

KUNSTHAUS ESSEN

In Vorbereitung auf den
HELIX-HOCHBAU
Ein Symposium zum erweiterten Kunstbegriff

Reader^{*}

^{*} Die vorliegende Text ist ungekürzt und inhaltlich unverändert, aber nicht seiten- und zeilenidentisch mit der ursprünglichen Druckfassung von 1995. Letztere erschien – versehen mit Abbildungen – als 56seitiges Heft im DIN A5-Format (Kunsthau Essen, ISBN 3-931201-03-1)

In Vorbereitung auf den HELIX-HOCHBAU

Symposium zum erweiterten Kunstbegriff

Mit: Elisabeth Jappe, Helmut Draxler, Peter Friese, Jürgen Raap u. a.

Ein Kunstprojekt ist geplant. Ein Projekt, das zwar unmittelbar auf ein Kunsthaus, nicht aber auf ausgewiesene Ausstellungsräumlichkeiten zugeschnitten wurde, ja, das überhaupt keine Ausstellung im eigentlichen Sinne ist, sondern eine einjährige kontinuierliche Abfolge von abendlichen Einzel-'Ereignissen' mit zwanzig Künstlern in zwanzig unterschiedlichen Räumen innerhalb eines Gebäudes. Ein Projekt, in dessen Verlauf von Künstlern, antwortend auf die spezifischen funktionellen Besonderheiten des von ihnen ausgewählten Raumes, z. B. Situationen geprägt, Ereignisse erzeugt oder auch soziale Schnittstellen geschaffen werden: 'DER HELIX-HOCHBAU – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff' (siehe Anhang).

Ob sie sich mit Performance, Projektkunst, Crossover oder anderem beschäftigen, alle diese Künstler verbindet, daß sie sich nicht auf die herkömmlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst festlegen lassen und ihr Interesse insofern nur in geringem Maße der Hervorbringung von Werken (d. h. isolierbaren, per Distanz vermittelten Kunstobjekten) gilt. Sie alle sind in einem 'erweiterten' Sinne mit Kunst befaßt.

DAS THEMA

Nun ist der 'erweiterte Kunstbegriff' eigentlich ein Terminus der 60er/70er Jahre (in Amerika tauchte zeitgleich der Begriff 'expanded' in Zusammenhang mit verschiedenen künstlerischen Betätigungen auf), als Künstler sich von den althergebrachten Gattungen und Materialien zu lösen begannen, als sie aufhörten, hermetische Bilder und Objekte zu produzieren, ihre Ateliers und die traditionellen Kunstinstitutionen verließen und neue Materialien, Ausdrucksmittel und Grundlagen ihrer Arbeit wählten. Lohnt es,

einen solchen Begriff (dreißig Jahre später und unter veränderten gesellschaftlichen und künstlerischen Bedingungen) zu reaktivieren und mit aktuellen Inhalten zu füllen? Inwieweit kann dieses Programm auch heute noch Perspektiven für künstlerische Praxis bereitstellen; ist es noch tragfähig? Und wenn ja: Inwiefern muß sich diese Praxis dann notwendig von der vorangegangenen unterscheiden, um sowohl den gesamtgesellschaftlichen als auch den eher kunstimmanenten Veränderungen Rechnung zu tragen?

Verschiebungen im letztgenannten Sinne ergeben sich allein schon daraus, daß als Referenzsystem für den erweiterten Kunstbegriff der 60er Jahre die traditionelle Kunst diente, gegen die neuartige Techniken und Strategien erst mühsam durchgesetzt werden mußten, welche wiederum infolge dieser Bestrebungen mittlerweile selbst Standards, d. h. Teil des derzeitigen Referenzsystems 'Kunst' geworden sind (z. B. land-art, Aktionskunst, concept-art, Intermedialität, Interaktivität, work in progress usw.).

Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob den Spielformen, welche durch die permanenten Entgrenzungen der 60er und 70er Jahre hervorgebracht wurden, in einem größeren Ausmaß überhaupt noch neue hinzugefügt werden können oder ob stattdessen die Kombinatorik, die Verknüpfung der damals entwickelten und insgesamt äußerst heterogenen Elemente mit der Zielsetzung einer gesteigerten Komplexität in den Vordergrund tritt.

Hinsichtlich der gesamtgesellschaftlichen Veränderungen erscheint eine erneute Reflexion auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft angebracht, insofern mit 'Erweiterung' ja immer auch eine Absage an einen Autonomieanspruch der Kunst verbunden war. Und die Frage stellt sich heute nicht nur im Hinblick auf restaurative Tendenzen, im Zuge derer in den letzten Jahren u. a. Kategorien wie 'Genialität', welche die Re-Mythologisierung des Künstlerbildes einleiten, abermals Hochkonjunktur haben. Ebenso strittig sind kulturelle Phänomene, die den Anschein erwecken, als seien mit ihnen Zielsetzungen des erweiterten Kunstbegriffes eingelöst worden. Wobei

allerdings ihr ehemals kritischer Gehalt weitgehend in Affirmation umgeschlagen ist. In welchem Zusammenhang steht z. B. die einstige Forderung nach einer Demokratisierung des Zugriffs auf Kunst zum aktuellen Phänomen 'Museumstourismus' oder der Wunsch nach einer Durchdringung von Kunst und Leben zum 'Lifestyle'?

Überhaupt: 'Erweiterung' – wie ist die zu verstehen? Handelt es sich dabei um eine Art kolonialistisches Projekt, bei dem sich die Kunst immer mehr Alltagsbereiche gewissermaßen imperialistisch einverleibt? Oder ist damit nicht vielmehr auch ein Aufgeben von Positionen verbunden: 'Kunst im weitesten Sinne' – wie es Helmut Draxler im Verlauf der Diskussion einmal bezeichnet?

Die Fragen, die das Veranstalterteam in der Projektplanungsphase beschäftigten, und die internen Diskussionen über einzelne Künstler und ihre Arbeiten erweiterten sich unweigerlich zum gemeinsamen Reflektieren über die allgemeinen Bedingungen gegenwärtigen künstlerischen Schaffens. Am Ende traf man die Entscheidung, den Begriff abermals beim Wort zu nehmen und diese Auseinandersetzungen in einer Gesprächsrunde mit eingeladenen Experten sozusagen auf die Öffentlichkeit auszuweiten.

DAS SYMPOSIUM

Am Mittwoch, den 28. Juni 1995, fand im Kunsthhaus Essen dies öffentliche Symposium zum erweiterten Kunstbegriff und seiner Relevanz für aktuelles künstlerisches Schaffen statt. Wie der Titel 'In Vorbereitung auf den HELIX-HOCHBAU' schon andeutet, diente es – gewissermaßen als Initialzündung – der theoretischen Grundsteinlegung zu dem für Oktober 1995 bis Ende 1996 geplanten, großangelegten Veranstaltungsprojekt, das als Ganzes (d. h. als Resultat eines projekt- nicht produktorientierten Arbeitens) selbst Kunstwerk im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffs ist und zugleich als Veranstaltungsreihe ein Sammelbecken liefert für die Arbeit zahlreicher, einer ähnlichen Zielsetzung verbundener Künstler (siehe Projektbeschreibung im Anhang).

Der Titel, zugleich auch Programm der Veranstaltung, konnte indes nicht bedeuten, daß es dabei um die konkrete Planung des HELIX-HOCHBAU-Projektes ging. Denn eine solche inhaltliche Arbeit ist nur im kleinsten Kreis zu leisten, womit – ausgehend von der vorab entwickelten Konzeption – eine vierköpfige Gruppe im Kunsthause Essen zu diesem Zeitpunkt schon seit über einem Jahr intensiv beschäftigt war. Im Zuge dieser Tätigkeit des HELIX-HOCHBAU-Teams wurde, was der HELIX-HOCHBAU sein sollte, im wesentlichen festgelegt, nicht aber der gedankliche Raum, in dem er sich vollziehen sollte. Diesen Raum nach allen Seiten auszuloten war die Zielsetzung des Symposiums.

Gäste:

Vier kompetente Teilnehmer konnten gewonnen werden:

1. Elisabeth Jappe

langjährige Leiterin der Kölner Experimentierstätte 'Moltkerei Werkstatt', Leiterin der Performanceabteilung Documenta 8 und Autorin von 'Performance, Ritual, Prozeß – Handbuch der Aktionskunst in Europa';

2. Helmut Draxler

Leiter des Münchener Kunstvereins;

3. Peter Frieze

Kurator am Neuen Museum Weserburg, Bremen, und Leiter des Essener Kunstverein Ruhr;

4. Jürgen Raap

freischaffender Kunstkritiker (u. a. 'Kunstforum International', 'atelier'), Schriftsteller und Performance-Künstler aus Köln.

Moderiert wurde das Symposium von Matthias Schamp, der das Konzept des HELIX-HOCHBAUs entwickelt hatte.

Alle vier geladenen Kunstvermittler entsprachen gern der Bitte, zur Einstimmung auf das Symposium ein kurzes Statement zum Thema zu verfassen, mit dem sie sich und ihre Position auf dem Einladungsleporello vorstellten.

Trotz sommerlicher Hitze kamen am beginnenden Abend mehr als 80 Gäste – Künstler, Kunsttheoretiker und kunstinteressiertes Publikum aus Essen und Umgebung sowie auch aus Köln, Düsseldorf, Münster, Frankfurt, Stuttgart und Berlin. Zwischen 19.30 Uhr und 22.15 Uhr debattierte man im Theaterraum, wobei neben den offiziellen Teilnehmern u. a. der Kölner Kunstjournalist Stefan Römer, der Leiter des Kunstring Folkwang Mario-Andreas von Lüttichau, die Kunstwissenschaftlerin Friederike Wappler, der Kölner Künstler Boris Nieslony sowie die an der HELIX-HOCH BAU-Planung beteiligten Essener Künstler Karl-Heinz Mauermann und Christian Paulsen die offene Diskussionsrunde mit Redebeiträgen belebten.

Surrounding:

Eine nicht unwichtige Rolle – sozusagen als materieller Gegenpol zum theoretischen Drumherum – spielte zudem die Pellkartoffel Marke 'Sieglinde; sie lag in massiver Stückzahl und in Begleitung von selbstgemachtem Kräuterquark während der Veranstaltung zum Verzehr bereit und diente, unterstützt von Mineralwasser und Bier, dem leiblichen Wohl aller Versammelten. Denn die Auseinandersetzung sollte – eingedenk der eigentlichen Bedeutung des Wortes 'Symposium' (= Gastmahl) – in einem gastlichen, geselligen Surrounding und keinesfalls in jener sterilen Seminarraum-Atmosphäre vonstatten gehen, die üblicherweise inszeniert wird, um den Erkenntniswert des Gesagten durch diverse Objektivität suggerierende Raumsignale abzusegnen.

Durch die offene Sitzordnung um ein raumgreifendes Tischkarree, in dessen Mitte Aufnahmemikros positioniert wurden, sollte darüber hinaus einer hierarchischen Gesprächsarchitektur entgegengewirkt werden. Daß die geladenen Experten nicht exponiert, bzw. in der bei Hearings beliebten Reihung den übrigen Gästen frontal gegenübergestellt wurden, erzeugte denn auch das gewünschte verbindende Element, so daß – nach den anfänglichen Experten-Statements und einem kurzen Meinungsaustausch – das Angebot, die Diskussionsrunde zu öffnen, engagiert aufgegriffen wurde.

Allen Teilnehmern, die vor, bei oder nach der theoretischen Debatte nach Veranschaulichungsmaterial verlangten, bot der angrenzende Caferaum einige Möglichkeiten: Neben der von Elisabeth Jappe freundlicherweise zur Verfügung gestellten Videokopie der von ihr leitend betreuten Performancebeiträge zur Documenta 8 (1987), gewährte die Infowand mittels kopierter Katalogabbildungen und Zeitschriftenartikel neben historischen Reminiszenzen einen Überblick über aktuelle Arbeiten von Künstlern, die sich mit ähnlichen Zielsetzungen beschäftigen.

All diese Kopien sind elementare Bestandteile des HELIX-HOCHBAU-Produktionsprozesses. Sie (und viele mehr) waren von Mitgliedern der Arbeitsgruppe zum Zwecke der gegenseitigen Information untereinander ausgetauscht worden, um sich auf spannende Arbeiten aufmerksam zu machen und Entscheidungsfindungen zu ermöglichen. Die Wand im Cafe war also eine Art Fenster zum geplanten Projekt.

WARUM DIESER READER?

Im Verlauf der äußerst engagiert geführten Diskussion wurden Positionen zur Sprache gebracht – z. B. zur Rolle des Künstlers, zur Funktion des Museums, zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft -, die nicht nur, für sich genommen, ungemein spannend sind, sondern in vielerlei Hinsicht auch als beispielhaft für die aktuelle kulturelle Situation gelten können.

Konträre kulturelle Strategien prallen z. B. aufeinander, wenn der anwesende Kölner Performer Boris Nieslony eine Position vertritt, die sich vielleicht am besten mit dem Sprichwort "Schuster, bleib bei deinen Leisten" kennzeichnen läßt ("Man sollte wirklich mal die Kunst in Ruhe lassen und sagen 'eng, eng, eng'. Ich bin auch der Meinung, ein guter Mathematiker sollte Mathematik machen, ein guter Maler soll ein guter Maler sein, wer sich mit 'dem Bild' beschäftigt, sollte sich wirklich ganz präzise damit beschäftigen. Leute, die Politik machen, sollten ganz präzise Politik machen" (S. 24)), und demgegenüber der Kunstvereinsleiter Helmut Draxler erklärt: "Man muß die

Grenzen lockern, sonst funktioniert man als Individuum allein durch die vorgegebenen Strukturen und wird auch nur so wahrgenommen" (S. 23), und "Was ich mir viel eher vorstellen könnte, wäre ein ständiges Intervenieren, Sicheinmischen, die eigene Identität auflösen, Möglichkeiten finden, wie man eben diesen individualistischen Zuschreibungen als Staatsbürger, als Konsument entgegen kann, als Repräsentant einer Institution etc. Und wie man hier fließendere, letztlich auch aus meiner Sicht politisch aktivere Positionen entwickeln kann als eben die des Experten, des Professionellen, der nur an einer Sache arbeitet und sie perfektioniert – und damit auch genau das Soll, das die Gesellschaft im jetzigen Zustand von einem fordert, erfüllt." (S. 30)

Nach der Transkription der Tonaufnahme kamen die Veranstalter zu der Überzeugung, daß diese Fülle wichtiger, in gewisser Hinsicht exemplarischer Gesprächsbeiträge eine Drucklegung des Readers nahelegt.

Insgesamt ist durch das Symposium weniger eine definitorische Festschreibung des 'erweiterten Kunstbegriffs' erfolgt (was vielleicht auch ein Widerspruch in sich gewesen wäre) als vielmehr ein Feld eröffnet worden – ein Feld, auf dem Positionen markiert wurden, die nun einen Ausgangspunkt liefern für weitere Auseinandersetzungen. Wie schon vor Ort – nach Aufhebung der großen Runde und noch bis in die Nacht hinein – die lebhaft debattierenden Gäste bewiesen: Ein theoretischer Stein war ins Rollen gekommen.

Die Diskussion ist eröffnet.

Claudia Heinrich / Matthias Schamp

DIE DISKUSSION VOR ORT:

ELISABETH JAPPE

Das geschriebene Statement war etwas sehr spontan entstanden. Ich wollte damit andeuten, daß für mich persönlich die Kunst offen ist, nicht nur die Kunst von heute: Ich habe eine Andeutung gemacht zu Höhlenmalerei. Die prähistorischen Maler sind mit Sicherheit voll integriert gewesen in ihrer Gesellschaft und saßen gewiß nicht im Elfenbeinturm (sprich: Atelier). Kunst ist eine Art magnetisches Feld, in dem man sein ganzes Leben verbringt, ohne zu unterscheiden, ob man gerade Kunst produziert oder einfach 'lebt'.

Performance, mit der ich mich immer besonders beschäftigt habe, ist von sich aus schon eine Kunstform, die als erweiterte Kunst betrachtet werden kann, weil sie bestimmte Kriterien erfüllt. Ich habe nicht behauptet, daß Performance DAS Modell des erweiterten Kunstbegriffes ist, aber Performance hat eine gewisse Erweiterung in die Kunst hineingebracht. Ich habe – nach dem Verfassen des Statements – aber noch weiter über den erweiterten Kunstbegriff nachgedacht.

Es ist ein Begriff, der von Beuys geprägt ist und der hier übernommen worden ist für das geplante Projekt 'DER HELIX-HOCHBAU – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff', das sicher nicht direkt ein Beuys-Projekt ist. Dieser Begriff wird immer wieder in sehr vielen unterschiedlichen Auslegungen genannt. Aber ich war einfach neugierig und wollte doch mal wieder zurückgehen zu Beuys und sehen: Was hat er ursprünglich damit gemeint, und wie weit haben wir uns inzwischen davon entfernt? Ich zitiere zwei wesentliche Beuys-Statements, von denen ich meine, daß sie eine Brücke bilden können zu dem, was hier geplant wird:

1. "Wovon man aber ausgehen kann, ist die Idee, daß Kunst und aus Kunst gewonnene Erkenntnisse ein rückfließendes Element ins Leben bilden können."
2. "Die künftige Gesellschaftsordnung wird sich nach den Gesetzmäßigkeiten der Kunst formen."

Erweiterte Kunst gibt es in vielen Formen: Einmal bedeutet das, keine Objekte mehr zu machen, sondern Prozesse. Und das ist ja hier auch so: Erweiterte Kunst ohne fertiges Produkt als Endpunkt.

Es ist auch viel gesprochen worden von der Integration von Kunst und Leben. Es kann sein, daß der eine oder andere Künstler, der in dem Rahmen arbeitet, trotzdem persönlich in seinem privaten Leben dahingehend eine gewisse Distanz aufrechterhält. Andere Künstler dagegen präsentierten sich bereits in den 60er/70er Jahren als 'lebendige Kunstwerke'. Ich erinnere an James Lee Byars, an Gilbert & George, die ihrem Leben eine visuelle künstlerische Form und eine Attitüde auferlegt hatten, die sie immer durchhielten, auch wenn sie privat unterwegs waren.

Das ist aber keine Erweiterung im Sinne von Beuys, ebensowenig wie das, was hier im Hause gemeint ist. Was für das Projekt wesentlich ist: Modelle zu schaffen (Kunst hat immer Modellcharakter) – exemplarische oder kritische Modelle hier in diesem Haus zu entwickeln, die ich zum Teil für sehr problematisch halte, weil sie in diese bestimmten Räume reingehen müssen, die aber zugleich, was ich hoffe, auch sehr utopisch sein können.

Und Utopie muß sein – ob es nun eine kritische Utopie oder eine naive, gutgläubige Utopie ist –, aber ohne Utopie kann die Kunst nicht leben, und Utopie ist ein sehr fruchtbares Lebensumfeld, auch, wie ich finde, für diese offene Situation, die in diesem Haus hier vorgesehen ist.

PETER FRIESE

Auch für mich ist der erweiterte Kunstbegriff ein Kind der 60er Jahre, als Beuys und andere Künstler begannen, die Kunst ins Leben zu entgrenzen. Sie besorgten sich ihre Materialien nicht mehr aus Künstlerbedarfsgeschäften, sondern aus dem Leben selbst, in das hinein sie ihre lebensbewegende Botschaft zu richten suchten. Man ging damals davon aus, so ähnlich, wie das Lieba Jappe ausgedrückt hat, daß das Leben Impulse durch die Kunst bekommen könnte, daß es verändert und verbessert werden könnte durch die Kunst, wenn sie sich anmaßte, über die Grenzen ihrer für sie bereitgehaltenen Institutionen hinauszugehen und dort etwas zu veranstalten, wo man es nicht vermutet hätte.

Ich erinnere an eine Sache, die mich sehr beeindruckt hatte, obwohl ich sie nicht live erlebt habe. Da hat Jochen Gerz einen kleinen Zettel auf den Sockel des berühmten 'David' von Michelangelo geklebt, auf dem stand:

.Attenzione, l'arte corrompe", also: "Achtung, Kunst korrumpiert". Das hat die Leute sehr verunsichert, denn sie haben dort im Gefilde der Kunst, wo sie eine Sicherheit vermuteten, plötzlich eine Unsicherheit gespürt, einen Gegenwind. Mit den Mitteln einer sich gar nicht künstlerisch gebärdenden Aktion, die man eher von studentischen Flugblatt- und Plakatieraktionen her kannte, machte Gerz in dieser Bewegtheit der 68er Zeit etwas, was ihnen den Kunstgenuß vergraulte. Er führte in die Kunst ein, indem er die Kunst wegnahm. Er versuchte, Kunst zu verwirklichen, indem er Kunst kaputt machte. "Kunst ist Ersatz für nicht gelebtes Leben!" wäre ein ähnlich denunziatorisch vorgetragenes Statement desselben Künstlers.

Jedenfalls: Von solchen und ähnlichen Aktionen aus hatte man die Vorstellung, daß Kunst und Leben in irgendeiner Weise sinnvoll miteinander verschmelzen könnten.

Aber wir haben in den 80er Jahren ja beobachtet, wie Museumswunderdirektoren und Wunderkulturdezernenten Museumsmeilen aufmachen und wie Mammutausstellungen organisiert werden für ein Publikum, das saturiert wie zur Erhöhung kultureller Einschaltquoten massenhaft Kunstausstellungen besucht. Das ist in den 90ern schon wieder etwas vorbei, aber noch gut in Erinnerung. Das Leben hat sich der Kunst in einer Weise geöffnet, wie das Künstler in den 60er Jahren gar nicht zu hoffen wagten. Denn das ist es sicher nicht gewesen, was sie einst erreichen wollten.

Jetzt – nachdem man beobachtet hat, daß das Leben die Kunst schlucken kann wie einst der Wal den biblischen Jonas – ist die Frage, ob Kunst und Künstler nicht so eine Art 'Nach-Innen-Wendung' machen müßten, also die Erweiterung eher in eine Verengung umstülpen müßten: Vielleicht muß die Kunst was ganz anderes sein als das Leben, um auf ihre Weise ins Leben hinein wirken zu können! Vielleicht braucht die Kunst eine reflektierte Hermetik, vielleicht müssen die Künstler aufpassen, daß sie nicht zu sehr integriert werden in dieses Leben voller Kulturspektakel, damit sie das, was sie eigentlich mitzuteilen haben, noch wirklich subversiv mitteilen können. D. h., etwas hat sich seit den 60er Jahren mit Sicherheit verschoben. Man müßte vielleicht auch über Verschleißerscheinungen sprechen. Und ich würde sagen, daß es auch weiterhin so etwas geben muß wie Utopien, aber

vielleicht müssen wir sie im II. Futur denken, also nicht mehr: 'es wird sein', sondern 'es wird gewesen sein'. Vielleicht müssen wir unsere Vorstellungen von Lösungen und Erlösungen, das, was durch die Kunst erreicht oder bewirkt werden sollte, gründlich revidieren – und trotzdem nicht dabei resignieren.

MATTHIAS SCHAMP

Zur Präzisierung: Es könnte für 'Erweiterung' ja verschiedene Modelle geben. Einmal, daß man sich in so etwas wie provisorischen Kontexten bewegt, die mal die Kunst, mal die Politik sein können, und daß man mit diesen Kontexten spielt, zwischen ihnen wechselt...

Zum zweiten: Daß 'Erweiterung' so etwas wie eine fortschreitende Mimikry wäre, daß die Kunst im Leben aufgeht, bis sie mit ihm identisch wird.

Ich wollte nun das Symposium nicht in eine Beuys-Exegese ausarten lassen, aber dieser zweite Beuys-Satz würde da natürlich eine dritte Möglichkeit aufzeigen, ein Programm der Erweiterung, das als aktive Gestaltung verstanden wird und nicht als Anpassung an die vorgegebenen Strukturen. Würden Sie sagen, das ist nicht durchsetzbar?

PETER FRIESE

Was mich etwas unsicher macht, ist, daß ich keine klaren oder programmatischen Rezepturen in bezug auf Kunst verkünden kann. Anpassung könnte eine subversive Leistung, es könnte eine affirmative Strategie sein, künstlerisch gesehen. Der Künstler könnte 'ja' sagen zu etwas und damit das, wozu er 'ja' sagt, subversiv unterhöhlen. Er könnte einen wie auch immer gearteten Impuls dorthin geben, wo er eigentlich etwas bewirken oder verändern will. Es gibt unterschiedlichste Möglichkeiten in verschiedene Richtungen, aber kein Rezept für einen Endzustand, in dem Kunst harmonisch eins werden könnte mit dem Leben.

JÜRGEN RAAP

Ich will jetzt nicht allzu theoretisch werden, aber ich denke, man kann eine solche Diskussion über den erweiterten Kunstbegriff auf drei Ebenen führen: Kunsthistorisch, auf einer medial-disziplinären Ebene oder einer kunstsoziologischen bzw. gesellschaftlichen Ebene.

Die ästhetische Theorie bis zu Dadaismus und Futurismus hat immer auf einer ganz klaren Trennung zwischen bildenden, darstellenden, literarischen, musikalischen Künsten bestanden. Erst dann kam eine Vermischung, und es gab immer wieder Rückbesinnungen auf eine l'art pour l'art-Theorie. Dieser 'Hunger nach Bildern' z. B., wie es Wolfgang Max Faust für die Kunst der 80er Jahre beschrieben hat, auch die soziologische Rolle der Künstler in diesem Jahrzehnt, waren Rückbesinnungen auf ästhetische Theorien des 19. Jahrhunderts – als Feedback auf diese Verschleißerscheinungen, die Peter Friese gerade angedeutet hat, aber auch als eine Reaktion im wahrsten Sinne des Wortes.

Und dann haben wir eben seit DADA, seit Fluxus die medial-disziplinäre Ausweitung bis hin zu einer Vernetzung, wie sie hier in der Projektbeschreibung zum 'HELIX-HOCHBAU' dargestellt wird, wo copy-art und eat-art und Experimentalkunst und Performance zwar in einer Abfolge von 20 Einzelereignissen dargeboten werden, sich aber konzeptuell miteinander vernetzen.

Und auf der dritten, der gesellschaftlichen Ebene, stellt sich die Frage: Wie kann eine Bewußtseinsschaffung oder -erweiterung passieren, indem in Insider- oder Substrukturen oder in diversen soziokulturellen Milieus, die nebeneinander existieren, eine Verbreitung auf der Vermittlungsebene stattfindet?

Und da seh ich die Gefahr, daß Utopien, wie sie Lieba Jappe eben andeutete, nicht einforderbar sind, weil diese Gesellschaft auf den schnellen Konsum aus ist. Bezüglich der schnellen Verbrauchbarkeit und Ausnutzbarkeit von Theorien, von Statements, von Bildern usw. sehe ich die Gefahr, daß Künstler, die z. B. in interaktives Fernsehen hineinwollen, von einer Apparatur benutzt werden, so daß, was eigentlich künstlerische Selbstbestimmung ausmacht, gar nicht mehr möglich ist.

MATTHIAS SCHAMP

Sie haben da eben den Begriff 'Vernetzung' verwendet. Das ist auch für mich ein zentraler Ansatzpunkt, wenn sich die Frage stellt: Ist der erweiterte Kunstbegriff ein historischer Begriff oder ein Programm, was noch handhabbar ist? Ist diese Form von Vernetzung oder Potenzierung hin zu komplexen Systemen, die aus einzelnen Elementen

zusammengesetzt werden, eine Praktik, die dem traditionellen Kunstbegriff entspricht oder ist es eine Fortsetzung des Programmes der 60er/70er Jahre? Oder ist es vielleicht ganz etwas anderes, was mit dem erweiterten Kunstbegriff, der in den 60er Jahren postuliert worden ist, nichts mehr zu tun hat?

JÜRGEN RAAP

Ich denke, diese Begriffsdefinition oder -erweiterungen müssen erstmal die Künstler für sich selber leisten und sehen, unter welchen geänderten gesellschaftlichen, strukturellen, (multi-)kulturellen Bedingungen sie ihre Arbeit heute anders leisten müssen und können, als das vor 20 Jahren möglich und denkbar war. Und dann müssen sie eben auch versuchen, sich gewisse Networks zu schaffen und sich gewisse Techniken und Technologien anzueignen. D. h., es ist keine Leistung, die wir qua theoretischer Diskussion definieren können, sondern es ist zunächst einmal künstlerische Praxis und auch künstlerische Reflexion.

HELMUT DRAXLER

Zum ersten: Ich fand die Einladung hier ziemlich interessant hinsichtlich eines kleinen Problems. Im Münchener Kunstverein, in dem ich seit Anfang '92 mit anderen zusammenarbeite, machen wir Ausstellungen, in denen es praktisch keine oder kaum klassische Kunstgattungen gibt: Wenig Malerei, Skulptur praktisch nie oder nur eingebettet in verschiedene Zusammenhänge. Und dennoch ist uns der 'erweiterte Kunstbegriff' nie untergekommen. Wir fanden es nie irgendwie besonders nützlich, ihn auf die eigene Arbeit anzuwenden. Über diesen Punkt ein bißchen nachzudenken, ist mal ganz interessant und ebenso, auch einmal die Unterschiede aufzuzeigen zwischen der aktuellen Kunst in den letzten Jahren und der Kunst der 70er Jahre. Ich finde, daß der 'erweiterte Kunstbegriff' in jedem Fall sehr, sehr viel geleistet hat in den 70er Jahren. Er hat auf vielen unterschiedlichen Ebenen – formalen, sozialen, interkulturellen – verschiedene konzeptuelle, partizipatorische Strategien hervorgebracht und zugleich auch utopische Elemente, auch ein gesellschaftliches Modell, das man zu übertragen suchte, indem man eine entsprechende künstlerische Praxis entwickelte.

Und ich glaube, da fangen die Probleme an, die ich mit dem Begriff habe: Einerseits hängen die mit dem Status als Kunst zusammen, und es ist die Frage, wie wir uns überhaupt in solchen Zusammenhängen, die sich Kunst nennen, bewegen können. Dieser essentialistische Begriff in seiner essentialistischen Bedeutung ist etwas sehr Eigenes, das sich nicht mehr – wie im 18. Jahrhundert – aufs Handwerk bezieht, und er erscheint mir allgemein ziemlich ausgeleiert. Andererseits: Ein ziemlich massives Problem liegt auch darin, daß – trotz aller Erweiterung – dieser individuelle Werk-Schöpfungsprozeß immer an künstlerische Aktivität gebunden war – auch in den 70er Jahren, auch bei aller Kritik am Markt.

Und es ist nun sehr kritisch nachzufragen, wie der erweiterte Kunstbegriff neue Erfahrungen möglich gemacht hat, wie diese neuen Erfahrungen im Zusammenhang mit den Erfahrungen stehen, die uns die neue Konsumwelt über Radio, neue Medien etc. bietet, also: Ob es hier nicht nur Gegenmodelle, sondern auch geheime, versteckte Verbindungen gibt, die das eine mit dem anderen durchaus äquivalent erscheinen lassen.

Im großen und ganzen scheint mir das wesentliche Problem zu sein, daß die Erweiterung von Kunst eben nicht auf deren Überwindung zielt und daß dadurch Kontexte der 68er Revolte und auch der erweiterte Kunstbegriff so was wie eine sozialdemokratische Variante sind. Eben nicht die radikale Ablehnung von Kunst, das Ende von Kunst etc., sondern deren Verbesserung und Anpassung.

Von Slavoj Zizek hatte ich neulich ein nettes Wort gelesen: Transgression stabilisiere letztlich immer die Machtverhältnisse, von denen diese Transgressionen ausgehen. Zizek bietet dagegen ein subversives Modell an, das versucht, die bestehenden Verhältnisse als sozialsymbolisch zu dekodieren, sich innerhalb dieser Verhältnisse zu bewegen und daraus trotzdem eine sinnvolle kritische Arbeit zu machen.

Die 80er Jahre haben natürlich völlig andere Bedingungen geschaffen. In der Rückschau finde ich den 'Hunger nach Bildern' nicht das Wesentliche, sondern, daß die frühen 80er Jahre einen anderen Begriff geschaffen haben für den erweiterten Kunstbegriff: 'Crossover'. Es ging darum, zwischen Populärkultur, Medien, Urbanem und verschiedenen sozialen Aktivitäten künstlerische

Zusammenhänge herzustellen – und zwar nicht im Sinne der Auflösung des einen im anderen, sondern auf ganz unterschiedlichen Ebenen: Zwischen elaborierten, teilweise auch aus den erweiterten Praktiken herauskommenden Vorstellungen, bis hin zu in affirmativen Strategien wurzelnden, auf konservative Strategien zurückgreifenden Elementen.

In meiner eigenen Arbeit als Ausstellungsmacher ab Anfang der 90er Jahre sah ich persönlich das alles ein bißchen mehr in der Rückschau und war eher konfrontiert mit jungen Künstlern, die wieder solche transgressiven Elemente aufgenommen haben unter dem Namen 'Kontext', ein Begriff, der, wie schon in den 70er Jahren, mittlerweile zu Tode geritten wurde. Diese Arbeiten hatten viel stärker die genannten sozialtransgressiven Elemente, also nicht formale. Künstler arbeiteten nicht im Sinne der erweiterten Plastik, sondern sie versuchten, sozialen Kontext mit in ihre Arbeit hineinzunehmen. Diese landeten aber als Skulptur wiederum in irgendwelchen Ausstellungen und wurden auf eine Weise abgefeiert, daß es wirklich ziemlich traurig ist.

Die Situation nun danach sieht sehr schwierig aus, und ich möchte zwei Möglichkeiten formulieren.

Ein interessantes Problem ist für mich die Verbindung von Kunst und Politik, was den Hintergrund hat, daß wir seit eineinhalb Jahren auch richtige politische Veranstaltungen im Kunstverein München machen. Die Szene in München hat aufgrund vollkommen veränderter Zustände und Zusammenhänge Rückwirkung auf unsere Arbeit, die mich immer mehr glauben lassen, daß politische Kunst und Distransgressiv-über-die-Kunst-Hinausgehen und Politik machen, solange man das unter dem Namen 'Kunst' tut, etwas sehr Problematisches ist. Ich tendiere dazu, hier Unterschiede zu setzen und an mehreren Orten gleichzeitig zu agieren und politische Aktivitäten und kulturelle Aktivitäten eher nebeneinander zu belassen – sie vielleicht zu koordinieren, aber nicht diesen transgressiven Anspruch weiterzuziehen und wieder mal das Ende von Kunst zu deklarieren, weil wir – das zeigt die Geschichte der letzten Jahre ganz deutlich – eigentlich wissen, daß das immer wieder doch in diesem ganzen Kunstbetrieb verankert ist, daß das ab einem gewissen Punkt politisch auch nicht

ernstgenommen wird, weil es dann eben kulturelles Kapital ist, weil es sich gegen andere Künstler richtet, usw. Deshalb ist diese Trennung sehr wichtig. Der andere Punkt ist, daß ich glaube, man muß diese 'Crossover' stärker aufnehmen. Man muß die Arbeit politisieren und mit der Verbindung zwischen den Medien, dem Urbanen, der Populärkultur massiv arbeiten, historisch und aktuell – aber vielleicht nicht unbedingt unter einen klassischen Kunstbegriff und von künstlerischer Basis aus. Ich würde das eher (mit einem Zwinkern) 'Kunst im weitesten Sinne' nennen. Es besteht aus Arbeitszusammenhängen verschiedenster Leute von unterschiedlichster Herkunft und ohne direkten Bezug auf die Logik des Kunstbegriffs.

JÜRGEN RAAP

Was Helmut Draxler ausgeführt hat, pointiert die Frage, daß Kunst einerseits in gewissen – auch politischen – Freiräumen stattfinden kann, die der Kunstbetrieb (also wir alle) sich selber schafft oder die uns von der Gesellschaft zur Verfügung gestellt werden, daß Kunst aber andererseits, wenn man über das Betriebssystem und seine kommerziellen Zwänge und den Kunstkontext hinausgeht, vor dem Problem der strukturellen Zwänge steht. Inwiefern kommen strukturelle Zwänge in die Arbeit hinein und behindern sie? Es geht um die Machtfrage: Welche Macht haben Künstler, Museumsdirektoren, Galeristen? Es ist nicht eine Frage des Etats und der Räumlichkeit. Ein banales Beispiel: Leo Kirch, Medienmogul, hat die Verfilmung der Bibel aufgekauft und versucht, sie einem TV-Sender anzubieten, Das kann er nicht bei Privaten, die schalten Werbung dazwischen – er bietet sie also der ARD an unter der Auflage: keine Werbung. Er kann dies qua seiner Machtposition durchdrücken, die ein Künstler oder Kunstvermittler nicht hat.

ELISABETH JAPPE

Ich will gleich bei dem einhaken, was Herr Draxler sagte und was von Jürgen Raap auch schon aufgegriffen wurde. Ich glaube, die Kunst braucht zur Vermittlung und Verbreitung mehrere Schichten. Wichtig, um ganz innovative Ideen zu entwickeln, braucht es die Laboratoriumssituation. Man kann nicht etwas Innovatives

entwickeln und es zugleich ganz groß ans Publikum bringen. Es gibt eine kleine Zahl von Künstlern – die sehe ich überall, sie sind hier und in der 'Moltkerei' am Werk – die werden nie berühmt werden in dem Sinne, daß sie einem breiten Publikum bekannt sind. Ihre Arbeit ist Recherche, als solche wird sie erst in zweiter oder dritter Instanz eine breitere Wirkung erreichen. Boris Nieslony ist für mich so ein Beispiel. Der hat so wichtige Ideen entwickelt, die er allerdings nicht der ARD verkaufen kann! Da liegen viele Stufen dazwischen. Seine Ideen gehen an andere Künstler und andere Menschen weiter, die damit arbeiten. Und das zieht Kreise, die eventuell irgendwann mal in der ARD oder irgendeiner Zeitung oder einer großen Museumsausstellung ein Echo finden, wo aber der Boris Nieslony gar nicht mehr aufzufinden ist – bestenfalls für jemanden, der diese ganze Entwicklung zurückverfolgt. Ich glaube, das ist eine Grundstruktur in der Kulturwelt, die man nie wird ändern können.

PETER FRIESE

Was Du beschreibst, ist zunächst mal eine künstlerische Entscheidung. Boris Nieslonys künstlerische Arbeit konkretisiert sich in dieser Werksituation der Vernetzung. Wenn er mit vielen Leuten zusammenarbeitet, löst sich etwas auf: Nämlich das schöpferische Subjekt, das da ganz allein für sich im Kämmerlein, vom Heiligen Geist inspiriert, bildnerische Entscheidungen trifft. In der Zusammenarbeit brauchen Künstler die Entscheidung, die ein anderer vor ihnen schon mal getroffen hat, nicht noch einmal zu treffen. Sie können sie als Gegebene weiterverwenden – für sich und andere. Es sind sozusagen Entwicklungshilfen, Vernetzungen da, die unter den Künstlern existieren. Das halte ich für eine ganz wichtige Geschichte, grade im Fall Boris Nieslony und seinen Ideen des Black Markets und des künstlerischen Austauschs.

Ich hab vorhin mit der Anpassung, der affirmativen Strategie aber noch etwas anderes gemeint, als die Kunst im Leben so unterzubringen, daß man sie dort gar nicht mehr bemerkt. Ich meinte das bei einem solchen Hearing ganz unpopuläre Zurückziehen auf die Kunst, also das Gegenteil von Erweitern. Da gibt es solche dem Verschleiß unterliegenden Ideen wie Erhabenheit, das Nichtverstehen, das, was jenseits dessen ist, worüber wir sprechen können

oder das, was die Franzosen 'Alterite' nennen, also das bewußte Eingehen auf die Möglichkeiten einer Veränderung über meine eigenen Fähigkeiten hinaus, die für die Kunst noch sehr relevant, ja notwendig sind. Was macht man, wenn man solche wichtigen Numinosa im Bereich der Kunst noch retten will?

Ich meine noch immer, daß Kunst dort anfängt, wo Kommunikation aufhört, wo das ist, was wir nicht – oder noch nicht – verstehen. Darüber kann man z. B. in der Kunst und von den Künstlern etwas erfahren – in der für die Kunst eigentümlichen, oft hermetischen Art und Weise. Deswegen ist für mich auch der von Aby Warburg so benannte 'Besonnenheitsraum Kunst' so wichtig, weil es hier um Erfahrungen und Erkenntnisse geht, die außerhalb der Kunst so nicht möglich wären. Wenn diese heiklen, sicher auch schwierigen Dinge einer Erweiterungspraxis unterworfen werden, die sie im platten Sinne dem Leben anverwandelt, drohen sie, einem Populismus, der nichts mehr mit Kunst zu tun hat, zum Opfer zu fallen und im Diskurs von Mitmachkultur unterzugehen.

Wenn alle Leute mit Geheimnis, Mythos, Fremdheit, dem Anderen und immer populärer werdenden Mystifikationen spielerisch umgehen, ist das einerseits eine Demokratisierung, andererseits, was Helmut Draxler 'sozialdemokratisch' nannte: Es ist das Nicht-zum-Vollzug-bringen der Sache. Möglicherweise gibt es solche nicht leicht zu handhabenden Ideen nur noch in der Hermetik der Kunst, etwa in der autonomen Malerei.

BORIS NIESLONY

Nein, es ist für mich so: Der Beuys hat sich erlaubt, diesen Satz zu sagen mit dem erweiterten Kunstbegriff, und der ist für mich imperialistisch, grundsätzlich. In der gleichen Zeit haben Filliou oder George Brecht z. B. gesagt: "Wenn Du etwas wissen willst, verbring Deine Zeit mit jemandem, der was weiß."

Das sind ganz wesentliche kulturelle antagonistische Phänomene. Und warum ist der eine als Machtdiskurs bis heute funktionabel – also Beuys mit allem, was dazu gehört –, und warum ist der Satz von Brecht oder Robert Filliou nicht präsent? Diesen Unterschied finde ich wichtig, weil von da aus Entscheidungen bei kulturellen Faktoren gemacht werden. Die Kultur der letzten 30-50 Jahre hat tatsächlich

imperialistischen Charakter, führt einen Machtdiskurs, und zwar immer extremer. 'Zeit' z. B. wird definiert von einer einzelnen Person, also wieviel Zeit jemand benötigt, mit einem bestimmten Material umzugehen, was eine der ursächlichsten Fragen der Kunst ist. Da gibt es von Person zu Person wesentliche Unterschiede. Und ich lehne den Kunstbegriff der Erweiterung für mich persönlich als Machtdiskurs ab.

MATTHIAS SCHAMP

Muß man Erweiterungen denn zwangsläufig gleichsetzen mit kolonialistischen Bestrebungen, oder kann man ein solches Programm nicht auch dahingehend interpretieren, daß sich künstlerische Praxis, die sich darauf beruft, in einem offenen, behelfsmäßigen Kontext bewegt? Allerdings hat Helmut Draxler ja den Standpunkt vertreten, daß der Begriff für heutiges Arbeiten vielleicht nicht mehr operabel ist, weil er zu sehr identifiziert wird mit Arbeiten aus den 70er Jahren.

HELMUT DRAXLER

Ich will davon ausgehen, daß es einfach nicht nur einen einzigen Diskussionsstand gibt. Mein Standpunkt ist kein famulistischer, ist aber schon mit ziemlicher Kritik an der Vorstellung von erweiterter Kunst verbunden. Zwei wesentliche Punkte, erstens: Der Begriff stammt vielleicht von Beuys, aber das Phänomen ist natürlich ein globales – und damit ist eine Form von Kunstgeschichte geschaffen, auf die man sich beziehen muß. Das trifft weniger einzelne Künstler, die ihren Arbeitsschwerpunkt wählen (was man zunächst respektieren muß), als vielmehr die Theoretiker oder Kunsthistoriker. Als solcher muß man schauen, was für Fragen sich daraus ergeben, und muß dies auch mal praktisch und theoretisch zuspitzen, insbesondere, wenn man in einem Zusammenhang arbeitet, der sich einer linken Tradition verpflichtet fühlt. Zweitens: Der erweiterte Kunstbegriff ist immer funktional stark an diese Utopie geknüpft, d. h., er ist nicht nur künstlerisch erweitert, er versucht auch, ein bestimmtes Gesellschaftsmodell zu transportieren. Elisabeth Jappe sagte eben, wir müssen eine neue Utopie produzieren, und wir müssen das Individuum schützen. Das steht aus meiner Sicht total in Widerspruch mit unseren spätkapitalistischen

Bedingungen und dem sogenannten sozialen Kapital, das versucht, alle diese Entfaltungsmöglichkeiten zu kommerzialisieren, Entfremdungsprozesse zu einer x-fachen unvorstellbaren Potentialisierung zu treiben. Ich weiß nicht, woher diese Kreativität kommen sollte. Je häufiger Kreativität an Schulen unterrichtet wird, je mehr wird sie zugleich auch 'abgerichtet', wird einverleibt in diese Prozesse. Man kann von so einer Situation aus nur dann mit Utopien umgehen, wenn man versucht, sie zu rekonstruieren und versucht zu fragen: Welche Funktion hatten sie eigentlich? Nicht, ob sie gut waren und gescheitert sind – z. B. die der 60er -, sondern: Wie haben die überhaupt funktioniert?

Wir hatten z. B. in München ein Projekt gemacht zu einer Vorstadtsiedlung aus den 60er/70er Jahren, wo eigentlich 80.000 Einwohner leben sollten (letztlich sind heute nur 45.000 dort), für die man massiv ärmere Leute aus den klassischen Stadtvierteln abgezogen hat. Die Wohnungen waren billig. Das Proletariat verschwand aus dem Zentrum, man braucht sich da jetzt nicht mehr mit ihnen auseinanderzusetzen und hat die Stadt bereit gemacht für das, was München jetzt ist: die Yuppiestadt. Das passiert in diversen anderen Städten auf unterschiedliche Art und Weise.

Das ist die Funktion letztendlich von Utopie. Und ich glaube, das ist die eigentliche Diskussion: Wie funktionieren Utopien? Ich glaube z. B., daß es gerade in der Diskussion 'Gentechnologie' irrsinnig schwierig ist, auf Kriterien wie 'Ethik' oder 'Natur' zu rekurrieren, vielmehr muß man so einen Bereich gerade auch politisch rekonstruieren. Und nur dann kann es wirklich funktionieren,

Und ich glaube, gerade durch so eine Technologie sieht man, wie vollkommen machtlos man ist, genauso wie die Kritik daran. Sie nehmen einem die Utopien dessen, was man machen kann, was man auch wirklich sozial verwirklichen kann, wo man nicht nur einfach irgendwelche Spinnereien sich ausdenkt, die keinerlei gesellschaftliche Relevanz haben. Das wird durchgezogen ohne nennenswerten Widerstand. Und DORT wird auch der Neue Mensch produziert. Dort sind die Utopien.

JÜRGEN RAAP

Ich denke, Helmut Draxlers Beispiel von der Münchner Stadtentwicklung zeigt eine Parallellität zu dem, was Boris Nieslony gerade sagte: die Verweigerungshaltung gegenüber einem zeitökonomischen Verwertungsinteresse. Durch die Zeitökonomie werden Utopien relativiert und abgeblockt forciert.

Ich denke, historisch haben wir da einen sehr starken Einschnitt erlebt im Spätmittelalter durch die Ablösung der Sanduhr durch die mechanische Uhr. Zeit wird chronologisch viel faßbarer, meßbarer. Arbeitsprozesse konnten sich anders definieren bis zur heutigen Zeit. Diese Verwertung, diese Ent-Utopisierung greift immer stärker, aber es gibt gleichzeitige Gegenmaßnahmen, wenn man sich z. B. ansieht, wann der Utopische Roman in der Literaturgeschichte vorkommt: Nämlich im 17. und 18. Jahrhundert als Reaktion auf diese Zeitökonomisierung. Von der Kunst her erleben wir heute als Gegenreaktion im positiven Sinne dasselbe, wenn es gilt, Utopien einzulösen. Also sich gegen dieses Verwertungsinteresse zu wehren.

MATTHIAS SCHAMP

Ich möchte gern weg von den Utopien und jetzt selber mal eine These steilen. Es war für mich immer die Frage, wie sehr ich jetzt Moderator bin oder wie sehr ich hier auch, weil ich in dieses Projekt involviert bin, meine Meinung sagen kann. Und das ist für mich jetzt der Punkt, wo ich das gerne würde.

Für mich stellt sich die Frage: Ist der erweiterte Kunstbegriff ein historischer Begriff, und er ist es für mich, wenn er tatsächlich mit Beuys zu personalisieren ist, wie es halt versucht wird. Und dann bin ich der Meinung, daß man auf den Begriff verzichten sollte, weil er als Programm nicht mehr operabel ist. Es würde auch für mich uninteressant sein, damit noch zu operieren, wenn man sagt, in den 70er Jahren ist ein bestimmtes Repertoire an künstlerischen Äußerungen erarbeitet worden, und man hat jetzt dieses Repertoire in identischer Weise wieder aufzufüllen.

Für mich war die Ausgangsthese, daß ich unsere Künstlergeneration, zu der ich mich auch selber zähle, für die beneidenswerteste halte, deshalb, weil in den 70er Jahren dies ganz umfangreiche Repertoire an Elementen erarbeitet

worden ist und Künstler teilweise ein ganzes Leben brauchten, um diese Elemente einzuführen. Und ich personalisiere den erweiterten Kunstbegriff nicht mit Beuys, ich sehe ihn einfach als Zeitströmung.

Richard Long und Hamish Fulton z. B. mußten ihr Leben damit verbringen, das Element 'Gehen' in die Kunst einzuführen. Leute mußten ihr Leben lang daran arbeiten, intermediales Arbeiten als Element einzuführen, wo aber nicht so sehr das, was mit dem intermedialen Arbeiten umgesetzt wurde, von Belang war, sondern die Tatsache, DASS intermedial gearbeitet wurde. Und da sehe ich halt andere Leute, die ein Leben lang damit verbrachten (oder ein halbes), um so was wie eat-art in die Kunst einzuführen. Und deshalb meine ich, daß die Generation, zu der ich gehöre, in einer so beneidenswerten Lage ist, weil wir diese Dinge alle nehmen können, wie z. B. Richard Longs 'Bewegung durch den Raum', wie intermediales Arbeiten, wie eat-art

Wir brauchen nicht ein Leben lang wandern, um so ein Element akzeptabel zu machen. Wir können diese Elemente aufgreifen und damit – und das ist mir wichtig – KONSTRUKTIV verfahren, d. h. die einzelnen Elemente zu Gebilden von gesteigerter Komplexität miteinander verknüpfen. Das wäre jetzt relativ uninteressant, wenn das nur eine neue Masche wäre im Zuge dieses Innovationszwanges, den es in der Kunst gibt, also eine kunst-immanente Angelegenheit. Aber dieses Vorgehen findet seine Entsprechung in der Organisation unserer Welt. Die Welt ist ja keineswegs ein Ensemble von voneinander getrennt existierenden Dingen, sondern meiner Ansicht nach ist die Welt eine Vernetzung von sozialen Prozessen, von politischen Konstellationen, von Hierarchien, von Zeichen, von Dingen.

Wenn nur so was Profanes wie eine Buslinie geplant wird, gibt es ein unendliches Ineinander von Prozessen, die miteinander verwoben werden, von Erhebungen und Statistiken bezüglich der Bevölkerungsdichte und den Bewegungen im öffentlichen Raum und von Arbeiten auf kartographischen, auf verwaltungstechnischen, auf ökonomischen und auf vielerlei anderen Ebenen. Und das ist eigentlich meiner Ansicht nach ein gutes Beispiel für die Organisation unserer Welt.

Da genau kann Kunst, die ich als tatsächliche Fortsetzung dieses erweiterten Kunstbegriffes verstehe, einsetzen und zwar weniger, indem man dem Repertoire von Elementen weitere Dinge hinzufügt, sondern vielmehr, daß man mit den bereitstehenden Elementen konstruktiv wieder verfahren kann und sie miteinander verknüpft im Sinne einer gesteigerten Komplexität.

STEFAN RÖMER

Also vielleicht ist es gar nicht das Problem, von der Definition von Kunst zu sprechen. Das wird gegenwärtig versucht, um ziemlich dekorative und unkritische und untheoretische Praktiken wieder zu etablieren, um das, was in den 60er Jahren theoretisch und praktisch in der Kunst geleistet worden ist, vergessen zu machen. Also: Ob das jetzt Kunst ist, was Kunst ist usw., das halte ich für unsere Praxis für zweitrangig, aber implizit darin beantwortet. Von seiten der Institutionen brauchen wir gerade keine ausschließende Kunstdefinition, sondern eher die Öffnung für ein breites Feld von unterschiedlichen Praktiken. Herr Draxler hat gerade angesprochen, daß man eigentlich konkreter über die Themen sprechen kann, ohne die Ausstellungsräume von institutioneller Seite nochmal mit der Kunstdefinition zu belästigen. Das hieße nämlich meistens, auf EINER Kunstdefinition zu beharren.

Was Beuys mit dem erweiterten Kunstbegriff da apostrophiert hat, kommt ja gar nicht von ihm. Das kommt ja von vielen Überlegungen in den 60er Jahren, und ich denke nur an Herbert Marcuse, der genau das schon viel früher in den 60er Jahren realisieren wollte – immer in Rückwendung auf die traditionelle Avantgarde, wie zum Beispiel die Russischen Konstruktivisten diese Verbindung von politischem Aktivismus und ästhetischer Avantgarde versucht hatten. Und das ist halt gescheitert, aber man kann sich immer mal wieder auch im Rückblick genau angucken, warum. Anfang des Jahrhunderts und die 60er Jahre – warum und wie ist das gescheitert? Dabei sollte meiner Meinung nach der Begriff Kunst und seine Historisierungen zunächst mal ganz weggelassen werden oder eben an ästhetischen Beispielen konkret entlang bestimmter Themen überprüft werden – ohne in die Diskussion zurückzufallen, was jetzt die Kunst ist.

MATTHIAS SCHAMP

In dem Moment, wo man doch den Distributionsweg der Kunst wählt, z. B. als Leiter des Münchner Kunstvereins, ist der Begriff doch da, also auch ohne, daß man ihn zwangsläufig definieren will.

HELMUT DRAXLER

Nur ganz kurz dazu: Das ist natürlich das wesentliche Problem, wie man sich in so einer Institution zu definieren versucht. Und für mich – ich höre Ende des Jahres auf – ist es natürlich ganz wichtig, daß man so ein Amt mal besetzt, daß man sich nicht von vornherein damit 100 % identifiziert, sondern daß es auch vielleicht eine Position gibt, die sich nicht unbedingt mit der Funktion deckt, sondern eben im Widerstand und Widerstreit zur Funktion der Institution stehen kann. Man muß die Grenzen lockern, sonst funktioniert man als Individuum allein durch die vorgegebenen Strukturen und wird auch nur so wahrgenommen, was natürlich stets ein immenses Problem ist. Aber genau da liegen die Konflikte, um die es eigentlich geht: Wie funktionieren einzelne Personen, Individuen, in solchen Zusammenhängen?

Und ich glaube, auch wenn da Kunst draufsteht, kann was anderes gemacht werden: Es gab z. B. anfangs großen Widerstand bei allen politischen Veranstaltungen des Münchner Kunstvereins. Es hat sehr lange gedauert, die Leute hineinzukriegen, die man da drinnen haben wollte und denen klarzumachen:

Ok., da steht Kunst drauf, aber wenn ihr hinkommt und dort was macht, kann das durchaus auch ein anderer Raum sein. Das heißt, wir definieren ihn so, wie wir ihn eben machen. Und wir haben inzwischen kein einheitliches, klassisches bürgerliches Kunstpublikum mehr, sondern ein sehr heterogenes, das je nach Art der Veranstaltung kommt und das durchaus mal ein akademisches sein kann oder ein politisches oder aus der Subkultur etc. Und gelegentlich überschneiden sich die, und das find ich auch gut. Die Zersplitterung der Identitäten scheint mir die einzige Möglichkeit, daß man Institutionen auch sinnvoll nutzen kann und nicht von vornherein weiter oder ausschließlich zu ihrer Selbstrepräsentanz beiträgt.

BORIS NIESLONY

Ich glaube, daß das heute nicht hier hingehört, aber ich neige immer noch dazu, daß es etwas gibt, was 'das Bild' ist. Aus dieser Sache heraus ergibt sich die Fragestellung, ob es möglicherweise doch Kunst gibt. Das wäre eine unheimlich lange Diskussion, die ich sehr gerne führen würde, aber das heute, das ist zuviel. Also deshalb möchte ich auch sagen, daß ich diese Diskussion über solchen Vaterfiguren wie George Brecht oder Beuys (so als Punkte auf einer großen Linie) oder über die Bildstruktur, die eben der George Brecht oder Fluxus angeboten haben, vorziehe, gegenüber so anderen Diskussionen, wie sie jetzt hier so stattfinden. Meistens sag ich nur 'Kalaschnikow', wenn's um politische Ebenen geht, da möchte ich wirklich zur Kalaschnikow greifen und nicht über Kunst diskutieren. Ich neige nicht dazu, die Vermischung zu sehen oder immer diese Angriffe auf die Kunst. Man sollte die Kunst in Ruhe lassen und sagen 'eng, eng, eng'. Ich bin auch der Meinung, ein guter Mathematiker sollte Mathematik machen und diese Mode bzgl. kultureller Sachen, daß alles unter einem großen Ding oder Begriff zusammengefaßt sein muß, ist einfach Quatsch. Ein guter Physiker soll ein guter Physiker sein, ein guter Maler soll ein guter Maler sein, wer sich mit 'dem Bild' beschäftigt, sollte sich wirklich ganz präzise damit beschäftigen, Leute, die Politik machen, sollten ganz präzise Politik machen. Also wir sollten uns schon darin klar werden.

ELISABETH JAPPE

Ich wollte hier einhaken, weil ich weitgehend auch dieser Meinung bin. Also einmal dieser Ausspruch von Beuys: "Alles ist Kunst", "Jeder Mensch ist ein Künstler, und alles was er macht, ist Kunst", der ist ja nun sehr falsch begriffen und interpretiert worden. Auf jeden Fall sind wir in unserer Gesellschaft nicht so weit, daß wir sagen, alle Lebensbereiche werden mit dem Bewußtsein eines Künstlers behandelt. Das ist die Utopie von Beuys gewesen, daß jeder Mensch im Prinzip imstande ist zu denken, zu fühlen wie ein Künstler und das in allen Sparten anwenden soll. Das funktioniert natürlich in der Praxis überhaupt nicht. Insofern sind wir immer noch in der Situation, daß es ganz viele Lebensbereiche gibt und darunter ein relativ kleiner Bereich, der immer wieder noch als Kunst bezeichnet wird.

Boris Nieslony meint, das hat immer mit einem 'Bild' zu tun. Das deckt sich eigentlich weitgehend mit dem, was ich sagen wollte: Genau wie Philosophie oder Politik hat Kunst ganz eigne formale Kriterien. Und die sind wir noch lange nicht los, damit werden wir noch sehr sehr lange leben und das find ich auch sehr gut, daß wir damit noch lange leben müssen. Man kann nicht einfach sagen: So, jetzt geh ich in die Politik, und das ist genau dasselbe, wie wenn ich Kunst mache. Es ist nicht genau dasselbe. Man muß nach ganz anderen Kriterien arbeiten.

STEFAN RÖMER

Zunächst mal muß ich sagen, daß ich auch überhaupt gar nicht dafür bin, die Kunst abzuschaffen. Ich hab nur gesagt, als Konsequenz der Diskussion um den erweiterten Kunstbegriff sollte man eine andere Richtung einschlagen. Ich verstehe jetzt nicht, warum Sie dafür plädieren, daß der Künstler Künstler, der Maler Maler bleiben soll und der Zahnarzt Zahnarzt, wenn Sie vorher die Beuyszitate anbringen. Denn wenn Sie jetzt dafür eintreten, dann muß ich Jochen Gerz zitieren. Er hat gesagt: "Das, was der Beuys gesagt hat, ist Quatsch, denn man kann auch nicht sagen, es soll jeder ein Zahnarzt werden". Im Prinzip haben Sie sich jetzt widersprochen. Sie führen die Zitate von Beuys an, der ja mit diesen Aussprüchen eine ganz bestimmte Strategie verfolgt hatte: Nämlich einen Einfluß auf die Öffentlichkeit zu nehmen, den vorher – oder zumindest seit mehreren Jahren – in Deutschland niemand hatte. Das ist ihm auch gelungen. Der hat damit quasi kolonialistisch, würde ich schon behaupten, gewisse Diskussionen in der Öffentlichkeit dominiert, an sich gerissen, aber auch blockiert für Jahrzehnte.

ELISABETH JAPPE

Ich hab Beuys zitiert, dies aber nicht als meine Meinung verkauft. Da ja nun einmal grundsätzlich über den erweiterten Kunstbegriff diskutiert werden sollte, wollte ich nun noch einmal nachgelesen haben bei Beuys, was der eigentlich damit gemeint hat. Der Beuys hat ja sehr hohe Ansprüche gehabt. Und was ich eben gesagt habe – daß der Beuys zwar diese hohen Ansprüche gehabt hat, diese aber nicht Realität für uns geworden sind -, das sind ja unterschiedliche Sachen!

STEFAN RÖMER

Ja das war ja gerade der Witz: Dadurch, daß die Lorbeeren oder die Kirschen so hoch gehängt wurden, konnte man ja auch planlos und willkürlich damit operieren. Man konnte mal davon schwafeln, daß ja alles wunderbar wird, wenn die Kunst die Gesellschaft dominiert. Das war ja in Teilen ein völlig falschverstandener Rückgriff auf eine avantgardistische Utopie, die sich so nicht realisieren läßt, aber irrsinnige Wirkungen in der Publizistik gehabt hat. Ich hab stapelweise Bücher dazu, wo von Pädagogen, Medien-, Kommunikations- und Kunsttheoretikern und allen möglichen angrenzenden Bereichen unter Verwendung von Marcuse und Beuys immer wieder davon gesprochen wurde, daß die Gesellschaft in ein großes Kunstwerk verändert wird – jetzt ganz verkürzt gesagt.

ELISABETH JAPPE

Ja, das ist ein ANSPRUCH.

BORIS NIESLONY

Das ist eine Mißachtung aller anderen Berufe! Das ist eine Sauerei, muß ich ehrlich sagen. Was für ein Recht hat ein Künstler, in dem Fall Beuys oder Marcuse, zu behaupten, daß er eine Gesellschaft zu einem Kunstwerk macht, und die anderen, z. B. die ganz einfachen Schuster, wunderbare Schuhe machen. Laßt ihn doch auch mal die Schuhe machen!

ELISABETH JAPPE

Beuys hat gesagt: "Wenn eine Schülerin von mir einmal ihre Kinder besser erziehen sollte, so ist das für mich mehr, als einen großen Künstler ausgebildet zu haben."

BORIS NIESLONY

Und was war die Frankfurter Ausstellung? Diese Leichen? Ich habe die Leichen erlebt, die Künstlerstudenten bei ihm. Ich habe die Leichen leider immer wieder erlebt, ...

ELISABETH JAPPE

Das war dann leider die Praxis.

BORIS NIESLONY

... die sich umgebracht haben, die über Beuys gestorben sind.

MATTHIAS SCHAMP

Ich wollte die Diskussion keinesfalls zu einer Beuys-Exegese ausarten lassen. Da sind wir auch in gewisser Weise d'accord. Wenn es denn darauf hinausläuft, daß der erweiterte Kunstbegriff ein Programm ist, daß einzig und allein mit dem Namen 'Beuys' zu identifizieren ist und nicht ein ganz allgemeines, globales Programm ist, an dem zahlreiche Künstler mitgewirkt haben – aus Amerika kennen wir ja z. B. das Wort 'expanded' -, dann, denke ich, müßte man sich von dem Begriff wirklich verabschieden. Aber ich empfinde es geradezu als konservative Strategie, diesen Begriff zu personalisieren, d. h. an eine einzige Figur zu binden, so daß man ganz im Sinne eines restaurativen Künstlerbildes verfährt: Schöpfer, Genie, Werk, etc. Das heißt – und deshalb bezeichne ich das Verfahren als restaurativ – den erweiterten Kunstbegriff in einen klassischen Kontext rückzuübersetzen.

ELISABETH JAPPE

Also ich muß nur noch ganz kurz sagen: Ich habe es von vornherein sehr waghalsig von Euch gefunden, diesen Begriff hier drüber zu setzen. Das war doch klar, daß es so eine Beuys-Diskussion geben muß.

MATTHIAS SCHAMP

Ja, aber vielleicht muß man der Strategie der Personalisierung dieses Begriffes auch etwas entgegensetzen.

ELISABETH JAPPE

Wir haben jetzt schon darüber geredet und ein bißchen gestritten. Aber jetzt finde ich es eigentlich interessanter, darüber zu sprechen, was hier im Haus geschehen soll – erweitert oder nicht erweitert.

HELMUT DRAXLER

Das finde ich nicht so. Also ich finde, daß das eigentlich schon eine ganz gute Diskussion ist und daß man die eigentlich noch ein bißchen ausdifferenzieren sollte. Also

gerade, ob der erweiterte Kunstbegriff wirklich so zugeschnitten ist und wie man eigentlich Dinge wie Minimal Art, Pop, Warhol, konzeptuelle Dinge und die ganze Kunstgeschichte der 60er/70er Jahre in irgendeine Relation dazu stellt. Beuys prägte einen bestimmten Begriff, der in bundesrepublikanischen Zusammenhängen seine Karriere gemacht hat....

MATTHIAS SCHAMP

Eher noch 'Soziale Plastik'.

HELMUT DRAXLER

... oder eben 'Soziale Plastik', und natürlich ist man doch mit der Geschichte dieses Kunstbegriffs konfrontiert – wie auch schon gesagt: Zumindest seit Anfang des Jahrhunderts. Das dann wirklich so auf den Namen Beuys zuzuspitzen (bei all der Problematik, die sich genau eben aus diesen Beuyschen Aktivitäten und auch den Begriffen, die er geschaffen hat, ergibt), bringt auch in Anknüpfung an die Gegenwart nichts.

Ich finde es viel interessanter, sich tatsächlich einmal mit diesen beiden Positionen auseinanderzusetzen. Auf der einen Seite wurde hier die Forderung erhoben, jeder solle nur das machen, was er wirklich kann. Meine Ansicht ist eine andere. Was ich mir viel eher vorstellen könnte, wäre ein ständiges Intervenieren, Sicheinmischen, die eigene Identität auflösen, Möglichkeiten finden, wie man eben diesen individualistischen Zuschreibungen als Staatsbürger, als Konsument entgehen kann, als Repräsentant einer Institution etc. Und wie man hier fließendere, letztlich auch aus meiner Sicht politisch aktivere Positionen entwickeln kann als eben die des Experten, des Professionellen, der nur an einer Sache arbeitet und sie perfektioniert – und damit auch genau das Soll, das die Gesellschaft im jetzigen Zustand von einem fordert, erfüllt. Im Rahmen einer solchen Diskussion sind das sehr wichtige Punkte.

PETER FRIESE

Ich würde das gerne einmal auf so eine Polarisierung hinauslaufen lassen.

Immer, wenn ich in München bin, gehe ich in den Kunstverein und guck mir die Sachen an. Ich hab Louise Lawler,

Andrea Fraser gesehen und die Ausstellung 'GAME GRRRL', wo sich der Kunstverein für mehrere politische Initiativen öffnete und Informationsmaterial bereitstellte. Ich hab das zunächst als ungeheuren Freiraum für die Konzentration eines solchen Denkens empfunden oder, gerade auch in München, in dieser schicken Stadt, auch als eine Umstülpung und Umfunktionalisierung einer traditionell dort verwurzelten Institution. Und das ist ja auch dieser Standpunkt, den Sie so leidenschaftlich vertreten. Mir fällt hier z. B. ein Künstler wie Dan Peterman ein, bei dem die Grenzen so fließend sind, daß er seinen Status als Künstler, als Kreativling auflöst und aufgeht in einem sozial-arbeiterischen Kontext. Da sind die Grenzen da. Ich hab die Ausstellung 'GAME GRRRL' durchaus wie eine Avantgardeposition unter umgekehrtem Vorzeichen empfunden. Dort dringt das Leben, das einem unter die Haut geht, direkt in den Kunstverein ein. Aber gerade nach dieser Ausstellung, nachdem ich die ganzen Informationen gesehen oder besser: gelesen hatte, trat bei mir so eine Ermüdungserscheinung ein, weil ich etwas aus dem Leben, das mir unter die Haut gehen sollte, wie ein Kunstkonsument in der Institution Kunstverein zu sehen hatte. Anfangs hat das ja auch funktioniert: AIDS, Gentechnologien, Gewalt gegen Frauen – alles, was uns aufrütteln und betroffen machen sollte – und uns auch alle betrifft. Doch dann wurde es zuviel. Die Positionen und Informationen überlagerten und nivellierten sich gegenseitig wie auf einer politischen Info-Börse. Ich bin dann also die Treppen runtergegangen und hab mich in den Hofgarten gesetzt, hab einen Schaufensterbummel gemacht und wollte diese problematischen Dinge schnell aus dem Kopf haben. Also das war mein Problem mit einer solchen Form erweiterter Ausstellungspraxis.

Ich hab noch ein anderes Problem. Ich bin selber Kurator an einem Museum in Bremen, wo solche Experimente aufgrund der besonderen bremensischen Struktur gar nicht möglich sind, ohne diese ganze Institution auszuhebeln. Es ist ja ein Sammlermuseum. Da gibt es also Kunst der 60er/70er Jahre, und ich gebe dort am Ort Seminare für die Bremer Uni. Wir sitzen vor einem Spiraltisch von Mario Merz. Eine Studentin hält ein sehr intelligentes Referat und erzählt all die inzwischen historisch gewordenen Ideen

einer Revolutionierung der Kunst, einer Aufbrechung der historischen Strukturen, von der Durchdringung von Natur und Geist und Kunst und Gesellschaft. Und dann sagt ein Kommilitone: "Also eigentlich dürfte dieses wichtige Ding hier gar nicht im Museum stehen, das müßte auf dem Bahnhofsvorplatz stehen." Da hatten wir plötzlich das Dilemma, daß ich sagen mußte: "Dann würde aber dort der Regen reinfallen, dann würde der Tisch mit seinen Glasplatten und Eisenstangen demontiert werden und ganz schnell dem zugeführt werden, an das er auch erinnert, nämlich an Alteisen, Verschrottung. Er würde durch das Leben entsorgt werden, in das er doch hinein wirken sollte." Mein Problem ist, daß sich die Institution Museum als Bewahrungsinstanz solcher historisch gewordenen, einst sehr revolutionären Ideen behaupten muß. Ich halte die Hand sozusagen schützend über dieses Ding, damit es aufgehoben wird. Es gibt ja diesen von Hegel geprägten Begriff des 'Aufgehobens'. Er schreibt das in seiner Dialektik so schön dreideutig: Das 'Aufgehobene' ist einmal das, was aufgehört hat zu existieren oder gültig zu sein. Doch in der zweiten Bedeutung kann das 'Aufgehobene' als noch immer Gültiges – in einem anderen Aggregatzustand – aufbewahrt und geschützt werden. Und auf einer dritten Ebene der Bedeutung kann es gleichsam auf eine höhere Stufe emporgehoben werden. Ich meine, daß auf einer solchen höheren Ebene durchaus Gegenbilder und -modelle für gesellschaftliches Handeln aufscheinen können. Auch die institutionalisierte Kunst hält noch solche Energiepotentiale bereit.

Ich bringe jetzt bewußt in dieser Polarisierung (bei allem Respekt für das, was Helmut Draxler macht) die Notwendigkeit einer solchen konservatorischen Maßnahme für alte Ideen ein. Wenn solche Institutionen in dem Bereich nicht mehr arbeiten würden, könnten solche Ideen, die sich nachweislich ja im Leben nicht so fortgesetzt haben, die sozusagen gescheitert sind und nicht zu dem geführt haben, was Identität von Kunst und Leben ist, nicht mehr als denkbare, nachvollziehbare Mögliche und Revisionsbedürftige gedacht werden.

BORIS NIESLONY

Ich bin froh, daß mich die Museumsproblematik, also was das Museum als Problem der Erhaltung hat, gottseidank als

Künstler nicht interessiert. Es ist wirklich eine tödliche Angelegenheit. Es interessiert mich auch nicht, wenn aus deren Problematik die Frage nach immer was Neuem kommt. Mir tun diese Leute leid, die einfach immer wieder was Neues suchen müssen. Das ist ein ganz wichtiges Problem, damit habe ich aber gottseidank nichts zu tun. Da gibts eine logische Bewegung von Schritt zu Schritt...

PETER FRIESE

Nee, d'accord. Aber was ich meinte mit diesem musealen Exkurs war ja die Vorstellung, daß neben solchen Experimentierfeldern, die vorpreschen in eine noch nicht denkbare und trotzdem in einer Institution machbare Brisanz, noch andere existieren. Ich hab ja sehr konservativ gesprochen. Das waren werterhaltende Maßnahmen, daß Ideen sich als Nichtzuverwirklichende noch weiter erhalten lassen sollten.

Auch etwas, das gescheitert ist, das sich nicht einlöst im Sinne der Lebenspraxis, lohnt, nochmal bedacht zu werden. Das betrifft zum Beispiel gerade auch die Sache mit dem erweiterten Kunstbegriff. Auch wenn man meint, das zu verwerfen, kann man doch einen Diskurs darüber führen. Es gibt ja auch noch das Reden über die sozialistische Utopie, über die Gleichheit: Wir wissen, daß sie so nicht verwirklicht werden kann, wie sie verwirklicht werden sollte, und trotzdem können wir noch darüber reden, wir können sie als Denkmodell, das ins Leben hineinwirkt, noch beibehalten.

Und Künstler reagieren ja auch historisch oder sogar dialektisch aufeinander: Ein bekannter Beuysschüler hat mal eine Arbeit gemacht mit dem Titel:

"Ich habe Anne Frank getötet". Ein anderer Künstler, Albert Oehlen hat ein Bildchen gemacht mit zwei Farbtuben. Auf der einen steht: "Ich habe Felix Droese dabei geholfen, Anne Frank zu töten", und die andere Farbtube sagt: "Ich auch". So hat ein Künstler auf den anderen Künstler reagiert, indem er ihm den Verschleiß der noch immer für gültig gehaltenen appellativen Strategien nachgewiesen hat. Das ist ein innerkünstlerischer Diskurs, den ich jetzt zitiert habe, keine besserwisserische Erfindung – und hier spielt sich der Streit um die 'Erweiterung', aber auch das, was ich 'Aufhebung' genannt habe, live ab: bei den Künstlern.

JÜRGEN RAAP

Es stellt sich natürlich auch die Frage, ob man mit dieser Art von Musealisierung versucht, einer emotionalen Haltung auszuweichen, die eigentlich doch nur historisch ist oder sentimental, was man aber nicht wahrhaben will und was der Boris eben versucht hat zu kritisieren.

PETER FRIESE

Naja, was bleibt einem dann übrig? Was würdest Du sagen? Soll man es lassen?

JÜRGEN RAAP

Es ist wichtig, die Dinge aus dem 18./19. Jahrhundert oder den 30er Jahren aufzubewahren, nur begreifen sich die Leute aus den Kunstmuseen, auch die, die kunsthistorische Traditionen haben, ja nicht mehr als reine kunsthistorische Institutionen (wie man früher sagte: „Beuys – erstmal 20 Jahre ab in die Schublade, und dann gucken wir mal“), sondern sie versuchen, zur Gegenwart hinzuarbeiten und auch die historischen Bestände von der Gegenwartskunst her zu begreifen und zu definieren, was für viele ein Dilemma ist.

ELISABETH JAPPE

Aber ich nehme mal an, daß der Boris nicht der Meinung ist, daß Museen total überflüssig sind. Er hat gesagt: Das Museum ist nicht MEIN Problem!

JÜRGEN RAAP

Neeneenee. Das hat er nicht gesagt.

BORIS NIESLONY

Was ich eben sagen wollte: Wenn ich zum Beispiel mit dem Gentechnologen spreche, dann nimmt dieser auf eine andere Art und Weise und in einer anderen Zeit wahr, was ich ihm erzähle, und umgekehrt. Und das bedeutet etwas anderes, als wenn ich mein Thema für eine gewisse begrenzte Zeit in eine Institution einbringe und dann die nächsten Sachen kommen. Das heißt, diese Institutionen, die immer etwas Neues machen wollen, knebeln die Kunst. Sie wirken zerstörerisch gegenüber dieser wirklichen Aneignung, daß man etwas lernen will, daß man etwas

verstehen will, daß man sich mit Dingen beschäftigt, daß man mit Materialien umgeht und den eigenen Beschäftigungen, und daß man mit jemanden, der anders damit umgeht, eine Art der Kommunikation führt, die, wenn man den Zeitfaktor selber wählt, fruchtbar und viel intensiver ist; da laufen dann ganz andere Ebenen ab, die leider, und das ist meine Kritik an diesen ganzen Institutionen, dort zerstört werden.

Deshalb interessieren mich diese Institutionen nicht, weil sie in ihrer Haltung, ihrer Vereinnahmung nicht in der Lage sind, dieser wirklichen Art und Weise, wie man mit Zeit umgeht, Rechnung zu tragen.

Jetzt kommen wir auf den Punkt, der mich in so einem Fall interessieren würde: Die klassischen Institutionen haben Zeitstrukturen, die dem künstlerischen Prozeß oder dem Prozeß der Beschäftigung mit dem Material nicht entsprechend sind. D. h., es kommt vor, daß jemand, der sich mit etwas beschäftigt, nach zweieinhalb Jahren sagt, jetzt ist die Frage der Veröffentlichung notwendig. Jede Veröffentlichung sollte von sich aus die Zeit bestimmen, wann sie veröffentlicht wird. Nicht nach irgendwelchen institutionellen Zeitstrukturen, wo irgendwelche Leute irgendwie bezahlt werden, wo irgendetwas gesagt wird wie: "Wir müssen jetzt alle zwei Wochen irgendwas verändern" etc. Die, die irgendeine Veröffentlichung machen als Organisatoren, müssen genau verstehen, daß sie so weit die verschiedenen Punkte, Strukturen oder Knoten innerhalb eines Netzwerks, in dem z. B. ich arbeite, mitverfolgen, daß sie sagen, jetzt ist ein Punkt der Veröffentlichung gegeben. Veranstaltungen zum erweiterten Kunstbegriff brechen deswegen zusammen, weil die Veröffentlichungsform klassisch starr definiert ist: Du sollst vom 9.6. bis zum 12.7. was tun. Vielleicht bist du gerade in der Zeit nicht an dem Punkt, wo du das machen willst. D. h., es müssen neue Veröffentlichungsstrukturen gefunden werden, die diesem entsprechen und nicht klassische. Man sollte vielleicht wirklich neue Ebenen entwickeln, Netzwerke bilden.

JÜRGEN RAAP

Ich finde, man sollte die Diskussion nicht so sehr auf Institution oder eine Institutionalisierung zuspitzen. Das Museum ist sicherlich der ideale Ort, um die und die Dinge

aufzubewahren und darüber arbeiten zu können. Wenn ich über Rembrandt arbeiten will, geh ich ins Museum, nicht in die Bäckerei. In der Backstube kannst du keinen Rembrandt aufbewahren. Ist eine ganz einfache pragmatische Sache. Was ihr hier macht, ob ihr das Haus als Institution begreift oder nicht, ist auch eine sehr pragmatische Geschichte. Ihr habt gewisse räumliche, technische Bedingungen usw., ihr habt ein Konzept entwickelt, und das schau ich mir hier an. Es ist zunächst völlig egal, ob das erweiterte Kunst oder überhaupt Kunst ist, es ist völlig zweitrangig, wie man's definiert....

HUND
Knurrrr!

JÜRGEN RAAP
....nicht, stimmst mir zu!?...

MATTHIAS SCHAMP
Der Kunstbegriff knurrt.

JÜRGEN RAAP
...und da geht's nicht um Begrifflichkeiten. Wenn ich hier sehe: copy-art, eat-art ..., für mich stellt sich gar nicht die Frage: Ist das erweiterte Kunst oder nicht? Sondern einfach, wenn ich hier herkomme, guck ich mir an: Was hat der am Kopierer gemacht? Überzeugt mich das als copy-art? Oder sag ich mir, das hast du vor 20 Jahren in einer ähnlichen Form schon einmal irgendwo gesehen, das ist nachlebig. D. h., da kommt es auf die individuelle Arbeit, auf die individuelle Haltung an. Bei der Arbeit im Bürgerverein genauso, wie bei dem, der den Kopierer benutzt im Rahmen eures Projektes. Ohne daß man das theoretisch überstülpen oder institutionell festzurren muß.

HELMUT DRAXLER
Also, ich sympathisiere auch mit dem, was Sie sagen, Herr Nieslony, bzgl. dieses Drucks in den Institutionen, ständig was Neues machen zu müssen. Warum nicht mal ein halbes Jahr zusperrn, warten, bis etwas zur Veröffentlichung reif ist?
Aber die andere Seite ist die: Ich glaube zwar auch nicht, daß man erst unter Arbeitsdruck richtig produziert, aber daß

man eigentlich durch eine bestimmte Kontinuität etwas herstellt, nämlich, daß man eher mal ein Publikum anspricht, daß man 'dranbleiben' kann, wenn man den Dingen einen zeitlichen Rahmen verpaßt – wie im Falle des Projektes 'HELIX-HOCHBAU' ein Jahr –, find ich das eigentlich ziemlich gut so. In einer zeitlichen Rahmen-Struktur kann man Inhalte vor Publikum gut rüberbringen. Wir haben vor einem Jahr z. B. mit dem Stephan Dillmuth diese sogenannte Sommerakademie gemacht. Sie war auf einen Monat begrenzt, es gab 40 Veranstaltungen und der Zeitrahmen – also, daß das Experiment nicht ausgedehnt werden würde – spielte eine ganz enorme Rolle. Während eines bestimmten Zeitraums wurde versucht, verschiedene Hierarchien mal aufzuheben. Studenten, sogenannte Lehrer, bekannte und völlig unbekannte Künstler realisierten etwas, in der Bar genauso wie im Ausstellungsraum. So etwas könnte in einem so definierten Raum wie dem Kunstverein nie länger funktionieren; nur innerhalb eines klaren Rahmens kann man wirklich praktisch mal Dinge testen und punktuell so formulieren, wie sie sonst so nicht möglich sind. Das ganze Konzept hatte diesen eher unernsten Titel 'Sommerakademie', der sich auf Dinge bezog, die sonst woanders stattfinden wie z. B. Aquarellkurse. Es gab Veranstaltungen wie den Karaoke-Abend von einer Fanzine-Gruppe, die eigentlich nichts mit Kunst zu tun haben, aber dennoch andererseits auch ganz klassisch aus diesem Bereich herauskamen, es gab Elemente, die sonst am Rand laufen wie Feste oder Partys und die man hier für Momente zu einem wesentlichen und integralen Bestandteil einer solchen Veranstaltung machte. Und also ich würde das mit der Zeit einfach nicht so prinzipiell sagen. Ich hätte auch irrsinnig gern viel Zeit. Aber manchmal ist so ein Rahmen ganz was Wichtiges, daß man bestimmte Dinge überhaupt erst machen kann.

STEFAN RÖMER

Ich würde mal gern was sagen zu der Institution hier und was Ihr hier vorhabt.

Auf der Produktionsebene mag die Begrifflichkeit egal sein, aber auf der Institutionsebene ist die Begrifflichkeit sehr wichtig, weil diese Institution eben nicht lebt ohne Gelder von der Öffentlichkeit. Und insofern sind wir jetzt wieder bei dem 'Neuen', weil das Neue nämlich vor allem immer die

eine Funktion hat, daß es einen Mehrwert produziert. Dieser Mehrwert nützt vor allem jedoch nicht dieser Institution hier, das hat die ganze Geschichte von solchen Zusammenarbeiten, selbstverwalteten Künstlerzentren und Übergangssituationen zwischen Hochkultur und Off-Kultur gezeigt. Sondern diejenigen, die davon profitieren, sind die bürgerlichen Kunstmuseen.

Und dann frage ich mich z. B., wenn wir vom erweiterten Kunstbegriff sprechen, wie der Herr von Lüttichau vom Museum Folkwang damit umgeht, wenn er in so eine Institution wie hier kommt. Und ich würd mal ein bißchen provokativ sagen: das Interessante an so einer Institution ist immer, daß man so wunderbar nach gewissen Prozessen einzelne Figuren herauslösen kann. Jetzt sind wir wieder bei dem individuellen Künstler, und den kann man dann so wunderbar vermarkten, kann ihn sich einverleiben. Das wiederum dient der Bestätigung der einzelnen Institutionen, die mittels Historisierung des Neuen einen kulturellen Mehrwert für die Gesellschaft gewinnen können.

KARL-HEINZ MAUERMANN

Wir haben bisher darüber gesprochen, daß der Kunstbegriff erweitert wurde – von Künstlern oder von Kunsthistorikern, Kunstwissenschaftlern, die den Begriff dann operationalisiert, funktionalisiert haben. In dem Gespräch habe ich den Eindruck gewonnen, als ob man wirklich eine bewußte Entscheidung treffen könne: erweitern wir? Jetzt? Und bis wohin erweitern wir? Also: hier ist die Grenze. – "Mutter, Mutter, wie weit darf ich reisen. Drei Schritte vorwärts." – Und dann bin ich ein Stückchen weiter; der Kunstbegriff ist erweitert in meiner persönlichen Arbeit oder in der Arbeit eines anderen, die ich gerade gesehen habe. In der Wirklichkeit sieht es jedoch so aus, daß eben diese Vorgabe, nämlich, daß ich drei Schritte gehen darf – oder vielleicht auch nur zwei oder meistens auch nur einen oder einen halben –, von institutionellen Rahmenbedingungen bestimmt werden. Es ist ja nicht so, daß wir heute hier durch Zufall zusammengekommen sind, weil wir alle die Idee hatten, ach, laßt uns doch mal über den erweiterten Kunstbegriff sprechen. Sondern dazu gehörte, daß vorher Programme gedruckt wurden, dazu mußten Honorare, Reisekosten bezahlt, Technikaufwand betrieben, Bier,

ebenso Kartoffeln und Quark, gekauft werden, ganz Banales.

Das heißt, für mich ist die wesentliche Frage, inwieweit wer in unserer Gesellschaft sich, zum Beispiel in einem Kunstverein, so ein Programm wie in München leistet oder inwieweit sich eine Stadt wie Essen zum einen ein Folkwangmuseum, zum anderen einen Kunstverein, zum anderen ein Kunsthaus leistet. Die Fragestellung ist mir bisher ein bißchen zu naiv unter dem Aspekt gesehen worden, daß wir entscheiden könnten, wo die Erweiterung hingeht, wohin und wie weit wir erweitern können. Mir ist zu wenig der Aspekt beachtet worden, daß uns die Grenzen von anderen gesteckt werden. Und die Frage ist, inwieweit man dann die Grenzziehung, die von außen vorgenommen wird, in einem politischen Rahmen aufnimmt und sagt: Nee, die Grenzen wollen wir selbst bestimmen. Das wär dann allerdings nicht mehr Kunst, sondern Politik.

JÜRGEN RAAP

Du kannst doch nicht die Schere im Kopf haben, wenn du ein Konzept entwickelst in Hinblick darauf: Zahlt das Kulturamt jetzt 2.000 oder 20.000 DM dafür? Diese strategische Fragen – also, wie krieg ich Sponsorengelder, wie krieg ich öffentliche Fördermittel – ist eine andere als die inhaltliche Diskussion, die wir führen. Also: Ich lebe nicht von Luft und Liebe allein, über Geld müssen wir uns auch unsere Gedanken machen, aber es ist eine ganz andere Diskussionsebene.

KARL-HEINZ MAUERMANN

Ich denke nicht, daß das zwei unabhängig voneinander zu diskutierende Ebenen sind, sondern daß die materielle die inhaltliche wesentlich mitbestimmt.

MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU

Da ich eben angesprochen wurde, möchte ich doch mal Stellung dazu nehmen. Daß ich hier – weil ich in einem Museum arbeite – sozusagen kiebitze als Headhunter und dann die Leute vermarkte, also ich glaube, das ist schlichtweg Quatsch. Das kann es ja wohl nicht sein. Uns Museumsleuten wird immer vorgeworfen, daß wir da oben im Elfenbeinturm sitzen und nicht nach draußen gehen und

gucken, was in der Basis, in der Subkultur passiert. Hiermit tue ich dies.

Ich glaube, daß es doch ein ganz entscheidendes Element ist, daß Kultur und Geld eine ungewollte, aber doch entscheidende Ehe bilden müssen – das ist einfach nicht von der Hand zu weisen. Und daß der Münchner Kunstverein es sich leisten kann, etwas auszustellen, womit Leute nicht nur provoziert werden, wo sie nicht nur wie Peter Friese vielleicht etwas benommen hinausgehen und sich fragen: "Was habe ich eigentlich gesehen, ich muß mir jetzt erst mal wieder einen klaren Kopf machen", das ist sehr gut und sollte auch primäre Aufgabe von Kunstvereinen bleiben, ganz historisch gesehen.

Das Zweite ist, daß Museen – und da fand ich das Stichwort von Peter Friese sehr interessant – nicht die Möglichkeit haben, Dinge, wie Sie, Herr Draxler, in München es zeigen, bei sich auszustellen. Es gibt eben noch keinen Sammler, der sich bereit erklärt, so etwas aufzunehmen. Das kann man auch auf dieses Haus hier ausweiten. Das kann man sogar auf viele Galerien ausweiten, die sich auf ihren Banner geschrieben haben, jetzt ganz neue junge Ideen auszustellen und die alten, hergebrachten Kunstanschauungen wegzulassen. Es ist einfach eine sehr schwierige Angelegenheit für ein Museum oder auch für Sammler, mit diesem wirklichen Pluralismus umzugehen, den der erweiterte Kunstbegriff anbietet. Mich stört es eigentlich etwas, daß es das, worüber hier diskutiert wird (Erweiterter Kunstbegriff), gar nicht mehr gibt. So eine Kunst hat sich eigentlich gerade dadurch aufgelöst, weil alles im Grunde möglich geworden ist. Jeder kann einen Gedanken haben – und das meine ich jetzt nicht so im Sinne von Beuys – kann an etwas arbeiten, puzzeln und kann es vorstellen. Die Frage ist nur: Wo ist die Akzeptanz? Und wie kann ich Akzeptanz für dieses, was ich mache, erreichen? Da sind wir wieder im Kreis: Also ich brauche Medien, ich brauche jemanden, der es kauft, ich brauche jemanden, der es ausstellt und der darüber nachdenkt, und da ist das Problem.

Und nun eine Antwort auf ihre Frage. Es ist natürlich für die Museen eine sehr schwierige Situation: Wir müssen ein Forum für Neues schaffen. Wir brauchen auch Begriffe, um etwas zu fördern. Wir machen es auch, aber es ist einfach so, daß vieles nicht akzeptiert wird. Und eine Ausstellung

wie Van Gogh etc. wird natürlich angenommen; die meisten Besucher gehen dahin, wo die Namen sind: Cezanne, Gauguin, Van Gogh usw., hingegen die wenigsten wissen von dem, was Sie hier machen. Die Besucher bringen aber das Geld, mit dem wir auch in der anderen Weise weiterarbeiten können – auch wenn es nicht immer nach außen so aussieht. Nur damit Sie mal so ein bißchen die Proportionen heraushören.

MATTHIAS SCHAMP

Ich denke, daß der Museumsbegriff sicherlich ein problematischer Begriff in diesem Zusammenhang ist, und ich denke, daß es wichtig ist, daß es auf dieser Ebene auch angesprochen wurde. Ich würde aber gerne von so einer reinen Museumsdiskussion loskommen.

BORIS NIESLONY

Natürlich weiß man, daß 100.000 Leute gerne Van Gogh anschauen etc ..

Aber da ist wirklich die Frage, wo man sich selbst zur Disposition stellt. Und das ist eine Entscheidung. Ich organisiere selber seit 25 Jahren. Ich weiß, warum ich manche Dinge nicht mehr mache. Mich interessiert nicht mehr, irgendwelche wichtigen Leute vorzustellen, sondern es geht wirklich darum, daß man Positionen definiert, und da gibt es einfach neue Strukturen zu entwickeln. Und das kann ein Leben kosten. Das muß man wissen, mehr nicht.

ELISABETH JAPPE

Also ich glaub nicht, daß es die Aufgabe eines Museums ist, nun ständig neue Künstler, innovative Projekte vorzustellen. Das Museum soll einfach seinen Charakter als Erinnerungsstätte behalten. Ich finde es sogar gar nicht gut, wenn die das machen, denn damit entsteht die Vorstellung: In unserer Stadt, in unserem Land wird ja für die junge Kunst alles mögliche gemacht. Und die Stätten wie hier z. B. das Kunsthaus oder die Moltkerei in Köln sind im Bewußtsein von Finanzpolitikern nur als marginale Institutionen oder Initiativen vorhanden. Ach, das Museum das macht das schon. Und die anderen brauchts nicht, die können mit ein bißchen Geld da doch ihre Späßchen machen. Das ist natürlich der Hauptknackpunkt.

Es muß ein ganz neues Bewußtsein her – und zwar nicht nur hier in diesem Kreis, sondern ganz nach oben in die höchsten Stufen der Politik hinein, daß diese Aufgabe, neue Kunst wachsen zu lassen, unterstützt werden muß und daß nicht die ganzen Gelder in die Museen fließen sollen. Die Museen, das sagte der Herr vorhin zurecht, profitieren von dem, was hier in solchen Häusern passiert. Aber das muß ja nun auch irgendwann mal honoriert werden. Wieviel Leute sitzen hier rum, die ihre letzten Sparfennige in irgendwelche Projekte stecken. Ich finde das eigentlich degoutant, wie die Franzosen sagen, widerlich, daß wir alle dazu gezwungen sind zu schuffen, um das zu machen, was auf anderen Ebenen überbezahlt wird. Manchmal geh ich in ein Museum oder irgendeine Kunsthalle und sehe eine Ausstellung und denke: Menschenskinder, mit diesem Etat für diese Ausstellung hättest du 10 Jahre lang die Molkerei machen können. Das ist doch schon sehr bedauerlich.

Ich wollte jetzt damit auf die Wichtigkeit Eures Kunsthhauses zurückführen und gleich mal ein bißchen näher an die Sache rangehen. Was ich eigentlich ganz gern wissen wollte, wie dieses Projekt in der Praxis laufen soll. Also: alle 14 Tage soll ein Raum von einem Künstler besetzt, bearbeitet, gefüllt werden. Ist denn vorgesehen, daß es eine Akkumulation gibt, daß also diese Sachen über die lange Zeit hin wenigstens teilweise sichtbar oder erfahrbar bleiben und so etwas wie ein Gesamtkunstwerk entsteht?

JÜRGEN RAAP

Kann ich vielleicht 'ne Pellkartoffel...

MATTHIAS SCHAMP

Es wird eine Dokumentation des Projektes geben, aber es wird nichts im Haus zurückbleiben. Diese Helixstruktur selber wird im Bewußtsein aufgebaut oder eben nicht. Da wird nichts markiert im Haus, und es wird auch nichts bleiben in den Räumen. Vielleicht gut: Wenn jemand einen Nagel in die Wand haut, dann bleibt vielleicht auch ein Loch. Es werden Ereignisse stattfinden, die allerdings im einzelnen und insgesamt dokumentiert werden.

BESUCHERIN

Es bleibt nur 14 Tage lang stehen?

MATTHIAS SCHAMP

Nein, es handelt sich um Ereignisse, nicht um Zustände. Wir haben die Räume ausgesucht und Überlegung über die Funktion des Raumes angestellt und dann die Frage gestellt: Welcher Künstler arbeitet damit? Wo läßt sich ein Bezug zu den Funktionen herstellen, also: wen können wir einladen? Dann wird der eventuell sein Projekt, seine Arbeit vorstellen in Form eines Gespräches oder Vortrags. Oder eine Performance machen. Auf jeden Fall wird die Veranstaltung Ereignischarakter haben. Es geht nicht um Rauminstallationen.

ELISABETH JAPPE

Also das, was Sie jetzt sagen, geht weniger weit als das, was die Claudia mir in einem Brief geschrieben hat: Es werden keine Künstler gesucht, die Bilder, Installationen, Objekte oder hermetische Werke herstellen, sondern 'Initiatoren von Situationen' sind. Und das habe ich dann so interpretiert: Eine Situation ist etwas, was initiiert wird und die dann weiterwirken soll, die aber auch einen Zeitfaktor hat, die also über eine längere Zeit als Situation bestehen bleibt, wo dann Publikum irgendwie mit umgehen, drauf reagieren kann. So hatte ich mir das ein bißchen vorgestellt.

MATTHIAS SCHAMP

Zum Zeitfaktor: Jede Veranstaltung dauert 1 – 3 Stunden. Ein Beispiel: Wir haben hier einen Tisch im Café, Das ist der Tisch, um den unsre Entscheidungen fallen, also auch die Entscheidung, ob das Kunsthaus dieses Projekt machen wollte, was eine ganze Fülle von Auseinandersetzungen bedeutet hatte. Auch unsere Betriebsversammlungen finden um diesen Tisch herum statt, es fallen Entscheidungen bis hin, ob neue Lampen angeschafft werden müssen. An diesem Tisch finden die Auseinandersetzungen statt, laufen die Kommunikationen ab, die für das Haus konstitutiv sind. Wir haben überlegt: Welcher Künstler arbeitet mit Kommunikationssituationen? Da ist uns Boris Nieslony eingefallen. Als eines der wesentlichen Arbeitsbereiche schafft Boris solche Kommunikationssituationen, u. a. unterhält er einen Tisch,

wo Künstler ihre Arbeit vorstellen. Wir fragten also Boris, ob er sich mit der Idee anfreunden könnte, diese Art zu arbeiten an wiederum diesem Tisch vorzustellen. Oder: Wir hatten z. B. den Artikel im Kunstforum über Stephan Dilleuth und die offene Akademie im Münchner Kunstverein gelesen, der uns begeistert hatte. Und da kam die Überlegung auf: Findet sich hier im Haus eine Schnittfläche? Hier gibt's u. a. einen Kursraum oder Schul-Raum, wo man dieses Modell der Lehrtätigkeit vielleicht vorstellen kann. Aber möglicherweise ergibt sich auch eine ganz andere Schnittfläche. Das wird dann das Gespräch mit dem Künstler zeigen.

HELMUT DRAXLER

Ich finde es prinzipiell sehr gut, so ein Projekt wie den 'HELIX-HOCHBAU' mal auf ein Jahr hin anzulegen. Das ist zwar natürlich 'ne Hölle an Arbeit und Engagement, aber auf der anderen Seite entsteht dadurch eine Kontinuität, die irrsinnig wichtig sein kann für so eine Institution wie das Kunsthaus.

MATTHIAS SCHAMP

Das Projekt ist eine Art Verstärker, der nur dadurch, daß er diese Kontinuität hat, als Verstärker wirken kann.

HELMUT DRAXLER

Ein Punkt noch: Obwohl die Helix sehr hübsch und auch ein wenig wie Beuys' Honigpumpe zu lesen ist, erscheint mir das doch auch ein bißchen zu formalistisch, die Struktur an den Orten aufzuhängen. Warum nicht drei Veranstaltungen hier und vier dort – und warum die Veranstaltungen nicht stärker inhaltlich definieren in bezug auf die Probleme, die es vielleicht hier vor Ort gibt, die Situationen, die Außen-Bezüge, bzw. welches Publikum will man haben? All das kann man auch mit Leuten von außerhalb bearbeiten. Die Struktur könnte offener bleiben, als so eine stark formalisierte Helix ist.

MATTHIAS SCHAMP

Ob man eine Wendeltreppe einzieht oder von unten nach oben durch ein Gebäude bohrt, als raumgreifende Bewegung bietet sich die Helix einfach an. Im Konzept heißt es, "daß die sukzessive Abfolge sämtlicher

Aufführungsorte nach und nach eine raumgreifende imaginäre Spirale bildet, die sich Stück für Stück, Stockwerk für Stockwerk und in einer beständig höher kreisenden Bewegung vom Keller bis zum Dachboden durch das Kunsthaus schraubt." Ich meine: Wenn man das Gebäude insgesamt in irgendeiner Weise thematisieren will, ist die Helix die plausibelste Form. Und ich glaube, neben der Kontinuität ist diese Form von Plausibilität wichtig, damit überhaupt diese Verstärkerfunktion zustandekommt. Aber so starr ist das Konzept gar nicht. Es läßt natürlich offen, daß Künstler vielleicht ganz andere Räume finden, wo sie ihre Arbeit verorten wollen, und die sich dann mit der Helix in Einklang bringen lassen müssen.

ELISABETH JAPPE

Ich seh durchaus in der Praxis die Lösung, daß man Künstler auswählt, die schon in diesem Sinne arbeiten. Denen kann man das Projekt unterbreiten. Die meisten Künstler würden dann sagen, ok., ich guck mir das Haus mal an. Und dann wähle ich aus, an welchem Platz ich ein Projekt mache.

MATTHIAS SCHAMP

Ja, aber man kann Vorschläge machen. Unser konzeptionelles Interesse ist es, eine plausible Schnittstelle zwischen dem Künstler und dem Raum zu definieren. Aber es gibt keine dogmatische Zuweisung eines Raumes in der Form: "Entweder machst du hier was oder garnichts." Denn es kann natürlich sein, daß der Künstler einen anderen Raum vorschlägt, eine andere Schnittstelle definiert, und wenn das beide Seiten zufriedenstellt, ist das auch ok. Es geht – wie gesagt – um eine gewisse Form von Plausibilität, um den Verstärkereffekt zu erzeugen.

BESUCHER

Ja, aber was ist denn das konzeptionelle Interesse?

MATTHIAS SCHAMP

Das Bedürfnis, das ich hinter dem Projekt sehe, ist, daß das Haus als das, was es ist, thematisiert und transformiert wird. Es findet eine Untersuchung statt an den Funktionen, die in diesem Haus umgesetzt werden. Da sind kommunikative Strukturen, da sind Prozesse, die mit der

Versorgung zusammenhängen. Natürlich gibt es eine unheimliche Menge solcher exemplarischen Prozesse, die in dem Haus umgesetzt werden und die von uns und den Künstlern spannend gefunden werden.

BESUCHERIN

Für mich war interessant: Wie geht's hoch? Die Helix ist ja eine Spirale, die ich mir nur vorstelle. Und wenn ich die Vorstellung habe, in jedem Raum könnte etwas passieren, dann fülle ich ja diesen Raum mit meinen Vorstellungen und mit meinen Erfahrungen, mit meinen Wahrnehmungen, die ich im Laufe des Lebens gewonnen habe und die ich jeden Tag treffe. Und mit diesen Wahrnehmungen gehe ich ja um. Dann stelle ich mir beispielsweise vor, da ist ein Copy-Raum, da geht irgendjemand mit dem Kopierer um. Und das eigentlich Reizvolle ist nun, daß noch nicht feststeht, was der Künstler am Ende tatsächlich damit macht. So verstehe ich das Projekt jetzt. Oder steht das schon 100 % fest was der einzelne mit dem Gerät oder Raum macht?

MATTHIAS SCHAMP

Es wird Veranstaltungen geben, die uns wahrscheinlich selbst überraschen werden. 'HELIX-HOCHBAU' ist ein Projekt, das in Arbeit ist. Für dieses Jahr ist bereits die Finanzierung gesichert, fürs nächstes Jahr müssen wir noch schauen – an dem Projekt wird gearbeitet. Es ist so, daß ein Projekt nicht aus dem Ei springt. Es ist im Prozeß. Es gibt Dinge, die vielleicht fester stehen, es gibt Dinge, die sich heute vielleicht klären, und es gibt Dinge, die sich erst in den nächsten Monaten oder im Moment der Realisation klären.

BESUCHERIN

Eine Anregung von mir wäre, so ein Symposium im Anschluß, wenn alle Stationen durchlaufen wären, nochmal zu machen.

MATTHIAS SCHAMP

Das ist durchaus auch geplant. Es soll am Ende eine Veranstaltung auf dem Dachboden geben, und es soll im Zuge dieser Veranstaltung auch so etwas wie ein Resümee

gezogen werden. Aber nun würde ich gerne nochmal zum erweiterten Kunstbegriff zurückkommen.

CHRISTIAN PAULSEN

Also, was ich ganz gut fand: Bei Deinem Statement vorhin entstand im Besucher eine latente Unruhe, weil das eine gewisse Provokation bedeutet hat. Wir alle hier im Raume sind diejenigen, die von der Kunst Mitte der 60er Jahre infiziert worden sind, die mitgekriegt haben, was da lief und an der Kunstgeschichte ab da und danach entweder aktiv teilgenommen oder sie interessiert beobachtet haben. Deine These war ja, die durchaus sehr interessant ist, das bei der Verfügbarkeit der Information und der Mittel diese Information auch als Selbstbedienungsladen aufgefaßt werden kann. Und jeder wird wissen, wie das Feld beackert ist, ob auf diesem Feld noch Ernte eingetragen werden kann (d. h. bestimmte Sparten sind natürlich schon unheimlich ausgereizt). Es stellt sich nun die Frage: Lohnt diese mühselige Millimeterarbeit noch, ein Feld ständig zu erweitern und darum zu kämpfen, oder kann man einen Acker irgendwann aufgeben und sagen, der trägt nicht mehr, der muß sich erst wieder erholen?

MATTHIAS SCHAMP

Das Interesse, das ich an dem Abend hatte, war zu fragen, ob es eine Tauglichkeit dieses Begriffes noch gibt, d. h. ob eine Fortsetzung des Programmes 'erweiterter Kunstbegriff' vorstellbar ist, ausgehend von Positionen der 60er und 70er Jahre, wozu eben auch eine gewisse politische Zielsetzung gehört, die heute allerdings sicherlich nicht mehr so naiv nach vorne getragen werden kann wie in den 70er Jahren. Also: kann man sich eine Fortsetzung dieser Programme vorstellen, oder ist das Äußerste, was denkbar ist, daß die Künstler wieder auf genau den Stand zurückfallen, den es in den 70er Jahren gab, und in einer Art Simulation genau diese Rituale noch einmal aufführen.

Und meine These, die ich vertrete, ist: Eine Fortsetzung dieses Programmes ist vorstellbar im Sinne einer Potenzierung, im Sinne einer Konstruktion, die auf eine höhere Komplexität hinarbeitet, indem sie die verschiedenen erarbeiteten Standards miteinander verknüpft und sie integriert.

Und in bezug auf diesen zweiten Punkt, also das Verhältnis von Kunst und Leben, sehe ich als Fragestellungen: Ist es ein kolonialistisches Projekt? Versucht die Kunst, immer mehr Bereiche des Lebens mit ihrem Bedeutungszucker zu überstäuben? Oder ist es eben eine Mimikry, indem Kunst im Leben aufgeht und immer mehr aufgibt von dem, was sie ist? Oder ist es nicht einfach eine Sache von behelfsmäßigen Kontexten, also daß man die Kunst als Distributionsweg provisorisch nutzen kann, wie auch andere Sparten. Letzteres entspräche meiner Meinung.

BESUCHERIN

Das wär ja dann eigentlich ein Diskussionsabend für den Herbst, also schon innerhalb des Programmes.

MATTHIAS SCHAMP

Nee. Also wie gesagt, das Projekt ist in Arbeit. Wir sind natürlich mit gewissen Vorstellungen in diese Arbeit gegangen, und diese Vorstellungen haben sich in deren Verlauf sogar massiv gewandelt. Gerade auch in Zusammenhang mit der Recherche, die wir betrieben haben, mit diesen Informationen, die wir umgesetzt haben. Aber trotzdem sind wir nicht der Meinung, daß diese Vorstellungen derartig klar, derartig abgeschlossen sind, daß man sie nicht gerade im vorhinein noch mal zur Diskussion stellen sollte.

Und da habe ich mir eigentlich was anderes von dem Symposium versprochen. Damit soll jetzt niemandem ein Vorwurf gemacht sein, aber vielleicht war ich einfach zu sehr auf ein Ergebnis fixiert im Sinne eines Schlußpunktes, und dies Symposium kann stattdessen nur so etwas wie ein Ausgangspunkt sein, eine Diskussionsgrundlage, die erarbeitet wurde.

ELISABETH JAPPE

Ich meine, bei diesem Projekt und bei dieser Künstlerliste hätte man auf den 'erweiterten Kunstbegriff' als Label ganz verzichten können. Denn die Leute, die hier vorgesehen sind für Arbeiten, vertreten sowieso nicht die eingengegte Kunstkonzeption des 19. Jahrhunderts. Die haben alle eine Konzeption von erweiterter Kunst. Ich glaube, wenn man dieses Label dranhängt, engt man eher manche Leute ein, die denken, „ach Gott, da haben wir ja wieder den Beuys,

damit habe ich aber nichts am Hut". Ich versteh' nicht ganz, wieso Ihr darauf Euch so versteift habt, daß das jetzt unbedingt diskutiert werden soll. Für alle Leute, die hier sind und zusammensitzen und die kommen werden, ist es selbstverständlich, daß die Kunst erweitert ist.

BESUCHER

Ich sehe eigentlich keinen Anlaß, das alles so ganz allgemein zu diskutieren. Kunst ist immer was Konkretes. Jeder macht was. Und erweitert vielleicht die Kunst. Ein Begriff ist aber kein Konzept, ist keine Motivation. Und wenn ich mit so was Allgemeinem wie dem 'erweiterte Kunstbegriff' operiere, komme ich in der Diskussion nicht weiter, da fehlt mir einfach der Anlaß. Da kann ich mir überhaupt nichts drunter vorstellen.

HELMUT DRAXLER

Also ich finde die Diskussion über den erweiterten Kunstbegriff eigentlich eine sehr wichtige. Daß man so einen Begriff wieder mal aufnimmt und ein bißchen abcheckt, wie man damit umgehen kann, da nun immerhin schon 20 Jahre und mehr vergangen sind, um ihn in Bezug zu setzen zu verschiedenen aktuellen Praktiken. Natürlich ist ein Kunstbegriff keine Praktik, aber erweitert ist der Kunstbegriff bereits im 18. Jahrhundert – das kann man nachlesen, kunsthistorisch, ohne besserwisserisch zu sein. Das ist die Zeit, wo der Kunstbegriff eine Form annimmt und nicht mehr an irgendein Ding geklebt wird, sondern diese abstrakte Form erhält, die wir dann alle bewundern. Er wird zur Projektionsfläche und erhält dieses soziale Prestige, das er eigentlich bis heute hat und von dem alle diese heutigen Van Gogh-Ausstellungen und die Christos in Berlin noch profitieren. Er ist eben so abstrakt, und man kann eigentlich alles damit machen. Erst im 20. Jahrhundert hat man versucht, diese Abstraktheit auch mal ein bißchen zu testen, wie Duchamp oder die russischen Konstruktivisten es taten. D. h., dieser abstrakte Kunstbegriff ist innerhalb einer bestimmten Realität mit einer bestimmten Praxis gefüllt worden. Und man sieht, der Begriff kommt eben aus einem Diskurs heraus. Und so wie Institutionen diese Praktiken determinieren, den Raum geben, den sozialen Ort vorschreiben, tun dies auch

Diskurse. Ich kann mir keine Praxis vorstellen, die ganz aus sich selbst, aus reinen Individuen herauskommt, aus purer Subjektivität, sondern wir leben in einem Raum der Postpostpostmoderne, der durchzogen ist von Diskursen und von institutionellen Strukturen im gesellschaftlichen wie im kulturellen Bereich, die sich teilweise überschneiden, teilweise nicht. Wir sind, Bourdieu hat das sehr schön beschrieben, nicht unabhängige Individuen, sondern wir sind soziale Akteure, die genau auf diese Bedingungen Bezug nehmen und dort Sinn herstellen können. Und ich glaube, das ist auch ein wichtiger Punkt für die Veranstaltung, daß 'Institution' nicht nur als eine Fülle von Räumen verstanden wird, sondern als sozial sinnhaftes Gebilde, das man befragen kann.

CHRISTIAN PAULSEN

In der Unterzeile heißt es ja auch 'Der HELIX-HOCHBAU – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff', wo eigentlich auch nochmal programmatisch erwähnt wird, daß es dabei um Events geht, es geht also nicht um Ausstellungssituationen in den einzelnen Räumen, sondern es geht eigentlich um Erlebnisse. Das Einzelereignis hat einen Charakter, der ein ganz anderer ist, also der möglicherweise in einer anderen Form etwas erzeugt, wie der Peter Friese eben gesagt hast: Du erlebst etwas, was du dann nachher sofort in die Relation mit deinem Alltag bringen sollst, was du vielleicht ausblenden mußst oder womit du dich abmühst. Das einzelne Event ist halt nicht von Dauer; es passiert in dem Moment auf der Ebene der Kommunikation in Gegenwart desjenigen, der es macht und sich in dieser Situation auch voll angreifbar macht in bezug auf den, der da jetzt nur als interessierter Besucher oder kollegialer Künstler kommt.

PETER FRIESE

Ich glaube auch, daß eine solche Diskussion nicht evaluierbar ist und daß man jetzt noch nicht sagen kann, was sie gebracht hat. Ich vermute sogar, je frustrierender solch ein Abend verläuft, um so effektiver war er, weil man sich eben nicht harmonisch einlullen läßt von so einem Thema. Es gibt nämlich einen Diskurs der Ausschließlichkeit, d. h. wenn hier solche kontroversen

Sachen laufen und nicht klar ist, "Ja, was ist denn jetzt eigentlich dieser 'erweiterte Kunstbegriff'?" oder "Was wollt Ihr denn nun eigentlich machen?" – wenn diese Fragen nicht eindeutig beantwortet werden können, ist das gar nicht so tragisch, denn vieles andere ist bereits von vornherein ausgeschlossen worden, womit wir uns hier gottseidank gar nicht mehr beschäftigen müßten: Also etwa, daß wir hier ganzheitlich, mit allen Sinnen, erfahren, tasten, riechen, schmecken können. Und dann tun wir uns mal zusammen und dann malen wir mit Erdfarben, dann summen wir alle, und dann entsteht hier so ein metaphysisches Haus, das dann nach außen ausstrahlt und die Kulturpolitik der Stadt Essen verbessert und so ... diese Sache ist glücklicherweise vollkommen raus! Das will ich ganz einfach mal sagen, denn solche Illusionen gibt es noch. Das ist schon mal ganz weg! Und der 'erweiterte Kunstbegriff' ist so kritisch hinterfragt worden, er ist immer wieder abgetastet worden: "Kann man ihn noch halten, ist er noch gültig?" Dabei ist all dieser überflüssige Ballast weggekommen. Wir haben von Verschleißerscheinungen geredet, die nicht mehr wichtig sind. Wenn jetzt so wenig übrigbleibt, nur so ein Gerüst, ist das ein ernstzunehmender Ausgangspunkt, denn gerade aus der Aporie, aus einem Mangel, aus dem Vakuum heraus entsteht das, was ich für Kunst halte. Das wird dann gefüllt.

FRIEDERIKE WAPPLER

Können wir nicht einmal da weiterdenken, wo Helmut Draxler eben noch eine Position markiert hat. Im Grunde genommen sind die Horizonte benannt, die es erlauben, über einen Kunstbegriff nachzudenken, der es gegenwärtig ermöglichen würde, künstlerische und politische Potentiale zu verschränken. Um diese Frage produktiv diskutieren zu können, wird es notwendig sein, strenger zu historisieren, danach zu fragen, wie eine solche Verschränkung nach dem Scheitern der Avantgardebewegung und den Entgrenzungsversuchen der Kunst in den 60er Jahren noch aussehen kann und wie sie in den Institutionalisierungen, über die wir sprechen, funktionieren könnte. Künstlerische Handlungen sind eben nicht Kommunikation schlechthin, sondern geschehen unter spezifischen Bedingungen, in gegebenen Institutionalisierungen. Die hier zur Verfügung

stehenden Räume sind freilich andere als ein bürgerlicher Kunstverein oder ein Museum. Zu diskutieren wäre, welche Verschränkungshandlungen im obengenannten Sinne hier geschehen könnten und zwar innerhalb der Institution Kunst, innerhalb des Kunstdiskurses, ohne daß er sich anderen relevanten zeitgenössischen Diskursen entzieht.

BORIS NIESLONY

Da find ich erschreckend, daß zu viele sogenannte Künstler kein Material, kein Thema mehr haben, daß sie nicht mehr wissen, an was sie arbeiten sollen. Letzten Endes gibts da nur ein paar wenige Leute, die es wirklich auf den Punkt gebracht haben. Und seitdem ist nichts mehr geklärt worden. Da bleibt fast nichts mehr übrig im Moment, und man sieht einfach nur noch diese ganzen Künstler dilettantisch vor irgendwas stehen, und sie haben nichts mehr in der Hand.

FRIEDERIKE WAPPLER

Es gibt freilich gleichzeitig ganz unterschiedliche Herangehensweisen. Wenn man den Materialbegriff Adornos weiterdenkt, dann sind Verfahren im weitesten Sinne gemeint. Da sie notwendig historische sind, stellt sich die Frage, wie man sie weiterdenken kann.

BORIS NIESLONY

Weiter heißt, was ist Material!

MATTHIAS SCHAMP

Material im künstlerischen Sinne kann auch ein verwaltungstechnischer Vorgang sein, den man versucht, umzulenken,

BORIS NIESLONY

Es gab wirklich mal die Idee, daß eine Farbe, eine Organisation, daß möglicherweise auch ein Bindemittel ein Problem ist. Es gibt doch genug Kunstformen, die heute nur als Bindemittel funktionieren, Aber es gibt heute kaum wirkliche Materialklärungen. Also Material in dem Sinne, daß jemand 20 Jahre lang ein Material angeht und daraus ein Ergebnis entwickelt, wie z. B., also ich muß einfach sagen, wenn ich die Boogie Woogie-Bilder von Mondrian sehe, muß ich einfach sagen, verdammtnochmal, ich bin

ein Arschloch. Weil das einfach tolle Bilder sind! Da hat jemand wirklich 20 – 30 Jahre gearbeitet und kommt auf so ein Ergebnis. Für zwei Jahre schafft er ein Ergebnis. Und da bin ich der Meinung, daß solche Fragen heute immer noch offen sind, es gibt fast kein Material mehr. Das sind für mich Fragen.

FRIEDERIKE WAPPLER

Diese Vorstellung einer möglichen Klärung von Material im künstlerischen Prozeß unterliegt der Gefahr, an einem tradierten Kunstbegriff festzuhalten. Die Frage ist m. E., ob nicht eine künstlerische Produktivität zu entwickeln ist, die außerkünstlerische Handlungspotentiale mit einschließt. Es geht somit nicht mehr allein um die Frage, wie man ein spezifisches Material weiterentwickeln kann – es sei denn, im Sinne des Materialbegriffs Adornos.

BORIS NIESLONY

Ja, das mein ich natürlich so: Wenn ich z. B. ausgehe von einer leeren Hand. Es gibt ganz wenige Menschen, die sich mit einer leeren Hand zwanzig Jahre beschäftigen. Was ich eine sehr schöne Arbeit finde.

MATTHIAS SCHAMP

Natürlich muß es in der Kunst auch sowas wie eine sinnliche Ebene geben, wo Dinge einlösbar sind, damit das Ganze nicht einfach nur Hirnwichse bleibt. Nur: ich würde mich wehren gegen einen Kunstbegriff, der sich beschränkt auf das Lamento "Wer kann denn heute noch richtig Bilder malen?" Die Welt ist eben kein bloßes Ensemble von Dingen, sondern ebenso ein Ineinandergreifen von Funktionen und Prozessen. Und insofern sind auch ein verwaltungstechnischer Vorgang oder eine Hierarchie oder ein Zeichensystem Fakten, auf denen in ganz großem Maße, das, was unsere Welt ist, beruht. Und insofern sind sie auch – im Sinne eines 'erweiterten Materialbegriffes' – Grundlage für künstlerische Arbeit.

Natürlich kann man an keinen Künstler die Forderung stellen, alles zu machen oder mit allem umgehen zu können. Aber ich denke, das sind genauso solche 'Dinge', die den Umgang eines Künstlers erfordern können. Das heißt natürlich nicht, daß wir einfach nur sagen können: Jetzt

starten wir mal einen verwaltungstechnischen Vorgang, indem wir einen Input geben, einen Antrag stellen usw. und dann sagen, jetzt ist das klasse Kunst. So geht das nicht. Aber ich denke, daß der Umgang mit diesen Dingen heutzutage zur Kunst gehören kann, wie das Bestreben, aus Ton irgendetwas zu formen mit großer Sensibilität und großem Gefühl für Ton.

ELISABETH JAPPE

Ich glaube, wir sollten mal ein bißchen 'Sieglinde' essen gehen.

MATTHIAS SCHAMP

Apropos 'Sieglinde': Bei der Auswahl der Pellkartoffel für diesen Abend gab es auch ein Testessen, daß Karl-Heinz übernommen hatte und bei der sich die Sorte 'Sieglinde' bewährt hatte.

KARL-HEINZ MAUERMANN

Verschiedene Varianten, Kochzeiten, Kartoffeln standen zur Disposition. Es ging um den 'erweiterten Kartoffelbegriff'.

MATTHIAS SCHAMP

Man kann dann auch die Runde gleich aufheben und nebenan in kleinen Grüppchen noch ein bißchen weiterdiskutieren ... wollen Sie was sagen, oder...

KARL-HEINZ MAUERMANN

Aufheben. Es ist die Grenze der konzentrierten Zuhörens-fähigkeit erreicht, dann bröckelt es so weg.

Anhang

DER HELIX-HOCHBAU

Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff

'DER HELIX-HOCHBAU' ist eine 20-teilige Reihe von 'Ereignissen zum erweiterten Kunstbegriff' – mit 20 Künstler/innen und Künstlerteams, die je einen Kunsthause-Raum für ein paar Stunden mit ihrer Arbeit besetzen.

Die Veranstaltungsorte wechseln nach einem festgelegten Prinzip: Sie wandern spiralförmig von Station zu Station, Stockwerk für Stockwerk in einer beständig höher kreisenden Bewegung von unten nach oben durch das ganze Gebäude – vom Keller über Filmraum, Flure, Büro, Computerraum, Kursraum, Galerie, Ateliers, Archiv, Toiletten, Treppenhäuser, bis hinauf zum Dachboden. Denkt man sich in der Reihenfolge der Veranstaltungen eine Verbindungslinie zwischen diesen Orten, ergibt das eine raumgreifende, imaginäre Helix (griech./lat.: 'spiralgig Gewundenes').

Im Zuge des Projektes soll die räumliche und funktionelle Vielfalt des ehemaligen Schulgebäudes – das seit fast zehn Jahren nicht nur Vereinssitz von Kunsthause Essen (mit seinen Atelier-, Kurs- und Ausstellungsräumen) sondern zudem Zentrum einer buntgemischten Nutzergemeinschaft aus Musikschule, Bürgerverein, Freien Tanz- und Theatergruppen und bezirklicher Jugendarbeit ist – künstlerisch thematisiert werden. Insofern bestimmen zwei konzeptionelle Vorgaben Auswahl und Einladung der beteiligten Akteure: Neben der schon angesprochenen 'erweiterten' künstlerischen Zielsetzung, der sich der Betreffende in irgendeiner Hinsicht verbunden sieht, geht es darum, eine thematische Schnittstelle zu finden zwischen einem Kunsthause-Raum, seinen spezifischen Funktionen, gegenwärtigen Nutzern und dem jeweiligen künstlerischen Arbeitsschwerpunkt.

Otmar Sattel z. B., der sich seit Jahren in laborähnlichen Installationen mit natürlichen Energien und biochemischen Prozessen beschäftigt, inszeniert eine über Gase und Gärungsprozesse gesteuerte Materialperformance im

Gasheizungskeller; Jürgen O. Olbrich, der Fundstücke des Alltags nach individuellen Ordnungsprinzipien neu zusammenfügt, wird seine 91-teilige Fotoalbum-Arbeit 'the 'album' albums' im Archiv präsentieren; Christine Biehler, deren inhaltlicher Schwerpunkt die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen, Intimität, Körperlichkeit und Hygiene ist, nimmt sich den Toilettenraum vor, usw. Die ausgewählten Künstler verknüpfen in einer Abendveranstaltung ihre künstlerische Intention mit der Funktion 'ihres' Kunsthaus-Raumes (in Form einer Performance, einer Empfangssituation, eines Vortrags, eines Barbetriebs mit integriertem Videospielecasino, einer Versuchsanordnung etc.). Nicht bei allen der im folgenden genannten Künstler, die zugesagt haben, war zum Zeitpunkt des Symposiums schon die Beteiligung klar. Sie werden hier chronologisch, also nach Lage der Räumlichkeit auf der imaginären Spirale, vorgestellt:

Otmar Sattel (Heizkeller), Mark Formanek (Vorraum mit 'Kicker'), Wolfgang Spanier (Luftschutzkeller), Claus van Bebber (Musikprobenkeller), Stephan Dilleuth (Klassenzimmer), Georg Winter (Vorführraum), Monika Günther & Ruedi Schill (Vorgarten), Boris Nieslony (Tisch im Café), Inge Broska (Küche), Wolfgang Hainke (am Kopierer), Christian Hasucha (Bürgervereinsraum), SAM & BEN (Flur im 1. Stock), Christine Biehler (Toilettenraum), Res Ingold (über dem ehemaligen Schulhof = Luftraum), Bazon Brock (Galerie im Kunsthaus), Jürgen O. Olbrich (Archiv), Alba d'Urbano (Kleiderhaken im Flur vor Dachboden).

Die bebilderten Dokumentationen aller Einzel-'Ereignisse' werden zum Abschluss des Projektes 'DER HELIX-HOCHBAU – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff' veröffentlicht, eingebunden in ein wissenschaftliches Katalogbuch.

IMPRESSUM*

Herausgeber: Kunsthaus Essen e. V.,

Organisation & Koordination, Transkription & Text: Claudia Heinrich

Idee, Konzept & Text: Matthias Schamp

Planungsteam: Claudia Heinrich, Karl-Heinz Mauermann, Christian

Paulsen, Matthias Schamp, Reinhild Westermann

Tontechnik: Andreas Wölki

Copyright: bei Kunsthaus Essen e. V.

den Autoren sowie allen namentlich genannten Rednern

* Die vorliegende Text ist ungekürzt und inhaltlich unverändert, aber nicht seiten- und zeilenidentisch mit der ursprünglichen Druckfassung von 1995. Letztere erschien – versehen mit Abbildungen – als 56seitiges Heft im DIN A5-Format (Kunsthaus Essen, ISBN 3-931201-03-1)