

URSULA FROHNE

**DISKURSRÄUME UND HANDLUNGSFELDER
MEDIEN/KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT**

Die häufige Rede vom Verlust des öffentlichen Raums und das vermeintliche Verschwinden unmittelbarer Begegnungssphären in einer medial expandierenden Kommunikationskultur klingt wie ein Nachhall aus einer Zeit, in der sich die Kunst aus dem institutionellen Umfeld des »white cube« verabschiedete und künstlerische Praktiken außerhalb des etablierten Kunstsystems erprobte. Prozesse, Aktionen und ephemere Installationen verfolgten in den 60er und 70er Jahren die utopische Vision einer Fusion von Kunst und Leben, die mit der Nutzung der elektronischen Medien und deren Einzug in die Museen – ob in Ausstellungsinstitutionen oder in der institutionellen Außendarstellung über das Internet – eine neue Ebene der Interaktion zwischen Kunst und Öffentlichkeit erreicht hat. In unterschiedlichsten Ausprägungen oszilliert »Medienkunst«¹ heute zwischen dissidenten Strategien und der Assimilation an corporative Strukturen. Mit Ausdehnung der künstlerischen Aktivitäten in die Sphären des Sozialen, haben sich nicht nur die Rezeptionsbedingungen für die Kunst und die Erwartungen an die Kunst seitens eines global vernetzten Publikums erweitert, sondern auch die Dimensionen des öffentlichen Raumes und die Dynamiken seiner Interaktionen durch die Online-Kommunikation haben sich verschoben. Befasst man sich heute mit Fragen zur Kunst im öffentlichen Raum, so kommt man nicht umhin, die elektronischen Repräsentationssphären in diese Diskussion einzubeziehen und deren Wirkungsspektrum als Teil eines zunehmend globalisierten Kunstgeschehens zu betrachten.²

Unter dem Einfluss mediatisierter Wahrnehmungsbedingungen und perfektionierter Simulationstechnologien wandeln sich die kulturellen Rahmenkonstellationen der Kategorien von Raum, Kunst(werk) und Öffentlichkeit. Die elektronischen Kommunikationswege eröffnen nicht nur NetzkünstlerInnen ein weites Feld experimenteller Ausdrucksformen. Auch den traditionellen Kunstgattungen bieten die elektronischen Medien neue Formen der Veröffentlichung und Vermittlung audiovisueller Konzepte im virtuellen Raum. Das Verhältnis von öffentlichem Raum und Kunst erweist sich folglich nicht mehr in erster Linie als ein polarisiertes, von den Bedingungen zweier voneinander getrennter Rezeptionssphären geprägtes. Vielmehr fusionieren die Sphären der Öffentlichkeit und der Kunst in den vielgestaltigen Übergangszonen von Kommunikation und Aktion als künstlerische Praxis. Dabei begünstigen die neuen Technologien den Transfer von Kunst in den öffentlichen Raum und vice versa. Unter Einsatz der elektronischen Medien entstehen künstlerische Szenarien in Anlehnung an ereignishafte und performative Formen des ästhetischen Ausdrucks in den 60er und 70er Jahren, die ihrem Wesen nach weniger den traditionellen Kategorien der Repräsentation und Präsentation entsprechen, als denen der Darstellung und Interaktion.³

In ganz unterschiedlichen »Aufführungszusammenhängen« schaffen komplexe Installationen, mit Projektionen, multimedialer Vernetzung und interaktiven Interfaces dem Publikum neue »Berührungszonen« zwischen Bild-, Raum- und Zeitkonstellationen. Sie bieten den Besuchern experimentelle Foren der »Selbstgewahrwerdung«, in denen sie ein Bewusstsein für die Manipulationskraft von Bildern entwickeln und gleichermaßen ihr eigenes Handlungspotential entdecken.

Situative Installationen wie Jonas Dahlbergs »Safe Zones« setzen auf die performative Präsenz der Besucher und deren explorative Aktion als das eigentliche Medium der Sichtbarmachung der künstlerischen Konzeption. Mittels Telepräsenz wird den Zuschauern suggeriert, dass die Videokamera Einblick in das Private eines normalerweise geschützten Bereichs verschafft.⁴ Video wird hier als eine Übertragungstechnik verwendet, die der vermeintlichen Exponierung einer von der Öffentlichkeit strikt geschiedenen Sphäre dient. Dahlbergs verunsichernde Installation konfrontiert mit den normativen Codierungen bestimmter Räume als separate Zonen des Intimen und Sozialen. Zugleich stellt seine konzeptuelle Medienverwendung die Glaubwürdigkeit von Bildern zur Disposition, die uns dank ihrer Realzeitübertragung scheinbar authentische Einblicke gewähren. Erst durch die Enttäuschung der Besucher, die den Wirkungsgehalt der Arbeit aktiv

ergründen müssen, wird das Bewusstsein für die Suggestionskraft von Bildern und die Bildmächtigkeit der Medien geschärft. Parallel veranschaulicht die Installation den potentiellen Überwachungscharakter von ständiger Medienpräsenz und die damit verbundene Verwischung der Grenzen zwischen dem Privaten und Öffentlichen. Schließlich zeigt Dahlbergs Arbeit, dass die besonderen Wahrnehmungsbedingungen von Videoinstallationen und interaktiven Umgebungen den Kunstraum selbst zu einer Sphäre der Öffentlichkeit machen. Wie viele der heutigen »Medienkunstbeispiele« fungiert sie als ein situatives Simulationsmodell, in dem die Besucher ihre körperliche Präsenz in »Handlungsalternativen« körperlich erproben und als »bewegte User« den Installationsraum ebenso wie den virtuellen Raum in Analyse der mittels Videoübertragung miteinander vernetzten räumlichen Komponenten neu strukturieren.⁵ Indem »Medienkunstwerke« Bewegung, Prozess und Handlung als konstitutive Komponenten einsetzen, mobilisieren sie eine Selbstreflexion des Publikums über seine Rolle als (Kunst)Öffentlichkeit.⁶ Die »Medienkunst« erschließt somit prinzipiell Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizonte, die neue Zugänge zu Raum und Öffentlichkeit ermöglicht. Wie in diesem Beitrag thematisiert wird, bilden sich unter den Bedingungen der Vernetzung von Räumen und Perspektiven neue Interaktionsfelder zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Nicht zuletzt in Folge der Grundlegenden Veränderung des Kunstbegriffs transformiert in diesen Interaktionssphären die Geschlossenheit eines von Museen und Galerien geprägten Kunstsystems zunehmend in offene Handlungsfelder und öffentliche Diskursräume.⁷

Während die Massenmedien ihren Geltungsbereich in der Öffentlichkeit etabliert haben, ist das Wirkungsverhältnis der »Medienkunst« im öffentlichen Raum jedoch weitgehend unbestimmt. In Anbetracht der gegenwärtigen Medienentwicklungen steht zur Debatte, wie es unter den Bedingungen eines Überangebots von (visueller) Information überhaupt noch gelingen kann, »Dinge öffentlich zu machen«, beziehungsweise »öffentliche Dinge zu machen«, wie der Arbeitstitel eines aktuellen Ausstellungsvorhabens von Bruno Latour und Peter Weibel als programmatische Frage an die Bedeutung heutiger Kunst richtet?⁸ Wie kann Kunst gesellschaftliche Entwicklungen reflektieren, ohne zur reinen Ästhetisierung politischer Kultur zu werden? Welche Distinktionsformen stehen der Kunst im Diskursfeld der Öffentlichkeit zur Verfügung, um sich von den expansiven Offerten der Unterhaltungsindustrie abzuheben, besonders wenn sie die Ästhetik und Kommunikationswege der Neuen Medien adoptiert? Denn anders als in den Kunstdiskursen der 60er und 70er Jahre geht es heute weniger um das Problem des »zero point of representation« als darum, mit künstlerischen Konzepten eine privilegierte »Poolposition« innerhalb der zukünftigen Informationsgesellschaft zu besetzen, in der Kunst den Gebrauch der Medien als emanzipatorisches Instrument der Vermittlung von kritischer Kompetenz einsetzt und als Möglichkeit der öffentlichen Praxis vorstellt.

Anknüpfend an die Visionen und Hoffnungen des vielfach imaginierten »Museums ohne Wände«, das einstmals noch mit den neuen Gattungen Fotografie, Performance, Video und Konzeptkunst assoziiert wurde und durch das »virtuelle Museum« seine neue phantomhafte Gestalt gefunden hat, entwickelte sich zu Anfang der 90er Jahre eine intensive Debatte um partizipatorische und interventionistische Tendenzen im Feld der Kunst.⁹ »In dem Maße, wie Kunst (...) nicht mehr auf die Erzeugung von Bildern für Räume aus ist, schafft sie auch nicht mehr Werke für das Museum«. Wie Hans Ulrich Reck analysiert, gilt dies »gerade für zahlreiche und diverse zeitgenössische Kunstpraktiken seit der Kontextkunst, in denen es um das Auffinden von Räumen auf Zeit, Bündelung bestimmter Praktiken geht. Solches verläuft neben dem Museum«. ¹⁰ Doch wird durch die Erweiterung der Präsentationsräume von Kunst und ihre Diskursfelder nicht ohne weiteres eine größere Öffentlichkeit erreicht. Die neuen digitalen Bildgebungstechniken begünstigen zwar die Vervielfältigung von künstlerischen Konzepten mittels Video, DVD oder Internet. Auch befördern die neuen Kommunikationskanäle und Speichermedien den Transfer von Bildern zwischen den massenkulturellen Kommunikationsebenen, den Unterhaltungsmedien und dem »Subsystem« (Schmitz) der Kunst. Doch ist diese Zirkulationsbewegung kein Garant für die Mediatisierung des künstlerischen Gehalts und die Partizipation einer erweiterten Öffentlichkeit an ihren kritischen Reflexionsansätzen. Mit Norbert M. Schmitz gilt es zu bedenken, das »die Neuen Medien (...) keineswegs die Differenz Kunst/Nichtkunst« aufheben, auch wenn sie den »Begriff und das System Kunst« transformieren.¹¹ Allein durch die Nutzung und das Eindringen in das Feld der neuen Technologien wird die Kunst nicht von der wesentlichen Differenzleistung befreit, ihre Position im Verhältnis zur visuellen Alltagskultur und zu den Emissionen der Massenmedien immer wieder neu zu konturieren und eine distanzierende Perspektive auf die

Wirkungsweisen der Medien zu gewähren. Kunst bleibt – auch in ihren expansiven Formen, ob als Medien-Aktivismus, als öffentliche Intervention oder als diskursiver Prozess – immer an Verfahren der rhetorischen Vermittlung gebunden und erreicht ohne diese kontrastierende Mediatisierungsleistung kaum das öffentliche Interesse. Durch die Nutzung Neuer Medien kann sie zwar Zugänge zu monopolisierten Kontexten schaffen und an der Deregulierung normativer Strukturen mitwirken und dadurch die öffentliche Wirkung von Kunst als eine Praxis der reflektierenden Distanz intensivieren.¹² Wie Norbert M. Schmitz aber unterstreicht, führt die künstlerische Nutzung der Neuen Medien nicht sui generis zur Erweiterung des »ästhetischen Sonderraums« der Kunst in den Raum der Öffentlichkeit hinein, sondern auf der rein operativen Ebene wird mit den Mitteln der »Medienkunst« bestenfalls »eine weitere Stufe der Ausdifferenzierung« von »Subsystemen« erreicht: »Wenn also die Entwicklung eines autonomen Kunstsystems, und damit die ihm verbundenen ästhetischen Paradigmen, namentlich die moderne Kunstautonomie, selber Produkt des Medialisierungsprozesses der neuzeitlichen Kultur sind, ist der Medienbegriff als Diskursfigur nicht von derselben historischen Bewegung zu trennen. Ein zum universalen Erklärungsparadigma hypostasierter Medienbegriff, wie er derzeit einige radikale Theorien begleitet, ist diskursgeschichtlich vor allem ein Reflex der Marginalisierung des gesellschaftlichen Funktionssystems autonomer Kunst und kaum geeignet, die gewaltigen Umwälzungen zu deuten, welche die digitalen Techniken verursachen. Eine Analysearbeit, die man in der Tat in unserer Mediengesellschaft immer dringlicher braucht.«¹³

Wie bis hierher erörtert wurde, beginnt sich unter den veränderten Produktions- und Präsentationsbedingungen von Kunst, die nicht erst durch die neuen Gattungsüberkreuzungen der multimedialen Installationen oder die Verbreitung von Kunst über die Kanäle der Medien als Net-Art in Erscheinung getreten sind, die traditionelle Kontrastierung von (elitären) Kunstinstitutionen und öffentlichem Raum an ihren Rändern aufzulösen und mit den Sphären einer omnipräsenten und globalen Medienkultur zu verschmelzen. Doch auch angesichts der aktuellen Ausstellungspraxis wird deutlich, dass sich neben den herkömmlichen Rahmenbedingungen, in denen Kunst ihren sowohl institutionellen als auch außerinstitutionellen Definitionsrahmen fand, ein komplexes System von Kunstereignissen entwickelt hat, das die Logik des Spektakels widerspiegelt, die heute alle Sphären der Medienkultur und ihrer Öffentlichkeit durchdringt. Wie die ständig wachsende Zahl der zyklisch organisierten internationalen Großausstellungen und Kunstmessen belegt, wird durch die Voraussetzungen einer global vernetzten Kunstöffentlichkeit und einer zunehmend kosmopolitisch orientierten Künstlerschaft nicht etwa ein integratives Netzwerk der Teilhabe am Kunstsystem und der öffentlichen Partizipation geschaffen, sondern es entstehen neue Kartographien der Inklusion und Exklusion.¹⁴ In diesem Kraftfeld der Ökonomisierung und Kanalisierung von Kommunikation ist die (»Medien«)Kunst ebenso der Sogwirkung globaler Interessenfusionen ausgesetzt wie alle anderen Bereiche des öffentlichen Lebens. Die Forderung nach Effizienz bedingt eine Segmentierung der Kunstsphären nicht mehr in erster Linie nach ästhetischen Kriterien sondern nach der Teilhabe an der Öffentlichkeitswirkung. So strukturiert sich das Verhältnis von (»Medien«)Kunst und Öffentlichkeit entlang der »Zones of Visibility« und »Zones of Invisibility«, die mit der globalen Expansion von Kunstereignissen – Festivals, Messen, Biennalen – eine immer engere Verbindung mit den Massenmedien eingehen. Trotz, oder möglicherweise wegen ihrer Fähigkeit alles zu assimilieren und zu vernetzen was die öffentlichen Diskurse kreuzt,¹⁵ ist die Medienkunst von den Homogenisierungstendenzen einer globalen Spektakelkultur¹⁶ besonders herausgefordert, sich von der Maschinerie des medialen Mainstreams durch die »Bewußtsein schaffende Kraft der Distanz«¹⁷ abzuheben. Eine Praxis des Détournement, die von der »Situationistischen Internationale« als revolutionäres Projekt der Intervention in den urbanen Alltag einst ins Leben gerufen wurde,¹⁸ könnte für die Entwicklung ästhetischer Konzepte, in denen Medien und Kunst sich in Strategien der öffentlichen Irritation produktiv miteinander verbinden, emanzipatorische Handlungsräume freilegen. Jenseits klassischer Autonomieansprüche zeichnen sich in der künstlerischen Aneignung von Medien- und Kommunikationspraktiken neue Interventionsmodelle ab, die auch für die Formierung gesellschaftlicher Diskursfelder von Belang sind. Im Sinne Guy Debords könnte man sagen, die »Erfindung einer Situation geht natürlich auf die Kommunikation und ihre Chancen für die Gewinnung der Souveränität aus und damit auf ihre eigene Poesie.«¹⁹

ABBILDUNGEN



ABBILDUNG 1:
Jonas Dahlberg Safe Zones No. 6 (Kunstverein Hannover, 1999)
Installation; Monitor, Kamer,
Variable Maße © Jonas Dahlberg

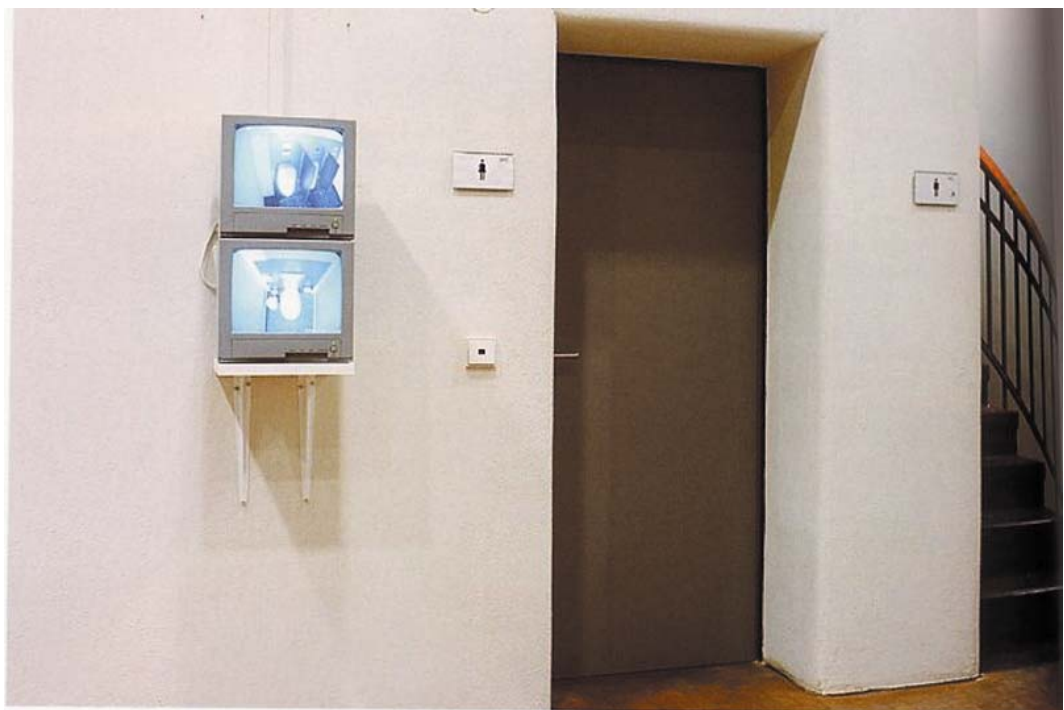


ABBILDUNG 2:
Jonas Dahlberg
Safe Zones No. 7 (The Toilets at ZKM), 2001
Installation; Monitor, Kamera
Variable Maße © Jonas Dahlberg

-
- 1 Die Bezeichnung »Medienkunst« wird im Folgenden durch die Anführungszeichen kritisch verwendet. Mit Hans Ulrich Reck ist die Verknüpfung des Avantgarde-Gedankens an einen Gattungsbegriff, der sich von der Produktionstechnologie ableitet, rückwärtsgewandt, weil er auf der technischen Unterscheidungsebene basiert und damit negiert, dass Kunstwerke heute nicht mehr in erster Linie auf visuelle Präsenz abzielen, sondern »interventionistische Ansprüche« erheben. Da die konzeptuelle Überzeugungskraft von Kunstwerken jedoch nicht vom spezifischen Mediengebrauch abhängt, schlägt Reck als Alternative zum etablierten Begriff der »Medienkunst« vor, von »Kunst durch Medien« zu sprechen. Siehe Hans Ulrich Reck »mythos medien kunst«, Köln 2002, S. 10 ff. Siehe auch Hans Ulrich Reck »Zwischen Bild und Medium«, in Peter Weibel (Hg.), Vom Tafelbild zum globalen Datenraum, Ostfildern-Ruit 2001, S. 17-50.
- 2 Zum Aspekt der Globalisierung des Kunstbetriebs siehe Okwui Enwezor, Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, herausgegeben von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp, Berliner Thysen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart, München 2002. Zur Problematik von öffentlichem Raum und Medienkunst siehe auch Ursula Frohne und Christian Katti, »An den Schnittstellen von Kunst und Öffentlichkeit«, in Martin Köttering und Roland Nachtigäller (Hg.), Störenfriede im öffentlichen Interesse, Köln 1997, S. 189-204.
- 3 Den Aspekt des Ereignishaften der Kunst seit dem 20. Jahrhundert erörtert Dieter Mersch in »Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste«, in G. J. Lischka und Peter Weibel (Hg.), Handlungsformen in Kunst und Politik, Bern 2004, S. 43-65.
- 4 Siehe Mats Stjernstedt, »Jonas Dahlberg«, in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne und Peter Weibel (Hg.), CTRL SPACE, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Cambridge, Mass., 2002, S. 128 –131.
- 5 Zur Rezeptionsgeschichte interaktiver Installationen siehe Söke Dinkla, Pioniere Interaktiver Kunst. Von 1970 bis heute, Ostfildern-Ruit 1997 und über das Verhältnis des Besuchers zum Prozeß der ständigen Veränderbarkeit des digitalen Kunstwerks siehe dies., »Das flottierende Werk. Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform«, in Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider u.a. (Hg.), Formen interaktiver Medienkunst, Frankfurt am Main, 2001, S. 64-91, hier 75.
- 6 Zur Relation von Körper, Repräsentation und Wahrnehmung in Videoinstallationen siehe Sabine Flach, Körper-Szenarien, Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen, München 2003.
- 7 Einen der ersten Versuche, die Entwicklungen künstlerischer Praktiken im Internet und die medialen Bedingungen dieser öffentlichen Plattform zu erfassen, unternahm die Ausstellung net_condition im ZKM Karlsruhe, 2000. Siehe Peter Weibel und Timothy Druckrey (Hg.), net_condition, art and global media, Cambridge, Mass., 2001.
- 8 Siehe Presseerklärung zum Ausstellungsvorhaben Making Things Public – Making Public Things, ZKM Karlsruhe, geplant für Herbst 2004.
- 9 Siehe hierzu u.a. Florian Matzner, Public Art, Ostfildern-Ruit, 2001, Marius Babias und Achim Könnecke (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen. Projekte / Ideen / Stadtplanungsprozesse im politischen / sozialen / öffentlichen Raum, Dresden 1998, Peter Weibel (Hg.), Kontext-Kunst. The Art of the 90s, Köln 1994.
- 10 Siehe Reck 2002, *ibid.*, S. 90.
- 11 Siehe Norbert M. Schmitz, »Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst«, in Gendolla, Schmitz, Schneider (Hg.), 2001, *ibid.*, S. 95 – 139, hier 139.
- 12 Webprojekte wie The Thing, Äda'web oder Cyberatlas können beispielhaft für diesen Aspekt angeführt werden. Als Forum für Diskussionsbeiträge entstanden diese Projekte als Initiativen von KünstlerInnen, die auf diese Weise ihre Konzepte publizierten und in wechselseitigen Austausch über die medialen Bedingungen ihrer Präsentation im Internet und deren Öffentlichkeitswirkung miteinander traten. Um der zunehmenden Ökonomisierung des Internet zu entgehen, basierte The Thing auf einer externen Netzwerkstruktur. Mit der Verbreitung von individuellen Künstlerwebsites seit Mitte der 90er Jahre reduzierte sich jedoch der Distinktionsgehalt solcher Netzprojekte und der künstlerische Wert dieser Initiativen blieb teilweise nur durch Aufgabe ihrer prozessualen Konzeption und flexiblen Strukturen mittels »Musealisierung« erhalten. Statische Versionen von Äda'web und Cyberatlas sind heute Teil der Websites anerkannter Museen, wie des Walker Art Center in Minneapolis oder des Guggenheim Museums in New York.
- 13 Siehe Norbert M. Schmitz, »Medialität als ästhetische Strategie der Moderne. Zur Diskursgeschichte der Medienkunst«, in Gendolla, Schmitz, Schneider (Hg.), 2001, *ibid.*, S. 95 – 139, hier 132.
- 14 Siehe hierzu Gottfried Boehm und Horst Bredekamp, »Einleitung« zu Okwui Enwezor, Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, in Boehm und Bredekamp 2002, *ibid.*, S. 9.
- 15 Siehe Ursula Biemann in Amy Scholder und Jordan Crandall (Hg.), Interaction. Artistic Practice in the Network, New York 2001, S. 69-70, hier S. 70.
- 16 Siehe Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.
- 17 Siehe Oliver Grau, »Telepräsenz. Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation«, in Gendolla, Schmitz, Schneider (Hg.), 2001, *ibid.*, S. 39-63, hier S. 58.
- 18 Der Begriff des Détournement verweist auf die historische Forderung der Situationistischen Internationale nach Formen der öffentlichen Intervention. Siehe etwa Debord 1996, *ibid.* oder <http://www.nothingness.org/>.
- 19 Guy Debord, »Das Programm der verwirklichten Poesie. All the king's men«, in Der Deutsche Gedanke, Organ der Situationistischen Internationale für Mitteleuropa, Nr. 1, April 1963, wieder abgedruckt in: Nilpferd des höllischen Urwalds – Spuren in eine unbekannt Stadt – Situationisten, Gruppe SPUR, Kommune 1, Ausst. Kat. Werkbund Archiv Berlin 1991, S. 17.