

Hans Dieter Huber

## ÄSTHETIK DER SITUATION

### Was versteht man unter einer Ästhetik der Situation?

In einer Ästhetik der Situation geht es um die Herstellung, Erfahrung und Veränderung von künstlerischen Situationen. Die Situation ist Ausgangspunkt und Analyseansatz. Sie wird aufgefasst als eine temporäre Versammlung von Objekten, Akteuren und Institutionen an einem Ort. Das Projekt einer Ästhetik der Situation ist von zahlreichen Werken der zeitgenössischen Kunst inspiriert, in denen Situationen bewusst hergestellt werden und deren ästhetische Erfahrung je nach Situation unterschiedlich ausfallen kann. Solche situativen, künstlerischen Konstruktionen können je nach Situation eine andere Form, einen anderen Verlauf oder eine andere ästhetische Erfahrung hervorrufen.

### Die Situation als Schnittstelle

Dinge, Akteure und Institutionen werden temporär in Situationen versammelt, um sich danach wieder aufzulösen. Sie werden an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit zusammengestellt. Nehmen wir als Beispiel die Versammlung, zu der Sie heute Abend gekommen sind. Welche Dinge, Akteure und Einrichtungen sind in dieser Situation versammelt worden? Als Dinge finden wir die üblichen Einrichtungsgegenstände wie Stühle, Tische, ein Rednerpult, ein Mikrofon, eine Verstärkeranlage, einen Videoprojektor, einen Laptop, Software, Betriebssystem, Lampen und Scheinwerfer, Heizkörper, Türen und Schlüssel, Tafel, Kreide, Schwamm. Die Akteure, die in dieser Versammlung anwesend sind, lassen sich nach sozialer Position, funktionaler Rolle, sozialer Schicht und sozialem Milieu, dem sie entstammen, differenzieren. So begegnet man auf einer wissenschaftlichen Tagung Professoren, Assistenten und Vertretern des Mittelbaus, Studierenden verschiedener Studiengänge und Fachbereiche, freiberuflichen Wissenschaftlern und darü-

ber hinaus vielleicht auch noch einigen interessierten Bürgern der Stadt, die sich aus bestimmten Gründen, die wir nicht kennen, für die Teilnahme an dieser Situation entschieden haben.

Die Versammlung beginnt, wenn der Raum geöffnet wird und für die Veranstaltung eingerichtet wird, d.h. Bestuhlung, Beleuchtung, Rednerpult, Videoprojektion hergerichtet werden. Die Situation beginnt für jeden Akteur zu einem anderen Zeitpunkt. Für mich als Redner beginnt sie mit dem Aufbauen des Laptops, dem Soundcheck, dem Ablegen meines Redemanuskripts. Die Situation endet für die verschiedenen Akteure auch wieder zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt, nämlich dann, wenn sie den Raum wieder verlassen. Sobald sie sich beispielsweise in ihr Auto setzen, den Bus besteigen oder nach Hause laufen, beginnt für diese Personen eine neue Situation. Das bedeutet, dass Situationen für jeden Akteur, räumlich, zeitlich und sozial gesehen, einen anderen Beginn oder ein anderes Ende haben können und dass jeder Akteur eine unterschiedliche Definition der Situation besitzt.

Darüber hinaus ist diese Situation jedoch nicht nur auf das Hier und Jetzt begrenzt, sondern sie ist mit einem Netzwerk verknüpft, das, räumlich gesehen, diesen Ort mit anderen Orten verknüpft, zeitlich gesehen, verschieden weit in die Vergangenheit reicht und, sozial gesehen, mit verschiedenen anderen, nicht anwesenden Akteuren verknüpft ist. Künstlerische und nicht-künstlerische Situationen reichen über die reine Präsenz hinaus. Sie sind von einer netzwerkartigen Struktur umgeben, die an andere Orte, in andere Zeiten und zu anderen Dingen, Akteuren oder Institutionen reichen kann.

### Die Differenzierung von Situationen

Situationen lassen sich in dreierlei Hinsicht voneinander unterscheiden, nämlich räumlich, zeitlich und sozial. Diese Unterscheidungen sind begriffsanalytische Differenzierungen, welche für die Beobachtung und Beschreibung von Situationen sinnvoll sind. In konkreten, alltäglichen Situationen existieren sie jedoch nicht. Dort ist alles in Form einer komplexen, simultanen und heterogenen Ansammlung von Dingen, Personen und Einrichtungen vorhanden.

Welche typischen Beispiele von situativen Versammlungen im Kunstsystem könnte man als möglichen Ausgangspunkt für unsere Beobachtungen nehmen? Wir kennen die Ausstellungseröffnung, die Kunstmesse, die Biennale, partizipative Installationen, bei denen die Teilnehmer aktiv den Zustand des Werkes verändern dürfen; Performances, die jedes Mal anders verlaufen oder bei denen das Publikum eingreifen darf, aber auch mobile Architekturen, fahrbare Stände, Bürocontainer, mobile Bücherregale usw.



Ich möchte nun im Folgenden einige Ausführungen zu den verschiedenen Bereichen einer Ästhetik der Situation machen und Beispiele aus dem Kunstsystem zeigen. Ich werde bei den Dingen beginnen, dann auf die Akteure zu sprechen kommen und als letztes über die Institutionen des Kunstsystems sprechen.

### Was sind eigentlich Dinge?

In den letzten Jahren hat es eine verstärkte Aufmerksamkeit für die Existenz von Dingen gegeben. Es erschienen unzählige Bücher mit Titeln wie »Die Wiederkehr der Dinge«, »Das Tätigsein der Dinge«, »Das Verschwinden der Dinge«, »Dinge des Alltags«, »Dinge auf Reisen«, welche zerbrechliche Dinge, die Ordnung der Dinge, aufgehobene Dinge, liebe Dinge, kleine Dinge, gute Dinge, Dinge zeigen, Dinge im Kontext, Räume und Dinge, der Stoff der Dinge, das Internet der Dinge behandeln. Man hat sich, auch angesichts neuer technologischer Entwicklungen, der Frage der Wirkungsmacht, Handlungsträgerschaft und gar Aktivität von Dingen zugewendet. Dies mutet auf den ersten Schritt wie die Rückkehr in einen romantischen Animismus oder Vitalismus an, in dem man toter Materie eine magische Funktion von Beseelung und Leben zugesprochen hat. Dennoch hat die Revision der Funktion von Dingen und Gegenständen in unserem Leben und der Wirklichkeit ihre Ursache und Berechtigung. Denn die Funktionsweise von Gegenständen wurde in der Vergangenheit, vor allem durch den physikalischen Reduktionismus, zu sehr auf eine passive und statische Rolle beschränkt.

Wir bemerken dies an unseren Vorstellungen, die wir von *typischen* Dingen oder Objekten haben. Darunter befinden sich eher ein Hocker, ein Stein und eine Blumenvase als ein selbstfahrendes Auto, eine ferngesteuerte Drohne oder der Quellcode eines Trojaners. Diese erscheinen uns eher als untypische Dinge oder überhaupt nicht als Dinge. Aber was ist dann ein selbstfahrendes Auto? Wenn wir jedoch auf einer mittleren Ebene von Gegenständen bleiben, die jeder von uns besitzt, gelangen wir zu den Smartphones. Können wir sagen, dass ein Smartphone ein aktives Ding ist? Kann es selbst etwas bewirken, kann es sich autonom verhalten und ohne Zutun seines Besitzers Dinge tun? Ist es gar in der Lage, zu handeln oder kann es Andere zum Handeln zwingen? Wenn Sie dazu neigen, eine dieser Fragen mit Ja zu beantworten, wäre es sinnvoll, den traditionellen Begriff des Dings kritisch zu überdenken. Selbst die simpelsten Dinge können etwas bewirken. Sie haben direkte Auswirkungen auf das Handeln der Akteure.

In einer Ästhetik der Situation wird davon ausgegangen, dass Dinge aktiv und nicht passiv sind, dass sie autonom und selbstständig etwas bewir-



ken können, dass sie auf *uns* einwirken und uns zum Handeln zwingen können. Umgekehrt wirken wir als lebende Akteure ständig auf Dinge ein, indem wir sie verändern oder manipulieren. Es ist daher besser, von einer wechselseitigen Interaktion zwischen Dingen und Akteuren zu sprechen als von einer einseitigen Wirksamkeit. Dinge können uns dazu veranlassen, auf eine Art und Weise zu handeln, wie wir dies ursprünglich gar nicht vorhatten. Sie können uns zum Handeln zwingen. Stellen Sie sich vor, dass jemand während einer Versammlung einen Anruf auf seinem Smartphone erhält, sofort aufsteht und zielstrebig den Raum verlässt. Ich glaube, dass jeder von uns eine solche Situation kennt. Sie ist ein klares Beispiel dafür, dass ein so einfacher Gegenstand wie ein Smartphone uns zum Handeln zwingen kann und zwar auf eine Art und Weise, die wir ursprünglich gar nicht beabsichtigt haben und die unseren Handlungsabsichten unter bestimmten Umständen auch vollständig zuwiderlaufen kann. Dinge sind dann aktiv, wenn sie andere Akteure zum Handeln veranlassen können. Dinge können unsere Handlungsabsichten beeinflussen, in Frage stellen und verändern.

Selbstverständlich gilt die aktive Wirksamkeit von Dingen auch für ästhetische Situationen. Der dänische Künstler Jeppe Hein hat eine Reihe von Werken geschaffen, die man sehr gut unter den Begriff »Aktive Dinge« subsumieren kann. Es kann sich bei diesen Arbeiten um sich selbst bewegende Kugeln, sich bewegende Wände oder um fahrbare Sitzbänke im Ausstellungsraum handeln. In der Arbeit »360° Presence« aus dem Jahre 2002 beginnt eine Stahlkugel mit einem Durchmesser von 70 Zentimetern unkontrolliert im Raum herumzurollen, sobald Besucher den Ausstellungsraum betreten. Sie schlägt an die Wände und zerstört allmählich den Ausstellungsraum. (Abb.1) Die Bewegung der Kugel wird durch Sensoren ausgelöst, die einen batteriebetriebenen Motor in der Kugel in Gang setzen. Es ist ein völlig autonomes System mit einem sensorischen Input und einem zufallsgenerierten, motorischen Handlungsapparat. Darüber hinaus gibt es im Œuvre von Jeppe Hein noch andere Werke, in denen Dinge aktiv tätig werden, von denen man dies normalerweise nicht vermuten würde, wie beispielsweise sich selbst bewegende Ausstellungswände. Die Arbeit »Moving Wall #1« von 2000 ist zunächst unsichtbar in der Wand verborgen. Man sieht nur zwei senkrechte Schlitze. Sobald sich jedoch ein Besucher auf der Sitzbank niederlässt und sich zurücklehnt, wird die Wand durch einen Sensor aktiviert und fährt aus der bestehenden Ausstellungswand heraus, um einen immer privater werdenden Raum am Fenster zu erzeugen, der den auf der Bank sitzenden Besucher allmählich vor den Blicken der anderen Akteure verbirgt. Die Interaktion des Besuchers löst eine Intervention in dem Raum aus, in welchem die Arbeit installiert ist. Die aktive Wand fungiert als ein autonomes Objekt, das einen temporären Raum im Raum erzeugt und ihn auch wieder auflöst.



Abb. 1: Jeppe Hein: »360° Presence«, 2002  
(Foto: Hans Dieter Huber 2013)



In der Arbeit »*Moving Walls 180°*« von 2001 bewegen sich zwei freistehende Ausstellungswände, von denen jede etwa halb so lang ist wie der Ausstellungsraum, kreuzförmig durch die Galerie. Die Wände werden in Abhängigkeit von der Anwesenheit eines Besuchers sowie eines festgesetzten Zeitpunkts in Bewegung gesetzt. Die Arbeit mit mobilen Ausstellungswänden ähnelt von der Idee her sehr stark dem Ausstellungsraum von El Lissitzky im Sprengel Museum Hannover, den dieser 1927/28 für Alexander Dorner geschaffen hatte.

In der Arbeit »*Changing Space*« von 2003 bewegt sich eine große Wand sehr langsam, teilweise für den Betrachter unsichtbar, durch den Raum und schafft auf diese Weise eine sich ständig verändernde räumliche Situation. »*Changing Space*« ist eine räumliche Intervention, bei der eine zusätzliche, künstliche Wand am anderen Ende des Ausstellungsraums eingebaut wird. Wenn ein Akteur den scheinbar leeren Raum betritt, setzt sich die Wand, die der tatsächlichen Ausstellungswand vorgelagert ist, fast unmerklich, mit einer Geschwindigkeit von 10 Zentimetern pro Minute in Bewegung. Die Wand bewegt sich in Richtung auf den Beobachter und stoppt erst dann, wenn kaum noch Platz zwischen der Stirnwand und der beweglichen Wand ist. Die aktive Wand kontrolliert die Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten des Akteurs, indem sie diese immer mehr einschränkt und zum Schluss nur noch eine Seitwärtsbewegung möglich macht. Die Akteure erfahren also physisch am eigenen Leib, was es heißt, dass Architektur und gebauter Raum einen dazu zwingen können, anders zu handeln, als man eigentlich möchte.

### Was sind eigentlich Akteure?

Der Begriff des Akteurs ist keineswegs nur auf Menschen oder lebende Organismen begrenzt. Auch Dinge, nicht-menschliche Lebewesen und Institutionen können als Akteure tätig werden. Die Kunstgeschichte hatte früher entweder gar keine Vorstellung von einem Betrachter ihrer Bilder oder er war eine passive, implizite Leerstelle, welche meistens durch den Autor selbst eingenommen wurde, ohne dass dies methodisch kontrolliert oder theoretisch reflektiert wurde. Anfang der Neunzigerjahre entwickelte sich in der Kognitionspsychologie ein neuer Ansatz, der unter den Begriff *situated cognition* oder *situated knowledge* Einzug in die Forschung hielt. In dieser Richtung wurde das Wahrnehmen nicht mehr als passive Aufnahme von Reizen, Informationen oder Sinnesdaten wie in der früheren Wahrnehmungspsychologie und -philosophie verstanden, sondern als aktive Tätigkeit eines lebenden Organismus in einer Umwelt. Zu Beginn des neuen Jahrtausends stellten der Philosoph Alva Noe und der Wahrnehmungspsychologe Kevin O'Reagan

die These auf, dass Wahrnehmung eine explorative Tätigkeit, eine Form von aktivem Handeln ist. Wahrnehmung erschien nicht mehr als der Beginn der Auseinandersetzung *mit* der Welt, sondern als ein performatives Resultat eines aktiven Handelns *in* der Welt. Man muss Wahrnehmung heute zwingend von den motorischen Handlungsplänen eines Akteurs aus als eine zielgerichtete Orientierungstätigkeit und nicht als passive Aufnahme von Reizen, Sinnesdaten oder Informationen verstehen. Wahrnehmung ist exploratives Handeln in einer Umwelt.

Diese Erkenntnis hat mich dazu geführt, den traditionellerweise in der Kunstgeschichte verwendeten Begriff des Betrachters durch den Begriff des Akteurs zu ersetzen. Damit möchte ich die aktive, explorative, performative und handelnde Tätigkeit des Wahrnehmens auch begrifflich kennzeichnen. Wenn Wahrnehmen aktives Handeln in einer Situation ist, stellt sich eine zweite Erkenntnis ein. Dann muss es nämlich theoretisch möglich sein, die Wahrnehmungstheorie mit der Handlungstheorie zu verbinden.

In der akteurzentrierten Soziologie werden vier verschiedene Handlungsmodelle voneinander unterschieden, die mit den Begriffen des *Homo Sociologicus*, des *Homo Oeconomicus*, des *emotional man* und des *Identitätsbehaupters* bezeichnet werden. Wenn man ästhetische Wahrnehmung als eine Form von aktivem Handeln in Situationen auffasst, so lautete meine Überlegung, dann müssten auch diese vier soziologischen Grundmodelle sozialen Handelns auf das ästhetische Handeln im Kunstsystem übertragen werden können.

Unter dem *Homo Sociologicus* wird in der akteurzentrierten Soziologie ein Akteur verstanden, der seine Handlungsentscheidungen an den gesellschaftlichen Normen ausrichtet. Er befolgt die in einer Situation bestehenden Regeln und erfüllt damit die an ihn gerichteten Erwartungen.<sup>1</sup> Normorientiertes Handeln ist mit dem Begriff der sozialen Position und der funktionalen Rolle verbunden. Soziale Rollen sind Bündel von Erwartungen, die sich an das Verhalten der Träger dieser sozialen Positionen knüpfen.<sup>2</sup> Der sich an Normen orientierende Akteur weiß in den meisten Fällen aufgrund seiner erfolgreichen Rollenübernahme, was er zu tun und was er zu unterlassen hat. Normorientierte Rollenmodelle im Kunstsystem wären »der Künstler«, »der Galerist«, »der Kritiker«, »der Sammler« oder »der Kurator«. Normatives Verhalten und Handeln wird also in erster Linie über Erwartungen gesteuert, die erfüllt oder enttäuscht werden können und dann, je nach Umständen und Situation, mit Sanktionen oder Selbstdisziplinierung in Richtung adäquater Verhaltensnormen korrigiert werden.

1 Schimank 2010, S. 49. → 2 Dahrendorf 1967, S. 144; nach Schimank 2010, S. 60.



Das zweite Akteurmodell, das aus den Wirtschaftswissenschaften in die Soziologie übernommen wurde, ist der so genannte *Homo Oeconomicus*. Dieses Modell beruht auf der Annahme, dass Akteure bei ihrem Handeln Ziele verfolgen und nach ihrem persönlichen Nutzen streben. Am persönlichen Nutzen orientierte Akteure verfolgen eine ökonomische Optimierungsstrategie. Ihr Ziel besteht im Erreichen ihrer Wünsche in Form einer Maximierung des kalkulierten Nutzens unter Abzug der entstehenden Kosten. Gerade das Beispiel des *Homo Oeconomicus* ist gut geeignet, einige grundlegende Entscheidungen von Akteuren im Kunstsystem besser zu verstehen. Der Entscheidung darüber, welche spezifische Handlungsalternative den größtmöglichen Nutzen oder Vorteil bringt, liegt oft, wenn auch nicht immer vollständig, eine Kosten-Nutzen-Analyse des Akteurs zu Grunde. Die Frage lautet, wie hoch sind die Kosten, die entstehen (in Form von Zeit, Geld und entgangener Gelegenheit), und was ist der wahrscheinliche Nutzen, den ich bei einer positiven Entscheidung, die Kosten zu investieren, aus meinem Handeln ziehen kann.

Nehmen wir als Beispiel eine Reise zur Biennale von Venedig. Wenn man alle Orte besuchen will, benötigt diese Reise mindestens drei Übernachtungen in einem Hostel, Hotel oder auf dem Campingplatz auf dem Lido, die Kosten für die Fahrt (Auto, Fernbus, Bahn, Flugzeug), die Eintrittsgebühren sowie die Zusatzkosten für Essen, Trinken und öffentlichen Nahverkehr in Venedig. Dies alles geht in die Definition der Situation ein, bevor sich der *Homo Oeconomicus* entscheidet, ob er nach Venedig fährt oder nicht. Wir können von Kosten-Nutzen-Analysen bei Handlungsentscheidungen ausgehen, auch wenn diese Abwägungen vielleicht nur intuitiv, unvollständig oder mehr oder weniger spontan getroffen werden.

Das dritte Akteurmodell ist der emotional handelnde Akteur, der *emotional man*. Sein Handeln wird von bestimmten Konstellationen einer Situation bestimmt, die eine emotionale Reaktion in ihm auslösen. Hierzu zählen besonders Situationen, in denen seine Erwartungen massiv enttäuscht werden. Der Zusammenhang zwischen Erwartungsenttäuschungen und emotionalem Handeln ist für die ästhetische Erfahrung von zeitgenössischer Kunst von einer immens großen Bedeutung und bisher überhaupt nicht theoretisch erfasst oder auch nur exemplarisch beschrieben worden. Aber der Zusammenhang zwischen ästhetischer Erfahrung und Emotionalität ist für das Gedächtnis von zentraler Bedeutung.

Das vierte Akteurmodell beschreibt Handlungsweisen, die vor allem dann auftreten, wenn die Identität des Akteurs in Frage gestellt wird. Da die Identität eines Akteurs in der Selbstdarstellung nach außen immer wieder sozial präsentiert werden muss, um wirksam zu bleiben, bilden soziale Bestätigungen und öffentliche Selbstdarstellungen die Art und Weise des Aufbaus und der



Wahrung einer Identität in einer sozialen Situation. Soziale Bestätigungen produzieren und reproduzieren die Identität eines Akteurs und stellen umgekehrt auch Reaktionen auf eine identitätsgesteuerte Selbstdarstellung dar.

Zusammenfassend kann man sagen, dass diese vier Modelle lediglich theoretische Handlungsmodelle sind. Wie sie auf die konkrete Wirklichkeit passen, vor allem wie sie auf die Kunst anwendbar sind und in welchen Situationen welche Akteure nach welchen Modellen agieren, lässt sich schwer vorhersagen. Die Frage ist letztendlich, nach welchem Modell welche Akteure in welchen Situationen handeln. Die Antwort ist einfach. Es hängt von der jeweiligen Situation ab, in der sie sich befinden, wie diese Situation von ihnen subjektiv definiert wird und welche Handlungsalternativen ihnen zur Verfügung stehen. Die Akteure entscheiden also selbst, ob die Situation, in der sie sich befinden, eine Situation ist, in der man sich besser an die Regeln halten sollte, weil man sonst mit Sanktionen rechnen muss, ob es eine Situation ist, in der man seine eigenen Ziele und seinen Nutzen maximieren könnte, in der man aufgrund von Enttäuschungen emotional reagieren sollte oder in der man deutlich zeigen muss, wer man eigentlich ist.

### Was sind eigentlich Institutionen?

Die Rolle, welche Institutionen für die Entstehung, Aufrechterhaltung und Reproduktion von Gesellschaft spielen, ist eine schwierig zu beantwortende Frage. Dies liegt unter anderem an der unklaren Verwendungsweise des Begriffs »Institution«. Er ist von einer kaum präzisierbaren Allgemeinheit.<sup>3</sup> Das lateinische *institutio* bedeutet Einrichtung, Anordnung, aber auch Anweisung, Unterricht, Ausbildung oder Schule. Wenn man sich umgangssprachlich darauf verständigt, dass eine Institution eine *Einrichtung* ist, dann hat man diesen Begriff auf einem ebenso allgemeinen Niveau ins Deutsche übertragen. Institutionen sind auf Dauer gestellte soziale Einrichtungen, die eine doppelte Funktion erfüllen. Auf der einen Seite beschränken sie die Willkür und Beliebigkeit des sozialen Handelns und üben dadurch eine normative Wirkung auf die einzelnen Akteure aus. Auf der anderen Seite sichern sie die Reproduktion der Gesellschaft und stellen sie auf Dauer.<sup>4</sup>

### Situative ästhetische Erfahrungen

Ein gutes Beispiel für eine situative Ästhetik stellt die Arbeit »Der kleine Entscheidungsräum« (Abb. 2) von Christian Jankowski dar, den dieser im Rahmen

3 Dubiel 1976, Sp. 418. → 4 Lipp 1992, S. 136.



**Abb. 2:** Christian Jankowski:  
»Der kleine Entscheidungsraum«, 2014  
(Raumaufnahme am anderen Morgen)



**Abb. 3:** Christian Jankowski:  
»Der kleine Entscheidungsraum«, 2014 (Katalog)  
(Foto: Hans Dieter Huber 2014)



der Ausstellung »Room Service. Vom Hotel in der Kunst und Künstlern im Hotel«, welche 2014 von der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden realisiert wurde, in Brenners Parkhotel installiert hatte. Nach dem Wunsch des Künstlers sollte man in einem selbst eingerichteten Zimmer eine Nacht verbringen, eine kleine Entscheidung treffen und den Wert dieser Entscheidung selbst als Preis für das Zimmer und eine Künstleredition festlegen. Das nackte, weiße Zimmer musste zunächst durch eine Auswahl von Gegenständen, die man für diese Nacht um sich haben wollte, mithilfe eines umfangreichen Katalogs möbliert werden. Der Benutzer gab also durch seine ästhetischen Entscheidungen, die seinen Lebensstil oder seine ästhetischen Präferenzen reflektierten, dem kleinen Entscheidungsraum eine spezifische Gestalt, die dieser Raum nur während dieser einen Nacht hatte. Im Vorfeld erhielt ich eine nicht veröffentlichte Broschüre als PDF zugesandt, aus welcher ich aus einer Auswahl von Möbeln und Gegenständen wie verschiedenen Betten, Lampen, Stühlen, Schreibtischen, Nachtkästchen usw. meine persönliche Wahl für diese Nacht treffen konnte. (Abb. 3) In dem Katalog hieß es:

»Der kleine Entscheidungsraum« bietet Ihnen an, auf Ihr Leben einzuwirken. Wir haben einen Raum für Sie vorbereitet, dem Sie selbst zunächst Gestalt geben, um sich ihm anschließend für eine Nacht anzuvertrauen. »Der kleine Entscheidungsraum« möchte Sie zu zweierlei Entscheidungen anregen: Zum einen geht es um ganz materielle Entschlüsse hinsichtlich der Raumgestaltung, in die Sie durch die Auswahl von Möbeln und Objekten eingreifen. Zum anderen geht es darum, die Chance zu ergreifen, eine selbst gewählte Lebensentscheidung zu treffen – und zwar während der Nacht, die Sie im kleinen Entscheidungsraum verbringen. Je größer, aufrichtiger und dringlicher diese Entscheidung für Sie ist, desto höher ist der Kunstgenuss.«<sup>5</sup>

Jankowski verknüpfte somit die Bedeutung des ästhetischen Erlebnisses mit der Bedeutung der getroffenen Entscheidung. In dieser Nacht traf ich die Entscheidung, dass ich in Zukunft meine wissenschaftliche Arbeit, meine Lehre und meine künstlerische Arbeit stärker in Übereinstimmung miteinander bringen möchte und ihre Gemeinsamkeiten besser herausstellen möchte. Der kleine Entscheidungsraum von Christian Jankowski ist ein gutes Beispiel für das, was man unter dem Begriff einer Ästhetik der Situation verstehen kann. Man kann den situativen Charakter anhand der verschiedenen Fotografien des Hotelzimmers und der unterschiedlichen Entscheidungen erkennen, wel-

5 Jankowski 2014, o. S. [S. 3].



**Abb. 4:** Christian Jankowski: »Der kleine Entscheidungsraum«, 2014  
(Fotografien der Möblierungen mit Entscheidungen) (Foto: Hans Dieter Huber 2014)



**Abb. 5:** Hans Dieter Huber: Selbstporträt in Christian Jankowski's  
»Der kleine Entscheidungsraum«, 2014 (Foto: Hans Dieter Huber 2014)



che die jeweiligen Teilnehmer dort getroffen haben. Man erkennt, dass der traditionelle Begriff eines Betrachters oder Rezipienten zur Beschreibung dieser besonderen Art von künstlerischem Werk nicht ausreicht. Während der Öffnungszeiten der Ausstellung von 10:00 bis 18:00 Uhr war der Raum für die Ausstellungsbesucher zu besichtigen. Nach der Nacht, in der ich in diesem Raum übernachtet und meine Entscheidung getroffen hatte, war dieser von mir gestaltete und möblierte Raum einen Tag lang für das ästhetische Erlebnis der Ausstellungsbesucher zugänglich. Bei den Besuchern handelte es sich um eine andere Art von Akteuren, die weder an der Auswahl der Gegenstände, der Einrichtung des Zimmers noch an der getroffenen Entscheidung beteiligt waren. Dennoch sind auch solche Ausstellungsbesucher integrale Bestandteile einer Ästhetik der Situation. Wenn sie an einem anderen Tag gekommen wären, hätten sie ein völlig anders eingerichtetes Zimmer vorgefunden. Während der Dauer von zwei Wochen sah der Raum jedes Mal anders aus. Jede Nacht wurde eine andere Entscheidung getroffen, jedes Mal ein anderer Preis von Seiten der Teilnehmer festgelegt. Im Hotelfoyer hing eine Serie von Fotografien mit den jeweiligen Einrichtungen, den getroffenen Entscheidungen und dem selbst festgelegten Wert, den diese Entscheidung haben sollte. (Abb. 4) Der Künstler hat mit seinem Werk eine Situation konstruiert, die vom Akteur auf eine bestimmte Art und Weise definiert und interpretiert wurde und in der dieser aufgrund seiner Definition der Situation handeln konnte.

Dieses Beispiel macht zweierlei deutlich. Der Ausgangspunkt einer Ästhetik der Situation ist nicht mehr das Werk »selbst« (was immer das auch sein könnte) als ein statisches und ein für alle Mal feststehendes Objekt, das beschrieben, interpretiert und in seinen historischen Entstehungszusammenhang eingebettet werden kann. Es ist auch nicht der Betrachter im Sinne einer Rezeptionsästhetik und es ist auch nicht die Institution im Sinne einer »Institutionskritik«. Der Ausgangspunkt ist vielmehr eine konkrete ästhetische Situation. Diese ist mehrdimensional komplex und wird als eine räumliche, zeitliche und soziale Versammlung von Dingen, Akteuren und Institutionen aufgefasst. Die Ästhetik der Situation macht also ein grundlegendes Umdenken in den Techniken und Methoden der Beobachtung, Analyse und Beschreibung von Kunstwerken notwendig. Die Beschreibung und Interpretation der Werke ist nur noch ein Teil der Arbeit. Der traditionelle Betrachter wird in einer ästhetischen Situation zu einem teilnehmenden Beobachter. Er ist Bestandteil desjenigen Systems, das er durch seine Anwesenheit erzeugt und als wissenschaftlicher Beobachter erklärt. (Abb. 5)

Literaturverzeichnis:

- Dahrendorf, Ralf** (1967), »Homo Sociologicus. Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle«, in: Ders., *Pfade aus Utopia*, München.
- Dubiel, H.** (1976), »Institution«; in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Darmstadt.
- Holten, Johan** (Hg.) (2014), *Room Service. Vom Hotel in der Kunst und Künstlern im Hotel*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 22.03.–22.06.2014, Köln.
- Jankowski, Christian** (2014), *Der kleine Entscheidungsraum*, unveröffentlichte PDF-Broschüre, o. O., o. S.
- Lipp, Wolfgang** (1992), »Institution«, in: Bernhard Schäfers (Hg.), *Grundbegriffe der Soziologie*, 3. Aufl., Opladen.
- Schimank, Uwe** (2010), *Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurzentrierte Soziologie*, 4. völlig überarbeitete Aufl., Weinheim / München.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1:** Jeppe Hein: *360° Presence*, 2002 (Foto: Hans Dieter Huber 2013)
- Abb. 2:** Christian Jankowski: *Der kleine Entscheidungsraum*, 2014 (Raumaufnahme am anderen Morgen)
- Abb. 3:** Christian Jankowski: *Der kleine Entscheidungsraum*, 2014
- Abb. 4:** Christian Jankowski: *Der kleine Entscheidungsraum*, 2014 (Fotografien der Möblierungen mit Entscheidungen) (Foto: Hans Dieter Huber 2014)
- Abb. 5:** Hans Dieter Huber: Selbstporträt in Christian Jankowskis *Der kleine Entscheidungsraum*, 2014 (Foto: Hans Dieter Huber 2014)