

Kunst als sozialer Prozeß



Hans Haacke, Küken ausschlüpfend

Performance II (Wien/Graz) Bericht Biennale Venedig '78

Rainer Wick KUNST ALS SOZIALER PROZESS · S.D. Sauerbier SOZIALE PROZESSE UND KUNST, KUNST ALS SOZIALER PROZESS, SOZIALE PROZESSE ALS KUNST · Margarethe Jochimsen KUNST ALS SOZIALE STRATEGIE · Rolf Sachsse EINIGE THESEN ZUR THEORIE UND PRAXIS VON KÜNSTLERISCHER ARBEIT IM SOZIALEN KONTEXT · Rainer Wick SOZIALUTOPISCHES DENKEN BEI JOSEPH BEUYS · FELDFORSCHUNG ALS KÜNSTLERISCHE METHODE Rainer Wick im Gespräch mit Lili Fischer · Annelie Pohlen BONNER BEHÖRDEN ENTDECKEN 'KÜNSTLERISCHEN SACHVERSTAND' · Astrid Wick-Kmoch KUNST + SYSTEMTHEORIE + SOZIALWISSENSCHAFTEN, ZU DEN ARBEITEN VON HANS HAACKE · Rainer Wick NICHT KUNST, NICHT SOZIOLOGIE: DAS COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE · Georg F. Schwarzbauer WIENER PERFORMANCE-WOCHEN · STUDIO: TONIA KUDRASS, DETLEF HALFPAP · Marlis Grüterich EIN NEUES INSTITUT IN DER SCHWEIZ · Georg F. Schwarzbauer RUHRTOUR '78, ZU EINEM PROJEKT VON HA SCHULT · Rainer Jochims AVANTGARDISMUS UND GEMYTHLICHKEIT · Klaus Honnef BIENNALE VENEZIG '78

1976, versuchte die Künstlerin, ein bestimmtes Feriengebiet für Urlauber mit anderen als den von Fremdenverkehrsämtern praktizierten Methoden, z.B. durch gemeinsames intensiveres und bewußteres Beobachten von Naturereignissen oder durch bewußteres Empfinden von Bewegungen (Wanderungen im Watt) usw. zu erschließen.

Aber auch in einer anderen Richtung geht Lili Fischer einen Schritt weiter als Walther: Ihre Aktionen finden nicht in Museen mit informiertem Kunstpublikum statt, sondern ‚draußen‘ mit Leuten, die primär etwas anderes ‚bezwecken‘ als die Begegnung mit Kunst. (In den genannten Beispielen wollen sie gesund werden bzw. sich amüsieren und erholen). Diese Leute betrachten Lili Fischer daher nicht als Künstlerin, die ‚Kunsthandlungen‘ vollzieht, sondern als eine Person, die ihnen neue Erfahrungen, Perspektiven und Ergebnisse erschließt. Niemand huldigt hier — wie das im Museum der Fall ist — der Aura des Künstlers. Lili Fischer versucht, diesen Nimbus abzubauen: „Wenn tatsächlich heutige Kunst wirksam werden soll, muß sowohl von Seiten des Künstlers als auch des ‚Publikums‘ etwas geleistet werden: Vom Künstler Verzicht auf eine Überbetonung des eigenen Ichs und ein intensiveres Bemühen, seine Mitmenschen zu erreichen und ihnen aus seinen Erfahrungen zu helfen. Von Seiten des Publikums die Bereitschaft, einem einzelnen Individuum entgegenzukommen, dessen Erfahrungen wahrzunehmen und möglicherweise diese für sich anzuwenden.“¹⁶

Charles Simonds: Straßenwelten-Engagement für die großen ‚kleinen‘ Leute‘

Wer die winzigen Landschaften und Domizile aus Ton von Charles Simonds kennt, wird sich fragen, was diese Gebilde mit sozialer Strategie zu tun haben könnten. Sehr viel, wie ich meine, denn Simonds arbeitet auf der Straße. Als New Yorker in den Straßen der Lower East Side. Dort, wo soziale Randgruppen in heruntergekommenen Häusern leben, wo es keine Bäume, Blumen oder Gärten gibt, wo Kinder in engen Straßenschluchten auf Trümmerhaufen und Schrottplätzen spielen.

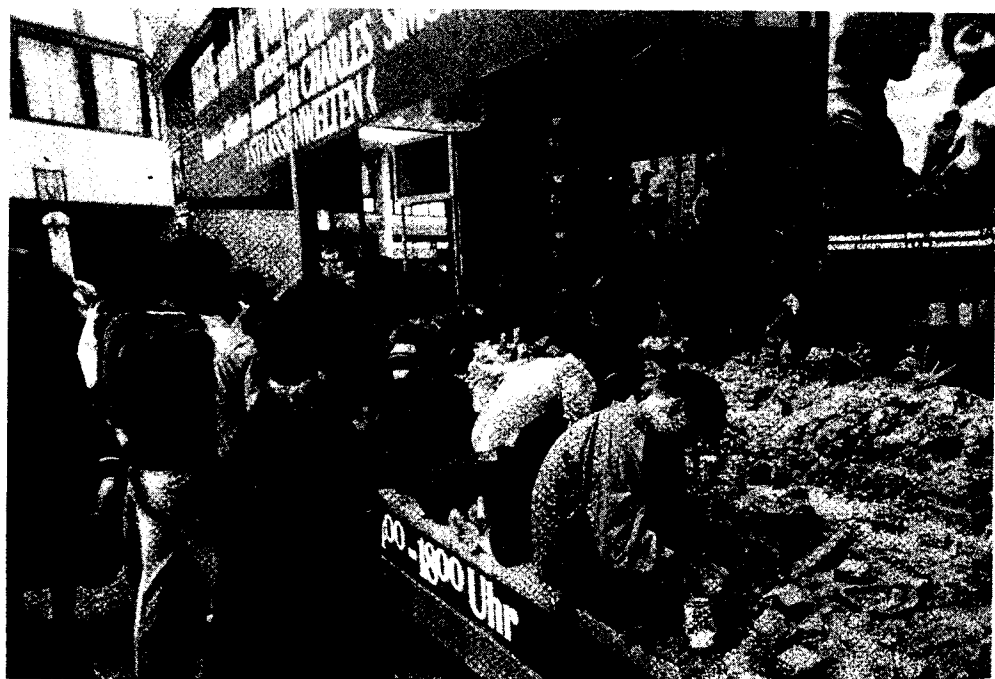
Die Arbeit des Künstlers ist alles andere als spektakulär: Ganz konzentriert auf sein Tun, baut er in Mauerspaltanbaufälliger Hausfassaden, in Straßenrinnen oder Fensternischen usw. aus winzigen, selbstgemachten Lehmsteinchen Behausungen für seine ‚little people‘, die nur in seiner Fantasie leben und die teilhaben an seiner persönlichen Mythologie, deren Kern die vielfältigen Beziehungen zwischen dem menschlichen Körper und der Erde bilden.

Obwohl von diesen „Straßenwelten“ Simonds’ in den Löchern und Höhlen kaum etwas zu sehen ist, erregen sie Neugier: Passanten bleiben stehen. Fasziniert von diesen fragilen Gebilden stellen sie Fragen an den Künstler oder fangen sogar an mitzubauen, selbst Teil dieser ‚Welten‘ zu werden.

Simonds fasziniert aber nicht nur, er irritiert auch. Zum Beispiel, weil er stundenlang arbeitet, ohne dafür bezahlt zu werden, oder weil er diese ‚kostbaren‘ Dinge abends Wind und Wetter, aber vor allem dem unberechenbaren Verhalten der Straßebewohner überläßt. Für ihn sind sie Mittel zur Kommunikation, Katalysatoren, nicht seine eigentliche Arbeit. Diese sieht er vielmehr in dem Prozeß der Entstehung dieser „Straßenwelten“: Was sich während der Arbeit ereignet, was diese Arbeiten auslösen, ist für ihn entscheidend, nicht das ‚Endprodukt‘, d.h. die entstandene Landschaft aus Ton.

Daß der Lern- und Empfindungsprozeß bei den Begegnungen mit Menschen auf der Straße ein gegenseitiger ist, versteht sich von selbst: Simonds erfährt viel über die Mentalität und Lebensbedingungen der Menschen in den Vierteln, in denen er arbeitet.

Ihre Sorgen und Bedürfnisse waren es dann auch, die ihn veranlaßten, in Initiativgruppen mitzuwirken, die die Bewohner der Lower East Side gründeten, um für eine Verbesserung der Lebensqualität in ihrer Gegend zu kämpfen. So realisierte er als aktives Mitglied der „Lower East Side Coalition for Human Housing“ zusammen mit diesen Menschen — neben zahlreichen anderen Projekten — auf einem Ruinengrundstück eine seiner kleinen „Welten“ als große Welt, besonders für die Kinder jenes Viertels. Auf diese Weise geht sein zunächst ganz auf seine imaginären ‚kleinen Leute‘



Oben: CHARLES SIMONDS im Florentiusgraben Bonn, Oktober 1977

Unten: Kinder bauen mit Charles Simonds eine große Landschaft für imaginäre 'kleine Leute' in dem Schaufenster eines Bonner Kaufhauses, April 1978 (Foto: Stefan Gräf).

Rechte Seite:

Links oben: CHARLES SIMONDS in der Adenauer-Allee Bonn, am 29.4.1978

Rechts oben: Behausungen von Charles Simonds im Cassiusgraben, Bonn, April 1978

Unten: Behausungen von Charles Simonds von Passanten zerstört. (Fotos: Franz Fischer)



konzentriertes Engagement sukzessive über in ein soziales Engagement für die wirklich großen ‚kleinen Leute‘.

Kunst oder nicht Kunst: eine überholte Frage?

Das sind einige – wie ich meine – markante Beispiele sehr unterschiedlicher sozialer Strategien, die Künstler im Laufe der letzten Jahre entwickelt haben. Einige Beispiele, nicht alle. Zu erwähnen wäre noch – man mag über die Effektivität dieses Projektes ganz besonders geteilter Meinung sein – die von Otto Muehl gegründete „Aktions-analytische Organisation bewußter Lebenspraxis“, die sogenannte AA-Kommune im österreichischen Burgenland, die als Fortführung seiner – meist mit Nitsch zusammen – veranstalteten Materialaktionen zur Befreiung des Menschen von dem historisch sozialen Triebtabu der christlichen Kultur zu sehen ist. Auch das in seinem Ansatz wichtige und interessante Projekt der Erarbeitung eines alternativen Fernsehprogramms „Alternativ Television“ von Klaus vom Bruch und Ulrike Rosenbach gehören hierher wie eine ganze Reihe von Initiativen, deren Thema die zwischenmenschlichen Beziehungen sind und die in anderen Beiträgen dieses Heftes vorgestellt werden.

Alle diese Projekte und Strategien sind gekennzeichnet dadurch, daß die Künstler den tradierten Rahmen der Kunst sowohl hinsichtlich des Ortes und ihrer Mittel, aber auch hinsichtlich ihrer Zielsetzung verlassen, um in einem Bereich der Gesellschaft, sei es dem der Erziehung, der Psychologie, der Heilmethoden, der Politik oder des Strafvollzugs als Künstler eigenständige, konstruktive Beiträge zur Verbesserung der jeweiligen Situation einzubringen.

Bleibt die große, unermüdlich gestellte Frage: Sind für die Konzipierung und Erarbeitung solcher Beiträge eigentlich Künstler nötig oder können dies nicht auch irgendwelche anderen kreativen Personen – zum Beispiel Sozialarbeiter, Politiker, Journalisten, Ärzte? Schließlich ist Kreativsein nicht ein Exklusivrecht der Künstler.

Und in der Tat gibt es keinen einseharen Grund, weshalb nur Künstler die erwähnten

Ideen haben und ausführen könnten, wenn gleich Künstler sich im Allgemeinen aufgrund ihrer Erfahrung im Umgang mit ungewöhnlichen Medien ihrer ‚professionellen‘ Suche nach immer neuen Wegen, ihrer Unbefangtheit und ihrer relativ großen Unabhängigkeit für die Entwicklung neuer Ansatzpunkte besonders gut eignen dürften.

Angenommen aber, das Projekt eines Künstlers unterscheidet sich durch nichts von dem Projekt eines kreativen ‚Nicht-Künstlers‘ – ist diese Arbeit dann noch Kunst oder nicht?

Zumindest seit den ready-mades des Marcel Duchamp ist nicht die Erscheinungsform eines Produkts, seine gestalterische Qualität oder Originalität bestimmend für seinen Kunstcharakter, sondern der Kontext, in dem dieses Produkt erscheint: So haben ein Flaschentrockner in einer Weinkellerei und in einem Museum grundverschiedene Bedeutungen, ebenso wie ein tropfender Wasserhahn in einem Badezimmer und ein solcher in einem FLUXUS-Konzert, obwohl sie sich äußerlich durch nichts unterscheiden.

Die heute übliche – besonders von Künstlern der conceptual art propagierte – Begriffsbestimmung von Kunst ist eine einfache, im Grunde tautologische. Sie erklärt ein Objekt bzw. eine Handlung dann zur Kunst, wenn dieses Objekt im traditionellen Rahmen der Kunst (Museum, Galerie z.B.) präsentiert bzw. eine Handlung in diesem Rahmen vollzogen wird. Kunst ist also, was Künstler als Kunst präsentieren. Kunst ist eine Frage der Setzung.

Wenn Kunst aber in erster Linie eine Frage des Kontextes und nicht der Erscheinungsform, der Qualität oder der Originalität ist, ist das Problem, ob soziale Projekte von Künstlern Kunst sind oder nicht, einfach zu lösen:

Sie sind es, da die Künstler b e w u ß t als Künstler arbeiten (wenn auch außerhalb des Museums und ohne das gewohnte Kunst-Publikum) und ihre Projekte als konsequente Weiterentwicklungen der in den sechziger Jahren angelegten Möglichkeiten sehen.

Wie steht es aber nun – diese Frage drängt sich auf – mit gleichrangigen Projekten von ‚Nicht-Künstlern‘? – Legt man denselben Kunstbegriff zugrunde, so sind