und wie beide Seiten miteinander fertig werden.

Was liegt dem voraus, wenn ein Bildhauer wie Wortelkamp einen Kontext aufbaut, der nicht nur Raum für seine eigenen Arbeiten, sondern auch und vor allem für die anderer Künstler schafft? Ein solches Vorhaben ist außergewöhnlich, weil es über die herkömmliche Arbeitsteilung im Kunstbetrieb hinausweist, die gemeinhin einen Unterschied macht zwischen dem, der die künstlerische Produktion verantwortet und denjenigen, die sich um Möglichkeiten der Präsentation, Inszenierung und Vermittlung bemühen.

Daß ein Künstler gemeinsam mit seinen Kollegen an einem solch umfassenden Projekt arbeitet und kommunikatives wie politisches Tun als Teil seiner Arbeit versteht, basiert auf einem fundamentalen Wandel im Selbstverständnis künstlerischer Arbeit überhaupt. Im folgenden möchten wir daher das Projekt »im Tal« vor dem Hintergrund des Wandels künstlerischer Praxis am Ende dieses Jahrhunderts beschreiben.

Feldarbeit

Die Geschichte der Kunst der letzten Jahrzehnte ist eine Geschichte ständiger Überschreitungen. »Auflösung und Erweiterung sind zu Elementen der Eigendynamik der Kunst geworden« [5] und der »Ausstieg aus dem Bild« hat sich als Topos etabliert. Konzeptkunst, Happening, Aktio-

nismus und Land-Art haben offenbar das Repertoire künstlerischer Materialien bis zum Äußersten ausgespielt. So können in einem heutigen Verständnis künstlerischer Arbeit Werke allein aus Handlungsanweisungen oder aus der Inszenierung kommunikativer Prozesse bestehen. Das Kunstwerk besitzt nicht mehr notwendig Objektcharakter. Während Joseph Beuys – für sein Werk geltend – Denken als Plastik beschrieb, spricht man im jetzigen Medienzeitalter von einer »Dematerialisierung der Kunst«. Im Zuge dessen ist die Erwartungshaltung des Publikums zu einem wichtigen künstlerischen Material geworden. Mit dieser Erweiterung künstlerischer Praktiken ging auch eine Auflösung medialer Gattungs- und Disziplinargrenzen einher; ein Phänomen, das in den 90er Jahren mit dem Wort »crossover« oder der Rede von »hybriden Bildformen« neue Etiketten erhielt.

Im Verlauf dieser Entwicklungen unterlag auch das Selbstverständnis des Künstlers und der künstlerische Werkbegriff einem radikalen Wandel. Durch die zunehmende Eliminierung der künstlerischen Handschrift, und das »outsourcing« der Produktion, inszenierte sich der Künstler nicht mehr als das »exemplarische Subjekt«, er war nicht mehr unbedingt der »durch Kühnheit und Erfindung gesonderte Künstler«. Vielmehr konnte er sich jetzt als ein Produzent unter vielen etablieren. Dies zumal die Betonung der produktiven Betrachterrolle immer lauter wurde, mithin die Werke den Betrachter immer mehr als »Teilnehmer« forderten. Zwar mußten Kunstwerke immer schon gesehen werden, um als solche in Erscheinung zu treten, doch kam dem tätigen Umgang des Betrachters mit dem Werk jetzt noch mehr Bedeutung zu. So ist der »Trend zur Partizipation« gerade mit dem Einsetzen ortsbezogener Arbeiten und dem Environment zu einer entscheidenden Determinante für die Entwicklung der Kunst geworden.

Durch diese neue Stellung des Betrachters gerade auch im Netzwerk heutiger Kommunikationskunst hält mancher den endgültigen »Tod des Autors«, den Roland Barthes in seinem 1968 publizierten gleichnamigen Essay umschrieben hatte, für längst beschlossene Sache. Gerade in den 90er Jahren ist eine Bewegung zu beobachten, in der die Vorstellung vom eminenten Kunstwerk und seinem herausragenden Schöpfer in einer offenen Inszenierung von Gesprächen, sozialen Aktionen und Diskursen vollkommen aufgelöst wird. Künstler werden zu Gastgeber und Sozialingenieuren, hinterlassen Spuren, die alle Transzendenz verweigern. Ihre Werke setzen nur noch vorsichtig einen Prozeß der Emanation in Gang – einen im Verlauf der Auseinandersetzung fortlaufenden Bedeutungszuwachs –, den wir als charakteristisch für eine etablierte Auffassung vom Kunstwerk verstehen. Bezeichnend für diese Künstler ist, daß sie ihre Produkte tatsächlich den Benutzern überlassen und als Produzenten dahinter zurücktreten. Sie vermeiden die Selbstinszenierung individueller Mythologien und legen alles auf eine kollektive Nutzung an. Diese Künstler treten als Partner auf, als Teil oder Katalysator gesellschaftlicher Prozesse.

Mit der beschriebenen Entwicklung hin zum »offenen Kunstwerk« geht jedoch eine Paradoxie einher: In dem Maße, in dem sich die Kunst zur Partizipation hin gewendet und sich einem öffentlichen Diskurs ausgesetzt hat, wurden Stimmen laut, die darüber klagten, daß die Kunst ihre gesellschaftliche Bedeutung eingebüßt habe. Je mehr die Kunst ihre eigene Autorität zurücknahm, sich selbst als Vehikel von Erfahrungsprozessen verstand, desto mehr bemächtigten sich ihrer der Kommentar und damit nicht zuletzt Kunsthistoriker und Kuratoren. Als Trittbrettfahrer einer nach Repräsentationsdrang strebenden Gesellschaft der 80er Jahre nutzten viele von ihnen den anhaltenden Boom von Museumsbauten, um nicht die Kunstwerke, sondern die Kunstgeschichte in ungeahnter Monumentalität zu präsentieren. Die gegenüber ihren Rezeptionsbedingungen teilweise fragilen Werke, die abgrenzende Rahmen und Sockel aufgegeben hatten, wurden in den Kontext ihrer Geschichte zurückgezwungen; die Domestizierung einer vormals wild gewordenen Kunst war die Folge. Seitdem drohen die Relikte von Polit-Kunst-Aktionen, Happening und Fluxus, die Objekte der Minimal-Art und Konzeptkunst im leerräumten

Weiß zum Lifestyle zu degenerieren. Geschichtsversessen hat sich ein Betriebssystem installiert, das sich geradezu monomanisch auf die Unterscheidung zwischen Neu und Alt kapriziert; eine Entwicklung, die sich – glücklicherweise, muß man sagen – in jüngster Zeit relativiert hat. Dennoch: mit dem System ist schließlich vielerorts auch eine Kunst entstanden, die sich nahezu ausschließlich auf die Probleme ihrer eigenen Entwicklung konzentriert, sich selbst von vornherein schon im Kontext imaginärer Determinanten einer zwanghaft fortschreitenden Kunstgeschichte legitimiert. Der Kunstkritiker Marius Babias formulierte dementsprechend pauschalisierend: »Kunst heute ist Betriebskunst..., Künstler produzieren für ein Fachpublikum und auf eine Kennerschaft hin.«

Wenn Partizipation in den 70er und beginnenden 80er Jahren bedeutete, den Ernstfall menschlicher Existenz in die Kunst mit einzuschließen und viele Künstler folgerichtig mit dem Environment und mit ortsbezogener Kunst auch den Ausbruch aus dem Museum vollzogen, so hatte man damit ein fundamental gewandeltes Verhältnis zwischen Kunstproduktion und Gesellschaft im Auge. Der »Ausstieg aus dem Bild« bedeutete auch den Abschied vom bürgerlichen Tafelbild, das scheinbar einen ganz spezifischen Platz in der Gesellschaft hatte und damit deren Werte bestätigte. Die Rolle als Zulieferer einer bürgerlichen Gesellschaft aber wollten viele Künstler nicht mehr spielen.

Von diesem Bewußtseinswandel blieb die Mehrzahl der Museumskonzeptionen unbeeindruckt, schien doch der öffentliche Raum auf der Straße oder die Landschaft sehr viel geeigneter für viele Arbeiten, die ins klassische Bild vom Museum nicht paßten und auch nicht passen wollten. Damit konnte man bequem dem fundamentalen Umdenken entgehen, so daß das Museum der Ort schweigender Betrachtung bleiben konnte, ja mehr noch: parallel zum »Ausstieg aus dem Bild« im »postheroischen« Zeitalter der Kunst orientierten sich die Museumsneubauten paradoxerweise mehr denn je am Bild des Tempels und nicht an der Frage, wie ein Ort der konzentrierten und kritischen Auseinandersetzung mit heutiger Kunst aussehen könnte; womöglich glaubte man die spröden Objekte der 60er und 70er Jahre ästhetisch verpacken zu müssen. Da die Kunst eine Dekorationsfunktion bis auf weiteres nicht mehr erfüllen wollte, nutzten Architekten von Frankfurt bis Bilbao die Gunst der Stunde. Kein Wunder, daß – wenn das Haus zu seinen Bewohnern vielerorts nicht mehr paßt – Kurzschlüsse gezogen wurden: In den Institutionen wird das Kränkeln an der Selbstbezüglichkeit des Systems immer stärker durch eine Eventkultur und durch den Verkauf als Kulisse gesellschaftlicher Ereignisse überspielt.

Vor diesem Hintergrund kann man verstehen, daß vielerorts vom »Ende der Kunst« und vom Verlust der gesellschaftlichen Funktion des Museums die Rede ist, wobei beides oft nicht differenziert wird. Die Gefahr solcher Prognosen besteht darin, die Qualität der heutigen Kunstproduktion vorschnell mit ihrer in vielem gescheiterten Vermittlung oder ihrer mangelnden Konsensfähigkeit in der gegenwärtigen Gesellschaft gleichzusetzen. Tatsächlich drohen viele Museen zu Kulissen zu verkommen, tatsächlich eignet sich ein Großteil der heutigen Kunstproduktion nicht mehr für eine Präsentation in einem Museum traditioneller Prägung. Überkommen ist das Museum aber nur insoweit, als es keine Unterscheidungen trifft, kein Bewußtsein davon hat, wie die Identität eines Ortes konstituiert werden kann, wie man der Austauschbarkeit entgeht, wie sich welche Kunst präsentieren läßt und wo die Anschlüsse in gesellschaftliche Zusammenhänge kommuniziert werden müssen. Die Frage ist nicht, ob ein Museum, sondern wie ein Museum heute funktionieren kann. Nach wie vor hat gerade die Welt- oder Alltagsfremdheit der Museen eine wichtige Funktion im Sinne von Harald Szeemanns Plädoyer für das Museum: »Institutionen sind für mich, gerade weil sie das Privileg der nicht unmittelbaren Zweckgebundenheit ihres Tuns haben, Instrumente, um die Besitzvorstellungen der Benutzer zu verändern oder zumindest aufzuweichen. Das Museum ist für mich der Ort, wo neue Zu-

sammenhänge ausprobiert und Fragiles, da vom Einzelnen geschaffen, bewahrt und vermittelt werden kann...«

Die Frage nach der Autonomie der Kunst gegenüber anderen Lebensbereichen und nach der Aufgabe der Ausstellungsinstitutionen in diesem Zusammenhang ist in den letzten Jahren kontrovers diskutiert worden, wobei die Entwicklungen der Kunst von diesem Diskurs kaum zu trennen sind. Gerade in den 70er Jahren sucht man hierfür neue Bilder und Begriffe. Von der »post-autonomen Periode« der Kunst ist die Rede und von einem Paradigmenwechsel von der autonomen zur kommunikativen Kunst.

Zurück im »Tal«

Die Entwicklungen in der Kunst der letzten Jahrzehnte und die Schwierigkeiten, sich als Künstler zu den Praktiken von Ausstellungsinstitutionen und öffentlicher Auftragsvergabe zu verhalten, ohne den Grundsätzen der eigenen Arbeit untreu zu werden, sind ein Hintergrund dafür, mit dem »Tal« ein neues Feld der Kunst zu entwickeln. So leistet das Projekt »im Tal« ganz eigene Differenzierungen im Spannungsfeld zwischen Kunst und ihrem Ort in der Gesellschaft.

Die Initiative ist zunächst eine private und zwar die eines Künstlers, der vermeintlich traditionelle Bildhauerei betreibt. Seine Skulpturen begegnen uns im »Tal« wie autonome Bildwerke, d.h. als materiale Objekte und Gegenstände der Betrachtung, die wir klar vor Augen haben. Diese Skulpturen sind nicht selbst soziale oder kommunikative Prozesse, wenngleich sie solche thematisieren, insofern sie Haltungen (ein Neigen, ein Beugen, ein Sich-Verschließen, ein Sich-Öffnen...) verkörpern und Verhältnisse im Raum definieren. Dagegen wirkt der Kontext, den Wortelkamp im Diskurs mit seinen Kollegen hierfür aufbaut, wie eine große, offene Skulptur für Kommunikation: ein öffentlicher Raum, mit Plätzen, Unterkünften und Wegen, die wir nicht schweigend, sondern sprechend und hörend begehen; ein Raum mit von ihm und anderen gestalteten Situationen, die unser Augenmerk gleichermaßen auf Kunstwerke wie auf Landschaft richten.

In welchem Verhältnis aber steht Wortelkamps Tätigkeit als Bildhauer zu seinen Aktivitäten als Gestalter eines Landschaftsraumes, in dem seine Arbeiten gleichberechtigt neben den Arbeiten anderer Künstler stehen? Bei Künstlern, die keine materialen Produkte mehr vorlegen, fällt es leicht, ihre »künstlerische Produktion als gesellschaftliche Praxis« anzusehen. Wenn Künstler aber Objekte produzieren, trennen wir wie selbstverständlich die Rolle des Vermittlers von der des Künstlers – eine fragwürdige Unterscheidung, die einem allzu polar operierenden Geschichtsverständnis entspricht: Hier das überkommene Selbstverständnis vom autonomen Künstler, der eminente Werke schafft, und dort der kommunikative Partner, der mit seinen offenen, nicht materialen Werken gesellschaftliche Praxis betreibt. Entwicklungen und Biografien verlaufen aber zumeist weniger linear und monokausal.

Erwin Wortelkamp etwa begann seine Arbeit als Künstler mit politischen Environments und betrieb von 1969-1973 eine Informationsgalerie. Damals bereits ging die Produktion eigener Werke, wie etwa die der »Kommunikationskabinen« mit einem Engagement zur Herstellung öffentlicher Räume für die Werke anderer Künstler einher. So liest sich denn auch die Buch-Dokumentation über seine Informationsgalerie »atelier nw 8« wie ein Werk der Konzept-Kunst, in dem es darum geht, die politischen Bedingungen, unter denen künstlerische Arbeit in den 70er Jahren stattfand, transparent zu machen. Hierin wird deutlich, daß er schon damals den »gesellschaftlichen Raum als unmittelbare Produktionsstätte« von Kunst verstand.

So wie es für die Galerietätigkeit ausschlaggebend war, eine lokale Öffentlichkeit über das da-

malige internationale Kunstgeschehen zu informieren, eine temporär agierende Kunst zu inszenieren und didaktisch zu vermitteln, so ist das »Tal« Versuch, künstlerische Produktion in einem gesellschaftlichen Kontext zu positionieren. In beiden Fällen operiert Wortelkamp in lokalen Zusammenhängen, um diese zu sprengen. Ein Vorgehen, in dem er Michel Foucaults Bild vom spezifischen Intellektuellen entspricht, den Foucault vom universellen Intellektuellen unterscheidet. Während der universelle Intellektuelle »Träger universeller Werte« ist und sich im »Kampf um die Wahrheit« engagiert, hat der spezifische Intellektuelle »Beziehungen zu einem lokalem Wissen«. Anders als der universelle Intellektuelle ist für den spezifischen Intellektuellen nicht »die Veränderung des Bewußtseins der Menschen oder dessen, was in ihren Köpfen steckt, (...) das Problem, sondern die Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit.« »Der spezifische Intellektuelle stößt auf Hindernisse und setzt sich Gefahren aus ... [auch] der Gefahr schließlich, daß ihm niemand oder nur sehr kleine Gruppen folgen.“

Im Konzept des »atelier nw 8« berief sich Wortelkamp auf eine Mitteilungsfunktion der Kunst und schrieb der Kunst als einem Informationsträger die Aufgabe zu, die »Vielfalt der Wirklichkeiten transparenter zu machen«. Dabei spielte die Vermittlungstätigkeit eine wichtige Rolle. Im »Tal« hingegen wird bewußt auf eine mediale Aufbereitung der Kunstwerke verzichtet. Dem Besucher wird keine erschließende Systematik an die Hand gegeben, unter deren Anleitung die Werke zu betrachten wären, vielmehr obliegt es seiner Verantwortung, sich Zusammenhänge zu erschließen. Synergien entstehen nicht durch didaktische, sondern durch inszenatorische Maßnahmen: Bepflanzungen, Wegführung usw. Den Zusammenhang zur lebensweltlichen Umgebung stellt nicht eine pädagogische Öffentlichkeitsarbeit her, sondern das kommentarlose, unbeschilderte und widersprüchliche Vorkommen der Kunst in einem Lebenszusammenhang, der nur teilweise auf die Kunst hin eingerichtet wurde. Das »Tal« bleibt auch territorial mit den umgebenden landwirtschaftlichen Nutzflächen eng verzahnt. Insofern begegnet man hier den Kunstwerken nicht in einem rein nach den Kriterien des eigenen Systems qualifizierten Kunstkontext. Die Kunst prägt als ein integraler Bestandteil eine Landschaftsgestalt. Sie braucht keine Abgrenzung oder Institutionalisierung, um ihr Existenzrecht zu legitimieren, sondern bestimmt mit ihrer Qualität und ihren Ansprüchen einen Bereich, in dem eben z.B. eine landwirtschaftliche Nutzung wie selbstverständlich weiterlaufen kann. Kunst zeigt sich im »Tal« nicht als Abbild oder Darstellung, zieht sich nicht in den Kommentar zurück: Kunst gestaltet hier Wirklichkeit. Dabei verhalten sich die Werke ganz unterschiedlich offen gegenüber der Landschaft oder dem Betrachter. Hannes Forster etwa stellt uns eine Brücke zum Überqueren eines Baches bereit, die weniger selbst Betrachtungsgegenstand ist, denn Vehikel zur Erfahrung des eigenen Gehens und Sehens. In Arbeiten wie denen von Thomas Lehnerer oder Karl Bobek begegnen uns dagegen figürliche Plastiken, die im traditionellen Sinn Betrachtungsgegenstände sind und eine künstlerische Handschrift tragen. Doch weisen auch diese im Atelier produzierten Objekte bei näherer Betrachtung ein präzises Verhältnis zu ihrem Umraum auf. [45] Das Sich-Verhalten zum lebensweltlichen Raum – sei es ein Widersetzen oder ein Transzendieren – kann überhaupt als das durchgehende Kriterium für die Einbringung der Kunstwerke ins »Tal« gelten.

Das »Tal« ist kein Landschaftsgarten, der als erklärender oder versöhnender Erfahrungsraum für einzelne autonome Kunstwerke eingerichtet wurde. Im »Tal« ist die Durchdringung einer Landschaft mit den Mitteln der Kunst gelungen, ohne die Kunst dabei in einen Dienst zu stellen. In diese westerwälder Landschaft sind Räume eingebracht, die für den menschlichen Körper wieder erfahrbar sind. In gleichem Maße aber wurden ihr auch Räume – z.B. durch das Hineinschla-

gen einer Schneise – abgetrotzt, um einen eigenen Willen dagegenzuhalten.

Im »Tal« zeigt sich eine starke Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz künstlerischer Arbeit. So gelingt eine Überwindung der Selbstbezüglichkeit autonomer Werke, ohne deren Autonomie aufzugeben; es wird ein kommunikatives Potential des autonomen einzelnen Kunstwerks wirksam. Eine spezifische Qualität des Tals liegt mithin gerade darin, diese beiden zu oft polar behandelten Wirkungsformen zu verbinden. Grundlegend dafür ist, daß sich die Werke der Kunst und die Bedingungen ihres Auftretens, ihre Inszenierung hier nicht länger trennen. So wird »im Tal« ein öffentlicher Raum unter den Bedingungen und Ansprüchen der Kunst gestaltet. Hat man das einmal realisiert, ist es überflüssig festzustellen, daß die Inszenierung der Kunst im »Tal« nicht kunsthistorisch aufbereitet ist, sondern selbst mit Mitteln der Kunst arbeitet. Das autonome Werk kann sich in seiner ganzen Sprachkraft und Bildmacht entfalten, ohne sich aus einem lebensweltlichen Gefüge zu isolieren. Wo aber enden hier die Potentiale der Kunst? Man möchte antworten: jenseits der Straße und in den Dörfern.