

Hans-Jürgen Hafner

Border Patrol

Welchen Status haben eigentlich Kunstwerke heute? Wie sehen aktuell die Spielräume, wie die Voraussetzungen für künstlerische Produktion aus? Welche Rolle spielen in der Praxis wie in den Diskursen der Kunst seit langem bewährte Modelle wie Konzeptualität oder Kritik dafür überhaupt noch? Unter welchen institutionellen Voraussetzungen wird Kunst für uns zurzeit überhaupt lesbar? Diese Fragen sind nicht leicht und alles andere als eindeutig zu beantworten. Sie weisen aber darauf hin, dass unser Begriff von Kunst ebenso wie ihre Praxis auf produktionstechnischer, diskursiver und verwertender Ebene massiven Wandlungen unterliegt.

Die ästhetische Entwicklung und Praxis der Kunst der 1960er und 1970er Jahre war in ganz wesentlicher Weise von einer Auseinandersetzung mit, bzw. der Kritik am Objekt der Kunst bestimmt. Nicht nur war der Warenstatus der Kunst unter heftigen Beschuss geraten. Das Kunst-Werk als Konkretisierung oder Materialisierung von künstlerischen Ideen und Zielsetzungen musste – zumal aus der Perspektive einer konzeptualisierten, prozesshaft und performativ aufgefassten künstlerischen Praxis – allmählich überflüssig erscheinen: Kunst konnte seitdem nicht mehr auf das Artefakt, auf Dinghaftigkeit zumal im Sinne der Warenform verkürzt werden. Von der veränderten Fragestellung in Bezug auf die Formate der Kunst unter konzeptuellen, prozessorientierten und performativen Bedingungen, war nicht nur die Produktionsseite, die KünstlerInnen, betroffen. Natürlich erforderten die neuen Spielräume für die Kunst nicht nur einen radikal anderen Darstellungsmodus. Sie zogen eine grundsätzliche Neubestimmung der Rolle bzw. Funktion der BetrachterInnen – und selbstverständlich auch der vermittelnden Institutionen der Kunst – nach sich. Spätestens mit Michael Frieds Auseinandersetzung der „theatricality“ der Arbeiten der Minimal Art und Joseph Beuys' Begriff der „sozialen Plastik“ wird klar, wie tief greifend sich der ästhetische und institutionelle Raum der Kunst verändert. Und, entsprechend, eine Neukonfigurierung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Kunst nach sich ziehtⁱⁱ. Tatsächlich bezieht sich unser heutiger Stand der ästhetischen Produktion (bzw. ihrer Diskussion) auf diese Neukonfigurierung.

Nach wie vor wird künstlerische Produktion vor allem über das Format der ‚Praxis‘ und jenes Modell von Konzeptualität definiert, das sich aus den historischen Zielsetzungen und ästhetischen wie praktischen Errungenschaften der Konzeptkunst seit den 1960er Jahren herleitet. Demgegenüber ist der Status des Kunstwerksⁱⁱⁱⁱ (der nach wie vor vom situativ bestimmten Darstellungsmodus verschiedener ästhetischer Praktiken bis zum handfesten ‚Werk an sich‘ reichen kann), auch vor dem Hintergrund eines boomenden Kunstmarkts während der so genannten Nullerjahre, neuerdings wieder sehr umstritten.

Nach wie vor sind es das Bewusstsein von und der praktische Umgang mit den – nicht nur ästhetisch, sondern gleichzeitig sozial und ökonomisch definierten – Grenzen bzw. Kompetenzbereichen innerhalb jener historisch gewachsenen ‚Institution Kunst‘ (sowie nach Außen), die zugleich die Grundlagen und die Spielräume jeglicher künstlerischer (und diskursiver) Produktion formatieren.

Vor diesem Hintergrund wäre der wachsende Einfluss des Ökonomischen innerhalb des Kunstbetriebs und seine Auswirkung auf die Produktion von Kunst zu werten, der sich in der künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung genauso widerspiegelt wie in der weiteren Profilierung institutioneller und kommerzieller Vermittlungsorgane. Die kürzlich zu verzeichnende Hausse des Kunstwerks im traditionellen, objekthaften Sinn hat – wie die gleichzeitige (Rück-)Besinnung auf herkömmliche Aspekte künstlerischer Produktion wie Medialität, Handwerklichkeit und Machart, Form und Genre – zwar mit einem Boom des Kunstmarkts und dessen Effekt auf andere Betriebsbereiche zu tun.

Es reicht m. E. allerdings nicht aus zwischen der derzeitigen Hausse von Kunstwerken und den Erfordernissen eines boomenden Kunstmarkts eine kausale – und gleichzeitig moralisch wertende – Beziehung aufzustellen. Bzw. würde genauso wenig weiterhelfen, der Rückkehr zum Kunstobjekt etwa gegenüber konzeptueller künstlerischer Praktiken ausschließlich einen konservativen/affirmativen Impuls zu unterstellen. Was aber nicht heißt, dass nicht ein Großteil der in den letzten Jahren produzierten Kunstwerke relativ bewusst auf ihre Verwertbarkeit auf dem Markt hin, sagen wir, konzipiert wurde. Diese Objekte sind tatsächlich im allerbuchstäblichsten Sinne Kunstwaren. (In dem Fall wäre der Status des Kunstwerks, sozusagen, konzeptuell eingesetzt als Darstellungsmodus für eine Form von Warenproduktion. Warenproduktion, die sich taktisch vollständig auf das ästhetische Feld spezialisiert und dessen inhärente Codes ausschließlich derivativ auf ihre kommerzielle Ausschlichtung hin reproduziert.)

Zugleich zeigt dieser Fall, wie sehr sich die Funktion des Konzeptuellen im Rahmen der veränderten institutionellen Bedingungen an eine traditionelle Auffassung künstlerischer (Objekt-)Produktion angeschlossen hat. Das ihm ursprünglich zugeschriebene Potenzial des Kritischen hat sich spätestens auf diesem Wege massiv relativiert.

Die Schleuser

Um zu den eingangs gestellten Fragen zurückzukehren: Was tun, wenn uns im Rahmen eines künstlerischen Projekts Arbeiten in relativ verschiedenen Formaten, Anordnungen und Darstellungsmodi begegnen. Arbeiten, die teils im traditionellen Sinn Werkcharakter aufweisen, deren Formate aber auch situationsabhängig abgestimmt sein können, etwa auf institutionell oder kommerziell regulierte Zusammenhänge wie Museumsräume oder Galerien; oder die uns, klar deklariert bzw. bewusst diskret und unkenntlich gelassen, in der vermeintlichen/tatsächlichen Neutralität des öffentlichen Raums begegnen?

In der Tat konfrontiert uns ein künstlerisches Projekt, wie es Burghard (als Lebens- und Arbeitsgemeinschaft von Romy und Stef Richter) vorlegen, alleine schon auf der Ebene der Präsentation mit allerhand offenen Anschlussstellen. Dieses Projekt wirft aber auch in Hinblick auf Material und Gestaltung der Arbeiten, deren Formate und Arrangements, sowie Situation und Adressat, worauf sie zielen Fäden in sehr verschiedene Richtungen aus. Bzw. bezieht es sich in unterschiedlicher Weise auf das Viereck aus Institution und individueller künstlerischer Praxis, Konzeptualität und eigentlichem (Kunst-)Werk.

Glasscheiben, Schraubzwingen, Nadeln, Mobiliar, Papierbögen, Porzellanplatten, Stoff- und Textilbahnen, Dia- und Overhead-Projektoren, Beamer, handgeformte Tonklumpen, gefundene, industriell gefertigte Sanitärspiegel, Bild- und Textausrisse unterschiedlicher Provenienz, Postkarten, Informationsflyer, Landkarten, Texte, Kunstmagazine, Bücher, typographische Muster, Schriftanimationen oder -arrangements, modulare und variabel einzusetzende Tisch-, Regal- und Displaysysteme, soziologisch motivierte Recherchen, ein Stuhl, Grund und Boden, bestehende Architektur, konkrete Bauteile und die eigenen Atelierfenster... Nicht, dass sich die Liste endlos fortsetzen ließe – doch muss unbedingt auffallen, dass die von Burghard verwendeten Materialien, sei es als Rohmaterial oder in bearbeiteter bzw. künstlerisch oder typografisch gestalteter Form, genauso vielfältig wie heterogen, so exzentrisch wie konventionell und dabei mindestens so kunsttypisch wie -fern beschaffen sind.

Zwar dürfte es uns nicht schwer fallen, diese nach Ort und Vermittlungskontext, Anlass und Intention platzierten Arbeiten bzw. ihren spezifischen Darstellungsmodus als Werk, Arrangement, private oder öffentliche Intervention und Ausstellungstableau sozusagen unmittelbar ‚als Kunst‘ zu erkennen. Darüber hinaus sind es freilich gerade die vielfältig-heterogenen Materialien, die derart formal wie inhaltlich, buchstäblich wie metaphorisch eingesetzt und nach Anlass bzw. Kontext spezifisch codiert, die für Kohärenz innerhalb des

Projekts sorgen – indem sie paradoxerweise als multifunktionale Gestaltungsmittel und Ideenträger fungieren.

Dabei scheint gerade der Schritt vom bloßem Material und seiner Konkretisierung in der künstlerischen Arbeit/als Werkform konzeptionell wie gestalterisch neuralgisch: tauchen in der Einzelausstellung Steigiii etwa gefundene Sanitärspiegel – unter dem Titel raum() (2009) – als flache Stapelung mit der Spiegelfläche zum Boden hin auf, die zugleich im Hintergrund mit überlagerten Lichtflächen zweier Overhead-Projektoren korrespondiert, verselbstständigen sich die Spiegel für Raum (mirrors) (2009) zu einem installativ unter die Decke gehängten, formal-disfunktionalen Arrangement. Die Spiegel spiegeln nichts anderes als die Decke darüber, beschreiben so aber dennoch einen für den Betrachter nur nicht einsehbaren Raum innerhalb des Raumsiv. Das Material Spiegel entspricht so einerseits gänzlich seinen inhärenten Qualitäten, gewinnt andererseits in der situativen Gestaltungsform aber eine zusätzliche Ideen- oder Referenzebene.

Es ist das Spannungsverhältnis zwischen der konkreten Anwesenheit bzw. Qualität des Materials und den sehr vielfältigen referenziellen und kontextuellen Ebenen, die darüber angetriggert werden, welches Burghards Projekt einerseits mit ortsbezogen installativen Praktiken der historischen Konzeptkunst verbindet. Andererseits verweist der deutlich in den einzelnen Arbeiten (wie in deren situativen Platzierung im Rahmen der Ausstellung) präsente Aspekt des Formal-Gestalterischen auf jene sehr zeitgemäße Frage nach dem Werkcharakter künstlerischer Arbeit.

Der letztere Aspekt wird nicht nur im Kapriziösen der Materialwahl deutlich: immerhin ist hierbei die enorme Spanne zwischen Rohmaterialien (wie Ton, Stoff und Papier, die mit Eigenschaften wie roh, pur, unbehandelt oder ursprünglich konnotiert sein könnten) und dem technischen Instrumentarium etwa von gebeamten Text-/Typographie-Animationen zu verzeichnen. Ja er wird förmlich auf die Spitze getrieben durch die komplex obskuren Transformations- oder Codierungsprozesse, die Burghard den Materialien konzeptionell hinterlegen: wenn etwa die statistischen Daten eines Raumplans oder architektonischen Volumens in passgenaue, darauf abgestimmte Papierabdeckungen oder Textilfutteralev übersetzt werden; wenn zeitbasierte Phänomene in physikalische Prozesse übertragen werden; wenn Ordnungs- oder Aufzeichnungssysteme – vollständig entfunktionalisiert – als schiere Verfügungsmasse (bzw. als Material an und für sich) da stehen; wenn, kurz gesagt, abstrakten Repräsentationsweisen mit ihrer umso handfesteren Konkretisierung begegnet wird. Wir würden Burghards Arbeiten entsprechend nicht gerecht, wenn wir diese alleine nur inhaltlich – etwa im Sinne einer zeitgemäß aktualisierten Umdeutung des site/non site-Konzepts Robert Smithsons – als kritische Einlassung auf Repräsentationssysteme im Allgemeinen oder als eine Art interventionistisch angelegtes Projekt etwa im konkreten Raum der Institution lesen würden.

Zwar ließe sich hierin wenigstens ein ‚Motiv‘ des Burghardschen Ansatzes festmachen. Und zugleich böte sich so eine Erklärung für jene höchst pragmatische Auffassung von Institution und den flexiblen Begriff von Praxis, die ihrem Projekt zu unterliegen scheint.

Entsprechend basieren frühe Arbeiten wie das aus kulturbezogenen Informationsflyern skulptural aufgestapelte Flyerstapel (2002)^{vi} oder das zu gleichen Teilen installative und interventionistische Transferprojekt through a window that is... (2002)^{vii} auf dem ebenso einfachen wie effizienten Prinzip der Kontextverschiebung. Ist beim Flyerstapel der Titel auf der Ebene von Material und Gestaltung sozusagen Programm, entfaltet sich erst im Setting der Arbeit ihre symbolische Relevanz: die Flyer, die das offizielle Programm der Wiener Institutionen bewerben sollten, werden, disfunktionalisiert, zum Baustoff für eine ausgerechnet im Rahmen einer Galerieausstellung entwickelten, situativen Skulptur. In der Arbeit allerdings einen institutionskritischen Hintergrund zu vermuten, würde zu weit führen. Wie die Künstler selbst anmerken, hatte die Entwendung und Umfunktionierung dieser Flyer keinerlei Nebeneffekt: das aus dem Verkehr gezogene Informationsmaterial wurde

stillschweigend ersetzt. through a window that is..., die zeitweilige Entnahme und Umplatzierung der Schaufensterfront eines Wiener Offspaces beim Akademierundgang, unterstreicht die Rolle, die Kontextverschiebung für das Projekte Burghards spielt. Doch droht eine Überbetonung von Intervention und Institutionskritik sozusagen als Form und Thema der Arbeit ihren fiktionalen Rest auszublenden: Smithsons site/non site-Konzept, nicht auf ein exklusiv kunstbetrieblich absolviertes Kammerstück reduziert, scheint etwa gerade da wieder auf, wenn sich der verwaiste und offen gelassene Offspace allmählich tatsächlich mit innerstädtischem Leben (Graffitis, eine umgestellte Parkbank, verwehtes Laub etc.) füllt. In den Arbeiten bauen denken (2008) und bauen denken (2009/10) schließt das von Burghard wiederholt genutzte Mittel der konkreten und metaphorischen Kontextverschiebung eine Verlagerung des Aktionsfeldes insgesamt ein. Beide Arbeiten setzten nämlich für ihren Ausgangspunkt an einer im städtischen Raum von Berlin-Mitte aufgefundenen, ehemals öffentlichen DDR-Zweckarchitektur an^{viii}. Im Zuge der Aufklärung und Restitution früherer Besitzverhältnisse bzw. in den Fokus neuer Bebauungspläne geraten, war dieses kleine Häuschen buchstäblich ‚grundlos‘ geworden. Dadurch empfahl es sich als ‚Gegenstand‘ einer komplexen Anordnung genauso handfester wie symbolischer Verschiebungen, die von der zeitweiligen schwarzen Verhüllung des Häuschens (im Falle von HHütte) bis hin zu seinem völligen Rückbau samt der folgerichtigen Einlagerung des Bauschutts (bauen denken, Stand Juli 2010) auf einem von Burghard schon zuvor erworbenen Grundstück außerhalb Berlins reichte.

Durch die Verlagerung des Aktionsfeldes unmittelbar in den städtisch-öffentlichen Raum hinein scheint das Duo dazu an der Tradition des New Genre Public Art anzuschließen: ein zumal zum Ende der 1990er Jahre ausführlich diskutiertes Genre, das allerdings in jenem Moment in Vergessenheit geriet, wo sich auf Seiten der ästhetischen Produktion eine stärkere Marktorientierung, ja die geradezu flächendeckende Ökonomisierung der ‚Institution Kunst‘ abzuzeichnen begann. Die teilweise öffentlich gemachten, teils privat gehandhabten Arbeitsschritte rund um HHütte und bauen denken zeugen insofern auch vom Bewusstsein der Künstler für die Bedingungen der eigenen Praxis, die ihrerseits in formaler wie inhaltlicher Weise Material und Plot wird. Denn es sind nicht zuletzt solche innerbetrieblichen historischen Verwerfungslinien, von denen her das Projekt Burghards produktiv lesbar werden kann, in der pragmatischen Art, wie es mit formalem Rest bzw. mit dem Reservoir des Symbolischen auf die herrschenden Verhältnisse reagiert. Gute Schleuser kennen die beiden Seiten jeder Grenze.

i Das gilt zumindest für die bis heute den internationalen Kunstdiskurs dominierende US-amerikanische und westeuropäische Perspektive. Die gleichzeitige Entwicklung konzeptueller Praktiken in den Ländern Osteuropas und in Mittel- und Südamerika legen – im Ästhetischen – allerdings vergleichbare Entwicklungen nahe.

ii Für eine Revision des Werkbegriffs trat kürzlich etwa Diedrich Diederichsen im Kapitel „Gegenstand, Produktion, Zusammenhang“ seines Buchs Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation, Köln 2008 (vgl. S. 193-212) ein.

iii Ausstellungsraum Kwadrat, Berlin, 2009

iv Die Arbeit war in den Ausstellungen menschliche zwecke, eine umfassende Werkschau in der Städtischen Galerie Wolfsburg, 2009, sowie KMA Group Show, bei der Krome Gallery, Berlin, 2010 zu sehen.

v In der Art wären Hülse (Das Haus) (2009) und Hülse (System) (2010) aufzufassen.

vi Entwickelt für die Gruppenausstellung Was glänzt hat kein eigenes Licht in der Galerie Engholm Engelhorn, Wien, 2002.

vii Entwickelt für die Jahresausstellung der Akademie der Bildenden Künste, Wien, 2002.

viii Das Häuschen lag ursprünglich unweit der Invalidenstraße gegenüber dem Nordbahnhof.