

Originalveröffentlichung in: Bühler, Marcel ; Koch, Alexander (Hrsgg.): *Kunst & Interkontextualität : Materialien zum Symposium Schau-Vogel-Schau ; [Knowbotic Research ... ; eine Publikation des Kunstvereins Postvacuum Leipzig e.V.]*, Köln 2001, S. 28-47



HANS DIETER HUBER

## Interkontextualität und künstlerische Kompetenz Plamen Dejanov und Svetlana Heger

### Interkontextualität

Die Vorsilbe „Inter-“ hat gegenwärtig große Konjunktur. Von Intertextualität über Intermedialität und Interorganisations-systeme bis hin zu Interkontextualität reicht die Spannweite. Der Begriff der Interkontextualität stellt eine Neuschöpfung der beiden Herausgeber, Alexander Koch und Marcel Bühler, dar. Da die Definitionsschwierigkeiten bei verwandten Begriffen wie Intertextualität oder Intermedialität enorm sind, soll zu Beginn des Symposiums die Chance genutzt werden, eine erste Definition der Begriffe Interkontextualität und Kompetenz zu geben.

Aber zunächst zum semantischen Feld dieses neuen Kunstwortes. „Inter“ bedeutet soviel wie zwischen, mitten, hin und wieder, inmitten, unter. Es kann sowohl räumlich als auch zeitlich gebraucht werden. Semantisch hängt der Begriff Interkontextualität eng mit den Begriffen Intermedialität und Intertextualität zusammen. Der Begriff der Intertextualität ist der historisch ältere. Er wurde 1966 von der französischen Sprachwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva in ihrer Auseinandersetzung mit dem russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin und seinem Konzept der Dialogizität formuliert.<sup>1</sup> Später rück-

1 Julia Kristeva: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 23 (1967), S. 438 – 465; deutsche Fassung: Bachtin, das Wort, der Dialog, und der Roman; in: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Frankfurt/M. 1972, Bd. III, S. 345 – 375. Dort heißt es auf S. 348: „... jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffes der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.“

kte Kristeva allerdings wieder von diesem Begriff ab und ersetzte ihn durch den Begriff der Transposition.<sup>2</sup>

Während Intertextualität die Beziehung zwischen verschiedenen Texten meint, Intermedialität die Beziehung zwischen verschiedenen Medien, sollte der Begriff Interkontextualität analog dazu aufgefasst werden, nämlich als die Beziehung zwischen verschiedenen Kontexten. Es stellt sich dann die Frage, wie man diese Beziehung beobachten kann. Um die Art der Relation besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, den hier zugrundeliegenden Begriff des Kontextes näher zu erläutern. Kontexte sind einfach gesagt, Rahmenbedingungen, Umfeldler oder Zusammenhänge. Sie bilden Verhältnisse, in die ein Text, ein Kunstwerk oder ein Musikstück eingebettet werden. Kontexte können aber auch zeitlich oder diskursiv aufgefasst werden. Deutlich wird dabei, daß es nicht einen einzigen, für immer feststehenden Kontext eines Werkes gibt, sondern viele verschiedene, räumliche, zeitliche oder diskursive Kontexte, in denen ein Werk stehen und in denen es erscheinen kann. Die Präsenz eines Textes, Kunstwerkes oder Musikstückes ist immer relativ zu einem Kontext, zu dem es von einem Beobachter in Beziehung gesetzt wird. Entscheidend ist, daß es immer irgendeinen Kontext geben wird. Ein Werk kann nicht ohne jeglichen Kontext beobachtet werden.

Die in Wien lebenden Künstler Swetlana Heger und Plamen Dejanov sind in der internationalen Kunstszene durch einen besonders ungewöhnlichen künstlerischen Ansatz hervorgetreten. 1996 hatten DH in der Ausstellung Junge Szene in der Wiener Secession eine 400 x 200 x 2 cm große, hellbau lackierte MDF-Platte installiert. Die Arbeit trug den Titel „Where the

2 Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M. 1978, S. 69: „Der Terminus Intertextualität bezeichnet eine solche Transposition eines Zeichensystems (oder mehrere) in ein anderes: doch wurde der Terminus häufig in dem banalen Sinne von Quellenkritik verstanden, weswegen wir ihm den der Transposition vorziehen; ...“

Strange Things Are“. Beigelegt war ein Flugblatt, auf dem zu lesen war, daß Firmen diese Plattform für umgerechnet 1.500,- DM pro Woche und Privatpersonen bzw. Künstler für ca. 300,- DM wöchentlich mieten könnten. Die Wiener Tageszeitung „Der Standard“ mietete die Plattform an und gestattete im Gegenzug den Künstlern, per Annonce in der Zeitung auf die Vermietbarkeit der Plattform aufmerksam zu machen. Diese Form der Präsentation markiert einen besonderen Ort innerhalb der gesamten Ausstellung, nämlich einen Markt. Ein Markt ist der ökonomische Ort des Tausches, an dem sich durch Zusammen treffen von Angebot und Nachfrage Preisbildung und Tausch vollziehen.<sup>3</sup> Für diejenigen, die die Fläche mieten konnten, wurde gegen Geld direkt ein Bedürfnis befriedigt, nämlich öffentliche Aufmerksamkeit zu erhalten und mit dem Namen einer berühmten Kunstinstitution nobilitiert zu werden. Ein Imagetransfer im Sinne symbolischen Kapitals wurde dadurch erzeugt. Durch die Vermietung ihrer Ausstellungsfläche an andere Personen wurde die Ausstellungsfläche als ein künstlich knappes Gut, das eine erhöhte Nachfrage erzeugt, zeitweise den Marktbeschränkungen wieder entzogen.<sup>4</sup> Im Prinzip ist dadurch eine Ausstellung für jedermann zu jederzeit möglich, und zwar durch Bezahlung.<sup>5</sup> Damit führen DH in ein System mit einem beschränkten Angebotsmonopol, nämlich dem Ausstellungsraum des Kunstsystems, den Kontext des ökonomischen Marktes und seiner Gesetze von Angebot, Nachfrage und Preisbildung als Inhalt einer künstlerischen Arbeit ein.

3 Artur Woll (Hg.): Wirtschaftslexikon. 7. überarbeitete Aufl. München-Wien: Oldenbourg Verlag 1993, S. 463. Vgl. auch Rainer Fischbach: Volkswirtschaftslehre. Einführung und Grundlagen. 7. überarb. u. erw. Aufl. München: Oldenbourg Verlag 1992, S. 345

4 Zum Begriff der Knappheit vgl. Niklas Luhmann: Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1988, S. 177 ff.

5 Junichi Kasuga: Die Beobachtung des Marktes: asymmetrische Strukturen und generalisierte Erwartungen; In: Dirk Baecker e. a. (Hg.) 1987: Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M., S. 553

Über die jeweiligen Kontexte, in die ein Werk gesetzt werden kann, entscheidet immer der Beobachter. Im Prinzip gibt es soviel verschiedene Kontexte, wie ein Beobachter in der Lage ist, für sich herzustellen. Der jeweilige Beobachter entscheidet durch seine spezifische Art der Kontextualisierung darüber, in welchen Kontext er ein Werk einbetten möchte. So kann man beispielsweise ein Gemälde von Piet Mondrian in den Kontext der abstrakten Malerei der Moderne setzen, aber auch in den Kontext seiner okkulten Beschäftigung mit Theosophie, in den Kontext der ökonomischen Krise Mondrians in den 20 Jahren oder in den Kontext der neuartigen und innovativen Rahmungsweise seiner Bilder. In jeder neuen Kontextualisierung, die eine explizite oder implizite Inbeziehungsetzung ist, also das Resultat von Unterscheidungen und Bezeichnungen eines Beobachters, werden andere Eigenschaften und Bedeutungen des Werkes thematisiert und können auf diese Weise beobachtet werden. Interkontextualität ist also die Frage nach den Beziehungen zwischen verschiedenen Kontexten.

Das Ziel der Secessions-Arbeit bestand darin, eine Sammlung mit Werken junger internationaler Künstler aufzubauen. Als erstes wurde ein Rezept für eine thailändische Wurst von Rirkrit Tiravanija angekauft, welche von einem Wiener Metzger produziert wurde und im Café der Wiener Secession für umgerechnet 10,- DM als Tagesteller angeboten wurde. An dem Verkauf dieser Speise waren die beiden Künstler wiederum mit 30 % beteiligt. Bei ca. 300 verkauften Portionen wurde hier Einnahmen in Höhe von umgerechnet 1000,- DM erzielt, die zusammen mit den Mieteinnahmen in Anschaffungen investiert wurden. Durch die Mieter der Plattform wie die Wiener Buchhandlung Minerva, Melzer Copy Shops, Eckl GmbH oder Künstler wie Pearl, Taft Green u. a. konnten im Laufe des Ausstellungszeitraums künstlerische Arbeiten von Jorge Pardo, Jeremy Deller, und Charles Long & Stereolab angekauft werden.

Volkswirtschaftlich gesehen dient das Wurstrezept als Produktionsgut, mit dem auf einem Markt Einkommen in Form von Geld erzielt werden kann. Dieses Einkommen wird wiederum in Kunstwerke investiert. Investition wird in der Wirtschaftswissenschaft als die Umwandlung von Geldkapital in andere Formen des Geldvermögens oder in Ertrag bringendes Realkapital verstanden.<sup>6</sup> Das im gekauften Kunstwerk als Wirtschaftsgut gespeicherte Kapital steigt bedingt durch die Mechanismen des Kunstmarktes in vielen Fällen beständig an Wert. So besitzen die im August 1996 angekauften Werke, die damals zusammen einen Einkaufspreis von USD 5500,- hatten, heute bereits einen geschätzten Marktwert von 8200,- USD. Allein durch die Wertsteigerung wird eine Bruttorendite von ca. 49 % in zwei Jahren erzielt.<sup>7</sup> Eine solche Wertsteigerung funktioniert allerdings nur bei einer äußerst genauen Marktbeobachtung. Hier ist vor allem die Kompetenz der Künstler in Form von Expertenwissen über den Marktwert bestimmter Künstler und seines Trends gefragt. Allerdings sind die Marktwerte einzelner Kunstwerke auf dem Kunstmarkt Preisschwankungen unterworfen, die sich sowohl aufgrund des Produktionsverhaltens des Künstlers sowie veränderter Käufer- und Sammlerbedürfnisse und damit unter einer veränderter Angebots- und Nachfragesituation wandeln können. Der Markt für Kunstwerke gleicht in dieser Hinsicht dem Kapital- und Immobilienmarkt. Alle Bewertungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Erwartungen und Wünsche gehen direkt in den Preis des Gutes ein.

6 Artur Woll (Hg.): *Wirtschaftslexikon*. 7. überarbeitete Aufl. München-Wien: Oldenbourg Verlag 1993, S. 355. Vgl. auch Rainer Fischbach: *Volkswirtschaftslehre. Einführung und Grundlagen*. 7. überarb. u. erw. Aufl. München: Oldenbourg Verlag 1992, S. 145: „Jede Verwendung von Produktionsfaktoren, die der Erhaltung, Verbesserung und Vergrößerung des Kapitalbestandes (Realkapital) außerhalb der privaten Haushalte dient (Ausnahme militärische Investitionen), wird als Investition bezeichnet.“

7 Die angekauften Design- und Kunstobjekte von Pale Red Orange (Plenty Objects of Desire) weisen eine geschätzte Wertsteigerung von ca. 25 % pro Jahr auf.

Im tatsächlich erzielbaren Marktpreis eines Kunstwerkes sind diese Bewertungen direkt enthalten.

### Beziehungen zwischen Kontexten

Kontexte werden in Interaktion miteinander jeweils in ihrer wahrnehmbaren Struktur und in ihrer Bedeutung verändert. Nur in einem interkontextuellen Blickwinkel werden Eigenschaften unterschiedlicher Kontexte beobachtbar und bedeutungsmäßig erfassbar. Während bei Intertextualität der Blick auf einzelne Texte oder Werke gelegt wird und die Frage nach ihren Interaktionen mit anderen Texten/Werken gestellt wird, wird im Falle der Interkontextualität die Aufmerksamkeit auf einzelne Kontexte gelegt und auf ihre Beziehungen zu anderen Kontexten.

So macht es zum Beispiel für die Kontextualisierung eines Kunstwerkes einen bedeutenden Unterschied aus, ob ich es als Beobachter in den ökonomischen Kontext des Kunstmarktes mit Preisbildung, Angebot und Nachfrage situiere oder in den angeblich „neutralen“ Kontext des wide white space und seinen Bedingungen. Wenn aber das Werk ausgeblendet wird und der ökonomische Kontext mit dem Ausstellungskontext direkt in Interaktion miteinander treten, irritieren sie sich gegenseitig und geben wechselseitige Bedeutungen frei.<sup>8</sup>

### Kompetenz

Eine ganz andere Begriffskarriere hat dagegen der Begriff der Kompetenz hinter sich. Die ältere Geschichte des Begriffs, der sich aus einem römischen Rechtsbegriff zu einem militärischen Verwaltungsbegriff des 19. Jahrhunderts entwickelte, übersprin-

8 Das könnte meiner Meinung nach der Kerngedanke von Interkontextualität sein. Jeder Kontext ist Teil einer Kette von endlosen Kontexten. Jeder neu von einem Beobachter unterschiedene Kontext wird in ein immer schon im voraus bestehendes Universum bereits existierender Kontexte eingeschrieben.

ge ich an dieser Stelle.<sup>9</sup> In die Motivationspsychologie wurde der Kompetenzbegriff 1959 von R.W.White eingeführt. Dort bezeichnet das Konzept Ergebnisse von Entwicklungen grundlegender Fähigkeiten, die weder genetisch angeboren noch das Produkt von Reifungsprozessen sind, sondern vom Individuum selbst hervor gebracht wurden. Das Motiv der optimalen Anpassung an die jeweilige Umgebung und der Wunsch nach Kontrolle über die Umwelt begünstigen die Entwicklung und Ausbildung von Kompetenzen.<sup>10</sup> Kompetenz im Sinne von White ist eine Performanz, die das Individuum aufgrund intrinsisch, d.h. zweckfrei oder von selbst motivierter Interaktion mit seiner Umwelt herausbildet. Theoretisch ist der Kompetenzbegriff von White allerdings bis heute nicht weiterentwickelt worden.

In der Kommunikationswissenschaft ist Kompetenz vor allem von Noam Chomsky 1960 zusammen mit dem Pendantbegriff der Performanz in die linguistische Terminologie eingeführt worden. Kompetenz bezeichnet die Fähigkeit von Sprechern und Hörern, mit Hilfe eines begrenzten Inventars von Kombinationsregeln und Grundelementen potentiell unendlich viele (auch neue, noch nie gehörte) Sätze bilden und verstehen zu können.<sup>11</sup> Es bezeichnet die Fähigkeit, einer potentiell unendlichen Menge von Ausdruckselementen eine ebenso potentiell unendliche Menge von Bedeutungen zuzuordnen. Chomsky stützt sich hierbei u. a. auf Wilhelm von Humboldts Schrift über die Verschieden-

9 Vgl. die Begriffsgeschichte von Kompetenz, wie sie in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1976, Bd. 4, Sp. 918 – 933 dargestellt ist.

10 siehe den Beitrag Kontrollbedürfnis in Dieter Frey/Siegfried Greif (Hg.): *Sozialpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München [u. a.]: Urba & Schwarzenberg 1983, S. 222

11 Chomsky, Noam: *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press 1965, S. 4 : „Wir machen somit eine grundlegende Unterscheidung zwischen Kompetenz (das Wissen des Sprecher-Hörers von seiner Sprache) und Performanz (der aktuelle Gebrauch der Sprache in konkreten Situationen).“ [eigene Übersetzung]

heit des menschlichen Sprachbaues von 1836.<sup>12</sup> Kompetenz im Sinne Chomskys ist die Kenntnis der Sprache, über die Sprecher und Hörer intuitiv verfügen, über die sie aber nur in seltensten Fällen explizit Rechenschaft ablegen können. Sehr ähnlich verhält es sich bei Künstlern, die über ihre künstlerische Kompetenz selten explizit sprachliche Rechenschaft ablegen können.<sup>13</sup>

An dieser Stelle haben wir erstmals eine brauchbare Definition für eine mögliche Theorie künstlerischer Kompetenz vorliegen. Künstlerische Kompetenz ist demzufolge die Fähigkeit, aus einem begrenzten Inventar von Grundelementen, Kombinationsregeln und Medien eine potentiell unendliche Vielfalt von Werken zu bilden. Der Begriff der künstlerischen Kompetenz muß aber durch den Begriff der künstlerischen Performanz ergänzt werden. Denn es stellt sich die Frage nach der Beobachtbarkeit von Kompetenzen. Wie können Kompetenzen, wenn sie innere, unbeobachtbare Fähigkeiten, Kenntnisse und Wissensbestände einer Person sind, öffentlich beobachtet werden?

Im Kunstverein Ludwigsburg hatten DH 1997 und 1998 zum erstenmal die Gelegenheit, eine Plattform mit dem Titel *Plenty Objects of Desire* für einen längeren Zeitraum zu installieren. Es handelte sich um eine gelbgrün lackierte MDF-Platte mit den Maßen 400 x 200 x 2 cm. Mieter dieser Plattform, die zu sogenannten „commercial rates“ von 1000,- DM/Woche an Fir-

12 Dort heißt es: „Das Verfahren der Sprache ist aber nicht bloß ein solches, wodurch eine einzelne Erscheinung zustandekommt; es muß derselben zugleich die Möglichkeit eröffnen, eine unbestimmbare Menge solcher Erscheinungen, und unter allen, ihr von dem Gedanken gestellten Bedingungen, hervorzubringen ... [die Sprache] muß daher von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen“ (Sektion 13, S. CXXII) zit. nach Noam Chomsky: *Current Issues in Linguistic Theory*, In: Jerry A. Fodor/Jerrold J. Katz: *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, New Jersey 1964, S. 56

13 Vgl. zum Begriff der künstlerischen Kompetenz Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1998

men und sogenannten non-commercial rates von 200,- DM/Woche an Privatpersonen vermietet wurde, waren unter anderem die Firma Waibel Berufsbekleidung, die Württembergische Celluloid- und Drahtwarenfabrik, eine Ateliergemeinschaft aus Ludwigsburg sowie ein Frauenskatverein. Künstler konnten den Mietbetrag frei verhandeln. Das Ziel der Arbeit bestand darin, die Mieteinnahmen anzusparen und für die anfallenden Mietkosten einer neu zu eröffnenden Filiale des Ludwigsburger Kunstvereins in Berlin zu verwenden.

Allerdings zeigt sich die Kompetenz von Künstlern in ihrer künstlerischen Performanz. Aus der künstlerischen Performanz als einer öffentlich beobachtbaren, prinzipiell jedermann zugänglichen Oberfläche können wir auf die Kompetenz des Künstlers zurückschließen.<sup>14</sup> Die Zuschreibung von Kompetenz an einen Künstler ist also eine Form von Attribution.<sup>15</sup> Wir schreiben ihm aufgrund bestimmter, beobachtbarer Verhaltensweisen bestimmte Eigenschaften oder Dispositionen von Kompetenz zu. Chomskys Kompetenzbegriff ist in der Folge zahlreichen Kritiken und Modifikationen unterworfen worden. Ein Hauptargument lautet, daß eine theoretische Trennung von Kompetenz und Performanz methodisch nicht zufriedenstellend durchgeführt werden kann. Nach Nathan Stemmer hängt eine zufriedenstellende Theorie der Kompetenz in letzter Konsequenz von der jeweiligen Performanz ab, da seiner Ansicht nach die Adäquatheit einer solchen Theorie nur auf der Basis von Performanzen determiniert wer-

14 Die Möglichkeit eines Fehlschlusses ist auch hier stets gegeben. Wir neigen dazu, bei einer besonders brillanten, erfolgreichen Performanz auf eine besonders hohe Kompetenz zu schließen.

15 Werner Six: Attribution; in: Dieter Frey/Siegfried Greif (Hg.): Sozialpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München [u. a.]: Urban & Schwarzenberg 1983, S. 122 – 135; Wulf Uwe Meyer/Friedrich Försterling: Die Attributionstheorie; In: Dieter Frey/Martin Irle (Hg.): Theorien der Sozialpsychologie. Bd. I: Kognitive Theorien. Bern [u. a.]: Hans Huber 1993, S. 175 – 214

den kann.<sup>16</sup> Dieser Einwand weist bereits auf die grundlegenden Schwierigkeiten hin, eine Theorie künstlerischer Kompetenz ohne eine adäquate Theorie künstlerischer Performanz entwickeln zu wollen.

Nacheinander konnten in den letzten beiden Jahren drei für die Frage nach interkontextueller künstlerischer Kompetenz besonders spannende Teilarbeiten von DH realisiert werden. Einmal handelt es sich um die Plattform Still Life (Plenty Objects of Desire), die im Rahmen der Ausstellung Enter: Audience-Artist-Institution im Kunstmuseum Luzern realisiert wurde, um die Installation Pale Red Orange (Plenty Objects of Desire) im Raum aktueller Kunst in Wien sowie die Plattform Three Wishes (Plenty Objects of Desire) in der Galerie Air de Paris in Paris. Aus den Einnahmen wurden verschiedene Design- und Kunstgegenstände für die künftigen Räume der Filiale des Ludwigsburger Kunstvereins in Berlin angekauft. So waren die angekauften Objekte von Still Life für ein Wohnzimmer konzipiert, von Pale Red Orange für einen Arbeitsbereich und von Three Wishes für eine Terrasse.

### Performanz

Wenn sich die Frage nach künstlerischer Kompetenz nur über eine Theorie künstlerischer Performanz klären läßt, sollte man unbedingt seine Aufmerksamkeit auf den Begriff der (künstlerischen) Performanz verlagern. Der Begriff der Performanz entstand aus der Einsicht heraus, daß Fähigkeiten und Dispositionen von Lebewesen der unmittelbaren Beobachtung unzugänglich seien. Performanzen als aktuelle Handlungen sind dagegen jederzeit öffentlich beobachtbar. Je nach Theorielage tritt dabei der Performanzbegriff in Relation zu verschiedenen Gegenbegriffen.

16 Nathan Stemmer: A Note on Competence and Performance; In: Linguistics, no. 65, 1971, S. 83 – 89

So ist er beispielsweise ein Komplement zum Begriff der Fähigkeit, zum Begriff des Lernens, der Motivation, aber auch zum Begriff der Kompetenz.<sup>17</sup>

Besonders im Rahmen linguistischer Theorien der Sprachkompetenz ist Performanz als Gegenkonzept zu Kompetenz weiterentwickelt worden. So ist nach Hermanns unter Performanz ein vom Können, der Fähigkeit oder der Sprachbeherrschung unterschiedenes aktuelles Tun zu verstehen (also die konkrete Sprachverwendung).<sup>18</sup> Performanz bezeichnet zweitens die konkrete Anwendung eines bestimmten Mechanismus oder einer bestimmten kulturellen Logik, die wir letztendlich Kompetenz nennen. Performanz ist also die Anwendung und der Gebrauch von Kompetenz. Damit aber enthält eine mögliche Theorie der (künstlerischen) Performanz als die umfassendere Theorie eine mehr oder weniger explizite oder implizite Theorie von Kompetenz als einen ihrer Bestandteile. Das Verhältnis zwischen Kompetenz und Performanz ist dasjenige einer Teil-Ganzes-Beziehung. Das Kompetenz-Performanz-Modell wurde in verschiedenen soziologischen bzw. soziolinguistischen Arbeiten in den übergeordneten Rahmen einer Theorie der kommunikativen Kompetenz integriert bzw. erweitert. Dabei wurde der Begriff der Performanz teilweise ganz aufgegeben, wie bei Jürgen Habermas zugunsten des Begriffs des kommunikativen Handelns.<sup>19</sup>

17 E. Elling: Performanz; In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 1989, Bd. 7, Sp. 248

18 F. Hermanns: Die Kalkülisierung der Grammatik, 1977, S. 242, 256, 258 oder 263

19 Jürgen Habermas: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung? Frankfurt/M. 1971, S. 101 – 142. Vgl. ferner Dieter Baacke: Kommunikation und Kompetenz. Grundlegung einer Didaktik der Kommunikation und ihrer Medien. München: Juventa Verlag 1974, bes. S. 260 ff.

Wenn man die inneren Fähigkeiten einer Person nicht unmittelbar beobachten kann, – und davon können wir ausgehen – muß man Kompetenz als einen theoretischen Terminus im Rahmen einer spezifischen Theorie über Kompetenz behandeln.<sup>20</sup> Der Kompetenzbegriff ist theorie-relativ, d. h. er hat nur innerhalb der spezifischen Konstruktion einer Theorie von Kompetenz eine bestimmte semantische Bedeutung. Außerhalb jeglichen theoretischen Rahmens ist der Kompetenzbegriff dagegen vollkommen bedeutungslos.

Anders dagegen der Performanzbegriff. Performanz ist durchaus empirisch beobachtbar. In den Begriffen Kompetenz und Performanz stehen sich also ein abstrakter, unbeobachtbarer Terminus einer Theorie und ein empirischer Beobachtungsbegriff gegenüber. Künstlerische Performanz läßt sich beispielsweise an den Werken, den Personen, den Kontexten, der Präsentation usw. ablesen. Es umfaßt das gesamte Auftreten, das Handeln des Künstlers, seine Präsenz auf dem Kunstmarkt, in Interviews, Zeitschriftenartikeln, Katalogen, Monographien, Symposien, Debatten, Reisen und Eröffnungen. Alles das fällt unter die empirisch beobachtbare Basis seiner künstlerischen Performanz. Nun ist die Art und Weise der künstlerischen Performanz natürlich von dem jeweiligen Kontext abhängig, in dem der Künstler bzw. sein Werk oder seine mediale Spur auftreten. Je nach Kontext können andere Fähigkeiten relevant und kritisch werden.

In den drei vorhergehenden Arbeiten haben DH die Plattformen nicht mehr vermietet, sondern ihre Arbeitskraft verkauft. Arbeit ist ein besonderer Produktionsfaktor. Da er untrennbar mit dem Menschen verbunden ist, ist er nicht beliebig vermehrbar. Der dabei erzielte Lohn ist der Preis für den Produktions-

20 Siehe zu dieser Auffassung auch Nathan Stemmer S. 84. Es kann diese oder jene Theorie sein, es kann eine Theorie sozialer Kompetenz, der Sprachkompetenz oder auch künstlerischer Kompetenz sein.

faktor Arbeit. DH boten ihre verschiedenen künstlerischen und nicht-künstlerischen Kompetenzen auf dem Schweizer Arbeitsmarkt an. In Gratisanzeigen in der Luzerner Tageszeitung sowie durch Mundpropaganda wurde auf die Möglichkeit, ihre Arbeitskraft zu mieten, hingewiesen. Dabei kam es zu einer Diskussion mit den Schweizer Veranstaltern, die zunächst Bedenken gegen dieses Konzept äußerten, da sie befürchteten, daß Schweizer Bürgern Arbeitsplätze durch ausländische Fremdarbeiter weggenommen würden. Schließlich arbeitete Swetlana Heger als Gärtnerin bei Floradiso, Luzern und als Aushilfe in der Küche und der Wäscherei des Hotel Rebstock, in dem sie zuvor als Gäste des Kunstmuseums Luzern logierten. Plamen Dejanov arbeitete u. a. als Aushilfskellner im Restaurant Arcade, als Büroaushilfe beim British Council in Bern und gab Zeichenunterricht für Herrn Rudolf Bernhard in Luzern. Am Ende der Ausstellung war die über das Kunstmuseum annoncierte Arbeitsvermittlung so stark nachgefragt, daß DH ohne weiteres noch andere Personen beschäftigen und so zusätzliche Arbeitsplätze schaffen hätten können. Besonders interessante Arbeitssituationen ergaben sich in Paris. So arbeitete Plamen als Schmuckentwerfer für die Schmuckdesignerin Virginie Monroe. Da er in Sofia eine klassische Ausbildung als Bildhauer absolviert hatte, war er in der Lage, den sehnlichsten Wunsch des Rennpferdbesitzers Pierre Dacheux in die Tat umzusetzen, nämlich sein Lieblingssperd in Holz zu schnitzen. Desweiteren war er als Clown-Assistent im Circus Adrienne Laroche, Paris tätig. Die Arbeit der Künstler wurde immer in Geld entlohnt. Damit wird die menschliche Arbeitskraft sozusagen verflüssigt. Sie wird in ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium transformiert – nämlich Geld, das an einem anderen Ort, einem anderen Markt, wieder in Sachkapital in Form von Designobjekten umgewandelt werden kann.

## Die Beobachtung künstlerischer Performanz

Künstlerische Performanz ist immer auch mediale Performanz. Aber es ist nicht nur Präsenz. Präsenz wäre einfache, schlichte Anwesenheit und einfache öffentliche Sichtbarkeit ohne ein spezifisches Handeln. Performanz ist aber immer in irgendeiner Art und Weise an ein spezifisch künstlerisches Handeln gebunden. Und dieses spezifische Handeln ist die öffentlich beobachtbare Basis, von der aus wir einer Person künstlerische Kompetenz attribuieren, d. h. zu – oder absprechen. Künstlerische Performanz zeigt also nur derjenige, der etwas zeigt. Performanz ist deshalb stets öffentlich. Es kann keine private Performanz in der Kunst geben.

Wie läßt sich künstlerische Performanz beobachten? Über Orte, Personen und Situationen. Wie urteilen wir über die Qualität der künstlerischen Performanz eines Künstlers? Wir entscheiden darüber aufgrund unserer Erfahrung im Umgang mit Kunstwerken, mit Künstlern, mit spezifischen Performanz- und Kompetenzsituationen im Kunstsystem.<sup>21</sup> Derjenige, der mehr Erfahrung und Kenntnisse auf dem Gebiet hat, wird leichter und besser die Qualität künstlerischer Performanz beurteilen können, als derjenige, der auf dem Gebiet ein Laie ist.

In der Arbeit *Sunday's Air* installierten DH 1998 in der Leipziger Galerie für zeitgenössische Kunst eine transparente Plexiglasstellwand in Form eines Kreuzes, in der drei Kompartimente für 600,- DM/Woche vermietet wurden, unter anderem an das Friseurgeschäft Abschnitt, Mannheim, Boettcher Culture & Communication, Leipzig, an die Deutsche Bank Leipzig, die Leipziger Messe GmbH, an die Klasse 10b des Geschwister-Scholl-Gymnasiums in Taucha und an die Leipziger Illustrierte Kreuzer. Aus den Einnahmen der Vermietung wurden je ein

21 Vgl. hierzu Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp*, München: Boer 1993, S. 7–80

Stuhl von Charles und Ray Eames, von Verner Panton und Olivier Mourgue aus den 50er, 60er und 70er Jahren angekauft. Die Objekte können im Prinzip wieder verkauft werden. Für jedes verkaufte Objekt wird wiederum einer oder mehrere neue Designgegenstände angekauft. Jeder Mieter, jeder Kauf und jeder Verkauf eines Designobjekts werden dann in einer sich fort-schreibenden Geschichte der Arbeit dokumentiert. Die Objekte, die DH sammeln, sind, im Verhältnis zu den Bedürfnissen potentieller Käufer gesehen, äußerst knappe Luxusgüter. Da das Angebot an diesen Designgegenständen aus historischen Gründen nicht weiter vermehrbar ist, sondern durch Verlust, Verschleiß und Zerstörung eher noch geringer werden wird, ist auf diesem Markt mit einer kontinuierlichen Steigerung der Marktpreise zu rechnen.<sup>22</sup> Das Lager von Sunday's Air ist also ein temporärer Kapitalspeicher, man könnte auch sagen, ein kollektives Gedächtnis. Durch Zahlungen wird Geldkapital in Sachkapital umgewandelt und umgekehrt. Auf diese Weise wird im Kunstsystem der Begriff des Kapitals und seiner verschiedenen Wandlungs- bzw. Erscheinungsformen thematisiert.

Wenn man argumentiert, daß künstlerische Kompetenz als innere Fähigkeit unbeobachtbar ist und nur anhand künstlerischer Performanz empirisch beobachtet werden kann, stellt sich eine neue Verschiebung des Blickwinkels ein. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf die Person des Beobachters und seine Rolle bei der Attribution von Kompetenz.

An dieser Stelle werden künstlerische Kompetenz und künstlerische Performanz zu ideologisch aufgeladenen, heißen Begriffen, die in einem sozialen Machtgefüge von Zuschreibungen und Abschreibungen, von Ausgrenzungen und Eingrenzungen, in dem der jeweilige Beobachter empirisch operiert, erzeugt wer-

<sup>22</sup> Es sind sowohl materielle Sachgüter als auch immaterielle Güter in Form von Dienstleistungen im Spiel.

den. Ein Beobachter tritt nicht als passive, unbeschriebene Projektionsfläche der Kunst gegenüber. Die Beobachtung von Kunst ist kein passiver Prozeß von Aufnahme und Rezeption, sondern eine aktive, selektierende, strukturierende und gestaltende Tätigkeit. Sie ist ebenfalls aktuelles Handeln. Sie ist ästhetische Performanz. Der Beobachter tritt mit seiner Beobachterkompetenz, die sehr verschieden ausdifferenziert sein kann, an die Werke der Kunst heran. Seine Kompetenz kann aber wiederum nur an seiner ästhetisch-diskursiven Performanz beobachtet und beurteilt werden. Im Kunstsystem als einem komplexen Sozialsystem begegnen sich also verschiedene künstlerische und ästhetische Kompetenzen in Form von unterschiedlichen Performanzen.<sup>23</sup>

Die Performanz eines Künstlers in Form seines Werkes und seines Auftretens im weitesten Sinne trifft auf unterschiedliche Beobachtungskompetenzen des Betrachters, die sich wiederum nur in einer Beobachtung zweiter Ordnung, also in einer Beobachtung des Beobachters, beobachten lassen. Jede Form von ästhetischer Kompetenz, sei es auf Seiten des Künstlers, des Kritikers, des Kurators oder des Laienbesuchers, ist immer schon in ein ideologisches Konstrukt aus Überzeugungen, Einstellungen, Präferenzen, Werthaltungen, Vorurteilen und Gewohnheiten eingebettet. Performanzen treffen im Kunstsystem aufeinander und erzeugen die typische Dynamik von Bestätigung und Verwerfung, von Annahme und Ablehnung, von Innovation und Tradition. Sie erhält die autopoietische Selbstreproduktion des Kunstsystems in Gange.

23 Zum Begriff der ästhetischen bzw. visuellen Kompetenz vgl. Jens Ihwe: Kompetenz und Performanz in der Literaturwissenschaft; In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *text bedeutung ästhetik*. München: Bayrischer Schulbuch Verlag 1970, S. 136 – 152; ferner Christian Doelker: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimediagesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997

Zum Gesamtkomplex einer Installation von DH gehören aber nicht nur die Designobjekte, Mieter und Arbeitsverhältnisse, sondern auch die Verträge, Zertifikate und Annoncen, mit denen die Künstler operieren.

DH thematisieren in ihren Installationen verschiedene, normalerweise im Kunstsystem ausgeblendete, Kontexte:

- Die Knappheit des Wirtschaftsgutes Ausstellungsfläche
- Die Arbeitskraft als Produktionsfaktor künstlerischen Einkommens
- Die verschiedenen Formen von Kapitalbildung durch Kunst und in der Kunst in Form von Sachkapital, Geldkapital oder Investitionsgütern
- Der Kunstmarkt als Ort, an dem sich durch Angebot und Nachfrage die Preise für Kunst bilden
- Die Thematik von Kauf, Besitz, Wertsteigerung, Verkauf und der Transfer von Geldkapital in Sachkapital und umgekehrt.

Indem der ökonomische Kontext in den Diskurs des Kunstsystems hineingenommen wird, wird er in der Kunst selbst zum Thema. Er wird zu einem Sujet der Kunst. Es kann darüber gesprochen, geschrieben, diskutiert und gestritten werden. Das Werk von DH kann darüber hinaus ein Auslöser und Anknüpfungspunkt für andere Arbeiten anderer Künstler sein. Diese spezifische Dynamik von Thematisierung und Kontextualisierung betrifft in erster Linie die Evolution des Systems. Allgemein gesprochen, entwickelt sich ein System zunächst über Irritation. Es reagiert auf Turbulenzen von außen durch eine erhöhte Variation seiner Produktion. In der Kunst entstehen neue Werke durch eine erhöhte Innovationsrate. Von dieser erhöhten Variation werden dann einige Varianten vom System als positiv angenommen, d. h. selektiert. Dieser Mechanismus führt dann letztendlich zu einer erneuten Re-Stabilisierung der autopoietischen Selbstreproduk-

tion des Systems.<sup>24</sup> Das Kunstsystem hat sich dadurch in seiner Evolution weiterentwickelt.

Der Mechanismus des Kunstsystems, sich gegenüber dem Wirtschaftssystem, zu dessen Teilmärkten der Kunstmarkt gehört, abzugrenzen und zu autonomisieren, wird von DH als ein thematischer Schwerpunkt in das Kunstsystem eingeführt. Natürlich ändert sich dadurch nichts Grundlegendes; weder an der Funktionsweise des Kunstsystems noch des Wirtschaftssystems. Aber es geht nicht darum, mit Kunst die Gesellschaft zu verbessern, sondern Zusammenhänge bewußt zu machen und Sinnverbindungen herzustellen.

Die ökonomischen Fragestellungen werden von DH nicht als symbolische Repräsentation, in Form einer Fotografie oder eines Bildes dargestellt, sondern sie werden wirklich durchgeführt. Mit dem Verfahren des realen Verhandeln ökonomischer Prozesse stehen DH in der Tradition der Material- und Realkünste.<sup>25</sup> Obwohl ihr Kompetenzhandeln auf einer mikroökonomischen Ebene eine reale, wirtschaftliche Tätigkeit ist, weil sie wirklich ihre Arbeitskraft verkaufen, wirklich ihre Plattformen vermieten und die Kunst- und Designobjekte tatsächlich ankaufen, ist diese Form künstlerischer Performanz dennoch eine symbolische Handlungsweise.

Denn sie wird durch den Kontext des Kunstsystems zu einer symbolischen Performanz. Die Arbeiten DHs exemplifizieren im Sinne Nelson Goodmans dasjenige, auf was sie gleichzeitig verweisen.<sup>26</sup> Sie sind selbst ein Beispiel für einen wirtschaftlichen Pro-

24 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: Die Evolution des Kunstsystems; In: Kunstforum International, Bd. 124, Nov./Dez. 1993, S. 221 – 228; ferner: Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M., 1995, Kap. 6; sowie allgemein Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bde. Frankfurt/M., 1997, S. 485 ff.

25 Ein Begriff von Thomas Wulffen: Realkunst – Realkünste; Kunstforum international, Bd. 91, Oktober/November 1987, S. 85 ff.

26 Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M., 1973, S. 63 f.

zeß, auf den sie sich gleichzeitig beziehen. Tatsächliche wirtschaftliche Transaktionen im System Kunst sind dennoch symbolischer Natur, weil sie aufgrund ihrer Referenzen aus dem Kunstsystem hinaus auf die Marktmechanismen des Wirtschaftssystems verweisen. Denn die soziale Funktion des Kunstsystems als eines sozialen Systems war und ist immer die Konstruktion von Sinn gewesen. Als Kommunikation des Wirtschaftssystems betrachtet, handeln DH tatsächlich als Wirtschaftssubjekte. Ihre Performance ist in diesem Kontext nicht künstlerischer, sondern wirtschaftlicher Art. Als Kommunikation im Kunstsystem dagegen betrachtet, handeln DH symbolisch. Sie bilden ein symbolisches Kapital von Sinnüberschüssen, das vom Beobachter wiederum in eigene Sinnanteile transformiert oder gewechselt werden kann.