

im dynamischen System

Clara Boesl

Bachelorarbeit 2018

Kunstuniversität Linz

Institut der Bildenden Kunst und Kulturwissenschaften:

textil.kunst.design

Betreuer: Univ.-Prof. Mag.art. Gilbert Bretterbauer

## VORABSTATEMENT ZUR VERWENDETEN GENDERFORM

Es vollzieht sich zur Zeit eher schleppend und umstritten die Transformation sprachlicher Personenbezeichnungen. Doch es ist ein absolutes Chaos. Wie gendergerechte Sprache nun genau aussehen soll, ist unklar. Obwohl der Duden den Band „richtig gendern“ herausbrachte, gibt es keine festen Regeln. Sogar dort werden lediglich mögliche Richtlinien aufgeführt. Selbst dessen Autoren betonen, dass es sich um Empfehlungen handelt, die aber von jedem individuell anwendbar oder ignorierbar sind. Sprache erlangt ihre Korrektheit jedoch durch Wiederholung bzw. die Form des gängigen Gebrauchs. Da bei der gendergerechten Sprache der allgemeine Konsens fehlt, gibt es auch keine richtige/korrekte Form.

Ich kann die ausgrenzende und machtstrukturfestigende Wirkung des generischen Maskulins durchaus sehen und doch fehlt mir eine überzeugende Alternative. Die momentan gängigen Genderformen: Rezipient\_innen und Rezipient\*innen, machen die männliche sowie die weibliche Form zu ihren hauptsächlichen Repräsentanten, wobei sich alle anderen Geschlechter in dem \_ oder dem \* wiederfinden sollen. Ist das gerecht(er)? Ich finde es auf jeden Fall nicht. Ganz zu schweigen von der, inzwischen meist schon veralteten, Schreibweise: RezipientInnen. Alle diese Formen haben gemein, dass sie separieren und wie mir scheint, dem Geschlecht eine überhöhte Bedeutung zukommen lassen. Mann, Frau oder Stern, transsexuell, androgyn, schwarz, weiß, pink, etc sollten zweitrangige Informationen darstellen und die Bezeichnung sich einfach auf einen Menschen als solchen beziehen. Hier könnte die Partizipform Verwendung finden: die Rezipierenden. Diese gibt es aber nur für Personenbezeichnungen die vom Verb her abgeleitet werden. Was wiederum

der Bildung des Maskulins bei vom Verb stammenden Bezeichnungen sehr verwandt ist: Rezipieren-de und Rezipie-nt, Betracht-ende, Betracht-er. Mit dem Suffix -er wird aber allerdings auch alles mögliche (nicht Geschlechtsspezifische) gebildet: Entsafter, Büstenhalter, Hosenträger, Rasenmäher etc. Nun ist es so, dass bei der Partizipform kein Femininum existiert. Das macht ihn „gerecht“, da die Geschlechterbezeichnung im Subjekt nicht vorhanden ist (sonder nur durch Artikel anhängbar). Allerdings ist die Partizipform unmöglich für Personenbezeichnungen, die nicht vom Verb abgeleitet werden, wie: Arzt, Bürger, Kunde etc. Dafür müssten neue Wörter kreiert werden, was durchaus in gewisser Weise durch Genderform mit dem Suffix -ex geschieht: Rezipientex, Ärztex. Diese Form kommt mir zwar gerecht vor, scheint mir aber wegen ihrer Unschönheit und schweren Aussprache eher schlecht durchsetzbar. Im Allgemeinen sollte jeder Anspruch auf die Grundform haben, und so forderte Luise F. Pusch schon vor 30 Jahren die Abschaffung des „-innen“ und die Aktivierung des Neutrums: der, die, das Rezipient. Wegen fehlender Etabliertheit, (und da meine Bachelorarbeit für längere Zeit Gültigkeit bewahren soll) greife ich im Folgenden auf den eingesessenen generischen Maskulin zurück und bitte um die Anerkennung dessen Gültigkeit für jegliches Geschlecht in der folgenden Arbeit.

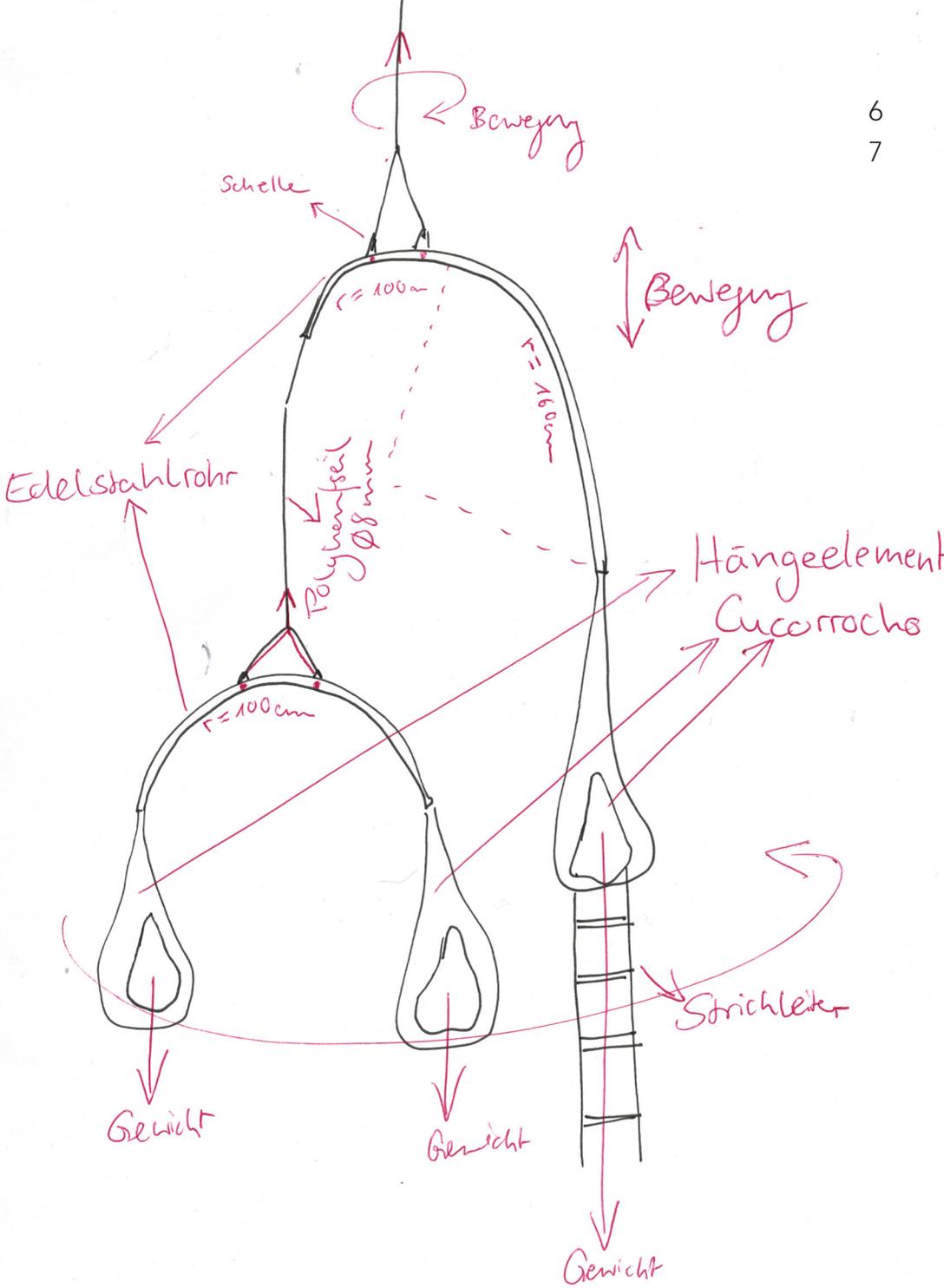
## INHALT

# INHALT

Einleitung	6
konzeptueller Umriss	8
Faszination Mobile	10
Bewegung durch Belebung (im dynamischen System)	14
dynamisches Gleichgewicht	16
nicht gleich Gewicht (im dynamischen System)	20
Installationskunst	22
kunstgeschichtliche Skizzierung	23
Räumlichkeit – Prozessästhetik – (Problematische) Position des Publikums	33
Einbindung (im dynamischen System)	48
künstlerische Forschung	50
UUU: Umsetzung und Unsicherheiten (im dynamischen System)	54
Hängeelemente – Cucorochos	62
Abschließend – Zugang	74
Quellen	76
Bilderverzeichnis	79

# EINLEITUNG

Die Arbeit „*im dynamischen System*“ ist eine interaktive Installation. Ein großes Mobile. Es ermöglicht das Erfahren von Abhängigkeiten und Verbindungen, Gewichtungen und Balance. Der schriftliche Teil befasst sich allgemein mit Mobiles, Gleichgewicht und Installationskunst, sowie künstlerischer Forschung, wobei sich jeweils ein Unterkapitel spezifisch auf mein Arbeit (*im dynamischen System*) bezieht.



## KONZEPTUELLER UMRIS

Ein Mobile ist in ständiger Bewegung und reagiert sehr sensibel auf seine Umwelt. Die Resonanz, die es zu Wind und der leichtesten Berührung gibt, ist sofort seh- und spürbar. Die ständige Neupositionierung im Raumgefüge, resultierend aus der Bewegung, ist systemimmanent. Trotzdem bildet es ein stabiles, dynamisches System. Nun lädt das Mobile seinen Beobachter ein, Teil von ihm zu werden, selbst seine Veränderung zu beeinflussen, sich als zugehöriges Objekt zu verstehen und sich von seiner Bewegung tragen zu lassen. Die sich hineinbegebenden Menschen beeinflussen Gewicht, Form und Aussehen, nicht aber die Natur des System als solches. Der Verbund verträgt viel Diversität: Jeder kann sich als einzigartige physische Masse einbringen und dementsprechend eine Veränderung des Ganzen erzielen. Gleichzeitig verliert der Einzelne jedoch an Eigenständigkeit. Er formt eine Einheit mit den übrigen Personen und bildet eine Gemeinschaft mit den übrigen Objekten. Jede Aktion eines Objekts ist für die andern sofort spürbar. Die Verbindung im System ist dynamisch, unmittelbar und direkt. Die Personen darin bedingen gegenseitig ihre Position, können dabei aber nicht die grundlegende Ordnung des Gesamtsystems aufbrechen.

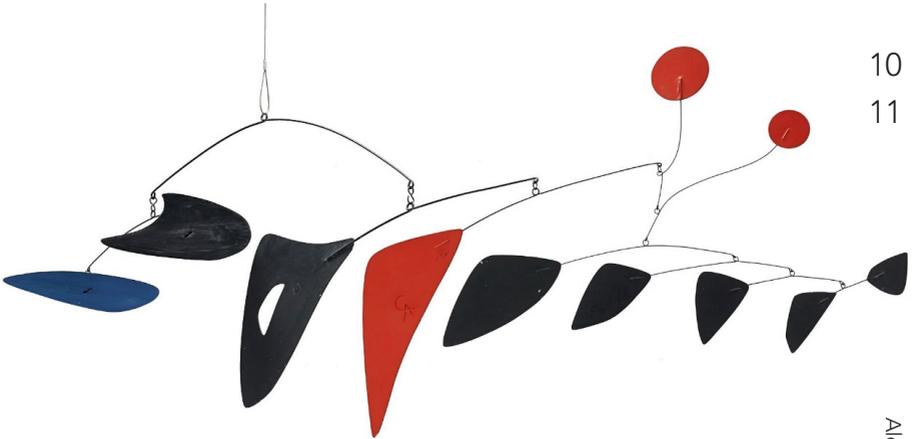
# FASZINATION MOBILE

Es ist wohl nicht möglich ein Mobile zu machen, ohne dabei Alexander Calder zu erwähnen. Alle kennen wir seine riesigen Mobiles aus Metall. Durch seine Werke wurde erst der Begriff Mobile geprägt. Marcel Duchamp bezeichnete die kinetischen Skulpturen Calders erstmals 1932 als „Mobiles“<sup>1</sup>, der Begriff bedeutet aus dem Französischen übersetzt soviel wie drehbar, beweglich, verstellbar. Die ersten Mobiles von Calder waren allerdings mit einem kleinen Motor angetrieben und erinnerten dadurch mehr an Maschinen. „Ein Mobile macht soviel Lärm, daß eine Ganze Galerie brummt.“<sup>2</sup> Erst später bekamen Calders Mobiles ihre ruhige, natürlich durch die Luft gleitende Ästhetik. Mit diesen Skulpturen hat Calder die traditionelle Bildhauerei revolutioniert. Das Thema der Bewegung und Kinetik nahm durch die von der Industrialisierung geprägten Zeit nach der Jahrhundertwende einen zentralen Punkt bei vielen Künstlern (von Duchamp zu den Futuristischen Bewegung) ein. Doch im Gegensatz zu der auf die Abbildung der Bewegung sich beschränken Künstler, setzte Calder die Bewegung als reales Element in seinen Arbeiten ein. Calders Mobiles leben durch ihre Bewegung, durch den Tanz, den sie uns vorführen. Sie formen stetig den Raum um sich neu. Obwohl das Wort Mobile auf Calders Skulpturen zurückgeht, war er natürlich nicht der erste, der Objekte aufgehängte und sich von ihrer Beweglichkeit und ihrer Bewegung faszinieren ließ. Schon seit Jahrhunderten wurden Mobiles gefertigt. Funden zu Folge waren Stroh, Faden sowie Papier die Hauptmaterialien, aus denen Mobiles gebastelt wurden. Diese Skulpturen dienten nicht nur der Dekoration sondern hatten damals vor allem in den skandinavischen Län-

---

1 vgl. Canz 1993, S. 114

2 ibid.



10  
11

Alexander Calder - Two Horizontals and Nine Verticals - 1956 (Abb. 1)

dern durchaus eine spirituelle Bedeutung. Mobiles sollten Häuser vor Einbrechern schützen und über Babywiegen die Kinder vor bösen Blicken behüten.<sup>3</sup> Auch heute noch ist es üblich, Mobiles über Kinderbetten aufzuhängen, oft zur Beruhigung und Bespaßung der Kleinen.

Ich für meinen Teil, kann mich noch gut an das Mobile aus meiner Kindheit erinnern. Es bestand aus bunten, durch die Luft schwimmenden Fischen. Sie hingen an einzelnen Fäden und waren somit nicht an ein fragiles Gleichgewichtssystem gebunden. Doch dieses System von waagrechten Verbindungen, die die Elemente in die Weite tragen und sie große Kreise ziehen lassen und senkrechten Verbindungen, die die Elemente halten und Bewegungen -wippen und wackeln, auf und ab- an sie weitergeben, sorgt erst dafür, dass ein Mobile sein ganzes Potenzial entfalten kann. Dieses liegt mitunter darin, dass diese Kräfte, die vertikale und horizontale, so eindeutig und unmittelbar sind. Man kann sie in einem Mobile spüren wie sonst selten einmal – obwohl wir ja in allen Formen unseres Alltags nie ohne sie auskommen. Das sich gegenseitig bedingende und das berührunglose Zusammenspiel lässt uns die Harmonie und Kraft einer einheitlichen Verbindung (wenn auch von verschiede-

---

3 vgl. Flensted Mobiles: Was ist ein Mobile?

denen Elementen) spüren. Die fragile Stabilität, in der es schwebt, zeigt zugleich wie leicht diese umschlagen kann und wie abhängig alle Teile voneinander sind. Diese Polarisierung eines Mobiles, ohne die es in sich zusammenbräche, macht seine Spannung aus. Die schmale Gratwanderung, zwischen Getragensein und Fallenlassen, stellt für mich den Zauber eines Mobiles dar. Dazu kommt natürlich, dass es nicht statisch ist. Seine leichte und mühelose Bewegung scheint im Gegensatz zu den in ihm wirkenden Kräften zu stehen. Es verändert seine Position, seine Anordnung und sein Aussehen und behält bei alledem seine Stabilität. Es muss sich nicht neu sein Gleichgewicht suchen. Stabilität ist hier kein Widerspruch zu Bewegung und Veränderung. Durch diese Veränderung wird es immer wieder neu erfunden. Es ändert sein Gesicht. So ist jeder Zustand seines Aussehens nicht exakt wiederholbar und kann nur einmal beobachtet werden. Es besitzt so die Vergänglichkeit des Performativen - wie Calder sagte: „es tanzt“.<sup>4</sup> Es manifestiert sich im Augenblick um gleich darauf, opportunistisch sich dem nächsten Moment hinzugeben. Um die Poesie, die es darin haben kann, zu verbalisieren : „...the mobile weaves a thousand variations on it. It is a little hot -jazz tune, unique and ephemeral, like the sky, like the morning. If you missed it, it is lost for ever.“, so Satre.<sup>5</sup>

Rationaler gesprochen bewegt es sich natürlich nicht durch eigene Energie, sondern durch die seiner Umwelt. Durch seine Fragilität und Flexibilität äußern sich Umwelteinflüsse (Luftzüge etc.) unmittelbar in einer Bewegung des Mobiles. „They feed on the air, breathe it and take

---

4 „Wenn alles klappt, ist ein Mobile ein Stück Poesie, das vor Lebensfreude tanzt und überrascht.“ Alexander Calder zitiert nach Baal-Teshuva (aus Wikipedia)

5 Satre, S.3

their life from the indistinct life of the atmosphere.”<sup>6</sup>

12

Obwohl ein Mobile ein in sich geschlossenes System darstellt, ist eine Interaktion mit der Umwelt so doch immer gegeben. Es ist wie ein Dialog: Von außen kommt ein Impuls, diesen nimmt das Mobile auf und gibt ihn sogleich wieder an seine Umwelt zurück. Diese große Verbindung, die es zu seiner Umwelt hat, impliziert auch den Umraum. Durch seine ständige Neupositionierung im Raum formt ein Mobile auch das Raumgefüge um sich immer wieder neu. Somit nimmt es verändernden Einfluss auf den Raum selbst. Es interagiert durch seine Umwelt mit dem Raum und ist somit untrennbar mit diesem verwoben. Somit könnte man sagen, es ist in jeglichem Sinn eine Raumarbeit, aber auch ein Spiel, ein Tanz, es kann wie der Himmel sein, es kann alles sein zwischen Kinderspielzeug, Designobjekt, kinetischer Kunst und dynamischer Skulptur.

13

## BEWEGUNG DURCH BELEBUNG

(in dynamischen System)

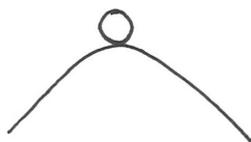
Im Spezifischen entfaltet sich die Dynamik dieses Mobiles, erst durch die Interaktion mit Personen. Hier spielt die Energie, die ihm zugefügt wird, nochmal eine explizite Rolle. Denn sie wird nicht durch eine in gewissermaßen vagen Atmosphäre übermittelt, sondern ganz konkret durch Personen. Die Personen bringen die Kraft ein, mit der sie sich wiederum anschließend selbst durch den Raum bewegen. Es ist ein Fluss von Abgeben und Annehmen an Energie bzw. Bewegung (Ein Hinsetzen manifestiert sich zugleich wieder in einem Wackeln und Wippen, das aber auch die gleiche Auswirkung auf alle anderen Elemente/Personen ausübt). Wie schon beschrieben, lebt ein Mobile wesentlich von dieser Bewegung und dem daraus resultierenden Wandel. Allerdings je leichter ein Mobile ist, desto sensibler ist es, je schwerer desto träger und es benötigt mehr Energie um diese Bewegung anzustoßen. Da mein Mobile konstruktionsbedingt schwer ist, reagiert es an sich kaum auf leichte atmosphärische Änderungen. In einem geschlossenen Raum hängt es relativ regungslos. Erst dadurch, dass Menschen mit ihm interagieren, kommt es zu seiner Agilität. Somit erfüllt es erst wirklich durch die Belebung, dieses typische Charakteristikums eines Mobiles.

Doch durch diese Belebung, sprich durch die ungesteuerte und zufällige Änderung des Gewichtsverhältnisse im Mobile, wird dessen austariertes Gleichgewicht strapaziert. Wie schon erörtert, ist das Verhältnis der Gewichte natürlich wesentlich für die Erscheinung und das Verhalten eines Mobiles.

14

15





Laut Duden-Lexikon ist Gleichgewicht der „1) Zustand eines Körpers, bei dem die Summe aller auf ihn wirkenden Kräfte gleich Null ist [...]“<sup>7</sup> 2) geht über Gleichgewicht in der Wärmelehre und 3) in der Chemie. Hingegen verweist uns das Duden Bedeutungswörterbuch auf den „ausbalancierten Zustand eines Körpers, in dem sich die entgegengesetzt wirkenden Kräfte aufheben“<sup>8</sup> sowie auf eine „innere, seelische Ausgeglichenheit“<sup>9</sup>. Noch hinzuzufügen ist die Definition als „ausgeglichener, stabiler Zustand eines politischen, sozialen ... Systems“.<sup>10</sup> Balance und Gleichgewicht sind zwei so elementare Dinge, dass sie fast in jedem Kontext einen Sinn ergeben. Es sind viel benutzte und gehörte Begriffe. Die Reichweite umfasst: „in Gleichgewicht mit der Natur leben“, im seelischen Gleichgewicht sein, Gleichgewichtskoordination beim Sport über Balancetherapie, das Gleichgewicht des Schreckens, außenpolitisches Gleichgewicht, Work-life-balance, Ernährungsbalance, Finanzbalance, Unternehmensbalance und so fort. In allen Bereichen unseres Lebens scheinen wir danach zu streben. Gleichgewicht ist ein extrem positiv konnotierter Begriff. Es scheint ein Idealzustand zu sein. Dabei ist es nicht so eindeutig wie es zunächst scheint. Gleichgewicht kann der Bewegungslosigkeit sehr nahe kommen, welche allerdings in kontra zu jeglichem Lebens steht. Es benötigt Stillhalten/ Stehen, Bewegen/ Gehen. Es ist ein fortwährendes Halten und Verändern. So sind Streben nach Stabilität, und Harmonie sowie eine stetige Veränderung zwei natürliche Kräfte,

---

7 D.-Lexikon, Band 2, S. 898

8 D.-Bedeutungswörterbuch, S. 447

9 ibid.

10 Wiktionary: Gleichgewicht

die in allem was lebt oder belebt wird immerzu wirken.<sup>11</sup> Beide Kräfte stehen gegensätzlich zueinander und bilden doch erst zusammen ein dynamisches Gleichgewicht.

Ein sehr statisches System scheint stabil zu sein, doch es lässt kaum Veränderung zu. Ich spreche nun von System, das könnte ein politisches und soziales System sein, jedoch genauso gut eine Institution, ein Material (je spröder, desto zerbrechlicher), ein Gebäude oder ein Denkverhalten. Da alles vom Spiel verschieden wirkender Kräfte und einem ständigen Wandel lebt, wird die Unflexibilität eines sehr statischen oder dogmatischen Systems, diesem zum Verhängnis. Es steht der verändernden Kraft und einer Neuerung mit Repression gegenüber. Wenn allerdings der Druck zu hoch wird, bricht es komplett zusammen. Der Rückschluss ist, dass Flexibilität nicht mit Unbeständigkeit einhergeht. Klar, ein flexibles System passt sich an. Es verändert sich mit den wechselnden Bedingungen und bleibt damit auch nicht in seiner „originalen“ Form bestehen. Im Gegensatz zu etwas, das „in Stein gemeißelt ist“, kann ihm ein hoher Grad an Opportunismus vorgeworfen werden. Doch man könnte es auch Wandel nennen oder ein „In-Bewegung-sein“. So lange es sich natürlich erhält, spricht nicht eine Kraft das System oder Objekt völlig deformiert, sondern es durch eine sanfte Abwechslung der Kräfte geformt wird, kann man von einem dynamischen Gleichgewicht sprechen.

---

11 Bringmann, Alexander: Der weg des Gleichgewichts – Äquilibratas, Zwei Kräfte



## NICHT GLEICH GEWICHT (im dynamischen System)

Wenn wir uns selbst in das Mobile einbringen rufen wir zwangsläufig eine drastische Veränderung hervor. Die einzelnen Elemente ändern ihr Gewicht (das nun ja durch ihr eigenes plus das des Inhalts bestimmt wird). Die neue Gewichtung bringt eine neue Ästhetik des gesamten Mobiles mit sich. Doch bricht das System wegen seiner hohen Flexibilität nicht zusammen. Es gerät auch nicht direkt außer Gleichgewicht - solange man nicht die Ursprungsposition als einzig gültigen Gleichgewichtszustand definiert. Die Frage ist, wann es sich eigentlich im Spezifischen um Gleichgewicht handelt: Wenn sich in allen Hängeelementen das gleiche Gewicht befindet? Wenn sich alle Elemente auf der gleichen Höhe befinden oder hat es etwas mit der Horizontalität der Stangen zu tun? (Die durch ihre Krümmung allerdings nie gegeben sein kann.) Könnte man sagen, dass, solange sich das System noch selbst erhalten kann, also nicht kaputt geht in seiner Grundkonstruktion, es sich um eine Balance handelt? In dieser Balance werden alle sich darin befindenden Personen noch getragen. Bezüglich des Gleichgewichts ist entscheidend, dass es sich hierbei nicht um eine Waage handelt. Natürlich zählt die Masse, die man hat und es geht um den Einfluss, den der einzelne durch diese unmittelbar erzielt. Jeder kann sich zwar entscheiden sich einzubringen, doch wie sich damit die Positionen der jeweiligen Elemente ändern, liegt außerhalb des zu Entscheidenden. Durch das eigene Gewicht bedingt man die Position der anderen, welche ihrerseits durch ihr Gewicht die eigene Position bedingen. Die Abhängigkeiten voneinander wie vom System selbst als strukturgebendes Tragekonstrukt, sind offensichtlich. So bilden die Personen eine Gemeinschaft die durch das Mobile getragen und bestimmt wird.

Doch diese Gemeinschaft kann nur zustande kommen durch das Mobile als Objekt, mit der Partizipation des Publikums. Und so ist das Mobile in seiner ganzen Form, Materialität und Absicht eine Installation.

20

21

# INSTALLATIONSKUNST

Die Installation gehört längst zu den etablierten Kunstgattungen. Seit sich mit Anbrechen der Postmoderne oder schon mit der Moderne (nach Umberto Eco schon mit dem Barock<sup>12</sup>) das Verständnis von Kunst elementar zu ändern begann, wurde der Verwicklung des Publikums mit dem Werk eine wachsende Bedeutung zugesprochen, bis sie letztendlich, ja ich würde schon sagen, zu einer normativen Herkömmlichkeit wurde. Die Installation bezieht alles von Objekt bis Raum, Zeit und Betrachter mit ein. Dabei ist ein Stichwort die Erfahrung. Wie von Bättschmann formuliert: „Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder die einen Vorgang einbeziehen und dadurch den Prozeß der Erfahrung auslösen.“<sup>13</sup> Dieses Erfahren hat in der kunstgeschichtlichen Entwicklung immer mehr an Bedeutung gewonnen, bis es zu einem eigenen Ziel und bzw. zu dem Werk selbst geworden ist. So wird bei einigen Kunstwissenschaftlern, die Installation auch als „Erfahrungsgestaltung“<sup>14</sup> bezeichnet. Es finden sich Namensgebungen von „offener Kunst“ und „Kunstwerk in Bewegung“ bei Umberto Eco<sup>15</sup>, Quasi-Subjekt<sup>16</sup> wie bei Rebentisch zu lesen ist, bis zu Kontextreflexives Werk, Enviroment, Orts- u. Situationsspezifische Kunst<sup>17</sup> sowie „spezifische Objekte“ so wie der Minimal-Art-Künstler Donald Judd seine Kunst

---

12 vgl. Rebentisch 2013, S.30

13 Bättschmann 1997, S. 232

14 vgl. Bättschmann 1997, S.232

15 vgl. Rebentisch 2013, S.32

16 vgl. Rebentisch 2003, S.281

17 vgl. Bahtsetzis 2006, S.39

bezeichnete.<sup>18</sup> Der letztendlich geläufig gewordene Begriff, „Installation“, hat einen sehr technischen Charakter. Nun ist offensichtlich, dass es sich bei Installationskunst nicht um eine besonders geschickte Spenglerarbeit handelt, doch kann von einer Herkunft aus der Haustechnik, sprich funktionale Platzierung, Anbringung, Einrichtung und Aufbau eines Kunstwerks in einem Ausstellungsort ausgegangen werden. In den kunsthistorischen Diskursen der 1960er fing der Begriff Installation allmählich an, auch als Terminus der neu aufgekommenen, künstlerischen Gattung zu fungieren.<sup>19</sup>

## KUNSTGESCHICHTLICHE SKIZZIERUNG

Das Aufkommen dieser Gattung zu definieren ist sehr weitläufig. Umberto Eco verwurzelt die Anfänge des von ihm gewählten Begriffs des „offenen Kunstwerks“ im Barock.<sup>20</sup> Dazu ist erst eine generelle Beschreibung dieses Begriffes durchzuführen. Die Begrifflichkeit der Offenheit impliziert hier eine Unvollständigkeit, die kann einerseits eine konkret materialgebundene, physische Unfertigkeit oder eine erst sich durch die mentale Arbeit des Rezipient ergebende Vollendung bedeuten. Gesprochen von der Bedeutungsoffenheit eines Kunstwerk, kann diese so natürlicherweise erst durch die Interpretation des Betrachters ihren Sinn formen.<sup>21</sup> „Jedes Kunstwerk, ob formal geschlossen oder nicht, fordert ‘eine freie und schöpferische Antwort’ [...] von seinem Publikum. Denn nur die Interpretationsleistungen seiner Betrachter, Hörer oder Leser können es schließlich beleben und in seinen ästhe-

---

18 vgl. Bahtsetzis 2006, S.40

19 vgl. *ibid.*, S.19

20 vgl. Rebentisch 2013, S.30

21 vgl. *ibid.*, S.28f.

# OFFENES KUNSTWERK



# INSTALLATIONSKUNST

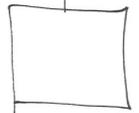
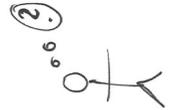
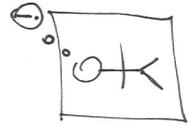
tischen Qualitäten freisetzen“.<sup>22</sup> Hier wird allerdings von „offener“ wie von „geschlossener“ Kunst geredet und natürlich gilt es für alles menschlich Geschaffene: erst durch ein wahrnehmendes Gegenüber, kann ein Objekt, das sich durch vom Menschen gemachten Werte definiert, diese erfüllen und somit als dieses existieren. Anders ausgedrückt, formt sich ein Produkt erst durch seine Anerkennung. Nun ist es zwar eindeutig, dass jegliche Kunst Rezeption benötigt, doch bei der „offenen“ wird diese zum bedeutungsformenden Bestandteil. Weder in der Antike noch im Mittelalter - wo allgemeingültige Wahrheiten propagiert wurden und Kunst versuchte, möglichst klare Aussagen darzulegen - fand diese Leistung des Rezipierenden explizit Anerkennung. Die früheste Epoche in der „zum erstenmal der Mensch der Norm des Kanonischen“<sup>23</sup> entflieht, sieht Eco im Barock. Begonnen, dass die bewegte Formgebung des Barocks oft schon eine physische Aktivität des Betrachters braucht, um sie zu erfassen, hingehend dazu, dass der Mensch erstmals in „Kunst und Wissenschaft einer in Bewegung befindlichen Welt gegenübersteht, die ein schöpferisch-erfinderisches Verhalten von ihm verlangt.“<sup>24</sup> Die Romantik und weitere Epochen trugen ihren Teil zu dieser Entwicklung bei. Eine Strömung, die sich früh bewusst dem offenen Kunstwerk verschreibt, ist für Eco der französische Symbolismus<sup>25</sup> (eine literarische Strömung des 19 Jhd.). Dieser spielte bewusst damit, seinen Werken eine „Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausende verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.“<sup>26</sup> Um nun die Werke zu bestimmen, die nicht nur dem Rezipient men-

---

22        Rebentisch 2013, S. 29  
23        Rebentisch 2013, S. 30  
24        ibid.  
25        vgl. ibid., S.30f.  
26        ibid., S. 31

tale Deutungshoheit gewähren, sondern durch ein aktives Mitarbeiten oder Implizierung des Betrachters bzw. dessen Selbstverordnung fordern, führt Eco den Begriff des „Werks in Bewegung“ ein.<sup>27</sup> Er legt den Begriff trotzdem sehr weitläufig an, so dass auch Alexander Calders Mobiles, die sich ja tatsächlich kinetisch bewegen, darunter genannt werden. Doch soll die praktische Flexibilität und Umbaubarkeit nicht Definition der „Werke in Bewegung“ sein, sonst würde ja eine verwandlungsfähiger Sessel oder umbaubare Lampe auch darunter fallen. Entscheidend ist, dass die Bedeutung des offenen Kunstwerks nicht verloren geht, somit „der Interpret mit der Freiheit seiner Interpretation zugleich eine prinzipielle unausschöpfliche semantische Potenzialität des Kunstwerks erfährt.“<sup>28</sup> Oder wie bei Adorno zu lesen, besitzen Kunstwerke einen „Rätselcharakter“.<sup>29</sup> Sie sind Dinge „von denen wir nicht wissen, was sie sind“.<sup>30</sup> Somit entziehen sie sich einem bestimmten Nutzen. Und das kann man nun wahrlich von einem Sessel oder einer Lampe, und mögen sie noch so flexibel sein, nicht behaupten. Bei „Werken/Kunst in Bewegung“ kann das Publikum sich als Teil des Kunstwerks sehen, mit ihm in Dialog treten oder durch die freie Interpretation es erst zu ihrer Gestalt kommen lassen.<sup>31</sup>

Die veränderte Stellung des Publikums hat im 20 Jhd. auch das Theater erfasst. Die großen Theaterreformatoren wie Berthold Brecht und Antonin Artaud, sahen den Zuschauer im traditionellen Theater als einen passiven Konsumenten. Sie wollen das Publikum mitwirken lassen und es so aus der voyeuristischen Distanz hin zu einer unmittelbaren Beteiligung heranziehen. Brecht fordert mit



WERK IN BEWEGUNG

27 vgl. Rebenitsch 2013, S.32

28 ibid., S. 34

29 Haverkamp zitiert aus Rebenitsch 2013, S. 34

30 Rebenitsch 2013, S. 34

31 vgl. ibid., S.33f.

seinem „empirischen Theater“ ein kritisches Mitdenken von seinem Publikum. Adressiert an die Vernunft und den Verstand des Publikums sollen so gesellschaftliche Realitäten, Ungerechtigkeiten und Veränderungen erkannt werden. Artaud hingegen setzt auf eine physisch, räumliche Integrierung des Publikums.<sup>32</sup> Einer der wichtigsten Punkte in seinem Ersten Manifest des Grausamen Theaters war die Aufhebung der Trennung zwischen Zuschauersaal und Bühne. Die Schauspieler sollten um das Publikum herumspielen, womit auch die Grenzen zwischen Zuschauer und Schauspieler, wie zwischen Realität und Inszenierung verschwimmen. Es ging ihm dabei auch um das Erfahren einer kollektiven Energie, während bei Brecht mehr ein Erkennen des allgemeinen Gesellschaftszustand im Mittelpunkt stand. Diese neuen Vorstellungen von Theater riefen allerdings auch Kritik hervor: „Statt davon auszugehen, dass man das Publikum aktivieren muss, indem man ihm seine Rezeptionsweise vorschreibt, müsse eine emanzipative Theaterpraxis mit der Anerkennung des Publikums als einer Zusammenhäufung von freien Interpreten beginnen. Jeder Zuschauer mache sich vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie interpretierend eine eigene Version des Theaters, das er sieht, und sei also immer schon aktiv.“<sup>33</sup> Zurecht wird der modernen Theaterästhetik eine Bevormundung des Publikums bzw. eine Absprechtung seines Intellekts vorgeworfen. Und nicht nur das, sondern sie erhebt auch den Anspruch auf eine übergeordnete Wahrheit zu der das Publikum belehrt werden müsse.<sup>34</sup>

Entscheidend ist hier aber mehr die veränderte Stellung, welche das Publikum erhalten hat. Das Publikum sah sich in der bildenden Kunst gleichermaßen

---

32 vgl. Rebentisch 2013, S.84 ff.

33 ibid., S. 86

34 vgl. ibid., S.86f.

einer neuen Position gegenüber. Auch Theaterpraktiken erhielten Einzug in die bildende Kunst. Die Kunstwelt entwickelte sich hin zur vorherrschenden performativen Ästhetik. Überhaupt wurden die Zusammenarbeit und Zusammenführung zwischen der bildenden, der darstellenden Kunst, Musik und Literatur immer mehr verstärkt. Entgrenzung der Kunstgattungen sowie die Annäherung zwischen Kunst und Leben wurden immer mehr gesucht. Die Kunst fand neue Ausdrucksformen wie Ready-made, Enviromental, Happenig, Land-Art, Body-Art oder die Pervormance und viele mehr.<sup>35</sup> Dabei fungiert der bereitgefächerte Begriff der Installation oft als Überbegriff und kann verschiedene Formen in sich vereinen. Um einen kleinen Überblick zu gewähren werde ich folgend ein paar prominente Beispiele zu den genannten Kunstform geben, welche die Entwicklung und Definition der Installationskunst wesentlich formten.

Wie für unzählige kunstgeschichtliche Entwicklungen des 20 Jhd. muss auch hier Duchamp genannt werden, der wie wir ja alle schon vielseitig gehört und gesehen haben mit seinen Ready-mades durchaus eine erneuernde Definition der Kunst bzw. eine erweiterte



Marcel Duchamp – Bottle-Rack , 1914  
Bicycle Wheel, 1913 (Abb.2)

Bedeutung des Profanen, sowie des Kontext von Kunst geschaffen hat. Duchamp stellt, vielleicht nicht als Erster aber am augenfälligsten, die bedeutungstragende Instanz der Umwelt auf das Objekt hervor. Der Raum macht die Kunst erst zur Kunst. Ohne ihn ist sie, in diesem Fall, ein Gebrauchsobjekt. Die Entfremdung durch Delokalisierung hat das damalige Publikum natürlich erstmalig gemacht und vielleicht sogar verärgert. Wobei dieser Ärger sicherlich nicht dadurch hervorgerufen wurde, dass das Publikum die Objekte als fremd oder unkenntlich empfunden hätte, sondern dadurch, dass es mit seiner Rolle als offen interpretierende, mit der Installation in Dialog tretende Instanz nicht vorbereitet waren. Und nicht nur, dass ihre eigene Position nicht dementsprechend anerkannt wurde, sondern eben auch nicht die des Raums, der die Kunst als solche markierte.

Kurt Schwitters - Merzbau, c. 1930 (Abb.3)



Ein weiterer Dadaist, der sich intensiv mit dem Raum beschäftigte, ist Kurt Schwitters. Seine Merzbauten (er nannte seine komplette Kunst Merz, abgeleitet von Kommerzbank)<sup>36</sup> füllten Räume konträr zu einer nützlichen Gestaltung hin zu raumfüllenden, für die damalige Zeit extrem

modernen Assamblagen aus allen möglichen Material - für heutige Begriffe eine klassische Installation. Ausgehend von seinem Atelier in Hannover, wucherte dieser Bau über mehrere Stockwerke bis auf die Außenbereiche hinaus.<sup>37</sup> Er baute von 1918<sup>38</sup> bis zu seiner Auswanderung nach Norwegen 1937<sup>39</sup> an diesem Kunstwerk. Für die raumgreifende Installation ist dieser Bau, der übrigens im Krieg komplett zerstört wurde,<sup>40</sup> geschichtlich wesentlich. Hier begann eine den Raum hinterfragende Haltung und ihm wurde damit auch die Eigenschaft zugesprochen, dass dieser selbst zu Kunst gemacht werden kann und nicht nur als nötiger Schutz, Trägermaterial oder dekoratives Repräsentationsmedium besteht.

Eine bedeutende Stellung nahm der Raum auch bei den Minimal-Art-Künstlern ein (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Robert Ryman, Sol LeWitt, Robert Morris um einige zu nennen), welche in den USA in den 1960er zunehmend an Beachtung gewannen. Allerdings ist ihr Zugang zum Raum ein anderer. Ihre bildhauerischen Werke bestehen aus rechtwinkligen, geometrischen Formen, aus industriellen Materialien und sind auch oft industriell gefertigt. Es geht ihnen um die Identität der Formen durch sich selbst. Das Formale wird zum Inhaltlichen. Illusorisches oder assoziatives „Beiwerk“ ist nicht



Donald Judd - Untitled, 1980 (Abb.4)

---

37 Vgl Elger 1984, S.37

38 Vgl ibid, S.21

39 Vgl ibid., S.36

40 Vgl ibid., S.37

gewollt. So dient der Raum ihnen dabei hauptsächlich als Resonanzraum. Wie Judd in seinem Aufsatz „Specific Objects“ erklärt: „Deren bewusst einfach und selbstbezüglich gehaltene, geometrische Objekte können als gezielte Setzungen im Raum verstanden werden. Sie ermöglichen damit eine Sensibilisierung der BetrachterInnen für den Ort, an dem sie sich befinden und machen die leiblich nachvollziehende Partizipation zur Rezeptionsvorgabe.“<sup>41</sup> In der Erweiterung dessen verzichtete Dan Flavin ganz auf Objekte. Er arbeitete mit fluoreszierendem Licht. Seine Installationen, die unter den Begriff „Enviroments“ fielen, befassten sich damit, dass erst das Licht die Wahrnehmung des Raumes möglich macht und somit auch diesen manipulieren kann.<sup>42</sup>

Unter Enviroments fallen auch die Arbeiten Allan Kuprows. Dieser baute, vor allem in seinen früheren Werk (Mitte der 50er), Räume, Szenarien oder Welten, in die der Besucher komplett eintreten konnte und sich somit ganz physisch im Kunstwerk befand. Diese Inszenierungen gingen allerdings bis zu einer Belebung mit Akteuren, die den Besucher zu bestimmten Handlungen veranlassen und ihn so zum Protagonisten machen. Wie in seiner, von Barbara Gronau als „Theaterinstallation“<sup>43</sup> bezeichneten, Arbeit Eat (1964). In einem Kellersystem „erkundeten die Besucher ein Puzzle aus verkohlten Holzbalken und gezimmerten Bühnenpodesten, an deren Eingang sich zwei Türme von über zwei Metern erhoben. Auf diesen Türmen saßen zwei junge Frauen, die den eintretenden Besuchern in stummer Pose wahlweise roten oder weißen Wein einschenkten. Von der Decke der nur schwach und punktuell beleuchteten Höhle hingen zahlreiche Äpfel, die die Besucher pflücken oder einfach nur anbeißen kon-

---

41 Krystoff 2002, S.233

42 Vgl. Penck 2010, S. 272

43 vgl. Gronau 2010, S.76

nten.“<sup>44</sup> Und mit allerlei Fantastischem führte sich diese Installation fort. Offensichtlich spielt das Spielerische eine zentrale Rolle, doch auch die Ungewissheit, was Installation und was schon vorher da gewesen ist, wer Besucher und wer Akteur und was das echte Leben eigentlich ist. Schon vor der beschriebenen theatralen Installation veranstaltete Kaprows zusammen mit Georg Mrciunas und anderen das erste Happening und gilt somit auch als Urheber dieser Ausdrucksform. Das Publikum wurde aktiv und produzierte im „Jetzt“ die Kunst. Das Lernen durch und über Kunst, sollte über die eigene Handlung stattfinden und in das alltägliche Leben integriert sein. So konnten Happenings eigentlich überall stattfinden, in privaten, institutionellen oder öffentlichen Räumen sprich in einem Atelier, in einer Galerie oder einfach auf der Straße. Da die Kunst in der Aktion bestand, war die Vergänglichkeit und Immaterialität ein wesentlicher Bestandteil ihrer Theorie, so auch der Zufall, das Unbestimmte, das Unwiederholbare und die Zeit. So Kuprow auf der von ihm eingesprochenen LP „How to make a happening“: „...what ever happen should happen in it's natural time...“.<sup>45</sup> So sollte es im Gegensatz zu einer Theaterperformance Spontaneität und die freie Reaktion auf das Vorhandene behalten. Beispielgebend ein 1967 stattfindendes Happening: „Bei „Flick“ verteilen sich die Mitwirkenden in vier Gruppen auf vier verlassene Straßen. Fünfzehn Minuten vor Mitternacht stoßen sie mit Trillerpfeifen schrille Töne aus, zünden Streichholzheftchen an und zerstreuen sich dann auf dem Nachhauseweg in unterschiedliche Richtungen.“<sup>46</sup>

Angelehnt an die Happening und zeitlich überschneidend entwickelte sich in Deutschland Fluxus. Der bereits oben erwähnten Georg Marciunas, gründete

---

44 Urmann 2010, S.71

45 Kaprow, Allan

46 art-in.de

zusammen mit anderen Künstlern (Emmett Williams, Wolf Vostell, Karlheinz Srochhausen) die erste Fluxusgruppe. Fluxus könnte man als eine Renaissance des Dadaismus bezeichnen. Die Gruppe gab kollektive Konzerte sogenannte „action music“, die weniger mit Musik, als mehr mit einer Kunstperformance aus kurzen dadaistischen Szenen unter dem Einsatz von Musikinstrumenten zu tun hatten. In Wiesbaden fand das erste Fluxus-Festival 1962 statt und expandierte von dort auf Kopenhagen, Paris, Amsterdam. Die Bewegung fand auch in den USA Resonanz. Eine der bekanntesten Fluxuskünstlerinnen ist Yoko Ono. Der kollektivistische Gedanke war den Fluxuskünstlern wichtig, doch wurde hier im Gegensatz zum Happening eine typische Theater-situation von Performenden und Zuschauern produziert. Trotzdem wurde von den Fluxuskünstlern immer wieder die Zusammenführung von Kunst und Leben betont.

Im Bezug auf Happening und Fluxus sind auch die Wiener Aktionisten zu nennen. Die in den 1960ern in Wien bestehende Künstlergruppe verschärft diese Kunstpraktiken mit ihrer sehr radikalen Darstellungsform.<sup>47</sup> Vor allem Happening und Fluxus ist nun eher in der Performance-Kunst als in der Installationskunst zu verorten. Und doch habe ich sie aufgeführt, um die fließenden Grenzen und auch ihre gegenseitige Beeinflussung und Bereicherung zu skizzieren. Natürlich gibt es viele Strömungen und Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jhd., welche die Entwicklung der Installationskunst beeinflussten oder diese als ihr Hauptmedium nutzten und sie so in immer weitere und neue Facetten kleideten.

Wie bereits erörtert spielt der Raum in der Installation eine essenzielle Rolle, sei es durch eine skulpturale expansive Dynamik a), durch das Empfinden von Raumwirkung b), durch die illusorische Einbindung in ein künstlich hergestelltes Szenario c) oder dadurch, dass der spezifische Ort zum verhandelnden Subjekt wird d).

a) Bei einer skulpturalen expansiven Dynamik, breiten sich mehrere Objekte, Gegenstände oder Skulpturen im Raum aus oder aber sie nehmen gigantische Ausmaße an. „...die Plastik wird zur multimedialen Installation, die Bühne schwappt über die Rampe“.<sup>48</sup> Durch die Verteilung im Raum treten sie miteinander und auch mit dem Rezipienten, der sich ja zwischen ihnen befindet, in Verbindung. Auch wenn wir von einer einzigen sehr großen Skulptur reden, ist sie gewissermaßen auf den Raum verteilt, da der Rezipient, sie nicht mehr getrennt von diesem erfasst (zum Beispiel die Skulpturen von Louise Bourgeois oder Cleas Oldenpurg). Aus großer Entfernung betrachtet kann eine Skulptur, die dann wahrschein-



Louise Bourgeois - Maman , 1999 (National Gallery of Canada)  
(Abb. 5)



Martin Kippenberger - happy End of Franz Kafkas "Amerika", 1994 (Abb. 6)



Joseph Beuys - The Pack (Das Rudel) 1969 (Abb. 7)



Jeppe Hein- Mirror Labyrinth NY, 2015 (Abb. 8)

lich im Freien steht, gar nicht wie in einem WhiteCube alleinstehend betrachtet werden, sondern stellt einen Teil der urbanen oder natürlichen Landschaft dar. Hingegen aus der Nähe befindet sich der Rezipient meist in dem Raum, den die Skulptur mit ihrem eigenen Volumen schon größtenteils besetzt; sprich der Betrachter ist unter oder zwischen der Skulptur (im öffentlichen Raum gerne auch auf der Skulptur). Der Betrachter interagiert somit physisch mit dem Kunstwerk, der Raum und die Zeit, die sie sich teilen, werden von der im klassischen Sinne gleichen zur selben. Das ist natürlich auch der Fall, wenn es sich um eine Inszenierung von verschiedenen Objekten handelt. Wie etwa bei Martin Kippenberger: Happy end of Franz Kafkas „Amerika“, Joseph Beuys: Das ende des 20. Jahrhunderts oder Jeppe Hein: Mirror Labyrinth. Der Betrachter kann zwischen den Objekten stehen, Positionen und Perspektiven wechseln, um sie herumgehen und so seinen eigenen Weg suchen, das Kunstwerk aufzunehmen. Wie der Rezipient so ein Kunstwerk sieht, was er zu sehen bekommt und in welcher Reihenfolge, variiert somit bei jedem Besuch. Noch deutlicher wird dies natürlich, wenn das Kunstwerk auf mehrere Räume aufgeteilt ist.

b) Der Raum als Volumen, physische Gegeben-

heit und Bedingung unseres räumlichen Erfahrens wird auch oft direkt Thema und Ausdruck der Installationen. So wie etwa bei der schon besprochenen Minimal-Art, deren Auseinandersetzung das Volumen und auch die Wirkung der Formen im Bezug auf den Raum oder das Wirken des Raumes selbst und somit die Erklärung des Raumes als Kunstwerk ist. Dabei ist anzumerken, dass es sich hier fast immer um den Raum als Zimmer handelt, bzw. das Volumen, das dieses besitzt. So präsentiert sich die Minimal-Art meist in Räumen mit WhiteCube-Ästhetik. Weg von der visuellen hin zur räumlich-körperlichen Wahrnehmen geht es z.B bei *Delineator*, einer Installation von Richard Serra 1976. Es handelt sich dabei um zwei riesige rostrote Stahlplatten mit je 2 ½ Tonnen Gewicht, von denen eine am Boden und die andere an der Decke (um 90Grad zur unteren gedreht) angebracht ist. Serra erklärt in einem Radiointerview: „Und durch diese beiden [Platten] in ihrer Anordnung wird ein Raum hervorgebracht. Wenn Sie sich außerhalb der beiden Platten befinden, scheint die obere Platte gegen die Decke zu drücken. Diese Situation kehrt sich um, wenn Sie sich darunter begeben.“<sup>49</sup>

Richard Serra - *Delineator*, 1976 (Abb. 9)

Bruce Neuman - Dream Passage, 1983 (Abb. 10)



Auch Dream Passage von Bruce Neumann ist hier ein gutes Beispiel: Besucher zwingen sich durch super enge, bunt beleuchtete Korridore und finden einen Raum vor, in dem das Mobiliar verdoppelt und an die Decke nochmals angebracht wurde. Die Erfahrungen des Besuchers beziehen sich auf das Verhältnis von sich selbst zum umgebenden Raum.<sup>50</sup> „Dream

Passage hat damit die Wirkung, die Aufmerksamkeit von Objekten zurückzulenken auf den Rezipienten, indem die überraschende oder phantastische [...] Umkehrung die Erfahrung einer Verunsicherung seiner (lebenswichtigen) räumlichen Orientierung auslöst.“<sup>51</sup>

c) Raumfüllende Szenarien, bilden auch Illusionen, doch machen sie nicht den Raum als solchen zum Thema, sondern nützen ihn als Trägermaterial. Mark Rosenthal nennt diese „Raumfüllende Installationen: Verzauberungen“<sup>52</sup>: „Verzauberte Räume umgeben den Betrachter komplett...“<sup>53</sup> „Die Verzauberung wurzelt im Theatralen.“<sup>54</sup> Hier stellt sich schon heraus, dass der Besucher sich wie in einer anderen Welt fühlen soll. Diese kann phantastisch oder aber auch profan sein, sie kann von gerade Passierendem erzählen oder von einer ganzen Lebensgeschichte. Relevant ist, dass der Besucher sich in den Raum begibt und frei bewegt, der eine andere Wirklichkeit vortäuscht.

50 vgl. Bättschmann 1997, S.237f

51 Bättschmann 1997, S. 238

52 Buhler 2005, S. 5

53 ibid

54 ibid.

Es entsteht das Gefühl, als sei man in einen privaten Ort eingedrungen oder wie Alice im Wunderland plötzlich in eine ganz andere Welt gepurzelt. So etwa in Kaprows zuvor erwähnten „Höhlen-Welt“ Eat und Schwitters Merzbau. Anzuführen ist hier auch der sowjetische Künstler Ilya Kabakov, der teils Räume realitätsnah nachbaut und mit zusätzlichen Objekten verfremdet. „Seine Installationen sind Gesamtkunstwerke im Diskurs über Kunst, Politik und Gesellschaft, die den Betrachter mit fiktiver Objektsprache des sowjet. Alltags konfrontieren.“<sup>55</sup>

Im Kontrast dazu lädt Ernesto Neto die Besucher in sinnliche, spirituelle „Zauberwelten“, zum Beispiel in eine sakral und mystisch wirkende, textile Höhle, Paxpa – There Is a Forest Encantada Inside of Us, welche 2015 in der Kunsthalle Krems zu sehen war. Überhaupt ist Ernesto Neto durch seine großen interaktiven gehäkelten Werke, die oft tropfenförmig von der Decke hängen, als ein Referent zu meiner Arbeit zu nennen.



Ilya Kabakov - The Man Who Flew To Space From His Apartment, 1985  
(Abb. 11)



Ernesto Neto - Paxpa - There Is a Forest Encantada Inside of Us  
(Abb. 12)

d) Ein noch anderer Zugang zum Raum wird durch die „ortsspezifischen“ Installationen gezeigt. Dabei wird ein Ort auf seine historischen, politischen und institutionellen Begebenheiten hin untersucht.<sup>56</sup> Es ist eine Reflexion über den Umgebungsraum und eine Konfrontation mit seiner Bedeutung oder repräsentativen Stellung. „Die Installation kritisiert oder verletzt gar den Ort.“<sup>57</sup> Der Ort und die Installation können auch so zur Einheit werden, dass die Arbeit aufs erste unsichtbar ist.<sup>58</sup> Auf jeden Fall ist die Einheit so groß, dass, das Kunstwerk nicht wo anders wieder gezeigt werden kann, denn eine lokale Verschiebung würde seine Aussage und Gültigkeit tilgen. Ortsspezifische Installationen machen etwa Christo and Jeanne-Claude: zum Beispiel die komplette Verhüllung des Berliner Reichstags mit aluminumbedampfter Folie *Wrapped Reichstag* 1995.

Christo and Jeanne-Claude  
*Wrapped Reichstag*, 1995 (Abb. 13)



Doch abgesehen von der Bindung an physikalische Räume - sei es nun in ihrer Funktion als Präsentationsort

---

56 vgl. Buhler 2005, S. 5

57 *ibid.*, S. 9

58 vgl. *ibid.*, S.11

bzw. Trägerfläche oder in der kontextuellen Einbindung, braucht die Kunst einen mentalen Raum, der ihr gegenübertritt. So würde ich auch das Publikum als einen solchen Raum bezeichnen: einen gesellschaftlichen Resonanzraum. Das Publikum ist somit der Raum (der wie bei der Auswahl des physischen Raums, nicht beliebig ist, sondern durch eine lokale Verortung oder institutionelle Bindung sich an ein bestimmtes Publikum wendet) und die Interpretation des Publikums ist die Resonanz, die es auf das Objekt zurückwirft. Es ist allgemein anerkannt, dass der Kontext wesentlich zum Inhalt und zu einer Aussage beiträgt. Und so verhält es sich eben auch mit dem Kontext, den das Publikum für ein Kunstwerk bildet.

In diesem Sinne handelt es sich nun nicht nur mehr um ein Publikum, das ein Kunstwerk betrachtet, sondern erweitert gesprochen auch um ein Kunstwerk, das ein Publikum betrachtet (zumindest mit der Spiegelung des Publikums). Rebentisch geht sogar soweit, dass er diese Kunst zu einem Quasi-Subjekt erklärt. Die Installationskunst kann damit nicht einfach wie eine Ware konsumiert werden. Sowie es auch einen Dialog mit dem Betrachter führen kann und somit eine quasi-eigenständige Dynamik entwickelt, will es auch wie ein Subjekt anerkannt sein.<sup>59</sup> Dieser Gedanke ist (bei konsequenter Weiterverfolgung) bestechend, allerdings auch gefährlich unangepasst an die zu anerkennende „konstitutive Realität“. So negiert Rebentisch auch diese These im Folgenden: „So sperrt sich installative Kunst aufgrund ihrer verschiedentlich herausgestellten Objektivität prinzipiell einer Objektivierung zum Quasi-Subjekt, um statt dessen bestimmte, zuvor bestrittene Grundzüge ästhetischer Erfahrung zu exponieren.“<sup>60</sup> Das Kunstwerk entscheidet oder handelt nicht sondern der Rezipient reagiert,

---

59 vgl. Rebentisch 2003, S.281

60 *ibid.*, S. 281

entscheidet, handelt durch das Kunstwerk und in Rückbezug auf dieses. Die daraus für den Rezipienten erzielte Reaktion bzw. Erfahrung ist jedoch wesentlich für die Installationskunst. Zuvor habe ich bereits den Begriff „Erfahrungsgestaltung“ für Installationskunst erwähnt. Den Beitrag, den der Rezipient zum Kunstwerk gibt, verleiht diesem erst seine komplette Form.

„Sie impliziert den schwierigen Wandel des Publikums zum aktiven (wenn auch nicht unproblematischen) Partner.“<sup>61</sup> Dieses muss sich aus der komfortablen Position des reinen Beobachters und Konsumenten herausbegeben, um aktiv zu handeln bzw. einen Reflexionsprozess anzustoßen. Dabei, wie im Absatz über den Raum bereits erwähnt, wird der Alltag miteinbezogen und die Grenzen zwischen Kunst und Leben verschwimmen. „Kunst als Raum, Raum als Umgebung, Umgebung als Ereignis, Ereignis als Kunst, Kunst als Leben.“<sup>62</sup>, schrieb der Künstler Wolf Vostell in seinem Programm „Was ich will“. Diese Ausweitung oder sogar Aufhebung der Kunstzone ist allerdings nicht alleinig als Befreiung und Freiheitsgewinn für den Betrachter zu sehen sondern genau diese Unklar-



Wolf Vostell - Ruhender Verkehr - 1969  
(Abb. 14)

61 Bättschmann 1997, S. 232

62 zitiert von Gronau 2010, S. 83

heit kann auch eine Bedrohung darstellen.<sup>63</sup> Die Unklarheit, da zum Teil die Erwartungen an das Publikum auch nicht ganz klar sind, keine Handlungsanleitung vorliegt und die traditionelle normative Rezeptionsvorlage nicht mehr gültig zu sein scheint/ ist, stellt den Besucher in eine schwierige Position. Auch das Vermischen zwischen Spiel und Ernst ist eine Grenze, die tiefgehende Fragen aufwirft. Das Bewusstsein, das etwas nicht real also inszeniert ist, beleuchtet klarerweise die wirklichen Zustände.



Santiago Sierra: Laborers who cannot be paid, remunerated to remain in the interior of carton boxes, 1999 (Abb. 15)

Im Jahr 2000, stellt Santiago Sierra, der oftmals die Grenze zwischen Wirklichkeit und Inszenierung (bis aufs moralisch Fragwürdige) ausreizt, 6 Pappkartons mit je einem politischen Flüchtlinge darunter, 4 h pro Tag aus. Der Titel erklärt alles: Laborers who cannot be paid, remunerated to remain in the interior of carton boxes.<sup>64</sup> Der Besucher, der Teil der Gesellschaft bildet, welche für die unwürdige Situation dieser Menschen mitverantwortlich ist, befindet sich in einer sehr unbehaglichen Situation. Die moralische Handlung, die Menschen aus den Pappkartons zu befreien, wäre natürlich das Ende des Kunstwerks und

63 vgl. Gronau 2010, S.77f

64 Vgl. Sierra

wohl nicht mal von den in den Pappkartons Sitzenden gewünscht.<sup>65</sup> Der Besucher muss sich seiner voyeuristischen Stellung gezwungenermaßen annehmen.<sup>66</sup> Doch der Frage nach Moral, Gerechtigkeit und Menschlichkeit kann er eigentlich nicht entgehen. Ähnliches hat wohl auch die Arbeit von Christoph Schlingensiefel ausgelöst, in der „er im Rahmen der Wiener Festwoche im ersten Bezirk ein Container-Gelände errichtete, das zwölf Asylbewerber beherbergte, deren Leben nach dem Modell des Reality-TV-Formats BigBrother [...] durch sechs Kameras von der teilnehmenden Öffentlichkeit dauerobserviert werden konnte“.<sup>67</sup> Das Problem des Voyeurismus wird hier überdeutlich und eben auch die Position des Zuschauers wird offensiv kritisiert, bzw. eine Selbstreflexion über den Akt des Zuschauen in Gang gesetzt. Das Publikum muss sich neu verorten und seine eigenen Grenzen lokalisieren. Ganz deutlich wird das auch in den frühen Performance-Arbeiten, zum Beispiel im Cut Piece von Yoko Ono (zum ersten Mal 1964 aufgeführt), in dem sie das Publikum auffordert, ihr die Kleidung vom Leib zu schneiden.<sup>68</sup> Oder in Marina Abramovics Performance Thomas Lips (1975 in Innsbruck), die derartig lebensbedrohliche Ausmaße annahm, dass sie durch die Intervention des Publikums beendet wurde. „Das Gefühl der Gefahr im Raum hatte die Zuschauer und mich in diesem Moment vereint: Wir waren hier und jetzt und nirgendwo anders.“<sup>69</sup> So Abramovic in ihrer Autobiografie. In diesem Fall hat sich das Publikum zur Handlung gezwungen gesehen. Doch dies ist eine Entscheidung, die gleichermaßen problematische Möglichkeit bietet: einerseits setzt Der „wie auch

---

65 vgl. Rebentisch 2013, S. 75f.

66 vgl. *ibid.*, S.78

67 *ibid.*, S. 77

68 vgl. *ibid.*, S.77

69 Abramovic zitiert aus Wikipedia

immer moralisch motivierten Abbruch“<sup>70</sup> der Installation oder Performance dem Werk ein Ende und andererseits setzt der „formalistische Genus“<sup>71</sup>, weitreichende Folgen für das weitere Leben („in der Wirklichkeit“) dar.

Bei allen genannten Beispielen spielen Emotionen (Mitleid, Schuldgefühl, Scharm, Ekel, Furcht) eine Rolle. Diese Emotionen werden aber genau durch die ja schon erhöhte Sensibilisierung bei der Rezeption von Kunst für den Rezipienten selbst sichtbar. Da er weiß, dass es sich um eine Inszenierung handelt, die gerade eben eine solche Reaktion hervorrufen möchte, kann er sich selbst dieser Emotion bewusst werden. Emotionen, sind anders als Instinkt oder Reflexe, mit unserem kulturellen Hintergrund verbunden, sowie mit unserer Weltanschauung. Sie werden also unter anderem durch eine normative soziale Praxis erlernt und auch sprachlich vermittelt.<sup>72</sup> Zum Beispiel sind die Ausprägungen für Ekel oder Scham je nach Kultur verschieden. Man entscheidet sich natürlich nicht für das Empfinden einer Emotion, sie kommt mehr oder weniger unvermittelt. Und manchmal macht uns erst unsere Körperreaktion bewusst, dass Emotionen da sind. (Vor allem beim Interagieren mit Kunst, wo man gerne eine intellektuell „objektive“ Haltung einzunehmen vorgibt.) Dadurch, dass man rot wird, merkt man erst, dass einen etwas peinlich berührt oder da man Herzklopfen bekommt, wird bemerkt, dass das Verhältnis zu XY doch nicht so neutral ist.<sup>73</sup> Dieses Bewusstwerden des entsprechenden Gefühls bricht sich mit der Wahrnehmung des Objekts oder der Situation und entfacht so ein dynamisches Zusammenspiel. Die Reflexion über die spezifische Ästhetik des Kunstwerks und das Bewusstsein,

---

70 Rebutisch 2013, S. 78

71 *ibid.*

72 vgl. *ibid.*, S.81

73 vgl. *ibid.*, S.82

dass dieses Verursacher der Emotion ist, lässt nun den Betrachter selbst über seine sozial, kulturelle Prägung und Denkmuster reflektieren. Beispielsweise wäre auch an die Abject Art zu denken, die mit Materialien wie Scheiße, Urin, Blut oder Kotze arbeitet.<sup>74</sup> Die Ekelreaktion, die sie ausgelöst hat, brachte auch gleichzeitig „soziale- und kulturwissenschaftliche Diskussionen über die gesellschaftliche Konstruiertheit des Ekelhaften“<sup>75</sup> mit sich. Somit wird deutlich, dass die Aufnahme von Kunst – wie eigentlich alles andere im Leben auch – je nach Hintergrund des Rezipienten verschieden ist. Das ist natürlich bei interaktiver, installativer, performativer Kunst, bei einer, die das Publikum als sinngebende Instanz benötigt, besonders ausschlaggebend. Die Erfahrung fällt je nach eigener Verortung und Identität unterschiedlich aus und somit auch die Fertigstellung des Werks, die der Besucher ja in seiner Interpretation oder Aktion durchführt. Identitätspolitisch verortete Werke, die anders gesagt etwa feministisch, quer, postkolonial, sozialistisch oder subkulturell motiviert sind, teilen somit ihr Publikum. Sie spalten es zwischen Geschlechtsidentität, sexueller Orientierung, Bildung, sozialer und kultureller Herkunft etc. Diese Werke richten sich so an unterschiedliche Teilöffentlichkeiten und thematisieren somit auch deren Vorhandensein.<sup>76</sup> Der individuelle Hintergrund und die Prägung werden zum offenen Thema und evtl. zum verschlossenen Diskurs. Die Konfrontation mit dem eigenen sozialen und kulturellen Hintergrund ist somit mehr als das reine Empfangen einer (politischen) Botschaft. So wie der Rezipient sich vielleicht nicht einfach - auf Anhieb - identifikatorisch zum Objekt verorten kann<sup>77</sup>, spricht die genaue Herkunft seiner

---

74 vgl. Rebentisch 2013, S.81

75 ibid.

76 vgl. Rebentisch 2003, S. 283

77 vgl. ibid., S. 284

Emotionen oder auch eben ein Ausbleiben dieser nicht zu bestimmen weiß, beginnt ein „Dialog“ zwischen dem Rezipienten und dem Objekt. Die „rezipierenden Subjekte [werden] in ein selbstreflexiv-performatives Verhältnis zum Objekt“ gesetzt.<sup>78</sup>

Dieser selbstreflexiv-performative Akt ist ein so entscheidender Prozess, dass er zum Gegenstand der Kritik wird. Er steht sogar vielleicht über dem ästhetischen Wert des Kunstwerks als Objekt. So wird auch von einer „Prozessästhetik“ gesprochen.<sup>79</sup> Bei Rebentisch: „...die Spezifik des Ästhetischen wird nun in einem besonderen Verhältnis zwischen interpretierendem Subjekt und wesentlich bedeutungsoffenem Objekt ausgemacht.“<sup>80</sup> Es ist eine kunstwissenschaftliche Anerkennung, die der Rezeption sowie dem individuellen Reflektieren bzw. Erfahren eine Stellung einräumt, die der des autonomen Kunstwerks gleichkommt oder sogar erhöht. Somit steht der Erfahrungsprozess als Ziel eines Werkes und es selbst mehr als Mittel dafür. Die Objektästhetik kann durch die Prozessästhetik als Bewertungskriterium abgelöst werden.

Dabei sollte es nicht als „Demokratisierung der Kunst“<sup>81</sup> missverstanden werden. Das Publikum wird zwar zum Partner erklärt, hat aber deshalb noch nicht die gleiche Stellung beim Prozess der Werkerschaffung wie der Künstler. Der Eingriff oder die Partizipation des Publikums ist ja Teil der vom Künstler erdachten Inszenierung und macht somit ein konzeptuell konstruiertes Fragment des Kunstwerks aus.<sup>82</sup> Das steht nicht der empirischen Vielfalt der Wahrnehmung, Interpretation oder Aktion entgegen, sondern genau diese kann ja auch vom Künstler

---

78 Rebentisch 2003, S. 284

79 vgl. Bättschmann 1997, S.240

80 Rebentisch 2013, S. 26

81 Rebentisch 2003, S. 36

82 vgl. Rebentisch 2013, S. 36

angestrebt werden. „Entsprechend ist die semantische Unausschöpfbarkeit der Werke nicht zu verwechseln mit ihrer beliebigen Interpretierbarkeit.“<sup>83</sup> Es ist keine rahmenlose Interpretation oder beliebiges Eingreifen, sondern dies vollzieht sich je nach Vorrichtung des Kunstwerkes und auch am Reflexionskontext, den es bietet. Nur wer sich auf diese Welt des Werkes einlässt, kann Erfahrungen machen, nur dieser kann seine Rätselhaftigkeit oder Banalität erschließen. Allerdings kann das Maß der Offenheit und Interpretierbarkeit auch für manche Künstler gleichwohl ein Problem darstellen. So äußerte sich etwa Bruce Neuman: „Aber für mich besteht das Problem darin, einen Weg zu finden, die Situation einzuschränken, sodaß die Performance so herauskam, wie ich es mit vorgestellt hatte. Irgendwie ging es um Kontrolle.“<sup>84</sup> Die Einbindung des Publikums stellt natürlich einen Autonomieverlust des Künstlers dar. Einen Teil der Kontrolle hat er abgegeben. Diese Unsicherheit und Unberechenbarkeit gibt meines Erachtens der Kunst den Raum, vieles zu vereinen und bildet die Spannung, die sie erst interessant macht. „Wir können die Kunst nie abschließend kennen, sondern immer wieder neu nur in ihrer Potenzialität anerkennen, indem wir uns erneut auf sie einlassen. Eben dies mag aber der Grund dafür sein, dass wir zuweilen zu Kunstwerken zurückkehren wie zu guten Freunden, dass sie für uns mehr sind als Objekte und wir in ihrer Gegenwart mehr und anderes sein können als Subjekte, die über Objekte verfügen.“<sup>85</sup>

---

83        Rebentisch 2003, S. 36

84        Simon zitiert nach Bättschmann 1997, S. 238

85        Rebentisch 2013, S. 37



46  
47

## EINBINDUNG (im dynamischen System)

Sich auf die Kunst und das Mobile einlassen, hat hier natürlich einen ganz physischen Charakter. Überspitzt gesagt, verfügt das Objekt temporär sogar über uns. Wir begeben uns in das Mobile und haben uns somit auch als ein Teil dieses zu begreifen. Der Rezipient ist körperlich in das Kunstwerk impliziert und muss sich auch mit diesem identifizieren. Er ist dann Bestandteil des Mobiles und gehört zum ausgestellten Objekt. Allerdings ist er natürlich immer noch Subjekt, kann sich bewegen aus- und einsteigen. Doch bleibt er bei all dem der übergeordneten Systemlogik unterworfen. Wie bereits erwähnt, ergeben sich durch die Bewegung und die Gewichtsumverteilung durch zufällige Personen unermesslich viele Positionen und Anordnungsformen des Mobiles, doch sind diese eben nicht beliebig reproduzierbar. Jeder einzelne kann mit seiner Energie oder durch sein fixes Gewicht zwar eine Bewegung oder räumliche Veränderung hervorbringen, jedoch wie dies ausfällt, erfolgt nach der Systematik des Mobiles. Sie bildet die Rahmenbedingungen in denen man sich beschränkt bewegen kann. Das Mobile ist die verbindende, tragende und auch bestimmende Struktur.

Diese Struktur allein ist nicht das Kunstwerk sondern diese soll durchaus mit der individuellen Erfahrung mitdefiniert werden, die sich beispielsweise auf den starken Verbund, die Gemeinschaft mit zwei anderen Personen beziehen kann, auf das „Im- gleichen- Boot- sitzen“ und die Abhängigkeit, die sich daraus ergibt. Denn sobald einer aussteigt, gibt es für die anderen beiden einen starken Ruck. Die Bedeutung kann aber auch mehr an dem Individuum gemessen werden, an seiner Gewichtung und an seinem Einfluss und seiner Eigenbetrachtung, so es alleine in seiner Wabe/Käfig/Nest sitzt. Oder es kann einfach auch nur lustig sein, zu wippen, zu kreisen

und sich schaukeln zu lassen. Es kann sich auch auf etwas hier gar nicht Erwähntes beziehen. Welche Erfahrung letztendlich gemacht wird, soll trotz der ganzen Voranalyse jeder für sich selbst erleben. Und somit jeder, der will, selbst das Mobile damit formen.

48

49

Dieses Formen ist die Aufgabe des Publikums, wobei es meine Aufgabe zunächst war, die Grundfunktionalität und Idee des Mobiles zu entwickeln. Natürlich kann es nur gemeinsam vollendet werden und zu seiner Gültigkeit gelangen. Das Publikum hat die Rolle des Nutzers und Gestalters/Modifizierers, während der Künstler die des Entwicklers und Forschers besitzt.



Können wir als Künstler Forscher sein? Oder sind wir als Künstler sogar zwangsläufig Forscher? Die intensive Auseinandersetzung mit einer Materie, das in sie Eindringen und das sie Durchdringen ist der Prozess und die Substanz eines jeden künstlerischen Werkes. Allerdings gibt es dabei kein Schema F, wie weit das Verstehen oder die Beschäftigung und Erneuerung des jeweiligen zu erforschenden Kontextes fortschreitet, ist der eigenen Bemessung des Künstlers überlassen. Ist mit diesem Akt schon eine Forschertätigkeit gegeben? Es „wird häufig angeführt, dass wissenschaftliche Forschung durch Objektivität, Rationalität und Systematik gekennzeichnet sei, während die Kunst durch Subjektivität, Emotionalität und Intuition charakterisiert werde, weshalb die Begriffe „Kunst“ und „Forschung“ einander ausschließen würden.“<sup>86</sup> Wie aus dem zitierten Text allerdings weiter zu lesen ist, sei Intuition in geschichtlich bahnbrechenden Forschungsleistungen elementar gewesen. Noch weiter in der Zeit zurückgehend gab es in Antike oder Renaissance nicht einmal eine Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft. Das Paradebeispiel für den antiken Universalgelehrten ist daVinci.<sup>87</sup> Dieser verdeutlichte schon mit dem Ausdruck: „Ich male nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Kopf“<sup>88</sup>, dass die intellektuelle Leistung untrennbar mit dem künstlerischen Schaffensprozess verbunden ist. Doch dass die Wissenschaften ein Teil des Kosmos der Künste darstellen, ist schon lange nicht mehr der Fall. Es ist eher so, dass die Kunst weitgehend vom wissenschaftlichen Kontext verbannt wurde und dieser den Forschungsbegriff für sich alleine beansprucht. Die Verbindung von Kunst und

---

86 Bast 2011, S. 171

87 vgl. *ibid.*

88 zitiert nach *ibid.*

Wissenschaft ist nur noch geläufig als ein Forschen über Kunst, sei es im aktuellen oder geschichtlichen Bereich.<sup>89</sup> Die bildende Kunst, das ist klar, produziert Artefakte und das auf ganz unterschiedlichste Art und Weise. Somit könnte man sagen, liegt in diesem experimentellen und auch spielerischen Entwickeln ein großer Teil der künstlerischen Forschung. „Kunstpraxis (Kreation, Design, Aufführung) ist intrinsischer Bestandteil des Forschungsprozesses, der teilweise Kunstwerke und Kunstpraktiken als materielles Ergebnis mit sich bringt. Das ist die Bedeutung von „material thinking“.<sup>90</sup> Dabei ist künstlerische Forschung nicht nur das experimentelle Entwickeln von Artefakten. „Obwohl künstlerische Forschung sicherlich danach trachtet, unsere Welt mit neuen Kunstwerken und neuen künstlerischen Praktiken zu bereichern, strebt sie zusätzlich nach einem grundlegenden Verständnis von unserer Welt und uns selbst, die wir in diesen Kunstwerken und Praktiken eingebettet sind“.<sup>91</sup> Die Einbettung in ein Kunstwerk soll eine Erfahrung des Publikums hervorbringen, die des weiteren durch sein eigenständiges Reflektieren zu eigenen neuen Erkenntnissen führt. Dabei ist das Publikum aber noch kein Forscher. Denn eine forschende Tätigkeit beinhaltet nicht nur ein Streben nach allgemeinen oder speziellen Erkenntnissen, sondern auch eine angemessene Dokumentation wie Präsentation des zu erforschenden Gegenstandes.<sup>92</sup> Nun bei allen Argumenten für die Anerkennung der forscherschen Tätigkeiten der Künstler, beinhaltet die künstlerische Forschung doch eine erheblich andere Allgemeinstruktur als die der naturwissenschaftlich und technischen Forschung. Während die eine kreisend und sehr individualisiert ausgeübt wird,

---

89 vgl. Bast 2011, S. 170

90 Bergdorff 2011, S. 47

91 *ibid.*, S. 33

92 vgl. *ibid.*, S. 44

entwickelt sich die andere historisch aufeinander aufbauend und linear fortlaufend. „In der Wissenschaft bringen Veränderung und Erneuerung immer auch entweder Widerlegung und Ablösung bestehenden Wissens oder zumindest die Erweiterung und Ergänzung von Wissen, also das Ausfüllen von Wissenslücken. Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst besteht auch darin, dass ästhetische Neuerungen das Vorherige nicht ungültig machen.“<sup>93</sup> Die künstlerische Forschung baut nur bedingt aufeinander auf. Hingegen sind bei den Naturwissenschaften die bestehenden Gesetze und Forschungsergebnisse die elementare Grundlage für weitere Forschung. In der Kunst machen neue Werke und neue Ansätze nie das bereits Geschaffene obsolet oder ungültig, nicht einmal kann bereits bestehender Kunst ein Stempel von altmodisch oder übriggeblieben aufgedrückt bekommen. Schon die Annahme, dass durch Duchamps Weiterentwicklungen die kubistischen Werke Picassos an Bedeutung verloren hätten, klingt gerade zu absurd.<sup>94</sup>

Nun stellt sich aber die Frage, ob Forschung zwangsläufig eine Neuerung bringen muss. „Oft wird behauptet, das Wesentliche an der künstlerischen Forschung sei der Prozess, um damit eine Abgrenzung von der nicht-forschenden künstlerischen Produktion zu konstruieren.“<sup>95</sup> Nun, es geht um das Was wird untersucht?, um das wie es getan wird?, das Warum?, eine Präsentation der Ergebnisse.<sup>96</sup> „Gleichwohl steht natürlich auch im Bereich der künstlerischen Forschung außer Frage, dass nicht jeder Forschungsprozess zu einem positiven Forschungsergebnis, d.h. zu einer tatsächlichen neuen ästhetischen Erkenntnis, zu einem künstlerischen Kenntniszuwachs oder gar zu

---

93 Bast 2011, S. 172

94 vgl. *ibid.*

95 *ibid.*, S. 174

96 vgl. Bergdorff 2011, S. 44

einem Artefakt führen muss.“<sup>97</sup> Das intensive Auseinandersetzen, Durchdringen und Begreifen ist dem Forschen, wie bereits eingehend gesagt, inhärent und doch ist gerade dadurch, dass man etwas noch nicht kennt, noch nicht weiß, durch diese Unsicherheiten, die dem Forschen erst seine Berechtigung verschaffen, der Ausgang ungewiss. Ob die erhofften Resultate dementsprechend sich bewahrheiten oder eben sich andere Wahrheiten manifestieren, die evtl. aber nicht mit der Ursprungsidee zu vereinbaren sind, ist das Los jedes Forschenden. Bei jeglicher forschenden Tätigkeit muss man die Frage lieben, denn die Antworten werden uns früher oder später ihre Grenzen zeigen.

### UUU: UMSETZUNG UND UNSICHERHEIT

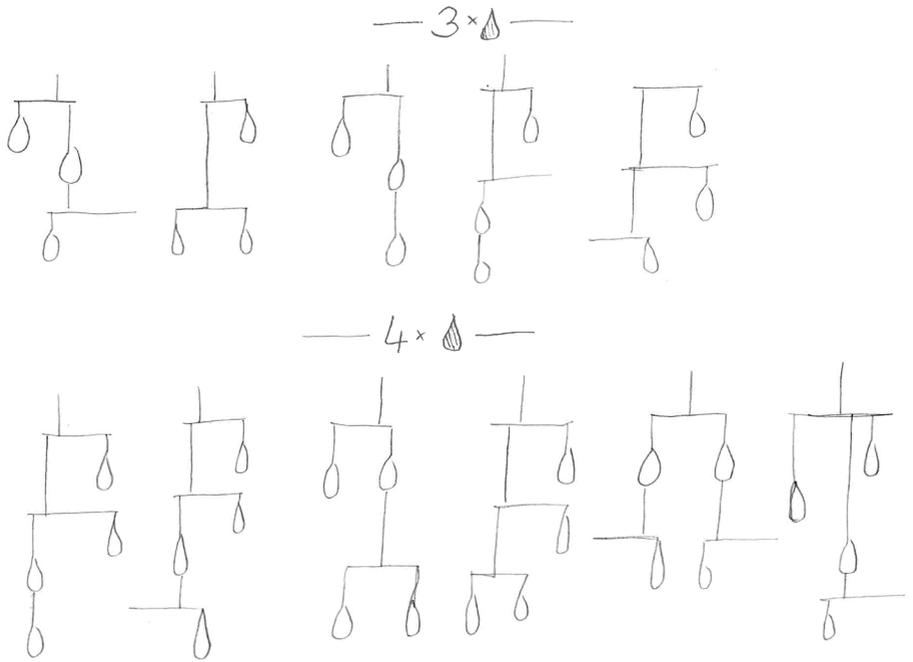
(im dynamischen System)

Diese Ungewissheit der Umsetzung hat mich durchgehend durch mein Projekt begleitet. Natürlich habe ich Modelle gebaut, Berechnungen erstellt und erstellen lassen, Meinungen eingeholt. Doch wurde immer klarer, dass es erst fertiggestellt werden musste, um auszuprobieren, ob es funktioniert oder nicht. Der ganze Aufwand (aus Zeit, Kraft, Ressourcen, Material) musste aufgebracht werden, trotz des Zweifels im Hintergrund. Was passieren könnte, wie das ganze extrem reagieren könnte, wie Gefährlich es für Beteiligte werden könnte, diese Bedenken standen immer wie ein Gegenpol zur Überzeugung einer Utopie. Nun sind Utopien negativ belegt, und auch per Definition nicht zur originalgetreuen Umsetzung gemacht (sobald etwas zeitnah realisierbar ist, kann es keine Utopie sein). Doch die Idee wäre, durch Einbezug der Umstände eine umsetzbare Modifizierung durchzuführen,

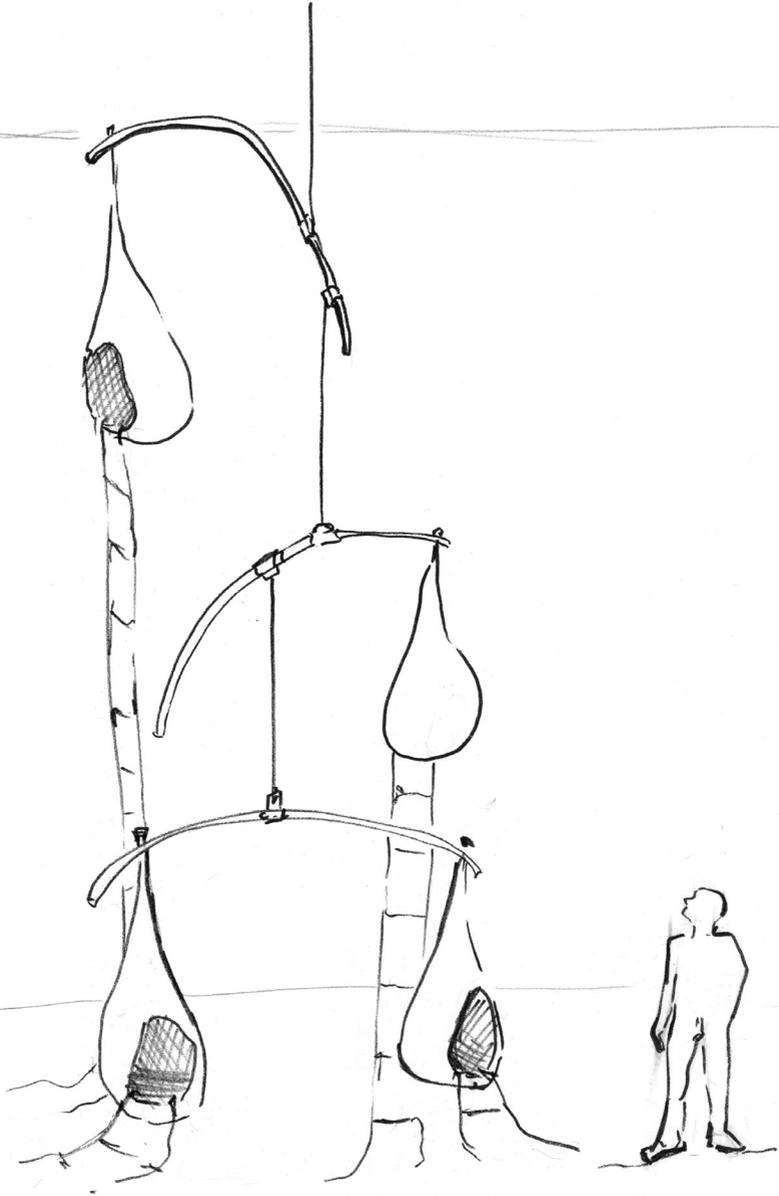
die der Utopie nahe kommt. Anfangs wollte ich noch fünf Personen in das Mobile einbeziehen. Die ersten Skizzen und Proben machte ich mit vier und der Kompromiss sind drei. Da drei ja die kleinstmögliche Vielheit/ Gruppe darstellt. Ich reduzierte die Höhe. So ging es weiter: Aus Holz wurde Edelstahl; Aus Stangen wurden Rohre; aus einem Aufhängepunkt pro Rohr wurden zwei.

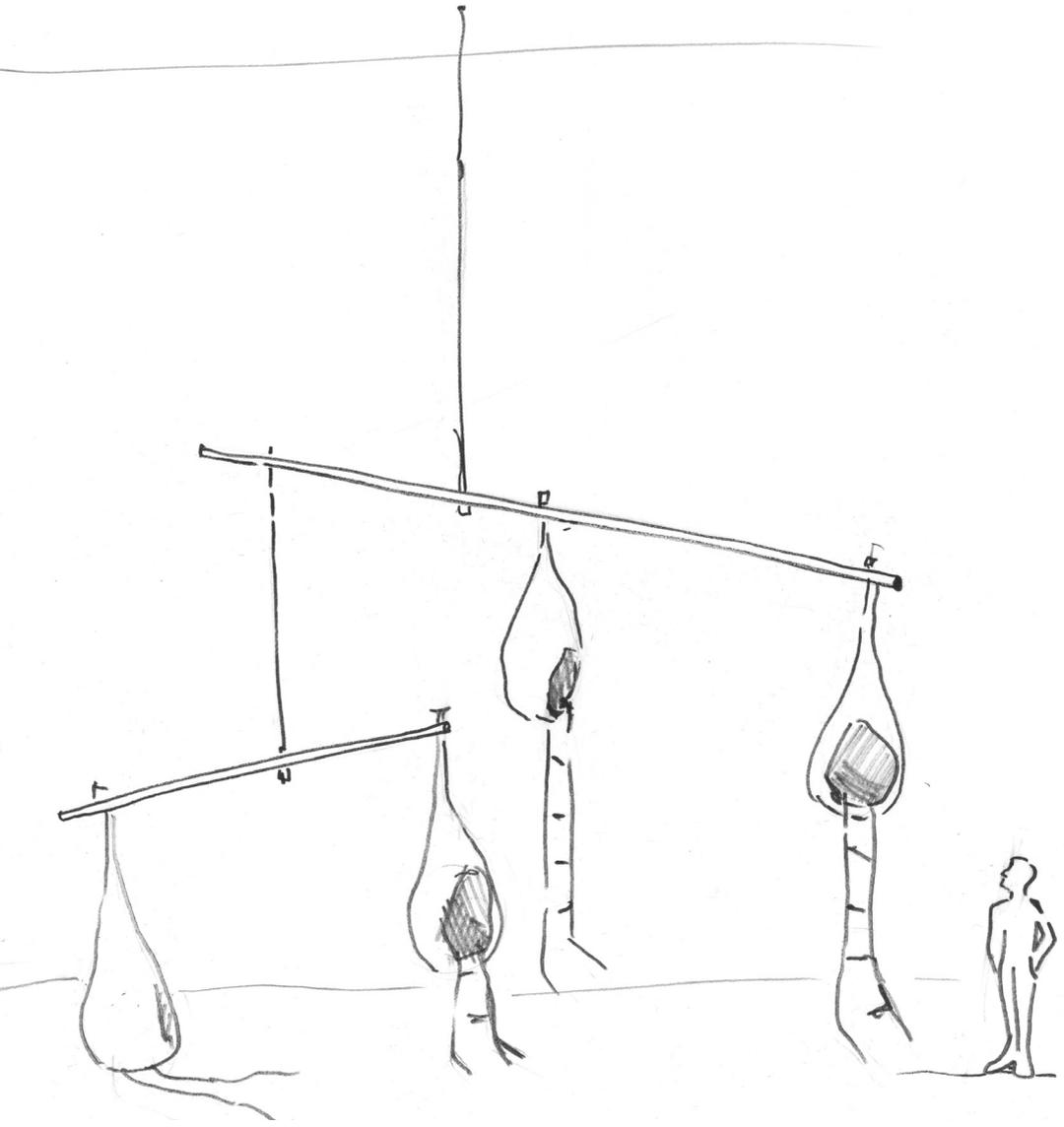
54  
55

Dazu kam natürlich die Entwicklung der Mobileelemente.

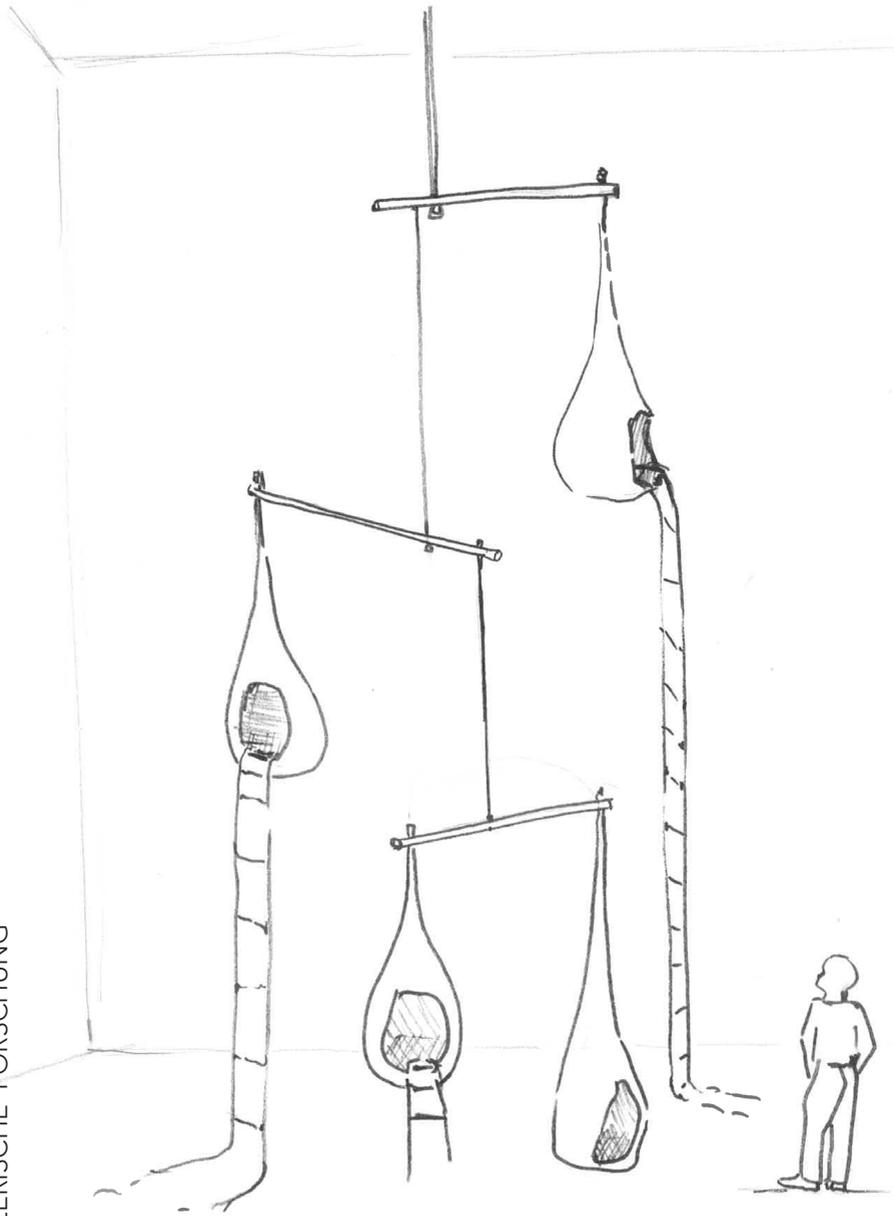


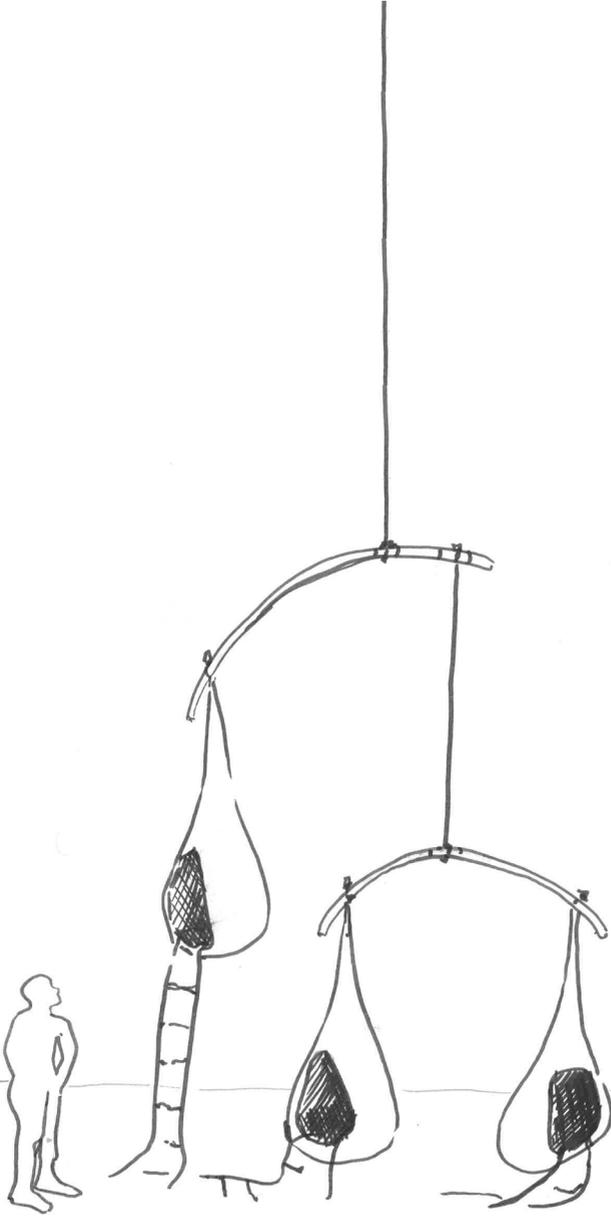
KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG





KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG



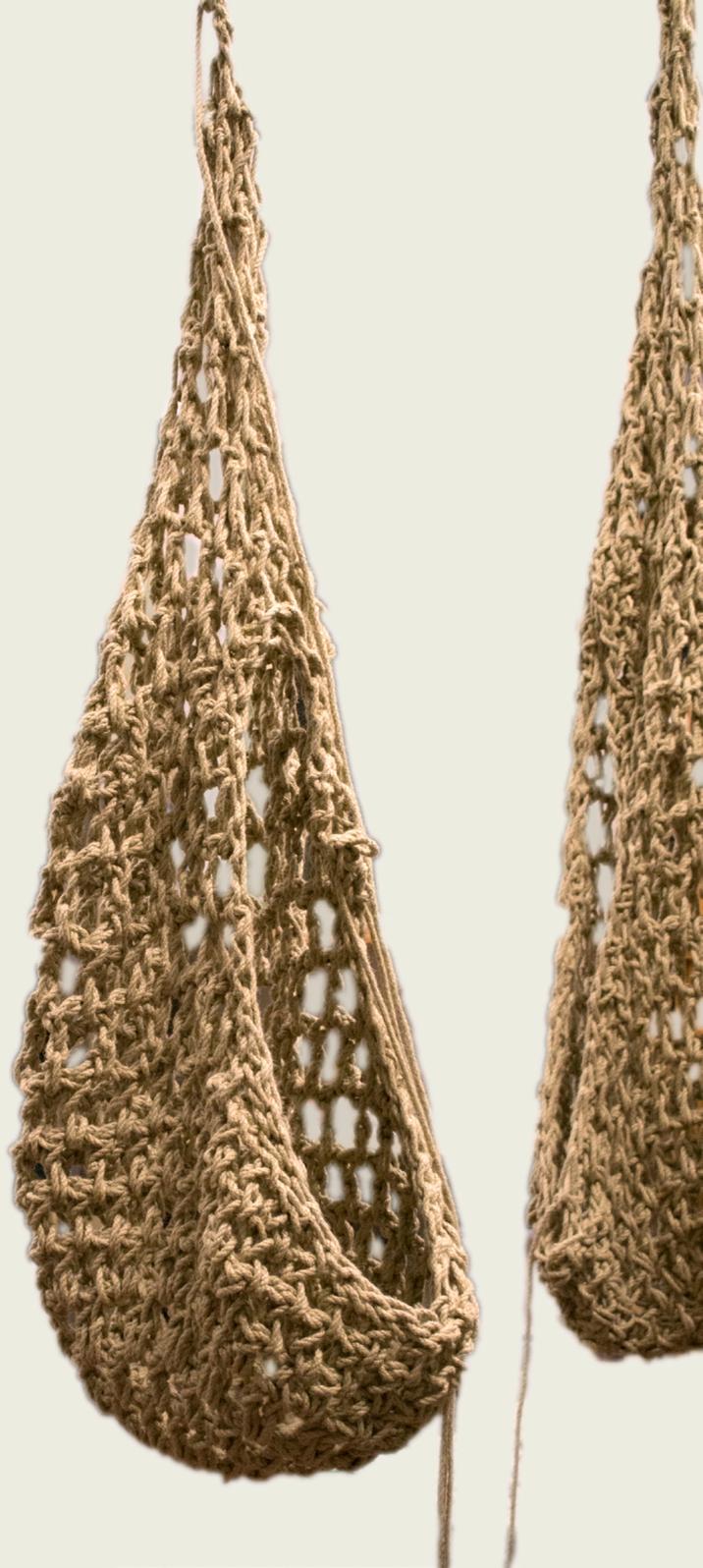


KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG





CUCORROCHOS



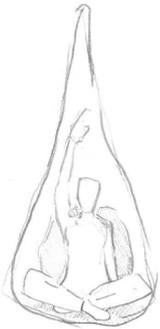
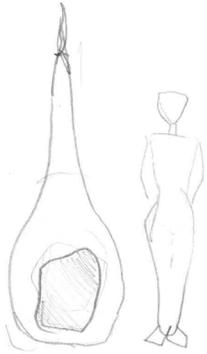
Klarerweise mussten die einzelnen Teil des Mobiles dazu fähig sein Personen zu tragen. Sie sollten eine gewisse Flexibilität aufweisen und weder Kanten noch Ecken besitzen.

Es musste ein Textil sein. Und nicht des Studiengangs halber, sondern weil es ein den Menschen sehr nahes Material ist, weil man sich daran nicht anstoßen kann, weil es leise ist, weil es nachgiebig ist. Die Tropfenform wiederum wirkt organisch (was durch das Material verstärkt wird). Es ist eine geschlossene Form, die somit eine Abgegrenztheit der einzelnen Personen voneinander unterstützt. Die hauptsächliche Verbindung soll durch die Logik des Mobiles erreicht werden, wobei jeder seinen eigenen Bereich haben soll. Und dieser Bereich bietet in diesem Fall genau so viel Platz wie die Person mindestens braucht. Die Tropfenform hat ihre hauptsächliche Masse und Volumen in ihrer abschließenden Ausbuchtung. Es ist eine Form, die nach ihrer Erscheinung, nach unten zieht. Ihre Ästhetik konformiert sich ganz der Gravitation. Und doch impliziert sie gleichzeitig etwas Ungeerdetes. Denn ein Tropf besitzt seine natürliche Form nur in der Luft, sprich im hängenden oder fallenden Zustand. Sobald dieser Zustand beendet wird, etwa mit dem Auftreffen auf den Erdboden, zerbricht die Tropfenform. Man könnte sich nun dies widerlegend einen aus Beton gegossenen oder Holz gedrechselten „Tropfen“ vorstellen, der ohne weiteres auf den Boden gestellt werden kann. Nun ist in diesen Fall aber, glaub ich, nicht zu bestreiten, dass dann die Form etwas anderes verkörpert, sie würde das Künstliche und Unnatürliche betonen. Und das auch nur deshalb weil ein „natürlicher“ Tropfen niemals auf dem Boden steht. In natürlicher Form tritt er bei Flüssigkeiten auf, also bei etwas, das sehr hohe Flexibilität und Gewicht

vereint. Flexibilität, Gewicht und ein „in der Luft sein“ sind eben auch essenzielle Kriterien eines Mobiles.

Diese Tropfen sind aus Seilen gehäkelt. Der Häkelwirk hat eine starke eigene Struktur, an der er sofort erkennbar ist. Die gehäkelten Hängeelemente sind sehr präsent. Sie stellen einen großen Teil der Arbeit dar und sind dabei wesentlich bei der gesamten Erscheinung des Mobiles. Häkeln ist eine bewährte textile Verarbeitungstechnik. Jeder kennt es und verbindet etwas damit: Sei es der Handarbeitsunterricht in der Schule, die gehäkelten Spitzendeckchen auf Omas Wohnzimmertisch, bärtige Männer die bunte Hauben aus dickem Garn häkeln, baumwollene Topflappen, oder die sich in den 70ern auf den Hutablagen der Autos präsentierenden Klopapierhüte.

Häkeln ist in unsere Kultur eingebettet. Und doch ist die Wertschätzung dieser handarbeitlichen Arbeiten stark abgesunken. Trotz der Do-it-yourself- Bewegung sind die zeitaufwändigen Handarbeiten am Zurückgehen. Nun könnte die Bedeutung der Handarbeit weiter ausgeführt werden: Von der Muse des Adels, dem das Häkeln vorbehalten war, während das einfache Volk nur Stricken durfte; von der Bedeutung der Klöster in der Herstellung wie Entwicklung von textilen Kunsthandwerk (speziell auch Häkelspitzen); von der dann geschlechtergebundenen Tätigkeit als Frauenarbeit, die häkelnde „Hausfrau“; über die jahreszeitliche Verbindung mit den kalten Monaten, Handarbeiten als Beschäftigung in der „staaden Zeit“. Es würde über die Geschichte und Entwicklung der Häkeltechnik (Von Funden bei den Kopten zu der späten Wiederentdeckung im 18 Jhd.) gehen und um die ethnologische Verwurzelung bzw. geografische Ausbreitung (denn Häkeln ist z.B. auch in afrikanischen und südamerikanischen Kulturen sehr präsent – so haben die Karaku Indianer sogar eine Sage, woher das Häkeln stamme).



Und zuletzt wäre natürlich auch zu erwähnen: Die Industrialisierung der Textilherstellung (wobei das Häkeln gegenüber dem Stricken in maschineller Herstellung kaum Anwendung findet) und der mit ihr einhergehende Wertewandel. Dies alles schreibe ich hier aber nicht. Meiner Arbeit soll weder eine besondere Häkelkunst darstellen, noch geht es dabei um die kulturelle und soziologische Bedeutung der Handarbeit. Nichteinmal erklärt sich eins dieser Themen als konzeptuelle Unterstützung. Sie gehen in eine andere Richtung. Die Entscheidung zu häkeln war eine rein praktische.

Die Netzstruktur war mir dabei wichtig. Netze dienen zum Einfangen wie zum Auffangen. Wie ein Fisch im Netz gefangen, verheißt nichts Gutes. Es bedeutet seinen sicheren Tod. Hingegen beim Klettern oder in der Konstruktion dienen sie der Sicherheit. Durch das Netz wird



im Ernstfall Leben gerettet. Doch ein Netz kann auch eine Verbindung sein, im Sinne eines Netzwerks. Eine Verbindung aus einzelnen Elementen, aus Maschen, die nur im Verbund ein stabiles, tragendes Werk darstellen. „Die

Mechanismen zur Organisation von Netzwerken beziehen sich definitorisch auf die durch die Maschen gegebenen redundanten Verbindungen im Netzwerk, welche unterschiedliche Verbindungswege zulassen.“<sup>47</sup> Die Masche macht das Netz. Häkelwerk ist, im Gegensatz zum Strickwerk, kaum elastisch. So kam die Entscheidung die Hängeelemente zu häkeln. Aber vielleicht war es auch ein, der abendlichen winterlichen Stimmung geschuldeter, Nostalgieanflug der 'staadn Zeit'. Wie auch immer, damit begann auf jeden Fall das Tüfteln an der Form.

Angefangen damit, dass ich zuvor nie etwas gehäkelt hatte. Erst im Kleinen und dann im Großen war es eine Annäherung an die Form. Das Modell konnte nicht einfach funktionierend auf das Große übertragen werden. So war es ein ständiges Fertigstellen, Anschauen und Aus-testen, Auftrennen, Neumachen. Auch die Materialsuche, welche Seile: PP, Baumwolle, Hanf.. etc, konnte sich nur durch Ausprobieren ergeben. Das Polyhanfseil, hat sich



PP-Seile



Bauwolle



Polyhanf



wegen seiner farblichen Neutralität, seiner Festigkeit und Starrheit (damit die Form letztendlich ein gewisses Volumen behält, was bei der Baumwolle nicht der Fall war) und auch wegen des Preises am geeignetsten erwiesen.

Die etwas rauen, netzartigen, gehäkelten, tropfenförmigen Cucorochos passen sich an einen in ihnen sitzenden Menschen an. Sie sind eng am Körper, umschließen ihn und geben ein Gefühl von Geborgensein, gleichzeitig bedrängen sie, lassen nicht viel Platz und können das Gefühl des Gefangenseins vermitteln.

Jeder ist eingeladen, dieses Gefühl zu erleben oder auch ein anderes, sich einzulassen, rein zu setzen, tragen lassen, fallen lassen. Jeder ist eingeladen, das Mobile und dessen Sinn zu formen.













## ABESCHLIESSEND – ZUGANG

Eines Sommers fuhr ich mit einer Gruppe von seelenpflege-bedürftigen Menschen, als Betreuungskraft auf Ferienfahrt. Das Wetter war dürrftig, es regnete hauptsächlich. Da ich nicht so die Leserin bin, hatte ich genau ein Buch dabei – irgendeins: Es ging über die kybernetischen Systemtheorien, die Anfänge der Kommunikations- und Informationswissenschaft und wie sie uns heutzutage verunselbständigen lässt. Kommunikation kann natürlich nur zwischen etwas oder jemanden erfolgen. Es braucht mindestens zwei oder mehrere. Es ist ein hin und her, abgeben, annehmen, verarbeiten, abgeben etc. Dort war sie entscheidend.

Unserer Gruppe, war mehr oder weniger beliebig zusammengekommen und hatte sich nun zusammen unwillkürlich als diese zu erkennen, sprich wir alle waren per Situation aneinander gebunden. So stellten wir als temporäre Gemeinschaft auch ein System dar. Dieses hatte zu funktionieren auch wenn dabei kein höheres Unterfangen verhandelt wurde als Ferien zu verbringen und das möglichst angenehm für das einzelne Subjekt. So wurde auf die Wünsche des einzelnen natürlich versucht einzugehen, solange die mit denen der restlichen Gruppe Vereinbarkeit fanden. Nun fiel mir somit das Gewicht, das die jeweiligen Personen in der Gruppe besitzen extrem auf. Das kann durch spektakuläre Geschichten am Frühstückstisch geschehen, wo einer die komplette Aufmerksamkeit beansprucht oder aber auch durch ganz stille und zurückhaltende Personen, indem sie vielleicht durch Weigerung, die ganze Gruppe aufhalten. Es äußerte sich auch durch die Gruppendynamik, in der das Verhalten eines einzelnen, die anderen Personen zum Toben brachte und plötzlich, angestoßen durch eine Lapalie, großes Drama herrschen konnte. Die Abhängigkeiten waren offensicht-

lich und konstant, während die Gewichtung der Einzelnen schwankte, wobei allzeit jeder mit seinem potenziellen Einfluss präsent war. Und dieser ermöglichte die Kommunikation und bedingte die Gemeinschaft.

74  
75

DANKE an

Herbert Winklehner  
Meggy, Heinz  
Daniel, Mel, Katzl, Franz, Olga, David

das Team der Tabakfabrik, für die  
Unterstützung und Bereitsellung des  
Präsentationsraumes

# QUELLEN

## FASZINATION MOBILE

Edition Cantz: Alexander Calder (Ausstellungskatalog für Die Großen Skulpturen und Der andere Calder beide in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1993). Bonn: Edition Cantz 1993

Marter, Joan M. : Alexander Calder. New York: Cambridge University Press 1991

Satre, Jean-Paul: Les Mobiles de Calder übersetzt von Chris Turner. 01.02.2018: [http://www.calder.org/system/downloads/1946\\_Satre.P0353.pdf](http://www.calder.org/system/downloads/1946_Satre.P0353.pdf)

Wikipedia: Mobile (Kunst). 05.05.2018: [https://de.wikipedia.org/wiki/Mobile\\_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Mobile_(Kunst)) (Jacob Baal-Teshuva: Alexander Calder 1898–1976. Verlag Taschen)

Flensted Mobiles: Was ist ein Mobile?, 15.04.2018: <http://www.flensted-mobiles.com/221>

## DYNAMISCHES GLEICHGEWICHT

Duden-Lexikon in 3 Bänden. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1972

Duden-Bedeutungswörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 2010

Wiktonary. Das freie Wörterbuch: Gleichgewicht, 05.05.2018: <https://de.wiktionary.org/wiki/Gleichgewicht>

Bringmann, Alexander: Die Philosophie von Ausgleich und Veränderung. 01.02.2018: <https://freidenker.cc/die-philosophie-von-ausgleich-und-veraenderung/6706>

## INSTALLATIONSKUNST

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003

Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst. zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH 2013

Buhler, Karin: „Installationskunst verstehen“ eine Zusammenfassung und Übersetzung des Buches Von Mark Rosenthal. St. Gallen: 2005

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kultur und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln: DuMont Buchverlag 1997

Fischer-Lichte, Erika; Hasselmann, Kristiane; Rautzenberger, Markus: Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript Verlag 2010

Gronau, Babara: Aufgeführte Räume. Interferenzen von Theater und Bildende Kunst. In: *ibid.*

Urmann, Martin: Die Grenzen der Sprache und ihre Chancen – eine hermeneutische Perspektive auf das Phänomen der Bildlichkeit. In: *ibid.*

Krystof, Doris, Ortsspezifität, In: Butin, Hubertus: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont 2002

Penck, Stefanie: 20. Jahrhundert. In: Kunstatlas. München: Prestel Verlag 2010

Bahtsetzis, Sotirios: Geschichte der Installation – Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Berlin: Diss., Technische Universität Berlin, 2006

Lach, Friedhelm: Der Merz Künstler Kurt Schwitters. Köln: M. DuMont Schauberg, 1971

Elger, Dietmar: Der Merzbau – Eine Werkmonographie. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1984

Kaprow, Allan: How to make a Happening. Vinyl, LP, Limited Edition. US: Mass Art inc. 1966

art-in.de. 01.04.2018: <https://www.art-in.de/incmu2.php?id=1244>

Wikipedia.org: Lips of Thomas 01.04. 2018: [https://de.wikipedia.org/wiki/Lips\\_of\\_Thomas#cite\\_note-0-3](https://de.wikipedia.org/wiki/Lips_of_Thomas#cite_note-0-3) (Marina Abramovic: Durch Mauern gehen. Autobiographie. Luchterhand, München 2016)

Theaterstory.org: 05.05.2018: <http://www.theartstory.org/movement-happenings.htm>

Kunstwissen.de: 01.04.2018: [http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_postm/pm01.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_postm/pm01.htm), 01.04.2018: [http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/o\\_mod/mini-mal-art.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/o_mod/mini-mal-art.htm)

Judd, Donald: Specific Objects. 01.04.2018: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

Sierra, Santiago: 01.04.2018: [http://www.santiago-sierra.com/20009\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php)

## KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß: Kunst und Farschung; Können Künstler Forscher sein?, Wien: Springer-Verlag 2011

Bergdorff, Henk: Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?, in *ibid.*

- Abb. 1: <https://www.phillips.com/detail/ALEXANDER-CALDER/NY010716/13> (13.05.2018)
- Abb. 2: <https://www.widewalls.ch/artist/marcel-duchamp/> (13.05.2018)
- Abb. 3: <https://www.kunstgeografie.nl/elterwater/elterwater.hannover.htm> (13.05.2018)
- Abb. 4: <http://www.tate.org.uk/art/artists/donald-judd-1378> (13.05.2018)
- Abb. 5: [https://de.wikipedia.org/wiki/Maman#/media/File:NGC\\_Maman.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Maman#/media/File:NGC_Maman.JPG) (13.05.2018)
- Abb. 6: <http://pietmondriaan.com/tag/amerika/> (13.05.2018)
- Abb. 7: [https://anthrowiki.at/Datei:Bild\\_140xyz.jpg](https://anthrowiki.at/Datei:Bild_140xyz.jpg) (13.05.2018)
- Abb. 8: [http://www.jeppehein.net/pages/project\\_id.php?path=works&id=234](http://www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=234) (13.05.2018)
- Abb. 9: <http://www.minusspace.com/2007/06/richard-serra-sculpture-forty-years-museum-of-modern-art-new-york-ny/> (13.05.2018)
- Abb. 10: <https://i.pinimg.com/originals/10/63/92/10639200ccd24e87eb5f5b0912074900.jpg> (13.05.2018)
- Abb. 11: <http://www.ediblegeography.com/bronx-beer-caves/> (13.05.2018)
- Abb. 12: <http://www.maxhetzler.com/exhibitions/ernesto-neto-2015#img1> (13.05.2018)
- Abb. 13: <https://fineartmultiple.com/blog/christo-jeanne-claude-editioned-works/> (13.05.2018)
- Abb. 14: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wolf\\_Vostell#/media/File:Skulptur\\_Ruhender\\_Verkehr\\_Koeln2007.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolf_Vostell#/media/File:Skulptur_Ruhender_Verkehr_Koeln2007.jpg) (13.05.2018)
- Abb. 15: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/sierra/biografie/> (13.05.2018)