

Um uns der  
eigenen  
Existenz zu  
versichern,  
brauchen  
wir die  
Gegenstände,  
die Gesten  
und die  
Wörter.

Christian Hartard

**Performative Objekte**

**Projektwebsite:**

[www.icaros.org](http://www.icaros.org)

Titelzitat aus: Herta Müller, Rede zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur, 2009



## Schlüsselbegriffe

empirische Ästhetik – partizipative Kunst – performative Skulptur – kollektive Autorschaft – Inklusion / Exklusion – alternative Ökonomie der Kunst

–

## Abstract

Das Projekt untersucht die Produktion ästhetischen Sinns als kollaborative Praxis. Dazu entwickelt es ein System an frei verwendbaren plastischen Elementen, die als ‚performative Objekte‘ zu Katalysatoren und Analyseinstrumenten künstlerischer Handlungssituationen werden.

### Forschungsfragen und Ziele

Dass ein Kunstwerk sich erst im Blick des Betrachters vollendet, ist ein bekannter Topos der Rezeptionsästhetik. Die autoritäre Figur des Künstlers, der sein Werk autonom und materiell unveränderlich schafft, wird durch diese Idee aber nicht grundsätzlich angetastet. Das Forschungsvorhaben lässt sich von der Überzeugung leiten, dass Kunst ihre Innovationskapazitäten steigern und sich mit Komplexität anreichern kann, wenn sie künstlerische Formen anbietet, die diesen Modus aufbrechen und die Teilhabe der Rezipienten in Richtung einer tatsächlichen, am Werk selbst sichtbaren Co-Produktion verschieben. Das Projekt gebraucht dafür den Begriff der ‚politischen Form‘. Es setzt sich zum Ziel, *empirisch zu zeigen und theoretisch zu analysieren, wie und mit welchen ästhetischen, epistemologischen und sozialen Konsequenzen eine solche gemeinsame, vernetzte Sinnbildung gelingen kann.*

### Methoden

Dazu entwickelt es in einer ersten Phase ein umfangreiches Set ‚performativer Objekte‘: modulartige skulpturale Elemente, die ohne Vorgaben des Künstlers benutzt, getragen, bewegt, arrangiert, kombiniert, kopiert und verändert werden können. In einer zweiten, kollaborativen Phase wird dieses Handlungspotential in Workshops (*research cells*) mit Partnern aus unterschiedlichen Disziplinen wie Bildender Kunst, Design, Tanz, Architektur oder Sozialwissenschaften praktisch erprobt und dokumentiert. Teilnehmende Beobachtung und vertiefende qualitative Interviews reflektieren, *wie ‚performative Objekte‘ als Katalysatoren plastischer Handlungen fungieren und unter welchen Parametern die ästhetische Entscheidungsfindung in diesem Prozess zustandekommt.*

### Theoretischer Rahmen

Das Projekt operiert aus einer praxeologischen Perspektive. Wichtige Orientierungsmarken sind Ansätze, die die Körpergebundenheit ästhetischer Erfahrung betonen und ästhetischen Sinn als Resultat von Praxisvollzügen verhandeln,<sup>a</sup> ferner Theorievorschläge, die Objekte als soziale Agenten in einem interdependenten Handlungsgeflecht situieren, wie die Akteur-Netzwerk-Theorie,<sup>b</sup> die Idee der Quasi-Objekte,<sup>c</sup> der Grenzobjekte<sup>d</sup> oder des performativen Aufforderungscharakters von Dingen (*affordance*).<sup>e</sup>

### Innovationsgrad

In der Verbindung von theoretischer Rahmung, künstlerischer Praxis und empirischer Kontrolle verfolgt das Projekt drei sich ergänzende Ziele. (1) Es entwickelt und testet eine innovative, objektgestützte Methodologie zur Anstiftung und Analyse kollaborativer ästhetischer Sinnproduktion. (2) Dabei vermittelt es grundlegende Einsichten in den Prozess multipler Autorschaft und (3) stellt programmatische Fragen zu einer alternativen Ökonomie der Kunst und zum emanzipativen Potential, aber auch zu den möglicherweise exklusiven Mechanismen partizipatorischer Praxis.

a etwa Julia Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 2003; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 2004; Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 2013; Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, 2012; Georg Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 2014

b Alfred Gell, *Art and Agency*, 1998, sowie Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, 2007 (orig. 2005)

c Michel Serres, *Der Parasit*, 1981 (orig. 1980)

d Susan Leigh Star, James R. Griesemer, *Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39*, in: *Social Studies of Science*, H. 19 Nr. 3 (Aug. 1989), S. 387–420

e James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, sowie Donald Norman, *The Design of Everyday Things* (orig. *The Psychology of Everyday Things*), 1988

Christian Hartard

**Performative Objekte**

**Forschungsprogramm**

<b>I Ziele, Hypothesen, Fragen</b> .....	1
1 Autoritäre und politische Form: Ein Problemaufriss .....	1
2 Zentrale Hypothesen und Forschungsfragen .....	3
3 Arbeitsprogramm und Forschungsdesign .....	4
<b>II Methodik</b> .....	5
1 Studio: Performative Objekte .....	5
2 Labor: Elicitation by Performative Objects (EPOS) .....	9
3 Sonden: Theoretische Reflexion .....	12
<b>III Forschungsstand und Theorierahmen</b> .....	14
1 Prozess: Abschied vom Werk .....	15
2 Postikonik: Abschied vom Bild .....	17
3 Partizipation: Abschied vom Künstler .....	19
<b>IV Innovationswert</b> .....	21
<b>Literatur</b> .....	23

## I Ziele, Hypothesen, Fragen

### 1 Autoritäre und politische Form: Ein Problemaufriss

[ 1 ] „Die Sachen, die ich mache, sind veränderlich, möglichst einfach, reproduzierbar. Sie sind Bestandteil des Raumes (...), sie können zu immer neuen Kombinationen oder Stellungen verändert werden, sie verändern dadurch den Raum. Diese Veränderung überlasse ich dem Konsumenten, der dadurch immer wieder aufs neue bei der Herstellung beteiligt ist.“<sup>1</sup> Als die Künstlerin Charlotte Posenenske diese Überlegungen 1968 in der Zeitschrift *Art International* veröffentlichte, hatte sie seit gut einem Jahr mit ihrer Serie der *Vierkantrohre* experimentiert, einem Set von sechs stereometrischen Hohlkörpern aus dünnem Stahlblech, die sich zu verschiedensten, von der Künstlerin nicht vorgegebenen Formationen zusammenmontieren ließen. Die Vollendung der Installation war also den jeweiligen Ausstellungskuratoren, Galeristen oder Käufern überlassen – nicht beliebig, aber doch frei innerhalb der von den Elementen angebotenen Möglichkeiten. Auf diese Werkserie vor allem bezog sich Posenenskes Kommentar,<sup>2</sup> der zugleich ihren Abschied von der Kunst markierte. Ernüchert von den begrenzten realen Wirkmöglichkeiten ihres politisch (das heißt: auf Sozialität hin) gedachten Werks schrieb sie: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nicht zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“<sup>3</sup>

Wenige Jahre zuvor, 1962, hatte Umberto Eco mit der Studie *Opera aperta* (dt. *Das offene Kunstwerk*) einen ästhetischen Entwurf vorgelegt, als dessen radikale Umsetzung Posenenskes Arbeiten anmuten.<sup>4</sup> Wenn Eco von „Kunstwerke[n] in Bewegung“<sup>5</sup> spricht, hat er zwar keine tatsächliche Bewegung des Werks oder der Betrachter im Sinn, sondern eine Dynamik möglicher Zeichenbeziehungen innerhalb des Werks; aber auch für ihn ist es der Betrachter, der das Werk durch seine Rezeption erst vollendet. Das zeitgenössische Kunstwerk entwirft Eco als ein mehrdeutiges „System von Relationen“,<sup>6</sup> das eine Kommunikation mit dem Beobachter in Gang setzt: Die Strukturen des Werks geben eine gewisse Bedeutungstendenz vor, werden aber ihrerseits kontextuell gelesen, nämlich abhängig von Kultur, Sozialisation und Erfahrung des Rezipienten. Offenheit heißt für Eco also nicht: Beliebigkeit der Interpretation, sondern: wechselseitige Bindung von Bedeutung und Deutung.

1 Charlotte Posenenske, Statement in: *Art International*, XII/5, Mai 1968 (zitiert nach: Renate Wiehager (Hg.), *Charlotte Posenenske*, 2009, S. 135)

2 Andere Serien, wie die *Reliefs* (1966/67) und die *Drehflügel* (1967/68), sind nur sehr eingeschränkt partizipativ angelegt.

3 Posenenske 1968 (Wiehager 2009, S. 135)

4 Umberto Eco, *Opera aperta*, 1962 (in deutscher Übersetzung erst 1977 erschienen)

5 Eco 1962 (dt. 1977, S. 42)

6 Eco 1962 (dt. 1977, S. 14)

**[ 2 ]** Es ist bemerkenswert, dass Ecos Ästhetik, obschon sie auf die Mitwirkung des Rezipienten hin angelegt ist, die autoritäre Figur des Künstlers grundsätzlich unangetastet lässt. Dass das Kunstwerk als materielles Objekt vom Künstler autonom und unveränderlich geschaffen wird und der Rezipient von diesem Prozess ausgeschlossen bleibt, ist stillschweigend vorausgesetzt. Der künstlerischen Kontrolle über den Sinn des Werks sind nur dadurch Grenzen gesetzt, dass Werk und Betrachter füreinander letztunverfügbar bleiben – der Betrachter hat keine Gewalt über die Substanz des Werks, das Werk hat keine Gewalt über die Beobachtungsvoraussetzungen des Betrachters – und dass trotzdem eine sinnvolle Kommunikation zustande kommt. Sinn meint hier, dass der Rezipient mit dem Dargebotenen „etwas anfangen“, es zum Ausgangspunkt eigener Sinnfortschreibungen machen kann. Systemtheoretisch könnte man formulieren: Das Kommunikationsangebot des Kunstwerks ist anschlussfähig; und das heißt auch: offen für abweichende Anschlüsse. Interessanterweise zeigt aber gerade Luhmanns Systemtheorie, dass die immanente Mehrdeutigkeit des Werks nicht unbedingt auf eine Emanzipierung des Publikums zielen muss. Wie Eco konzipiert Luhmann das Werk als Struktur möglicher Relationen zwischen kommunikativen Elementen. Mit steigender Anzahl an Elementen lässt sich die Gesamtheit ihrer denkbaren Verknüpfungen vom Künstler nicht mehr handhaben. Die Komplexität des Werks (aber nicht: die Disposition des Beobachters) erzeugt einen Möglichkeitsüberschuss<sup>7</sup> – das Werk enthält mehr möglichen Sinn, als der Künstler hineingelegt hat.<sup>8</sup>

Was aufstößt, bei Eco wie bei Luhmann: Die Freiheit des Betrachters ist lediglich die Freiheit, sich sein Teil zu denken. Aber dass die Gedanken frei sind, liegt nicht am Werk, sondern in der Natur der Sache. In diesem verkümmerten Sinn existiert Gedankenfreiheit – aber eben nicht: Handlungsfreiheit – noch im repressivsten politischen System, ganz einfach, weil man den Menschen nicht in die Köpfe sehen kann. In der Kunst ist eine solche Freiheit der Interpretation nicht die Freiheit der eigenen ästhetischen Äußerung, eines alternativen Gebrauchs, einer evidenten Veränderung, Erweiterung oder Fortsetzung des Werks. Das gilt nicht zuletzt für viele partizipative und kollaborative Formate, die seit den 1960er-Jahren immer wieder in diese Lücke zielten und versuchten, die Teilhabe am künstlerischen Geschehen neu zu verteilen. Selbst bei einem eminenten Künstler wie Franz Erhard Walther, der Handlung als Werkbestandteil in die Bildhauerei einführte, oder in neuerer Zeit bei Thomas Hirschhorn, Erwin Wurm oder Maria Eichhorn fungieren die Rezipienten letztlich als Ausführende einer mehr oder weniger eng gefassten künstlerischen Choreographie, weil die zum Einsatz kommenden Objekte limitierte Handlungen nahelegen, dezidierte Nutzungsvorgaben machen oder aus konservatorischen Rücksichten stark eingeschränkten Verwendungsmöglichkeiten

7 Niklas Luhmann, Soziale Systeme, 1984, S. 66

8 Luhmann 1984, S. 41f., S. 46

unterliegen. Die Körper und die Gesten des Publikums werden nicht eigentlich zu Urhebern, sondern zu Elementen des Werks. Auch hier gilt: Nur die Produktion des Künstlers ist sichtbar; die Rezeption ist unsichtbar. Nur Produktion ist anschlussfähige Kommunikation, Rezeption ist Selbstgespräch. Damit entfällt für den Künstler die Möglichkeit, Antworten auf seine ästhetischen Beiträge zu erhalten, und auch darin ähnelt er einem Regime, das ohne Kritik, ohne Korrektiv, immunisiert gegen Widerspruch operiert.

Eine solche materiell oder in ihrer performativen Ausgestaltung allein vom Künstler bestimmte, durch Rezeption nicht konditionierbare, asymmetrische Werkform nenne ich ‚autoritäre Form‘. Ihr stelle ich gegenüber, was man als ‚politische Form‘ bezeichnen könnte: eine künstlerische Infrastruktur, die die Kontrolle der Praxis nicht beim Künstler zentriert, sondern eine dezentrale – individuelle oder kollektive – Produktion von Ordnung und Sinn ermöglicht. Politische Form ist immer provisorische (statt festgefügte) Form, ist immer reflexive (statt einseitige) Form, ist immer soziale (statt vereinzelnde) Form.

## 2 Zentrale Hypothesen und Forschungsfragen

[ 3 ] In der Soziologie der Gegenwart, konstatiert Luhmann in *Soziale Systeme* (1984), gebe es „bemerkenswerte Umlagerungen – so von Interesse an Design und Kontrolle zu Interesse an Autonomie und Umweltsensibilität, von Planung zu Evolution, von struktureller Stabilität zu dynamischer Stabilität.“<sup>9</sup> Zumindest für die Kunst muss man sagen: Eine Theorie, die dies feststellt, ist weiter als die Gesellschaft, die sie beschreibt. Von dieser Diagnose nimmt das Forschungsvorhaben seinen Ausgang. Es lässt sich von der Überzeugung leiten, dass Kunst nach Möglichkeiten suchen muss, Kontrolle durch Kooperation zu ersetzen, Produkt durch Prozess, einseitige durch wechselseitige Konditionierung. Sie muss Experimente zulassen, die den Modus der ‚autoritären‘ Form aufbrechen, und ‚politische‘ Formen anbieten, die die Teilhabe der Rezipienten in Richtung einer am Werk selbst sichtbaren Co-Produktion verschieben. Eine solche Kunst konzipiert ästhetische Erfahrung nicht als eine Art des – bestenfalls kritischen – Konsums, sondern als schöpferisches Involviertsein in eine anschlussoffene, provisorische Ordnung, für die der Künstler nur den Rahmen setzt.

Dies sind keine moralischen Forderungen. Ein Projekt, das sich im Zugang zur Kunst für die Ausweitung von Möglichkeitsräumen einsetzt, kann nicht wissenschaftlich auf Verknappung zielen (etwa durch die Monopolisierung von ‚Wahrheit‘). Es geht auch nicht um die Ablösung einer ‚konventionellen‘ Kunst durch eine vermeintlich bessere; es geht um Differenz. Damit ist nicht Fortschritt gemeint, sondern der Versuch einer Antwort auf die Frage,

wie es weitergeht, wie Kunst also ihre Innovationskapazitäten erhöhen kann. Vor allem zwei Steigerungsverhältnisse ergeben sich nach meiner Auffassung:

Zum einen dienen die kreativen Beiträge des Publikums als kommunikative Rückkopplungen. Sie heben das reflexive Niveau der gesamten ästhetischen Kommunikation und erlauben ihr, sich mit Komplexität anzureichern. Zum andern kann die Zunahme an rezeptiven Freiheitsgraden zu einer größeren Abnahmewahrscheinlichkeit der künstlerischen Kommunikation führen (zumindest, solange diese Freiheit als Erfahrungsgewinn und nicht als Überforderung erlebt wird); dabei korrespondiert die Emanzipation des ‚Betrachters‘ paradoxerweise mit einem Ausbau der Handlungsoptionen auch auf Seiten des Künstlers, dem neue Möglichkeiten zuwachsen, Formen und Abstufungen des eigenen Kontrollverlusts zu differenzieren und genau dies als seine spezifische künstlerische Leistung anzubieten.

**[ 4 ]** Das Ziel des Forschungsvorhabens ist die Entwicklung und Analyse ‚politischer Formen‘. Es verspricht also einen künstlerischen und einen theoretischen Ertrag. Als *künstlerisches* Projekt wird es die Rezipienten mit sinnoffenen künstlerischen Strukturen und instabilen Handlungssituationen konfrontieren, ihnen dafür aber in erheblichem Maß die Gestaltung der künstlerischen Ordnung überantworten und ihnen erlauben, sich im Einsatz des eigenen ästhetischen Potentials selbst als Urheber von Sinn zu erleben. Am konkreten Fall soll es empirisch zeigen, wie durch ein partizipatorisches Handlungsangebot Kontingenz in Komplexität umgebaut wird und kooperative ästhetische Produktion, Sinnbildung, wechselseitige Kommunikation und Reflexion gelingen können. Als *wissenschaftliche* Studie wird es untersuchen, mit welchen ästhetischen, epistemologischen und sozialen Konsequenzen eine solche ästhetische Praxis zu rechnen hat. Indem das Projekt die künstlerischen Formen, die es entwickelt, zugleich als heuristisches Instrumentarium verwendet, analysiert es sich mit seinen eigenen Mitteln. Man kann von künstlerischer Forschung (*artistic research*) sprechen.

### **3 Arbeitsprogramm und Forschungsdesign**

Das Vorhaben entfaltet sich in drei aufeinander bezogenen Modulen:

**[ 5 ]** *Studio: Entwicklung performativer Objekte* (→ Abschnitt II 1)

Eine erste, künstlerisch-praktische Phase konzipiert und realisiert einen umfangreichen Corpus an ‚performativen Objekten‘, die sich anfassen, bewegen, am oder mit dem Körper tragen, im Raum beliebig arrangieren und miteinander kombinieren lassen. Sie sind grundsätzlich für andere Kontexte adaptierbar, dürfen also im Sinne des Open-Source-Gedankens auch kopiert oder verändert werden. Wo möglich, soll durch den Rückgriff auf

additive Fertigungstechniken (3-D-Druck) die dezentrale Reproduzierbarkeit der Objekte erleichtert werden.

**[ 6 ]** *Labor: Kollaborative Workshops* (→ Abschnitt II 2)

In einer zweiten, kollaborativen Phase wird dieses Handlungspotential in explorativen Workshops (*research cells*) mit Partnern aus unterschiedlichen Disziplinen und ausgewählten Publika im privaten, musealen oder öffentlichen Raum praktisch erprobt und dokumentiert. Im Zentrum steht die Frage, welche konkreten Konstellationen, Situationen und Handlungssequenzen ‚performative Objekte‘ ermöglichen. Teilnehmende Beobachtung und vertiefende qualitative Interviews reflektieren, wie ‚performative Objekte‘ als Katalysatoren plastischer Handlungen fungieren und unter welchen Parametern die ästhetische Entscheidungsfindung im jeweiligen Fall zustandekommt. Der kreative Prozess und / oder seine Ergebnisse werden nach Möglichkeit als Ausstellung, Performance, Lecture o. ä. öffentlich sichtbar und durch eine entsprechende Vermittlungsarbeit begleitet.

**[ 7 ]** *Sonden: Theoretische Reflexion* (→ Abschnitte II 3 und III)

Die Erkenntnisse aus der zweiten Projektphase dienen als Basis für eine theoretische Einbettung meines Ansatzes und zur Formulierung von Folgerungen für eine zukünftige partizipative künstlerische Praxis. Sie werden auf der Website [www.icaros.org](http://www.icaros.org) in Form eines stetig erweiterbaren Textarchivs dokumentiert und durch einen Objekt-Index ergänzt. Programmatische Fragen gelten dem ontologischen Status ‚performativer Objekte‘ und dem möglichen Maß ihrer Kontingenz, ihrem emanzipativen Potential, aber auch den Exklusionsmechanismen einer Kunst, die in der Rezipion sozial ungleich verteilte Ressourcen (wie Zeit oder kulturelle Bildung) voraussetzt. Zu diskutieren ist ferner, welche Konsequenzen der Verzicht auf Vollendung und Verknappung von ‚Werken‘ für ihre Präsentation und ihre ökonomische Verwertbarkeit hat.

## **II Methodik**

### **1 Studio: Performative Objekte**

**[ 8 ]** *Form*: Unter ‚performativen Objekten‘ verstehe ich skulpturale Elemente, die zu Bezugspunkten oder zu Mitteln ästhetisch erlebten Handelns werden können, ohne dass ich diese Handlungen vorab festschreibe oder die Artefakte sie zwingend nahelegen. Es sind modulare, serielle Gegenstände, die von den Betrachtern (Besuchern, Teilnehmern) frei angeeignet werden können. Ihre Materialien sind industriell und alltäglich – Aluminium, Gummi, Textil, Pressspan, Plexiglas, Karton, Linoleum, Rohfaser, Styropor, PVC; sie lassen sich vergleichsweise einfach herstellen und – etwa durch additive Fertigung – auch unabhängig vom Künstler reproduzieren. Ihre Dimensionen erlauben eine manuelle Handhabung. Manche

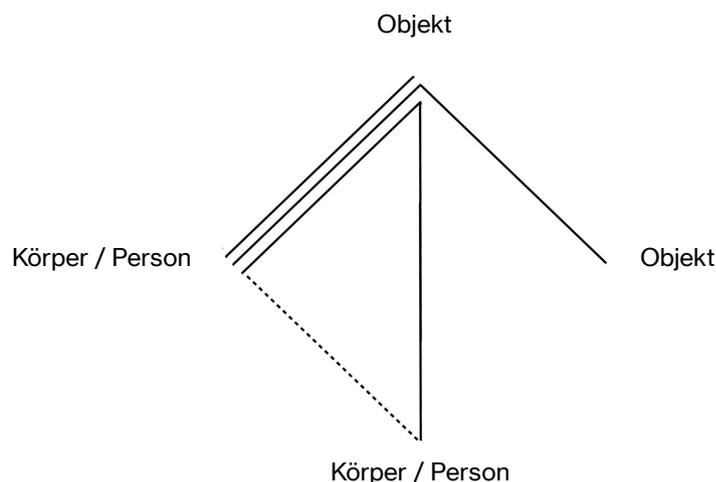
Objekte sind auf den Körper bezogen, individuell tragbar oder dazu geeignet, zwei oder mehrere Personen physisch oder im Handeln (Koordination – Konfrontation) miteinander zu verbinden. Sie ermöglichen mehr oder weniger intime Verhältnisse des Zeigens – Verbergens, Haltens – Loslassens. Andere Gegenstände lassen sich einander zuordnen oder raumstrukturierend plazieren. Es entstehen durch Handeln aufgespannte und durch körperliche Präsenz erfahrbare Konstellationen, die Verhältnisse von Nähe – Distanz, Zuwendung – Abwendung, oben – unten, innen – außen schaffen. Wieder andere Objekte werden für sich stehen können, aber auch zur Aufbewahrung oder zum Transport kleinerer Gegenstände dienen. Allen gemeinsam ist ihr kommunikatives und gemeinschaftsbildendes Potential, indem sie soziales Handeln durch die kollektive Bezugnahme auf Dinge erlauben (aber nicht erzwingen).

**[ 9 ]** *Gesten*: Handeln steckt als Ursache, Möglichkeit und Angebot in den Dingen und verbindet sie zugleich nach zwei Seiten hin mit denjenigen, die handeln: den menschlichen Akteuren (die in konventioneller Terminologie als ‚Künstler‘ oder ‚Produzenten‘ beziehungsweise ‚Publikum‘ oder ‚Rezipienten‘ bezeichnet werden). Die Ebene des Handelns dient mithin als Klammer, um produktives wie rezeptives Tätigsein in identischer Weise zu beschreiben. Am Beginn einer vom Handeln her gedachten Recherche steht ein Index potentieller Gesten, die von den Objekten ermöglicht werden sollen: selbstbezügliche Gesten (falten) und fremdbezügliche (koppeln), hierarchisierende Gesten (stapeln) und solche der Nebenordnung (reihen), Gesten, die eine dauerhafte Beziehung zum Akteur schaffen (halten), und solche, die in einem nur vorübergehenden Kontakt bestehen (werfen). Je nach Machart lassen sich die Objekte hängen, stellen, legen, lehnen, schieben, ineinanderstecken, zusammenfügen, rollen, knicken, ein- und auswickeln, stülpen, hineinlegen, einführen, herausziehen, hineinschieben, einhaken, ausklinken, umschnallen, aufsetzen, verdichten, zerstreuen, öffnen, schließen.

**[ 10 ]** *Komplexität*: Die Objekte sind abstrakt und frei von bildhaften Assoziationen. Sie basieren auf elementaren geometrischen Formen von begrenzter Komplexität. Dabei beschreibt der Begriff der Komplexität die Verdichtung von am Objekt schon getroffenen Entscheidungen (wie Material, Form, Größe) im Verhältnis zu den am Objekt noch möglichen Entscheidungen (Handlungen, Kopplungen, Veränderungen). Man könnte auch sagen: er beschreibt das Verhältnis von bereits gesetztem Sinn und noch offenem Sinnhorizont, oder: das Maß an Kontingenz. Eine der wesentlichen Herausforderungen wird es sein, genau dieses Verhältnis zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig an Ordnungsvorgaben auszutarieren. Das weiße Blatt Papier, der leere Raum, das Versprechen „alles ist möglich“ können kreative Lösungen stimulieren, aber auch als

unzumutbarer Entscheidungszwang erlebt werden. Buridans Esel verhungert, weil er sich nicht entscheiden kann.

**[ 11 ]** *Objektstatus*: Performative Objekte sind also offene, nicht bis zu einem möglichen Ende ausformulierte Objekte. Sie bewahren materiell wie semantisch hinreichend Kontingenz, um anschlussfähig für Neues zu bleiben und anlaufende Handlungen, Akteure, Nachbardinge und Sinnzuschreibungen zu integrieren. Sie sind ‚Halbzeug‘ – in einer ganz wörtlichen Bedeutung, aber auch in einem heideggerschen Sinn als Hybrid zwischen dem künstlerischem Werk und dem ‚Zeug‘, das sich verfügbar macht: Performative Objekte sind funktional, aber eben nicht im Hinblick auf eine praktische Alltagsanwendung, sondern als Mittel eines spezifisch ästhetischen Tuns. Die Einbindung in einen räumlichen Rahmen, in ein Netz aus Beziehungen zu anderen Objekten und in Handlungsvollzüge der Partizipanten entlastet sie von der Zumutung, je für sich abgeschlossene Werke zu sein. Sie dienen vielmehr als Mediatoren und Katalysatoren für das, was ich als ‚plastisches Handeln‘ bezeichne: den Prozess des individuellen Handelns bzw. des kollektiven Aushandelns einer provisorischen künstlerischen Ordnung, die die Objekte untereinander, mit dem eigenen Körper oder mit den Körpern Anderer in eine temporäre Beziehung setzt. Es entstehen (1) körperliche Verhältnisse von Objekten und Personen, (2) räumliche Konstellationen von Objekten und (3) über Objekte vermittelte kommunikative Beziehungen zwischen Personen:



‚Performative Objekte‘ und ‚plastisches Handeln‘ sind mithin korrespondierende Begriffe. Sie beschreiben aus unterschiedlicher Perspektive die Verschränkung von Gegenständlichkeit und Prozessualität: Plastisches Handeln ist ästhetisches Handeln, das sich auf Gegenstände richtet oder in Gegenständen fixiert ist. Performative Objekte sind Objekte, die sich durch potentielle oder realisierte ästhetische Handlungsoptionen auszeichnen. Beide

Dimensionen sind untrennbar aufeinander verwiesen. Prozesse erhalten sichtbare Form durch ihre Materialisierung, Objekte erhalten sozialen Sinn durch ihre Prozessualisierung.

**[ 12 ]** *Kontext:* Um den Begriff der ‚performativen Objekte‘ aus einer kunsthistorischen Perspektive noch präziser zu fassen, bieten sich verschiedene Referenzkonzepte an, die bereits über eine eigene Theoriebildung verfügen. So besitzen performative Objekte eine gewisse Verwandtschaft zum *Readymade*,<sup>10</sup> einem Alltagsgegenstand, der erst durch künstlerisches Handeln (aber ohne oder mit nur minimaler Veränderung seiner materiellen Form) zum Anker einer ästhetischen Beobachtung wird. In ontologischer und ökonomischer Hinsicht ergeben sich Überschneidungen mit dem *Multiple*,<sup>11</sup> das die Trennung von Original und Kopie aufhebt und keine – zumindest keine in der Logik der Sache selbst zwingend angelegte – Auflagenbegrenzung kennt. Das räumliche Arrangieren von Gegenständen ist eine Strategie der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung, die aus der *Collage* (Montage, Assemblage, Sampling) bekannt ist.<sup>12</sup> Wichtige Vorbilder für die *Modularität* und *Serialität* performativer Objekte gibt es in der Minimal Art (Donald Judd, Sol LeWitt).<sup>13</sup> Für den Aspekt eines auf Dinge gerichteten *Handelns* habe ich Charlotte Posenenske und Franz Erhard Walther als Pioniere bereits genannt; in ähnlicher Weise kommen Gegenstände in der Performance zum Einsatz, manchmal als bloße Requisiten (vergleichbar mit denen des Theaters),<sup>14</sup> manchmal mit dem Anspruch, als auratisch aufgeladene Relikte des künstlerischen Geschehens selbst Kunstwerkcharakter zu besitzen (so bei Joseph Beuys). Aus dem außerkünstlerischen Bereich sind schließlich die reformpädagogischen *Materialkonzepte* von Friedrich Fröbel (1782–1852) und Maria Montessori (1870–1952) von Interesse;<sup>15</sup> sowohl die ‚Fröbelgaben‘ wie das ‚Montessorimaterial‘ verfolgen die Idee des zweckfreien, sich selbst mit Sinn versorgenden Spiels mit Objekten als Kopplung von praktisch-leiblicher und intellektueller Tätigkeit.<sup>16</sup>

10 Lars Blunck, Duchamps Readymade, 2017

11 Peter Weibel (Hg.), Kunst ohne Original. Multiple und Sampling als Medium. Techno-Transformationen der Kunst, 1999

12 Katherine Hoffman (Hg.), Collage. Critical Views, 1989; Brendan Taylor, Collage. The Making of Modern Art, 2004

13 Ein sehr frühes und ganz allein stehendes Beispiel für die Idee der seriellen Kopierbarkeit eines Kunstwerks ist Donatellos Chellini-Madonna (um 1450), ein Bronzetonno, der rückseitig so ausgehöhlt ist, dass er zugleich als Gussform für seine eigene Reproduktion genutzt werden kann.

14 Andrew Sofer, The Stage Life of Props, 2003

15 Norman Brosterman, Inventing Kindergarten, 1997

16 vgl. zum Motiv des Spiels auch Ruth Sonderegger, Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, 2000

## 2 Labor: Elicitation by Performative Objects (EPOS)

**[ 13 ]** Das Projekt versteht sich als Beitrag zu einer empirischen Ästhetik,<sup>17</sup> die sich Methoden der qualitativen Sozialforschung bedient, um Einsichten in Motive, Verfahren und Entscheidungskriterien kreativen Handelns zu gewinnen. Während in einer ersten Projektphase die Entwicklung skulpturaler Module im Mittelpunkt stand, untersucht die zweite Phase in experimentellen Workshops die durch performative Objekte ermöglichten Prozesse der ästhetischen Sinn- und Ordnungsbildung. Ich kooperiere dabei mit bildenden Künstlern, Architekten, Choreographen, Tänzern, Performern, aber auch Pädagogen, Psychologen, Kunsttheoretikern oder Sozialarbeitern, die ich einzeln oder fallweise als Team einlade, sich mit dem Objektfundus auseinanderzusetzen und in ihrer je eigenen Herangehensweise, Auswahl, Form und Geschwindigkeit damit zu (inter-)agieren.

Das Forschungsdesign nimmt Anregungen auf, die aus dem praxisorientierten Konzept des Reallabors (oder Realexperiments, *living lab*)<sup>18</sup> und der Aktions- oder Handlungsforschung (*action research*) Kurt Lewins<sup>19</sup> stammen. Es zeichnet sich durch eine Abfolge in sich abgeschlossener Untersuchungseinheiten (*research cells*) aus, die sich der ästhetischen Praxis der Probanden in einem multimethodischen Zugang durch Experiment, Beobachtung, Beschreibung, Dokumentation und Interview nähern:

**[ 14 ]** *Experiment*: Die Workshops werden, sofern von den Probanden nicht anders gewünscht, im räumlichen Setting einer Kunst- oder Kultureinrichtung durchgeführt, an der für die Aufbewahrung und die Aktivierung der Objekte ein Depot und ein ‚Demonstrationsraum‘<sup>20</sup> zur Verfügung stehen. Jeder Proband erhält mit einigem zeitlichen Vorlauf zu den Workshops eine detaillierte Übersicht der vorhandenen Objekte und hat die Möglichkeit, sie bei einem Besuch des Depots vorab zu begutachten. Für den Workshop selbst ist jeweils ein zeitlicher Rahmen von einer Woche vorgesehen. In welcher Weise der gegebene Raum und die gegebene Zeit genutzt werden, ist den Probanden überlassen. Sie können Objekte auswählen, arrangieren, verändern oder performativ verwenden. Sie können Objekte von ausgewählten Gästen, Personengruppen oder auch Besuchern der Einrichtung benutzen lassen. Sie können mit den Objekten den Demonstrationsraum verlassen und sie im privaten Rahmen einsetzen

17 Eugen Wassiliwizky, Winfried Menninghaus, Why and How Should Cognitive Science Care about Aesthetics?, in: Trends in Cognitive Sciences, Juni 2021, Bd. 25, Nr. 6

18 Matthias Groß, Holger Hoffmann-Riem, Wolfgang Krohn, Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft, 2015

19 Kurt Lewin, Group Decision and Social Change, in: T. M. Newcomb, E. E. Hartley (Hg.), Readings in social psychology, 1952, S. 459–473

20 Der Begriff ist bei El Lissitzky (1890–1941) geborgt, der 1926/27 sein ‚Kabinett der Abstrakten‘ in Hannover als ‚Demonstrationsraum‘ konzipierte. Der nur 23 Quadratmeter große Ausstellungsraum diente der Präsentation abstrakter Werke, die sich von den Besuchern zum Teil auf beweglichen Tableaus verschieben oder durch Paneele abdecken ließen. Als frühes Beispiel für die Aktivierung des Publikums ist Lissitzkys Kabinett auch für meine Untersuchung von großem Interesse.

oder im Stadt- und Naturraum plazieren. Sie entscheiden auch frei darüber, welche Handlungsphasen für das Publikum sichtbar sind und ob der gesamte Prozess, nur bestimmte Zwischenschritte, ein Endergebnis (als Installation, als performative Aufführung oder in sonstiger Form), lediglich eine Dokumentation oder auch gar nichts öffentlich präsentiert wird. Insgesamt sind zwölf bis sechzehn Workshops geplant, gegebenenfalls auf zwei oder drei Veranstaltungsorte in verschiedenen Städten aufgeteilt.

**[ 15 ]** *Beobachtung*: Die Tätigkeit der Probanden begleite ich in Form einer offenen, wenn gewünscht auch teilnehmenden Beobachtung. Auch für mich gilt, dass die Probanden über das Ausmaß und die Zeitpunkte meiner Anwesenheit bestimmen, also auch darüber, ob das plastische Handeln für mich als Prozess oder nur in Momentaufnahmen beobachtbar ist. Beobachtungslücken müssen im Gespräch mit den Probanden thematisiert und nach Möglichkeit gefüllt werden.

**[ 16 ]** *Beschreibung*: Die Beobachtungen fixiere ich in Notizen, die im Sinne von Clifford Geertz als ‚dichte Beschreibungen‘ angefertigt werden.<sup>21</sup> Sie dienen gemeinsam mit den performativen Objekten selbst und der Dokumentation (→ 15) als Grundlage des Interviews (→ 16).

**[ 17 ]** *Dokumentation*: Prozesse, Zwischenschritte und abschließende Ergebnisse werden photographisch, gegebenenfalls filmisch festgehalten. Auch Skizzen, Inventare oder Handlungsschemata können zum Einsatz kommen.<sup>22</sup>

**[ 18 ]** *Interview*: Abschließend oder begleitend reflektiere ich gemeinsam mit den Probanden die Erfahrungen des kreativen Prozesses in narrativen, explorativen Interviews. Sie werden möglichst als ‚Streifzüge‘ in situ durchgeführt, um eine objektgeleitete Verknüpfung von Gespräch, Handlungsnachvollzug und multisensorischer Wahrnehmung zu ermöglichen.<sup>23</sup> Meine eigenen Beschreibungen und Dokumentationen, aber auch Reflexionsmaterialien des Akteurs (etwa während des Workshops angefertigte Photographien, Zeichnungen, Ablaufpläne, Notizen, Texte, Video- oder Audioaufnahmen) reichern die Gesprächsbasis mehrdimensional an. Um die Einhaltung der fachwissenschaftlichen Gütekriterien zu gewährleisten, werden die Beobachtungs-, Beschreibungs- und Gesprächskategorien (→ Abschnitt II 3: Sonden: Theoretische Reflexion) sowie der Interviewleitfaden in Zusammenarbeit mit einer Beraterin aus dem Bereich der Psychologie entwickelt.

21 Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, 2003 (orig. 1973)

22 vgl. die Vorschläge für solche Notationen – etwa Inventare, narrative Zeichnungen, subjektive Landkarten – bei Günter Mey, Zugänge zur kindlichen Perspektive. Methoden der Kindheitsforschung. Forschungsbericht aus der Abteilung Psychologie im Institut für Sozialwissenschaften der Technischen Universität Berlin, Nr. 1, 2003

23 vgl. als ein methodisches Beispiel Luise Reitstätter, Martina Fineder, Der Ausstellungsinterviewrundgang (AIR) als Methode. Experimentelles Forschen mit Objekten am Beispiel der Wahrnehmung von Commons-Logiken, in: FQS (Forum: Qualitative Sozialforschung) 1, Januar 2021

**[ 19 ]** Qualitative Forschungsmethoden, die in Interviews oder Beobachtungen Objekte als erzählungs- und handlungsmotivierende Mittel einsetzen, werden in der Sozialwissenschaft unter dem Begriff ‚object elicitation‘ (auch *object-based* oder *object-aided research*, also: objektgestützte Forschung) zusammengefasst.<sup>24</sup> Die Arbeit entlang unterstützender Materialien soll die Beiträge der Probanden fokussieren, ihre emotionale Beteiligung stärken und zugleich Verzerrungen abfedern, die in der Präsenz des Interviewers oder des teilnehmenden Beobachters liegen (insofern der Proband nicht mit ihnen, sondern mit den Objekten interagiert). Eine geläufige Methode ist das Photointerview,<sup>25</sup> das sich aber vor allem auf die abbildende, symbolische oder informative Ebene des Materials stützt. Eine auf materiellen Gegenständen im engeren Sinne basierende Forschungspraxis ist seltener, wobei die Grenze zwischen einer tatsächlichen Forschung *durch* Objekte und einer Forschung *an* Objekten (etwa in der Kunstgeschichte und der Archäologie) nicht immer scharf zu ziehen ist. Ihr möglicher Anwendungsbereich ist vielfältig und reicht von medizinischen Studien, der Migrationsforschung oder der Forschung mit Kindern und Jugendlichen<sup>26</sup> bis zur Geschichtswissenschaft,<sup>27</sup> der Museologie<sup>28</sup> und der Designforschung.<sup>29</sup> Die psychologische Analyse nutzt den freien, assoziativen Umgang mit Objekten vor allem für die Diagnostik, etwa in Tests zur motorischen und sensorischen Entwicklung von Kindern oder zur Feststellung von Demenzerkrankungen. In einigen projektiven Tests wird der Proband gebeten, schwach strukturiertes Reizmaterial zu deuten; in anderen produzieren die Probanden selbst Material, das dann vom Testleiter oder gemeinsam mit dem Probanden gedeutet wird. Diese Untersuchungsmethoden sind meist als Zeichentests angelegt (Rorschach-Test), es gibt aber auch Beispiele für die Nutzung plastischen Materials, etwa die Arbeit am Tonfeld.<sup>30</sup> Verfahren zur Kreativitäts- und Intelligenzprüfung verwenden seit jeher auch haptische Objekte, oft in Form eines Materialkoffers, wie ihn schon der erste ernstzunehmende Intelligenztest, der Binet-Simon-Test (1905), mit dem sogenannten ‚Binetarium‘ einführte.

24 Carla Willig, Reflections on the use of object elicitation, in: *Qualitative Psychology*, 4(3), 2017, S. 211–222

25 Ulf Wuggenig, Die Fotobefragung als projektives Verfahren, in: *Angewandte Sozialforschung*, 16 (1/2), 1990, S. 109–129

26 Nachweise bei Reitstätter / Fineder, 2021, Abschnitt 3.1.3

27 Laurel Thatcher Ulrich et al., *Tangible Things. Making History Through Objects*, 2015; Piera Rossetto, *The materialities of belonging. Objects in / of exile across the Mediterranean*, in: *Mobile CultureStudies. The Journal*, 2021; Corinne Alexandre-Garner, Alexandra Galitzine-Lompert, *L'objet de la migration, le sujet en exil*, 2020

28 Kathleen H. Corriveau et al., *Living Laboratory. A Mutual Professional Development Model for Museum-based Research Partnerships*, 2015; Anne-Katrin Ebert, *Ran an die Objekte! Ein Plädoyer für das gemeinsame Erforschen und Sammeln von Objekten in den technischen Museen*, in: *Provokationen der Technikgeschichte. Zum Reflexionszwang historischer Forschung*, 2019, S. 229–258

29 Sonjia Iltanen, Päivi Topo, *Object elicitation in interviews about clothing design, ageing and dementia*, in: *Journal of Design Research*, 13(2), 2015, S. 167–184

30 Heinz Deuser, *Arbeit am Tonfeld. Der haptische Weg zu uns selbst*, 2018

In dieses Umfeld soll sich im Bereich der empirischen Ästhetik die hier vorgestellte Methode zur Analyse ästhetischer Praxis und Erfahrung einreihen. Ich verwende dafür provisorisch die Bezeichnung *Elicitation by Performative Objects* (EPOS).

### **3 Sonden: Theoretische Reflexion**

Performative Objekte stellen (oder: ermöglichen) grundsätzliche Fragen sowohl an die ästhetische Praxis als auch an die Organisation des Kunstsystems. Mein Projekt wird sie im Gespräch mit den Probanden, aber auch in der eigenen theoretischen Auseinandersetzung reflektieren. Die folgenden Notizen reißen in Form möglicher Problematisierungen zentrale Themenkomplexe an, zu denen die Untersuchung klärende Beiträge liefern wird. Die ersten Überlegungen betreffen vor allem den Verlauf und die Bedingungen des kreativen Prozesses:

#### **[ 20 ] Sinn – oder: Wie entsteht ästhetische Ordnung?**

Im Mittelpunkt steht hier die Frage, warum und nach welchen Gesichtspunkten die Teilnehmer Objekte auswählen oder zurückweisen, Plazierungen, Konstellationen und Handlungen realisieren und Endpunkte der Aktion bestimmen. Welches spezifische Selektionsmuster ist leitend? Wird diese Ordnungslogik vorab gesetzt, oder entwickelt und stabilisiert sie sich in einem emergenten Prozess? Warum haben für die Probanden manche plastischen Gesten ‚Sinn‘, andere nicht? Lassen sich ‚sinnvolle‘ Entscheidungen aus dem Material selbst begründen (*affordance*), oder ergeben sie sich aus externen (sozialen, biographischen) Dispositionen? Welche Rolle spielt die eigene Körperlichkeit in der Erfahrung ästhetischen Sinns? Und wie kommunikabel ist das, was man selbst als sinnhaft erlebt?

#### **[ 21 ] Reflexivität – oder: Wie beobachtet die Praxis sich selbst?**

In welchem Umfang sind den Teilnehmern die Bedingungen der Praxis im kreativen Prozess bewusst? Werden Handlungsalternativen mitgesehen und ausprobiert? Wie wichtig sind dabei immanente Formen von Reflexivität (Improvisation, Intuition) gegenüber expliziter Reflexion (Planung, Skizzen)?

#### **[ 22 ] Kontingenz und Komplexität – oder: Wie wird Offenheit zu Bestimmtheit?**

Wie gehen die Teilnehmer mit den vorhandenen – oder auch: fehlenden – Festlegungen des Materials um? Welche Dichte an vorgegebener Ordnung wird als stimulierender Kristallisationspunkt für eigene Sinnanschlüsse empfunden? Wo ist die Grenze, an der eine hilfreiche Strukturiertheit in blockierende Bevormundung umschlägt? Kann umgekehrt ein Übermaß an Offenheit dazu führen, dass keine sinnvollen, nicht als beliebig empfundenen Entscheidungen am Material mehr möglich sind?

An diese ästhetischen Fragen lassen sich die sozialen und ökonomischen Konsequenzen einer nicht auf Künstler und Werk zentrierten Kunst anschließen:

**[ 23 ]** *Präsentation – oder: Wie zeigt sich Kunst?*

Es liegt auf der Hand, dass eine Kunst, die nicht auf die Produktion ausstellbarer Werke zielt, nicht viel mit dem klassischen Museum anfangen kann (und umgekehrt das Museum nicht viel mit dieser Art von Kunst). Konservatorische Bedenken, regulierte Öffnungszeiten, begrenzte finanzielle und personelle Ressourcen stehen partizipativen Formaten oft im Weg. Noch schwieriger wird es, wenn bestimmte Kunstformen keine institutionelle Rahmung benötigen oder sogar nach einem Ort außerhalb des *white cube* verlangen – müssen doch Ausstellungshäuser ihre Existenz dadurch rechtfertigen, dass sie mit Kunst (und Publikum) gefüllt werden. Eine (re-)präsentative Kunst schafft sich (re-)präsentative Museen, und Museen schaffen museumsförmige Kunst. Die Rolle eines Museums, an dem projektorientiert, unter ständiger Beteiligung des Publikums und nicht notwendigerweise im geschlossenen Raum gearbeitet wird, wäre erst zu definieren; vielleicht läge sie unter anderem in dem Selbstverständnis, nicht Vermittlung *von* Kunst, sondern Vermittlung *als* Kunst anzubieten.

**[ 24 ]** *Ökonomie – oder: Wem gehört die Kunst?*

Mein Ansatz ist in Anlehnung an das ökonomische Modell gemeinfreier Güter entwickelt; Konzepte wie *public domain*, *copyleft* oder *open source* verfolgen ähnliche Ziele. Performative Objekte sind frei kopierbare Prototypen, die sowohl das Verbot kultureller Aneignung als auch die marktwirtschaftliche Logik der Verknappung unterlaufen. Schon die Idee, es gebe exklusives kulturelles Eigentum, das anderen aus ethnischen, sozialen, sexuellen Gründen nicht für Anschlüsse offensteht, ist als rassistisch, klassistisch und sexistisch abzulehnen und durch einen fließenden, inklusiven Kulturbegriff zu ersetzen, der ein ‚zweckentfremdendes‘ Einsetzen kultureller Elemente in eigene Diskurse ausdrücklich wertschätzt. Weniger kategorisch ist die Ablehnung einer Warenförmigkeit der Kunst begründet. Sie entspringt keinem antikapitalistischen Impuls, sondern der inneren Folgerichtigkeit, dass ein prozesshaft, provisorisch und partizipativ gedachtes Werk traditionelle Kriterien wie Originalität, Aura,<sup>31</sup> Autorschaft obsolet macht und eine ökonomischen Verwertbarkeit der Objekte schlicht nicht erwarten lässt. Die Frage ist, welche alternativen Finanzierungsmodelle für solche künstlerischen Positionen denkbar sind und ob die neuen – zum Beispiel kulturpolitischen – Abhängigkeiten, in die man sich stattdessen begibt, tatsächlich mehr Freiheiten lassen als die Abhängigkeit vom Markt.

31 vgl. zum Begriff der Aura den Aufsatz von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935 (1936 gekürzt in französischer Sprache erstmals publiziert, 1955 letzte autorisierte deutsche Fassung); aktueller und mit explizitem Bezug auf das Performative: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik‘*, 2002

**[ 25 ]** *Inklusion und Exklusion – oder: Wer ist dabei?*

Die ästhetische Form schließt ein und aus. Das muss gerade eine Kunst reflektieren, die sich als partizipativ oder emanzipativ versteht. Die Arbeit mit performativen Objekten verspricht eine Freiheitserfahrung, die autoritäre Kunstformen durch ein Zuviel an Direktiven, an Ordnung, an schon fertig bereitgestelltem Sinn verhindern. Sie verlangt andererseits eine in der Kunst unübliche Partizipationsbereitschaft und setzt damit sozial ungleich verteilte Ressourcen (wie Zeit oder kulturelles Kapital) voraus. Im schlimmsten Fall führt sie dem Beobachter – zumindest dem unvorbereiteten – nur das eigene kreative Scheitern am Material vor und verweist ihn doch wieder auf die rettende Notwendigkeit eines ‚professionellen‘ Künstlers. Je mehr also Kunst die ästhetische Erfahrung vom Engagement ihrer Teilnehmer abhängig macht, desto schärfer muss sie danach fragen, welche neuen Teilnahmeschwellen sie errichtet, wie sie Zugänglichkeit und Zugehörigkeit kommuniziert, welche konkreten Handlungsräume sich in Abhängigkeit von soziodemographischen Merkmalen wie Geschlecht, Alter oder Herkunft eröffnen und wessen Handeln tatsächlich relevant wird.

### III Forschungsstand und Theorierahmen

**[ 26 ]** Mein Projekt etabliert performative Objekte im Sinne eines empiriegestützten *artistic research* als theoretisches Konzept der ästhetischen Reflexion und zugleich als künstlerisches Arbeitsprogramm. Es betrachtet Kunst als immanent reflexiven Prozess, der durch Selbstbeobachtung fortwährend sein eigenes Operieren konditioniert: Kunst erzeugt zuallererst die Probleme, die sie dann lösen kann – nur um in der vermeintlichen Lösung wieder neue Probleme zu entdecken. Diesen Mechanismus werde ich strategisch einsetzen, um meine künstlerische Praxis im Kontakt mit ihrer theoretischen Fremdbeschreibung zu schärfen. Dabei ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass ich grundsätzlich jede künstlerische Tätigkeit als forschenden Zugang zur Welt begreife. Künstlerische Forschung verlangt also nicht notwendigerweise die verbalisierende Transformation von Kunst in Theorie, und die wissenschaftliche Selbstbeschreibung künstlerischer Praxis ist nur eine von vielen Möglichkeiten der Reflexion (neben historisch geläufigen Mitteln wie Skizze, Bozzetto, Improvisation, Variation).

Terminologisch und in manchen Theoriefiguren<sup>32</sup> ist mein Konzept *systemtheoretisch* informiert, aber nicht uniformiert. Meine eigenen Untersuchungen zu den Kunstsoziologien Niklas Luhmanns und Pierre Bourdieus<sup>33</sup> bieten eine gute Basis, auch eine *praxeologische* Perspektive zu integrieren. Als performative Forschung fügt sich das Vorhaben so in den

32 etwa: Elemente und Relationen, Struktur, Anschließbarkeit, Sinn, Komplexität, Kontingenz, Beobachtung, Form

33 Christian Hartard, *Kunstautonomien*. Luhmann und Bourdieu, 2010

weiteren Kontext der ‚performativen Wende‘ in den Sozialwissenschaften.<sup>34</sup> Es interessiert sich für soziales (und genauer: ästhetisches) Handeln nicht nur als Untersuchungsgegenstand, sondern nutzt die Praxis zugleich als epistemologisches Instrument.

**[ 27 ]** Im Hinblick auf das Kunstsystem ruht das Projekt auf der Annahme, dass drei zentrale ästhetische Kompaktbegriffe – Werk, Bild, Künstler – in der Gegenwart porös geworden sind. Alternative Leitkategorien kommen in den Blick, die sich als (1) *prozesshaft*, (2) *postikonisch* und (3) *partizipativ* beschreiben lassen. Sie akzentuieren (1) die flüchtige Situation des ästhetischen Involviertseins, (2) die Konkretheit von Dingen, Räumen, Körpern, Material und (3) die kooperative Autorschaft aller Beteiligten. Ich fühle mich Praktiken und Ästhetiken verpflichtet, die diesen Paradigmenwechsel aufnehmen und reflektieren. Sie bieten Orientierung bei der Entwicklung des Forschungsdesigns, sollen aber zugleich weitergedacht und radikalisiert werden.

### **1 Prozess: Abschied vom Werk**

**[ 28 ]** In einer funktional differenzierten Gesellschaft ist soziale Ordnung angemessen nur als dynamische Struktur beschreibbar, die sich – ohne normativ gesetztes Entwicklungsziel und in der ständigen Verschiebung ihrer Elemente – immer neu reproduziert.<sup>35</sup> Einer solchen Gesellschaft im Vollzug entspricht eine Kunst im Vollzug: ein Raum der Beziehungen zwischen Künstlern, Werken und Rezipienten, in dem ästhetischer Sinn ebenso relational, instabil und unabschließbar offen erzeugt wird. Gegen ontologische, substantialistische und teleologische Modelle ist daher auch in der Kunstwissenschaft eine strikt operative Theorie in Stellung zu bringen – ein ‚plastisches Denken‘ (Gyorgy Kepes)<sup>36</sup> in Relationen und Prozessen.

Seit (mindestens) den 1960er-Jahren kann man beobachten, wie die ‚bildende‘ Kunst diese Forderung an sich selbst realisiert. Nicht nur performative Kunstformen im engeren Sinne, sondern auch Installation, Environment, Land Art oder Konzeptkunst verflüssigen das kompakte, statische Werk, weil sie ästhetische Erfahrung prozessual, als Handlungs-, Körper- und Interaktionserleben anlegen und diese Prämisse auf die Form der Werke selbst zurückwirkt.

34 vgl. Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Heft 4, August 2003, S. 282–301

35 vgl. dazu im Hinblick auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns und die Feldtheorie Pierre Bourdieus ausführlich das einleitende Kapitel zu meiner Dissertation: Hartard 2010, S. 11–23

36 Gyorgy Kepes, Language of Vision, 1951, S. 196

Handlungsorientierte Ansätze der Kunstwissenschaft<sup>37</sup> können das nachvollziehen, indem sie Kunst nicht substantiell denken, sondern als Prozess: sie existiert nicht in Form von Werken, sondern ereignet sich im Moment des Handelns und am / im handelnden Körper. Diese Idee einer somatisch und performativ verankerten Kunsterfahrung ist leitend für meine Untersuchung und findet ihren Niederschlag in der strikt praxeologischen Anlage des Projekts. Das Forschungsdesign folgt damit aktuellen Erkenntnissen der Kognitionswissenschaft über die Praxis- und Körpergebundenheit der menschlichen Wahrnehmung und Wissensproduktion (*enactivism, embodiment*),<sup>38</sup> die etwa Horst Bredekamps ‚Theorie des Bildakts‘<sup>39</sup> oder die Somaästhetik Richard Shustermans<sup>40</sup> auch für die Kunsttheorie fruchtbar gemacht haben.

Gleichzeitig darf man nicht die Frage aus dem Blick verlieren, wer denn eigentlich handelt, wenn Handlungen in der materiellen Welt zu beobachten sind: der Mensch? der Körper? oder vielleicht die Objekte selbst? Die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours diskutiert dieses Thema, indem sie Objekte als soziale Agenten in einem interdependenten Handlungsgeflecht situiert;<sup>41</sup> sie kann für mein Vorhaben ebenso gewinnbringend eingesetzt werden wie verwandte Konzepte, etwa die Annahme, dass alle Dinge einen mehr oder weniger ausgeprägten performativen Aufforderungscharakter besitzen (*affordance*),<sup>42</sup> die Idee der Quasi-Objekte (Michel Serres), die – wie der Ball im Fußballspiel – soziales Handeln binden und tragen,<sup>43</sup> oder der Grenzobjekte, die soziales Handeln koordinieren, ohne dass unter den Beteiligten ein Konsens über die Bedeutung des Objekts hergestellt werden muss.<sup>44</sup>

**[ 29 ]** Das Modell, das ich vorschlage, temporalisiert also das künstlerische Werk, verzichtet aber darauf, es vollständig in Performativität aufzulösen. Für das Festhalten am plastischen Gegenstand gibt es gute Gründe. Zum einen haben Objekte ihre ganz eigene Berechtigung als Reflexionsmedien. Als sichtbare, dauerhafte Speicher ästhetischer Kommunikation machen sie

37 vgl. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, 2007; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 2004; Georg Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 2014; Karin Gludovatz, Michael Lüthy, Bernhard Schieder, Dorothea von Hantelmann (Hg.), *Kunsthandeln*, 2010; Daniel Martin Feige, Judith Siegmund (Hg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, 2015

38 Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, 1991; Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, 2005; zur Übersicht: Markus Wild, Rebekka Hufendiek, Joerg Fingerhut (Hg.), *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, 2013

39 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 2010

40 Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, 2008; Richard Shusterman, *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics*, 2012

41 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, 2007 (orig. 2005); für die Kunst: Alfred Gell, *Art and Agency*, 1998

42 James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, sowie Donald Norman, *The Design of Everyday Things* (orig. *The Psychology of Everyday Things*), 1988

43 Michel Serres, *Der Parasit*, 1981 (orig. 1980)

44 Susan Leigh Star, James R. Griesemer, *Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39*, in: *Social Studies of Science*, H. 19 Nr. 3 (Aug. 1989), S. 387–420

deren Sinnstruktur auch über Diskontinuitäten der Beobachtung hinweg zugänglich. Sie schaffen eine unnegierbare Faktizität und halten so das flüchtige ästhetische Operieren dem wiederholten Zugriff der Beobachtung verfügbar. Das gilt auch für die temporären Konstellationen performativer Objekte, die als Kondensate einer partizipativen Praxis entstehen. Hier werden akkumulierte Handlungssequenzen gleichsam zu Zwischenständen verdichteter Komplexität eingefroren und so als Orientierungshilfen und Ordnungsgesichtspunkte der Debatte, der Kritik und der Revision zugänglich.

Zum andern liegt in dem scheinbaren Anachronismus, mit dem die Bildhauerei auf der unmittelbaren Körperlichkeit des ästhetischen Erlebens beharrt, gerade ihre Relevanz als Seismograph der Gegenwart. Denn nach wie vor ist auch Alltagshandeln meist ein Handeln hin auf die dinghafte Welt, in der Bedeutungen, Herrschaftsverhältnisse und Abhängigkeiten materialisiert sind.<sup>45</sup> Daran ändert übrigens auch die Verdopplung von Objekten und Körpern im Digitalen nichts Grundsätzliches. Digitalisierung bringt die echten Dinge nicht zum Verschwinden. Vor allem aber – ich denke etwa an biometrische Verfahren, die Körper in speicher- und verwaltbare Körperdaten verwandeln – etabliert sie neue und sehr weitreichende Kontroll- und Verfügungsmöglichkeiten, die in ihrer eigenen Unkörperlichkeit ihrerseits unkontrollierbar und unverfügbar bleiben. Die Besinnung der Kunst auf das konkrete Objekt und den konkreten Körper könnte ein Schritt sein, derartige Abhängigkeitsverhältnisse zu reflektieren, um die Souveränität über den eigenen Körper und die uns umgebende materielle Welt zurückzugewinnen.

**[ 30 ]** *Ergebnis 1:* Das Konzept der performativen Objekte reflektiert die Dialektik, die sich aus (1) der Handlungsbezogenheit ästhetischer Erfahrung und (2) der Weltbezogenheit des Handelns ergibt: es entwickelt seine materiellen Gegenstände nicht als Kunstwerke, sondern als Elemente ästhetischer Praxis und definiert damit die performative Konstellation von Objekten, Handlungen und Handelnden als den eigentlichen Ort der Kunst.

## **2 Postikonik: Abschied vom Bild**

**[ 31 ]** Ich bin Bildhauer, aber Bilder interessieren mich nicht besonders. Zumindest, wenn mit dem Begriff des Bildes ein Fenster gemeint sein soll, durch das man in die Welt hinaussieht. Oder, noch schlimmer: durch das der Künstler den Kopf hereinsteckt, um uns mitzuteilen, wie die Welt seiner Meinung nach beschaffen sein sollte. Eine postikonische Ästhetik richtet sich darauf ein, dass viele zeitgenössische künstlerische Felder – etwa Installation, Performance, aktivistische Kunst – ihren Sinn nicht mehr vorrangig aus der Bildlichkeit ihrer Werke beziehen. Sie schaffen keine Bilder, sondern Wirklichkeiten. Die Dinge selbst rücken ins Zentrum, ihre

direkte körperliche Gegenwart, und mit ihnen Raum, Atmosphäre, Leiblichkeit, soziales Handeln.

In meiner eigenen künstlerischen Arbeit der vergangenen Jahre reagiere ich auf diese Voraussetzungen mit der Herstellung ästhetischer Situationen, in denen die Werke als konkretes Gegenüber erfahrbar sind. Skulpturale Gesten halten kleine Ereignisse fest, Momente, die eigentlich flüchtig sind oder unbeständig, die sonst am Rand unserer Wahrnehmung mitlaufen, kurz aufblitzen und sofort wieder abtauchen: Fensterglas zittert, Beton heizt sich auf, Kondenswasser gefriert, Wachs wird geschmolzen, Jod fließt durch ein Röhrensystem, ein Silbervorhang steht unter Strom.<sup>46</sup>

**[ 32 ]** Eine solche Verschiebung von Repräsentation zu Präsenz hat historisch ihre Ursache in den sozialen Ausdifferenzierungen und ihrer Beschleunigung im 19. Jahrhundert. Die Vorstellung, die Welt sei durch die Kunst abbildbar, wurde mit der Erkenntnis konfrontiert, dass eine in je eigenlogische funktionale Systeme gegliederte Gesellschaft nicht mehr als sinneinheitliches Ganzes und ein zwischen sozialen Rollen zerrissener Mensch nicht mehr als In-Dividuum darzustellen sind. Abstraktion war der Versuch eines Auswegs. Die Betonung von Konkretheit ist eine alternative Strategie.<sup>47</sup> Mit ihr unerläuft die Kunst ihre Fixierung auf das Visuelle und wertet zugleich Dimensionen der künstlerischen Erfahrung auf, die bisher im Schatten gestanden hatten: das Fühlen gegenüber dem Sehen, die Materie gegenüber dem Geist. Entsprechend bezieht mein Projekt seine Anregungen besonders aus kunstwissenschaftlichen Theorien, die auf semantische Qualitäten jenseits des Bildes zielen: auf die ‚Erotik der Kunst‘<sup>48</sup> (Susan Sontag), die ‚Atmosphäre‘<sup>49</sup> des Raums (Gernot Böhme), die ‚Präsenz‘<sup>50</sup> (Hans Ulrich Gumbrecht) oder das ‚Erscheinen‘<sup>51</sup> (Martin Seel) des Werks. Zu einer solchen postikonischen Ästhetik gehören – neben den schon genannten Beiträgen zur *agency* von Dingen und zur ästhetischen Performativität (→ Abschnitt III 1) – auch Gottfried Boehms

46 vgl. Michael Buhrs, Verena Hein (Hg.), Christian Hartard. Less Work for Mother, Kat. Museum Villa Stuck München, 2018

47 Bei der Rekonstruktion der historischen Entwicklung von einer bildhaften Kunst zu einer Kunst des Konkreten kann ich an umfangreiche Vorarbeiten anschließen, die zwischen 2010 und 2012 im Rahmen eines Rechercheprojekts der Fritz-Thyssen-Stiftung entstanden sind; vgl. Christian Hartard, Weltmaschine, 2018 ([www.hartard.com/texts/weltmaschine.pdf](http://www.hartard.com/texts/weltmaschine.pdf))

48 Susan Sontag, Against Interpretation, 1966

49 Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2013

50 Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, 2004; Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, 2012

51 Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, 2000

Idee des ‚plastischen Raums‘<sup>52</sup> und Ansätze der ‚material culture‘, die den epistemologischen Wert des Materials<sup>53</sup> und seiner Plastizität<sup>54</sup> wiederentdecken.

**[ 33 ]** *Ergebnis 2:* Der Befund einer Krise des Bildes mag querstehen zu einem prominent behaupteten ‚iconic turn‘ der Kunst.<sup>55</sup> Man muss einer generellen Abkehr von Formen der Repräsentation auch nicht unkritisch applaudieren – wenn man etwa Verschwörungstheorien oder Identitätspolitik als Folgen einer radikalen Unduldsamkeit gegenüber repräsentativen Kulturtechniken begreift (nämlich als Weigerung, an die vermittelte Realität der Medien zu glauben oder Gruppeninteressen von gruppenexternen Personen vertreten zu lassen). Die seit den 1960er-Jahren feststellbare Tendenz der zeitgenössischen Kunst, Bild und Bedeutung durch die Betonung von Material, Raum, Körper oder Handlung zu ersetzen, kann aber auch nicht einfach übergangen werden, zumal sie außerkünstlerische Parallelen hat, die etwa in den Sozialwissenschaften unter den Stichwörtern ‚material‘, ‚spatial‘, ‚somatic‘ und ‚performative turn‘ thematisiert werden. Der Entwurf einer ‚konkreten Ästhetik‘ ist deshalb auch als Kritik an einer Kunstgeschichte gemeint, die sich als Bildwissenschaft reorganisieren möchte und damit alles ausschließt, was sich nicht als Bild verhandeln lässt.

### 3 Partizipation: Abschied vom Künstler

**[ 34 ]** Die genannten Entwicklungen, die in der zeitgenössischen Kunst ästhetischen Sinn von der Verweisungsfunktion des Werks abkoppeln, haben natürlich Konsequenzen für die Rolle des Künstlers. Dessen zentrale Position wird nicht nur praktisch in Frage gestellt, sondern auch theoretisch kritisiert: *Produktionsästhetisch* formiert sich Widerstand gegen alle Reste des Geniegedankens durch den Hinweis auf die soziale Gemachtheit des Künstlers (Bourdieu) oder seine Abhängigkeit von der emergenten Eigenlogik des entstehenden Werks (Luhmann). *Werkästhetisch* relativiert sich die über das Werk vermittelte Autorintention in Ansätzen, die das Werk als immanent mehrdeutig (Eco) und unabgeschlossen konzipieren oder ihm eine eigene semantische Wirk- und Handlungsmacht (*agency*) zusprechen. *Rezeptionsästhetische* Modelle schließlich sehen als die zentrale künstlerische Sinngabungsinstanz nicht den Künstler, sondern die ästhetische Erfahrung des Betrachters,<sup>56</sup> der sich in doppelter Hinsicht emanzipiert: durch seine Reflexivität, also sein eigenes Denk-, Interpretations- und

52 Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Skulptur. Ausstellung in Münster (1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart), 1977

53 Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, 2002; Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, 2001; Christiane Heibach, Carsten Rohde (Hg.), Ästhetik der Materialität, 2015; Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hg.), Macht des Materials – Politik der Materialität, 2014; vgl. auch den DFG-Exzellenzcluster ‚Matters of Activity‘ an der Humboldt-Universität zu Berlin

54 Dietmar Rübel, Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, 2012

55 Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, 2005

56 John Dewey, Kunst als Erfahrung, 1980 (orig. 1934)

Widerspruchspotential, oder gerade durch seine Subjektivität, die jede individuelle Wirkung des Werks als authentisch, unkritisierbar und damit ‚wahr‘ markiert.

**[ 35 ]** Dass dieser kritische Blick auf den Künstler dessen faktische Kontrolle über die Form des Werks kaum mindert, habe ich schon einleitend bemerkt. Deshalb ist auch eine Klarstellung zu zwei Begriffen nötig, die für mich wichtig sind, die aber geschärft werden müssen. Das gilt einmal für das Schlagwort der *Partizipation*.<sup>57</sup> Im Regelfall bezieht es sich auf die Aktivierung des Publikums innerhalb eines vom Künstler programmierten ‚Projekts‘ oder Arrangements, aber nicht notwendigerweise auf die kreative Einbeziehung in dessen Produktion oder Konzeption. Derartige Formate stehen also eher in der Tradition eines erweiterten Materialbegriffs der 1960er-Jahre, in dessen Gefolge vordem Ungewohntes als Werkstoff in Betracht kommt: etwa Fettecken, schimmelige Schokolade, Tiere, Pflanzen – und eben der Mensch. Manchmal steht ‚partizipative Kunst‘ auch für eine durch körperliche Präsenz intensivierte Erfahrung (etwa in den Korridoren Bruce Naumans), bleibt also wesentlich ein rezeptionsästhetisches Phänomen. Das zweite Etikett lautet *multiple Autorschaft*.<sup>58</sup> Es meint meist die künstlerische Arbeit im Team und relativiert insofern zwar die Idee der künstlerischen Alleinverantwortlichkeit, nicht aber grundsätzlich die einer Trennung von Rezeption einerseits und professioneller Produktion andererseits.

**[ 36 ]** *Ergebnis 3:* Ich habe versucht darzustellen, dass mein Projekt diese Terminologie auf drei Ebenen neu justiert: *produktionsästhetisch* als Kontrollverlust des Künstlers über die konkrete künstlerische Form; *werkästhetisch* im Sinne eines nicht bloß semantisch, sondern real-physisch offenen Werks; *rezeptionsästhetisch* in der Idee einer produktiven Beobachtung, die ihren eigenen Gegenstand verändert. Das alles heißt nicht, dass man der Paradoxie des Anfangs entkommt: dass nämlich, wenn Kunst entstehen soll, irgendjemand beginnen muss – und dass ab diesem Moment die dann noch möglichen Anschlüsse nicht mehr beliebig, sondern eingeschränkt sind. Dagegen, dass der erste Impuls meist vom Künstler ausgeht, ist nichts einzuwenden. Auch im Hinblick auf Partizipation gilt, dass sie weder Selbstzweck noch moralischer Imperativ ist, sondern eine Möglichkeit, das Komplexitätsniveau der Kunst anzuheben. Für die Moderation dieses Prozesses ist Kompetenz unabdingbar (sofern die Komplexität der künstlerischen Form nicht durch Didaktik ersetzt werden soll); aber Kompetenz kann man erwerben, und die Frage ist, wie die Mittel, die dazu nötig sind, vervielfältigt und – unabhängig von sozial ungleichen Zugangschancen – in der Breite verfügbar gemacht werden können.

57 Silke Feldhoff, *Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik*, 2013; *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*, *Kunstforum international* 240, 2016

58 Rachel Mader (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, 2012; Mark Terkessidis, *Kollaboration*, 2015

#### IV Innovationswert

**[ 37 ]** In mehreren zentralen Dimensionen der Gegenwartskunst sind Paradigmenwechsel zu beobachten, die ich als Wende zu prozesshaften, postikonischen und partizipativen Formen beschrieben habe: vom abgeschlossenen Kunstwerk zum offenen ästhetischen Handeln, von der Repräsentativität des Bildes zur Präsenz des Konkreten, von individueller zu kollektiver Produktion. Es bleibt ein Desiderat, die Emergenz ästhetischen Sinns unter diesen veränderten Parametern nachzuvollziehen und theoretisch zu fundieren.

Mein Projekt stellt sich dieser Herausforderung, indem es *künstlerisch* die Auflösung von Werk, Bild und Künstler radikalisiert und seine so gewonnenen Mittel zugleich als Instrumente der *wissenschaftlichen* (Selbst-)Beobachtung einsetzt. In der Verbindung von theoretischer Rahmung, künstlerischer Praxis und empirischer Kontrolle verfolgt mein Antrag drei sich ergänzende Ziele:

**[ 38 ]** Das Projekt entwickelt und testet eine innovative, objektgestützte Methodologie zur Anstiftung und Analyse kollaborativer ästhetischer Sinnproduktion (Elicitation by Performative Objects, EPOS), die ihren Gegenstandsbereich multiperspektivisch erschließt. Dazu wird mit dem System der performativen Objekte ein neuartiges Forschungsinventar in die empirische Ästhetik eingeführt. Als Hybride von skulpturalem Handlungsangebot und Analysematerial dienen performative Objekte der Herstellung ästhetischer Situationen, die ich als Künstler nicht kontrollieren, als Wissenschaftler aber in kunsttheoretischer, soziologischer und kognitionspsychologischer Perspektive beobachten kann. In dieser Hinsicht ist das Vorhaben kunstwissenschaftliche Grundlagenforschung. Der im Rahmen der Förderung entwickelte Objektcorpus bleibt für Anschlussstudien verfügbar. Zu seiner Indexierung wird die Website [www.icaros.org](http://www.icaros.org) als öffentlich zugängliches Online-Repository aufgebaut, sodass der Objektfundus jederzeit nachproduziert, aber auch ergänzt, angepasst und verfeinert werden kann.

**[ 39 ]** Die empirische Phase (*research cells*) wird grundlegende Einsichten in den Prozess und die Rahmenbedingungen ästhetischer Erfahrung unter den Bedingungen multipler Autorschaft gewinnen. Sie wird in intensiven Beobachtungen, Dokumentationen und Befragungen herausarbeiten, wie und unter dem Einfluss welcher prägender Faktoren ‚sinnvolle‘ Ordnung erzeugt, verändert und kollektiv fortgeschrieben werden kann, wie Probanden mit der Kontingenz und der Komplexität ästhetischer Situationen umgehen und wie sie immanente und explizite Strategien ästhetischer Reflexivität einsetzen.

**[ 40 ]** In einer abschließenden Reflexion sucht das Projekt programmatische Fragen zur Organisation des Kunstsystems zu beantworten. Es orientiert sich dabei an dem Begriff der ‚politischen Form‘, der als Bezeichnung für dezentrale / provisorische / reflexive / soziale

Kunstpraxen in die kunstwissenschaftliche Diskussion eingeführt wird. Insbesondere werden Wege zu neuen künstlerischen Präsentations- und Distributionsmodellen und zu einer alternativen Ökonomie der Kunst skizziert. Zentrale Überlegungen gelten dem emanzipativen und inklusiven Potential, aber auch den möglicherweise exklusiven Mechanismen partizipatorischer Praxis. Denn gerade dadurch wohnt performativen Objekten von Anfang an ein gesellschaftlich relevantes Moment inne: dass nicht erst der Inhalt der ästhetischen Kommunikation, sondern die Form selbst politisch ist, insofern über kollektiv hergestellte ästhetische Situationen alltägliche, in der Welt vorfindbare Konfliktlinien in das Werk eingeschlossen und dort bearbeitbar gemacht werden. Wo sich jede und jeder in die Kunst einschreiben kann, schreiben sich auch Machtverhältnisse, Vorurteile, Hierarchien, Geschlechterunterschiede, intellektuelle oder wirtschaftliche Vermögen und Unvermögen der Teilnehmer in das Werk ein. Fragen von Inklusion und Exklusion, die sonst unsichtbar in die Rezeption ausgelagert werden, stellen sich damit unmittelbar an der ästhetischen Praxis. Performative Objekte müssen an sich selbst zeigen, wie sie solche Herausforderungen meistern – oder an ihnen scheitern. Aber auch das Scheitern ist dann eine anschlussfähige Weltbeobachtung, die das ästhetische Operieren nicht anhält, sondern nur dringlicher die Frage stellt, wie es stattdessen weitergehen soll.

## Literatur

### Zitierte Literatur

- Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg.), Die Wiederkehr der Dinge, 2012
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935
- Georg Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 2014
- Lars Blunck, Duchamps Readymade, 2017
- Gottfried Boehm, Plastik und plastischer Raum, in: Skulptur. Ausstellung in Münster (1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart), 1977
- Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2013
- Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, 2010
- Norman Brosterman, Inventing Kindergarten, 1997
- John Dewey, Kunst als Erfahrung, 1980 (orig. 1934)
- Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, 1977 (orig. 1962)
- Daniel Martin Feige, Judith Sigmund (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, 2015
- Silke Feldhoff, Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik, 2013
- Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 2004
- Shaun Gallagher, How the Body Shapes the Mind, 2005
- Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, 2003 (orig. 1973)
- Alfred Gell, Art and Agency, 1998
- Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum international 240, 2016
- James J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception, 1979
- Karin Gludovatz, Michael Lüthy, Bernhard Schieder, Dorothea von Hantelmann (Hg.), Kunsthandeln, 2010
- Matthias Groß, Holger Hoffmann-Riem, Wolfgang Krohn, Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft, 2015
- Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, 2012
- Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, 2004
- Dorothea von Hantelmann, How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst, 2007
- Christian Hartard, Kunstautonomien. Luhmann und Bourdieu, 2010

- Christian Hartard, Weltmaschine, 2018 ([www.hartard.com/texts/weltmaschine.pdf](http://www.hartard.com/texts/weltmaschine.pdf))
- Christiane Heibach, Carsten Rohde (Hg.), Ästhetik der Materialität, 2015
- Katherine Hoffman, (Hg.), Collage. Critical Views, 1989
- Gyorgy Kepes, Language of Vision, 1951
- Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, 2007 (orig. 2005)
- Kurt Lewin, Group Decision and Social Change, in: T. M. Newcomb, E.E. Hartley (Hg.), Readings in social psychology, 1952, S. 459–473
- Niklas Luhmann, Soziale Systeme, 1984
- Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, 2005
- Rachel Mader (Hg.), Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell, 2012
- Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, 2002
- Dieter Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik‘, 2002
- Günter Mey, Zugänge zur kindlichen Perspektive. Methoden der Kindheitsforschung. Forschungsbericht aus der Abteilung Psychologie im Institut für Sozialwissenschaften der Technischen Universität Berlin, Nr. 1, 2003
- Donald Norman, The Design of Everyday Things (orig. The Psychology of Everyday Things), 1988
- Charlotte Posenenske, Statement in: Art International, XII/5, Mai 1968 (zitiert nach: Renate Wiehager (Hg.), Charlotte Posenenske, 2009, S. 135)
- Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Heft 4, August 2003, S. 282–301
- Luise Reitstätter, Martina Fineder, Der Ausstellungsgang (AIR) als Methode. Experimentelles Forschen mit Objekten am Beispiel der Wahrnehmung von Commons-Logiken, in: FQS (Forum: Qualitative Sozialforschung) 1, Januar 2021
- Dietmar Rübel, Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, 2012
- Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens (2000)
- Michel Serres, Der Parasit, 1981 (orig. 1980)
- Markus Schroer (Hg.), Soziologie des Körpers, 2005
- Richard Shusterman, Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics, 2008
- Richard Shusterman, Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics, 2012
- Andrew Sofer, The Stage Life of Props, 2003
- Ruth Sonderegger, Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst, 2000

- Susan Sontag, *Against Interpretation*, 1966
- Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hg.), *Macht des Materials – Politik der Materialität*, 2014
- Susan Leigh Star, James R. Griesemer, *Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39*, in: *Social Studies of Science*, H. 19 Nr. 3 (Aug. 1989), S. 387–420
- Brendan Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, 2004
- Mark Terkessidis, *Kollaboration*, 2015
- Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, 1991
- Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, 2001
- Eugen Wassiliwizky, Winfried Menninghaus, *Why and How Should Cognitive Science Care about Aesthetics?*, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Juni 2021, Bd. 25, Nr. 6
- Peter Weibel (Hg.), *Kunst ohne Original. Multiple und Sampling als Medium. Techno-Transformationen der Kunst*, 1999
- Markus Wild, Rebekka Hufendiek, Joerg Fingerhut (Hg.), *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, 2013
- Carla Willig, *Reflections on the use of object elicitation*, in: *Qualitative Psychology*, 4(3), 2017, S. 211–222
- Ulf Wuggenig, *Die Fotobefragung als projektives Verfahren*, in: *Angewandte Sozialforschung*, 16 (1/2), 1990, S. 109–129

#### Sonstige Literatur

- Theodor W. Adorno, *Studien zum autoritären Charakter*, hg. von Ludwig von Friedeburg, 1973
- *Artistic Research, Texte zur Kunst* 82, 2011
- Judy Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, 2000
- Georg Bertram, Daniel Martin Feige, Frank Ruda (Hg.), *Die Sinnlichkeit der Künste. Beiträge zur ästhetischen Reflexivität*, 2012
- Elke Bippus, *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, 2012
- Gottfried Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo pictor*, 2001, S. 3–13
- *Century of the Child. Growing by Design 1900–2000*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York, 2012
- Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, 1988 (orig. 1980)

- Hans D. Christ, Iris Dressler (Hg.), Politik der Form / Politics of Form, 2015
- Alan Costall, Ole Dreier (Hg.), Doing Things with Things. The Design and Use of Everyday Objects, 2006 / 2016
- Michael Fried, Art and Objecthood, Artforum, Jg. 5 H. 10, 1967, S. 12–23
- Erich Fromm, Escape from Freedom, 1941
- Anke Haarmann, Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, 2019
- Wolfgang Kemp, Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, 2015
- Scott Lash, Ästhetische Dimensionen Reflexiver Modernisierung, Soziale Welt, Jg. 43 H. 3, 1992, S. 261–277
- Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, 1995
- Dieter Mersch, Epistemologien des Ästhetischen, 2015
- W. J. T. Mitchell, Bildtheorie, 2008
- Chantal Mouffe, Agonistics. Thinking the World Politically, 2013
- Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder, 2006 (orig. 2003)
- Offene Objekte, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung Nr. 2/1, 2011 (Jahreskonferenz Offene Objekte / Open Objects, Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bauhaus-Universität Weimar, 2010)
- Heinz Paetzold, Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, 1990
- Julia Rebentisch, Ästhetik der Installation, 2003
- Gustav Roßler, Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft, 2016
- Gustav Roßler, Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge, in: Georg Kneer et al. (Hg.), Bruno Latours Kollektive, 2008