

Claudia Heinrich, Matthias Schamp

## DER HELIX-HOCHBAU

### Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff

Im Oktober 1995 fiel im Kunsthaus Essen der Startschuß für das Projekt „DER HELIX-HOCHBAU – Ereignisse zum erweiterten Kunstbegriff“. Etwa ein Jahr lang fanden an wechselnden Stellen des Gebäudes (Heizungskeller, Musikprobenraum, Toilette, Filmraum, Küche, Bürgervereinsraum, Kopierraum usw.) 13 Veranstaltungen (Performances, Interaktionen, Vorträge usw.) statt, und zwar so, daß die sukzessive Abfolge sämtlicher Aufführungsorte nach und nach eine raumgreifende imaginäre Spirale bildete, die sich Stück für Stück, Stockwerk für Stockwerk und in einer beständig höher kreisenden Bewegung vom Keller aus durch das Kunsthaus nach oben schraubte. Dabei erfolgte die Auswahl der Geschehnisse nicht willkürlich: Zum einen war jedes Event auf die spezifischen Funktionen und sozialen Prozesse seiner unmittelbaren Umgebung bezogen (z. B. Küche: Thema „Nahrung, Essen“; Toilette: „Hygiene“; Kopierraum: „Information, Reproduktion“). Und zum anderen handelte es sich nicht um herkömmliche Kunstwerke mit ihren festgelegten Produktions-, Vertriebs- und Rezeptionsmustern, sondern ausschließlich um grenzgängerische Arbeiten – gewissermaßen Kunst im weitesten Sinne. So entwickelte sich durch die Thematisierung der in ihm ablaufenden Prozesse eine Art instrumentelle Befragung des Hauses. Und insgesamt schritt als im Bewußtsein zu erzeugende imaginäre Verbindungslinie zwischen den (durchaus auch für sich stehenden) Veranstaltungen Stück für Stück der Hochbau der Helix fort – als eine große in den Raum gestellte Denkfigur ...

#### VERANSTALTUNGSKETTE

Als Veranstaltungskette stellte der HELIX-HOCHBAU den organisatorischen Rahmen für eine bestimmte Anzahl künstlerischer Ereignisse bereit. Weil nur eine begrenzte Menge von Einladungen ausgesprochen werden konnte, mußte natürlich im Vorfeld eine Auswahl an Positionen getroffen werden, die im Projekt-Zusammenhang als spannend empfunden wurden. Zentrales Anliegen war es indes, die Autonomie der einzelnen Positionen unangetastet zu lassen. Insofern wurde die Ausgestaltung der Ereignisse vom jeweiligen Künstler in größtmöglicher Entscheidungsfreiheit bestimmt, wobei die Veranstalter (im Rahmen ihrer finanziellen und organisatorischen Möglichkeiten) dessen Vorgaben so getreu wie möglich auszuführen versuchten. Dies erklärte Ziel, die jeweils unterschiedlichen Anforderungen der diversen Standpunkte weitestgehend zu berücksichtigen, führte dann auch zu vom Charakter her äußerst unterschiedlichen Veranstaltungen, die für die regelmäßigen Besucher, die das Projekt in seiner Gesamtheit mitverfolgten, gerade auch durch ihre divergierenden Erscheinungsformen permanente Überraschungen bereithielten. Der HELIX-HOCHBAU stiftete dazu eine Art gedankliche Verbindungslinie, die die Positionen nicht programmatisch vereinheitlichen sollte, sondern im Gegenteil durch ihre Vergleichbarkeit die Individualität der Standpunkte, die im folgenden kurz skizziert werden, herausstellen wollte:

#### 1. Ereignis (Do., 05. Oktober 1995, ab 19.00 Uhr)

Otmar Sattels Materialperformance mit hefehaltiger Gärflüssigkeit in festverschlossenen Weinflaschen erzeugte im Heizungskeller ein mehrstündiges Konzert knallender Korken und senkrecht herausschießender Fontänen.

#### 2. Ereignis (Do., 26. Oktober 1995, ab 19.00 Uhr)

Mark Formaneks interaktive Videospiele („Luftanhalten“, „Nicht-Blinzeln“, „Kampftrinken“ etc.) im Vorraum mit Kicker funktionierten in geselliger Partyatmosphäre zwischen einem Akteur auf dem Monitor und dem mitspielbereiten Besucher, der seine Kondition an der seines Gegenübers messen wollte.

#### 3. Ereignis (Do., 02. November 1995, ab 19.00 Uhr)

Wolfgang Spanier bezeichnete den ehemaligen Luftschutzkeller mit einer festinstallierten „Gedenk“-Tafel und verlas am Allerseelentag in einem fast einstündigen kontemplativen alphabetischen Vortrag das komplette Vornamenregister aus seinem Familienstammbuch.

#### 4. Ereignis (Do., 16. November 1995, ab 19.00 Uhr)

Claus van Bebber führte unter dem Motto „Übungsraum“ im privaten Musikprobenkeller des Hausmeisters eine vielfältige improvisierte Musikperformance auf – begleitet von Turnübungsfilmern und -tonträgern und musikalischen Intermezzi live und als Konserve, wobei auch alte Demo-Bänder aus dem Kunsthaus-Archiv ihren Einsatz fanden.

**5. Ereignis (Do., 30. November 1995, ab 19.00 Uhr)**

Stephan Dilleuth hielt in einem ehemaligen Klassenzimmer einen so unterhaltsamen wie tiefgründigen Dia-Vortrag über seinen sehr persönlichen Werdegang vom akademisch ausgebildeten Maler hin zum Organisator ungewöhnlicher Ausstellungen und Veranstaltungen auf der Schnittstelle zwischen Alltag, Kunstbetrieb und Kunst.

**6. Ereignis (Do., 14. Dezember 1995, ab 19.00 Uhr)**

Georg Winter veranstaltete im Vorführraum eine Medienberatung als Vertreter von „Ukiyo Camera Systems“. Er führte exemplarisch einzelne Holzkameras, -videogeräte u. ä. vor, erklärte ihre professionelle Handhabung und referierte in seinem „Empfangsstudio“ über die angemessene innerliche und körperliche Haltung des Konsumenten vor dem Fernsehgerät.

**7. Ereignis (Do., 13. Juni 1996, ab 22.00 Uhr, Nachholtermin)**

Monika Günther und Ruedi Schill vollführten mit stillen ritualisierten Grabe- und Bauhandlungen auf der Rasenfläche im Vorgarten eine poetische Nacht-Performance – eine Kette von symbolischen, Projektionen auslösenden Einzelbildern, die von kleinen, auf markante Punkte innerhalb des Ensembles gesetzten Blinklichtern illuminiert wurden.

**8. Ereignis (Do., 01. Februar 1996, ab 19.00 Uhr)**

Boris Nieslony, Initiator von Kommunikationsnetzwerken und „Jour-fixe“-Veranstaltungen, war am Tisch im Cafèraum nun selbst der geladene Gast und gestaltete den Abend als ganz persönliches Performance-Experiment: Er inszenierte eine rein sprachliche Selbstdarstellung, eine Grundsatzdiskussion über seine Kunst unter gänzlichem Verzicht auf Anschauungsmaterialien.

**9. Ereignis (Do., 22. Februar 1996, ab 19.00 Uhr)**

Inge Broska deckte eine lange Tafel mit blütenweißen Tischtüchern und erzeugte in der Küche unter Schweineschlachtgeräuschen auf Tonkonserve mit Hilfe einer alten Wurstmaschine und gewürztem Mett eine 15 m lange Bratwurst, die sie briet und den Anwesenden unter Deklamation von Essenssprüchen „zum Fraß vorwarf“.

**10. Ereignis (Do., 07. März 1996, ab 19.00 Uhr)**

Am Standort des Kunsthauskopierers zerlegte Wolfgang Hainke in einer mehrstündigen Aktion ein Kopiergerät, kopierte die abmontierten Teile auf einer baugleichen „Zwillingsmaschine“ und kopierte wiederum diese Kopien in mehreren Farbdurchläufen auf ca. 60 m Endlospapier, das – als Bodenfrieds einmal quer durch das Kunsthaus ausgelegt – die ästhetische „Wiedergeburt“ funktionaler Technik repräsentiert.

**11. Ereignis (Do., 21. März 1996, ab 20.00 Uhr)**

Christian Hasucha organisierte für den Bürgervereinsraum eine Veranstaltung in der Veranstaltung. Er schickte die Besucher einzeln auf eine direkt über dem Sitzungstisch installierte hohe Rampe; von dieser exponierten Stellung aus konnten sie drei Minuten lang ohne direkte Beteiligung der Tagung des Bürgervereins „Gottfried-Wilhelm-Kolonie“ beiwohnen und dabei selbst von den diskutierenden Vereinsmitgliedern in Augenschein genommen werden.

**12. Ereignis (Do., 02. Mai 1996, ab 20.00 Uhr)**

Christine Biehler inszenierte im hellerleuchten Toilettenraum ein beklemmendes „lebendes Bild“: um eine bäuchlings auf dem Boden einer verschlossenen Toilettenkabine liegende Frau preßten sich unablässig weiße Seifenschäumskulpturen aus Waschbecken und Kloschüssel empor, derweil sporadische Flötentöne erklangen und eine Nasenpartie auf Video in einem unregelmäßigen Rhythmus Atemgeräusche absonderte.

**13. Ereignis (Do., 04. Juli 1996, ab 22.00 Uhr)**

Die freundliche INGOLD-AIRLINES-Crew bewirtete alle wartenden Gäste an den Fenstern der Aussichtsetage mit Snacks und Erfrischungen. Gegen 22.30 Uhr ertönte vom Schulhof her Flughafenlärm, Turbinengeräusche, die grünen und roten Startbahn-Positionsleuchten aus bengalischem Feuer und großen Feuerrädern wurden gezündet – und der IA-Jet startete und stieg auf in den Luftraum.

Das Verhältnis des Projektrahmens HELIX-HOCHBAU als Ganzheit zu seinen Teilen, den einzelnen Ereignissen, läßt sich vielleicht am einfachsten so charakterisieren: Zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort traf sich das Projekt HELIX-HOCHBAU mit der Arbeitsweise einer bestimmten Person, Institution oder eines Künstlerpaares. Es kam zu einer temporären Überschneidung, in welcher ein Teil von deren allgemeiner künstlerischer Arbeit (nicht ausschließlich, aber in gewisser Hinsicht) Bestandteil des HELIX-HOCHBAU wurde, ohne sich indes darin aufzulösen. Denn die zugrundeliegende Struktur basiert auf einer sukzessiven Assoziation und nicht auf Subordination. (Dieser Tatsache versuchen die Organisatoren auch mit dieser Gesamtdokumentation Rechnung zu tragen, in der sämtliche Einzeldokumentationen als autonome, separierbare Einheiten behandelt sind.) Die einzelnen Ereignisse bewahrten ihre Kontur als eigenständige (auch ohne jede Kenntnis des Projektrahmens wahrnehmbare) Arbeiten. Die strukturanalytische Erkenntnis, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, findet hier eine Ergänzung: Zugleich ist die Summe der Teile auch mehr als das Ganze.

## **HINTERGRUNDRAUSCHEN**

Dies alles vollzog sich natürlich nicht in einem geschichtslosen, diskursunabhängigen Raum. Wie jede gegenwärtige Praxis ist auch sie auf vergangene bezogen. Nun verläuft Zeit aber eben nicht linear als kontinuierliche Aneinanderreihung von aufeinander abfolgenden Sachverhalten. Sondern das Fortschreiten der Zeit erschafft sich zugleich auch die Vergangenheit retrospektiv immer neu. Während der Rückschau findet ein beständiges Umhängen von Gewichten statt. In Zeit und Raum weit auseinanderliegende Punkte erfahren eine plötzliche Aktualisierung, werden zueinander in Beziehung gesetzt und neue Bedeutungsmuster von ihnen abgeleitet. Andere Phänomene, eben noch von großer Wichtigkeit, erfahren eine Rückstufung im Wert, den man ihnen beimißt. Jede Generation richtet Fragen an die Geschichte. Und die Antworten findet sie nicht immer an denselben Stellen. So kam es z. B. im Zuge des Surrealismus zu Aktualisierungen der Bewertung von Hieronymus Bosch und Guiseppo Arcimboldo, wohingegen der Impressionismus eine Revision der Einschätzung von Franz Hals und Vermeer einleitete. Auch der HELIX-HOCHBAU steht unweigerlich bestimmten überlieferten Phänomenen näher als anderen, gleichwohl es niemals Zielsetzung des Projekts war, in irgendeiner Form ein historisches Programm zur Ausführung zu bringen. Aber eben weil der HELIX-HOCHBAU von seinen Betreibern als gegenwärtige Praxis empfunden wird, deren Beweggrund keineswegs in der nostalgischen Simulation vergangener Positionen liegt, sondern in dem Erarbeiten eigenständiger, aktueller Standards – d. h. intendiert ist nicht eine rein quantitative Hinzufügung zu den historischen Spielarten, sondern ihre qualitative Weiterentwicklung hin zu gegenwartsbezogener Relevanz – erscheint die Auseinandersetzung mit dem Reservoir an Gewesenen geradezu unerlässlich. Im folgenden sollen einzelne Positionen kurz angerissen werden, die in verschiedener Hinsicht in bezug auf das Projekt als maßgeblich empfunden werden. Dabei können natürlich nicht mehr als schlaglichtartige Markierungspunkte ohne Anspruch auf Vollständigkeit gesetzt werden, anhand derer sich allerdings ein ausführlicheres Referenzfeld erschließen ließe:

Ein wichtiger Stellenwert kommt in dieser Hinsicht Marcel Duchamp zu. Insbesondere die Erfindung des „Ready-made“ hat zahlreiche Fragen z. B. hinsichtlich Kontextualität aufgeworfen, die in gegenwärtigen Diskursen Brisanz bewahrt haben. Dada, Bauhaus, Futurismus etc. haben vielfältige Formen ins Leben gerufen (u. a. aktionistische, apparative oder demagogische), die Vorreiterfunktionen für spätere Entwicklungen haben, wobei diese keineswegs zwangsläufig mit der ursprünglichen Intentionalität, die zur Hervorbringung des jeweiligen Handlungsmusters führte, in Einklang stehen müssen: So sind formale Elemente von den frechen, teilweise in fröhlich lärmenden Klamaus und puren Unsinn schwelgenden Dada-Veranstaltungen, mit ihrer Absicht, die bürgerliche Kunstrezeption zu verhöhnen und die auratisierende Rolle der Kunst zu unterminieren, beispielsweise von der Fluxus-Bewegung aufgegriffen worden und damit in Entwicklungen eingeflossen, die völlig anderen Zielsetzungen folgen (und dabei manchmal sogar in Widerspruch zur dadaistischen Absicht stehen).

Insbesondere in den 60er und 70er Jahren gab es dann einen weitverbreiteten Impuls, sich von den traditionellen Gattungen (Tafelmalerei, Sockelskulptur) und Materialien (Ölfarbe, Leinwand, Bronze, Stein ...) abzuwenden und stattdessen neue künstlerische Möglichkeiten zu erproben. Land-Art, Concept-Art, Fluxus, Situationismus etc. erarbeiteten ein Repertoire an Ausdrucksformen, aufgrund derer die Auffassung von Kunst einer starken Revision unterzogen werden mußte. Am Ende gab es eigentlich kaum noch etwas, was nicht in irgendeiner Weise als Material im künstlerischen Sinne verstanden werden konnte. Klaus Rinke experimentierte mit Wasser, Dieter Roth mit Schimmelpilzen, Robert Rauschenberg mit Landschaft, Lawrence Weiner mit Ideen, Günther Rambow mit Begriffen, Otto Piene mit Feuer, Wolf Vostell mit Autos ... Haushaltsgeräte, Apparate und Büromaschinen (Telefon, Kopierer etc.) wurden ebenso zur Kunstproduktion eingesetzt wie Bulldozer (Michael Heizer) oder ein Snowmobil (Dennis Oppenheim). Richard Long und Hamish Fulton begriffen Bewegung – weil Raum strukturierende Maßnahme – als bildhauerische Tätigkeit und Gilbert & George sich selbst als „living sculptures“ (wobei sie sich sophisticated durch Alltagskontexte bewegten – eine Videodokumentation zeigt die beiden „living sculptures“ z. B. beim Teetrinken – und das zutiefst Egozentrische einer solchen Konstruktion

durch ihr Auftreten als Paar ironisierend im Kern spalteten). Piero Manzoni setzte seine „Künstler-Scheiße“ nicht nur als direkte skulpturale Hervorbringung seines Körpers ein, sondern zugleich auch als ökonomische Metapher. Neue Medien fanden ihre Anwendung (z. B. durch Nam June Paik). Arnulf Rainer produzierte „Grimassenbilder“. Und Andy Warhol bediente sich hemmungslos an den medialen Hervorbringungen der Konsum- und Nachrichtenwelt. Mittels Initiierung von politischen Prozessen sollte das Gestaltungsziel einer „Sozialen Plastik“ (Joseph Beuys) erreicht werden, und durch Aufklärung und interaktive Einbeziehung wollte man ein politisches Bewußtsein der Rezipienten steigern (Hans Haacke).

Letzteres beweist, daß sich nicht nur das Verständnis von künstlerischem Material und Werkzeug wandelte, sondern daß auch die Stellung der Rezipienten zum Kunstwerk (als einem bislang autonomen, per Distanz vermittelten Gebilde) von den Entwicklungen nicht unberührt blieb. Valie Export's „Tastkino“ bietet hierfür ein extremes Beispiel. Aber auch Franz Erhard Walther's Stoff-Arbeiten, die das Zueinander der Rezipienten in jeweils spezifischer Weise organisieren, zeigen das deutlich.

Darüberhinaus wurden nicht nur die Kontexte, in denen sich traditionellerweise Kunst abspielte, mittels entgrenzender Experimente in Frage gestellt, sondern verschiedentlich sogar Versuche unternommen, die Autorschaft zielgerichtet aufzulösen. Und wie z. B. Warhol's Brillo-Kartons als affirmative Hommage an die Produktästhetik mit der strengen Unterscheidung von Kunst und Warenwelt spielten, so wurde beispielsweise – beeinflusst von Zen-Philosophie und John Cage – mittels der Happenings der frühen Fluxus-Bewegung der Versuch unternommen, spartenübergreifend Grenzen (u. a. zwischen Kunst, Musik und Alltag) aufzuweichen und damit die Wahrnehmung (z. B. von Zeit) zu schärfen und zu wandeln. Zusammengekommen läßt sich resümieren, daß es zu einer kaum überschaubaren Fülle an inhaltlichen und formalen Erweiterungen kam, infolge der sich u. a. auch Work in Progress, Multimedialität, Performance, Happening, Interaktion und offene Arbeitssituation als legitime Gattungen oder Produktionsweisen etablierten. Und das Ganze geschah nun keineswegs innerhalb eines hermetischen Kunstdiskurses, wie er von den „l'art pour l'art“-Anhängern gewünscht wird, sondern in beabsichtigter und starker Wechselwirkung zu Theorie- und Praxisfeldern wie Soziologie, Politik, Informationstheorie etc.

Aber so extrem“ „konträr zum traditionellen Kunstschaffen derartige Veränderungen damals empfunden wurden, so ergeben sich im Rückblick doch auch zahlreiche Relativierungen: Die typische „Laß-es-raus“-Performance, mittels der sich ein als authentisch empfundenen Subjekt zu entäußern versucht, weist z. B. eine unleugbare Nähe zur informellen Malerei auf, bei der ebenfalls die Emanation des vorgeblich authentischen, durch keinen Zwang der Konvention verbogenen, subjektiven Wesenskerns Hervorbringungsziel war – nur eben als Ausfluß des Ichs durch Arm und Pinsel und mittels Farbe auf Leinwand. (Und eine derartige inhaltliche Gemeinsamkeit läßt sich diagnostizieren, gleichwohl doch die Performance die Entstehung einer neuen mit malerischen Traditionen radikal brechenden Gattung bedeutete.) Gesten, die auf eine gesellschaftliche Ausgestaltung mittels der Kunst zielten, blieben in erster Linie symbolisch. Und in unzähligen Arbeiten finden zwar im Kunstsinne neuartige Materialien ihre Anwendung, im Endeffekt lassen sich die Resultate dann aber doch wieder ohne weiteres mit einem herkömmlichen Werkbegriff in Übereinstimmung bringen –, und das liegt nicht allein an Marktmechanismen, die die ökonomische Verwertung einer Arbeit einfordern (was ja am einfachsten beim Werk als einer dinghaften, problemlos lagerbaren und – nach Verkauf – weiterzureichenden Gegebenheit der Fall ist). Sondern es liegt natürlich auch am allgemein geteilten Pathos des „Kunstschaffens“ als einer spezifischen Weise der Sinnproduktion. Und diese bleibt historisch vermittelt, gerade auch wenn sie sich – wie es das Wort „Avantgarde“ suggeriert – als permanentes Vorrücken einer Elite in geschichtlich noch nicht gesichertes Terrain versteht.

In diesem Zusammenhang erscheint es sicherlich nicht unbedenklich, in bezug auf das Projekt HELIX-HOCHBAU den Terminus „erweiterter Kunstbegriff“ aufzugreifen. Die Betreiber entschieden sich gleichwohl für seine Verwendung, insofern in ihm ein grenzgängerischer Impuls direkt zum Ausdruck kommt. Daraus lassen sich verschiedene Fragen ableiten, wie Erweiterung überhaupt verstanden werden kann: ob als eine Art kolonialistisches Bestreben, mittels dem immer mehr Alltagsbereiche in Kunst umzuwandeln seien, ob als eine Art progressive Affirmation, mittels der zu guter Letzt die Kunst sich ununterscheidbar in ihrem Drumherum aufzulösen habe oder aber – wie es die Organisatoren des HELIX-HOCHBAU meinen – ob sich Kunst einem engen definitorischen Begriffskorsett zu entziehen habe, um stattdessen als eine Art provisorische Spielform Distributionswege zu eröffnen für den Transport auch außerkünstlerischer Inhalte. Nun hat gerade eine restaurative Strategie in den letzten Jahren zahlreiche von der Intention her antitraditionelle Hervorbringungen in traditionelle Muster rückübersetzt. Dies zeigt sich z. B. auf das Werk von Beuys bezogen durch dessen idealisierende Überhöhung als Schöpfer-Genie – eine zutiefst konservative Kategorie – und die personalisierende Zuspitzung, mit der die Errungenschaften einer ganzen Künstler-Generation, innerhalb der er unbestreitbar einen wichtigen Motor darstellte, ihm zugesprochen werden. Und es lag insofern eine gewisse Verlockung darin, diesem restaurativen Vorgehen etwas entgegenzusetzen, indem man

beispielsweise den erweiterten Kunstbegriff (als einen mittlerweile historischen, definitorisch eingegrenzten Begriff) seiner Historizität entzog, um ihn – indem man ihn auf sich selbst anwendete – gewissermaßen aufzusprengen.

Viele dieser Arbeiten der 60er Jahre waren sehr klar und einfach strukturiert. Die Künstler widmeten sich vorrangig einer Grundidee, mit der sie experimentierten und die sie in vielfacher Form reproduzierten, um dadurch die Durchsetzungsfähigkeit dieser Idee im Kunstkontext sowie in der gesellschaftlichen Billigung zu erhöhen. Durch zahlreiche minimale Variationen sollte der gleichbleibende Kern, das eigentlich Zentrale der Thematik, immer deutlicher herausgestellt werden. (Selbst bei multimedialen Arbeiten stand ja oft eher die Idee der Multimedialität im Vordergrund, als die Überlegung, was sich multimedial eigentlich konstruktiv bewerkstelligen ließe.)

Nun kann man getrost davon ausgehen, daß diesem erarbeiteten Repertoire an Formen in keinem allzu großen Ausmaß mehr neue hinzuzufügen sind, wenn man mal von einigen wenigen Bereichen technischer Neuerungen absieht – und auf dem Terrain sind schließlich ausreichend Innovationseiferer zugange, deren ausschließliches Ziel es ist, bei jeder Weiterentwicklung anzuklatschen und lautstark „Erster!“ zu rufen. Dagegen befinden sich gegenwärtige Künstler in der beneidenswerten Lage, nicht mehr ihre ganze Schaffenszeit damit verbringen zu müssen, einem bestimmten Element (wie Nahrung, Wasser, Ideen, Bewegung durch den Raum, Multimedialität usw.) zur Akzeptanz zu verhelfen, sondern daß sie auf das gesamte einmal erarbeitete Repertoire zurückgreifen können, um sich daraus die für ihre jeweilige Zielsetzung notwendigen Bestandteile herauszusuchen und sie dann synthetisierend zusammenzufügen – d. h. mit dem verfügbaren Material können Potenzierungen erarbeitet werden, die als Zusammenhänge von hoher Komplexität einer eigenen Gestaltlogik folgen.

In einem übertragenden Sinne haben die 60er und 70er Jahre gewissermaßen diverse Bausteine geschaffen, und damit lassen sich heute Gebäude errichten. Als Beleg hierfür mag beispielsweise „INGOLD AIRLINES“ dienen, eine Fluglinie ohne Flugzeuge, dafür aber mit exklusiven Serviceangeboten. Denn wenn man den Versuch unternimmt, die Airline, eine der Teilnehmer am HELIX-HOCHBAU, als Kunstwerk morphologisch zu beschreiben, lassen sich exemplarisch daran ein paar Punkte festmachen, die das Neuartige einer solchen Konzeption veranschaulichen:

Das Werk ist kein Gebilde, das einem irgendwie dinglich (oder aktionistisch oder installativ) gegenübertritt, sondern vielmehr etwas Abwesendes, daß nur durch ein feinverteiltes Netzwerk von unterschiedlichsten Verweisartikeln und -aktionen im Bewußtsein entsteht. Es ist als Projekt ein offenes System, das sogar seine eigene Genese in der Zeit rückwärts wirkend ausformt: denn die Firmengeschichte ist natürlich von Gestaltung nicht ausgenommen. Und um zu verhindern, daß das Projekt in einer Art Schleife der permanenten Selbstreproduktion ausläuft, erarbeitet Res Ingold als Betreiber der Fluglinie beständig unerwartete Aspekte, die das Ganze in einem neuen Licht erscheinen lassen (Planung eines Wasserflughafens, Umwandlung in eine Aktiengesellschaft etc.). Daraus folgt, daß die Vermittlungsebene, ansonsten ein Sekundärbereich, unlösbar mit dem Werk verknüpft ist. Das Werk entsteht nur in der Vermittlung. Fast jede mediale Form findet dabei Verwendung (Aktionen, Installationen, Foto, Text, Film etc.). Synthetisierend sind diese Bestandteile miteinander verwoben und in einem höchst komplexen Gesamtzusammenhang aufgehoben.

## **FRAGESTELLUNGEN**

Natürlich bricht die Entwicklung, die in den 60er und 70er Jahren zu den beschriebenen, zahlreichen Neuerungen in der Kunstauffassung geführt hat, Anfang der 80er nicht radikal ab, sondern andere Programme, die sich u. a. durch eine Rückkehr zur Malerei auszeichnen, gewinnen – keineswegs unabhängig von gesamtgesellschaftlichen Tendenzen – ihre marktbeherrschende und damit die allgemeine Diskussion bestimmende Position zurück. Parallel wird aber – gewissermaßen als rezessiver Strang zum dominanten Kunstgeschehen – in kleineren Zirkeln eine Fortführung der auf Entgrenzung zielenden Strategien vorangetrieben. Network und Crossover sind dafür Beispiele. Insofern bedeutet der HELIX- HOCHBAU auch keinen Neuanfang.

Die Traditionslinie war nie gerissen, aus der das Projekt sein Selbstverständnis herleitet. Aber wie man die Zielsetzungen der 60er und 70er Jahre – trotz des Herausstellens gewisser gemeinsamer Elemente – wohl kaum auf eine einhellige Inhaltlichkeit reduzieren kann (wie zahlreiche Auseinandersetzungen belegen), stellt sich diese Traditionslinie auch heute keineswegs als verbindliche Norm dar. Eher schon handelt es sich bei ihr um ein tendenziell in ähnliche Richtungen weisendes Geflecht heterogener Positionen, welche an einigen Stellen Berührungspunkte aufweisen, an anderen sich hingegen sogar konträr verhalten können.

Ergo kann man die Künstler, für deren Arbeit der HELIX-HOCHBAU eine Plattform schuf, auch nicht auf ein gemeinsames Programm festlegen. Deren Überschneidungen zeigen sich eher in einer Negation: allesamt sind die ausgewählten Künstler nicht mit der Erzeugung traditioneller Kunstwerke befaßt, d. h. die klassischen Gestaltungs-, Produktions-, Vertriebs- und Rezeptionsmuster werden von ihren Arbeiten unterlaufen. Und es war gerade ein wesentliches Spannungselement des HELIX-HOCHBAU, die Vielfältigkeit der Positionen, mit denen dies geschieht, einmal herauszustellen.

Eine der wesentlichen Unterschiede, die sich dabei herauskristallisierten, war z. B., ob der Begriff „Kunst“ in irgendeiner Weise essentiell oder eher kontextuell aufgefaßt wurde.

Künstlerische Positionen, die eine Art Wesenskern der Kunst voraussetzen, aus dem sie schöpfen (wobei die gewählten Formen dann allerdings nicht den tradierten Mustern entsprechen), standen solche entgegen, die in der Kunst eher einen Distributionsweg sehen, der die Möglichkeit bereitstellt, bestimmte Inhalte zu transportieren, die nicht a priori als künstlerische, denn vielmehr als einem allgemeinen Erkenntnisinteresse dienende aufgefaßt werden. Arbeiten, die als schöpferische verstanden werden wollten, d. h. von einem jeweiligen Subjekt als kreativer Akt der Entäußerung betrieben wurden und die damit sich selbst Zweck waren, trafen auf solche, die eher Mittel sein sollten, zur freien Verfügung stehende Instrumente, mit denen ihr jeweiliger Benutzer Erkenntnisse erlangen kann, wobei der Person ihres Urhebers eine eher marginale Rolle zukommt.

Auch die Nähe bzw. Entfernung, mittels der man sich auf jene u. a. von Duchamp bis zu Fluxus, Situationismus, Konzeptkunst etc. reichende Traditionslinie bezog, die die herkömmlichen Kunstbegrifflichkeiten in Bewegung brachte, wurde äußerst unterschiedlich beurteilt. Ganz dezidiert auf Fluxus rekurrierende Arbeiten standen solche gegenüber, die sich dazu in bewußter Abgrenzung empfanden und sich eher gegenwärtigen Begrifflichkeiten wie „Crossover“ zugeneigt sahen. Auch die Frage wie die Elemente „Werk“, „Vertrieb“, „Vermittlung“, „Rezeption“ usw. sowie die Beziehungen, in denen sie zueinander treten, aufzufassen seien, führte zu alternativen Bewertungen – ebenso die Frage, in welchem Verhältnis Kunst und Alltag zueinander stehen. Denn bewegen sich die einen bewußt im Kontext „Kunst“, um ihn als Freiraum für spezifische Erfahrungen nutzbar zu machen (die dann in einer eher sekundären Weise ins Leben hineinwirken sollen), überschreiten andere absichtlich die kontextuellen Grenzen, um z. B. unterschiedliche Rezeptionsweisen als gleichberechtigte Erfahrungen zu etablieren. Bei aller Heterogenität traten dabei allerdings zwischen verschiedenen Positionen auch immer wieder Gemeinsamkeiten zutage, die natürlich nicht auf sämtliche Elemente, aber auf Teilaspekte bezogen werden können.

#### **WAHRNEHMUNGSINSTRUMENTE**

Eine solche Gemeinsamkeit bildete beispielsweise die Tatsache, daß gleich mehrere der Künstler ihren Hervorbringungen eher die Funktion von Wahrnehmungskatalysatoren beimessen, als daß sie sie als Endziele der Anschauung verstanden wissen wollen. Als Beispiel für ein solch instrumentelles Verständnis von Kunst sei hier auf Christian Hasuchas Arbeit hingewiesen, der ein derartiges Wahrnehmungsinstrument in Form einer Rampe in den Bürgerversammlungsraum hineinbaute, anhand dem nicht nur die darin ablaufenden Prozesse der Vereinsarbeit, sondern rückwirkend und gewissermaßen selbstreferentiell auch die Prozesse der Kunstrezeption thematisiert wurden, denn der betrachtete Betrachter wurde – indem er sich als in den Augen seiner gegenüber gespiegelt empfand – zum sich selbstbeobachtenden System. Dieses Interesse, mittels seiner Arbeiten auf deren Umgebung gerichtete Erkenntnisprozesse zu initiieren, gehört zu Hasuchas bevorzugter Zielsetzung. Er schafft eine Art Bewußtseinsparameter, anhand derer sich die darum herum ablaufenden Prozesse bemessen und damit intensiver erfahren lassen.

So sehr vom Phänotypischen her unterschiedlich sich dagegen die Arbeiten von Georg Winter auch ausnehmen, die er u. a. im Rahmen von „Ukiyo Camera Systems“ entwickelt, leitet sich doch die ihnen zugrunde liegende Programmatik von parallelen Erwägungen ab. Seine Kameras sind ebenfalls Wahrnehmungsinstrumente. Die Tatsache, „Kunst“ zu machen, ist hier weniger von Belang, als daß vielmehr eine Art angewandte Erkenntnistheorie betrieben wird: eine wilde Wissenschaft, die sich als Alternative und Ergänzung zu herkömmlichen wissenschaftlichen Strategien versteht. (Und in der Tat stellt die traditionelle Wissenschaft mit ihren strengen Formalismen, ihren durch Interessenlagen gekennzeichneten Steuerungsmechanismen und ihren fokussierenden Einschränkungen ja nur eine sehr spezifische Form von Erkenntnisgewinnung dar.) Merkmale, die auf dieses instrumentelle Verständnis von Kunst als Wahrnehmungskatalysator hindeuten, weisen in unterschiedlichster Form aber noch zahlreiche andere der HELIX-HOCHBAU-Ereignisse auf: z. B. Wolfgang Hainkes Zerlegung eines Kopierers, dessen Teile sodann selber wieder dem Kopierakt zugeführt werden, Stephan Dillethuths Hinterfragungen von Kontextualität, Wolfgang Spaniers eine Verdoppelung der Situation im Bewußtsein erzeugende Bezeichnungsarbeit oder Mark Formaneks Anregung von existenziellen Erfahrungen im Rezipienten (z. B. durch Luftanhalten).

Diese Strategien unterscheiden sich von solchen der 60er und 70er Jahre, bei denen ebenfalls nicht die originäre schöpferische Leistung, sondern der Hinweis auf Gegebenes betrieben wurde (z. B. unter dem Stichwort „Spurensicherung“), durch das sehr viel komplexere Realitätsverständnis, das ihnen zugrunde liegt. Denn behandelten diese die Realität noch in erster Linie als Ensemble von Dingen (die als solche präsentiert werden konnten), wird darunter jetzt eher ein höchst komplexes und vielfach vermitteltes Ineinander von Zeichen, Dingen, Bedeutungen, sozialen Gegebenheiten, Ordnungen, Funktionen, Medien, Prozessen etc. verstanden, welches ausschnitthaft und exemplarisch beleuchtet wird.

## **INSTRUMENTELLE BEFRAGUNG EINES GEBÄUDES**

In diesem Sinne bildete der HELIX-HOCHBAU natürlich auch im Ganzen ein derartiges Wahrnehmungsinstrument, konstituierte er sich doch gewissermaßen als instrumentelle Befragung eines Gebäudes. Denn das Kunsthaus Essen wurde durch die sich darin aufrichtende Helix schließlich nicht nur als gebauter Raum (im Sinne eines Zueinander von fester Substanz und Hohlformen) thematisiert, sondern es waren ja gerade die im Gebäude vereinten Funktionen und sozialen Prozesse, die aufgegriffen, hinterfragt und künstlerisch thematisiert wurden. Und das ehemalige Schulgebäude – das seit zehn Jahren nicht nur Vereinssitz des Kunsthaus Essen e. V. (mit seinen Atelier-, Kurs- und Ausstellungsräumen), sondern zudem Zentrum einer buntgemischten Nutzergemeinschaft aus Musikschule, Bürgerverein, Freien Tanz- und Theatergruppen und bezirklicher Jugendarbeit ist, bietet dahingehend vielfältige Möglichkeiten. Diese Prozesse, die an unterschiedlichen Stellen des Gebäudes zur Ausdifferenzierung kommen, konnten natürlich nicht in ihrer Gesamtheit, sondern nur exemplarisch aufgegriffen werden. Prozessualität, Funktionalität und soziale Dimension wurden zum Ausgangspunkt für die verschiedenen künstlerischen Lösungen, die sie transformierten und in Anschauungs- und Erlebnisinhalte überführten, welche als solche vollkommen neuartige Qualitäten darstellten, aber trotzdem auf die alltäglichen Raumfunktionen bezogen blieben. In dieser Hinsicht lieferte das Projekt einen beabsichtigten Kontrapunkt zu raumbezogenen Ansätzen, die insbesondere in den 80er Jahren prosperierten und Raum ausschließlich als Zueinander von Negativ- und Positivformen, also als funktionslosen, soziale Implikationen entbehrenden Ort, der installativ zu meistern sei, behandeln. Und gegensätzlich verhielt es sich ebenso zu nostalgischen Konzepten, die sich darauf beschränken, die Geschichte von Orten als erloschene Funktionalität in einer Art Erinnerungsakt wiederaufzubereiten. In seiner Stellung zur Architektur ist der HELIX-HOCHBAU eine Art Matrix. Mit ihr kann ein Gebäude gewissermaßen infiziert werden, um auf diese Weise die beschriebene instrumentelle Befragung auszulösen. Als solche ist die Matrix frei verfügbar. Sie muß nicht zwangsläufig auf das Kunsthaus Essen beschränkt bleiben. Man kann die Denkfigur aufgreifen, auf eine weitere architektonische Gegebenheit übertragen und sie sich dort einschreiben lassen.

Hinsichtlich des Kunsthauses hoffen die Betreiber des HELIX- HOCHBAU indes, daß die erzeugte imaginative Form, dadurch daß sie in den Bestand des Hauses aufgegangen ist, fortexistieren wird, d. h. innerhalb des Bedeutungsflimmerns des Gebäudes gedanklich abrufbar bleibt, als permanente Befragung der darin stattfindenden Funktionen.

## **ÖKONOMISCHER RAUM**

Als Veranstaltungskette schraubte sich der HELIX-HOCHBAU nicht nur durch gebauten Raum (im Sinne von Architektur), sondern gleichermaßen durch diskursive, verwaltungstechnische und nicht zuletzt ökonomische Räume, in denen der Modus Operandi ausgehandelt wird, bzw. die Zwänge definiert werden, denen ein Projekt auf seinem Weg von der Idee zur Realisation notgedrungen ausgesetzt ist. Und es soll hier nicht verschwiegen werden, daß die eigentliche Konzeption, die 19 Ereignisse (plus Abschlußveranstaltung) vorsah, nicht vollständig eingelöst werden konnte. Nach 13 gelungenen Bauabschnitten blieb das Vorhaben, nachdem u. a. mit persönlichem finanziellem Risiko der Organisatoren zahlreiche Schwierigkeiten bewältigt werden konnten, schließlich trotzdem in unabwendbaren ökonomischen Zwängen stecken. Im Selbstverständnis der Betreiber konstituiert sich der HELIX-HOCHBAU denn auch heute nicht als – nur eben in einer abgespeckten Version – zu seinem Ende gekommenes Gebilde, sondern als Fragment, daß zu zwei Dritteln fertiggestellt werden konnte und zu einem Drittel im Zustand der Planung verharrt. Aus diesem Grund wollte man in der Gesamtdokumentation auch nicht auf Texte zu Künstlern und Theoretikern verzichten, die ihre Teilnahme zugesichert hatten, deren Pläne dann aber leider nicht zur Ausführung kamen. Gleichwohl sind die Organisatoren der Meinung, daß dieses Nicht-zum-Abschluß-Kommen keinesfalls mit einem Scheitern des Projekts zu verwechseln ist, liegt doch gerade im Unfertigen die Option auf Zukunft. Speziell im Anteil Nicht-Verwirklichten eröffnet sich schließlich als eigenständige Qualität ein Raum von Potentialitäten. Dann bildet das, was ist, keine in sich abgeschlossene Totalität, sondern findet seine Ergänzung in dem Was-könnte-Sein. In diesem Sinne ragt die Denkfigur HELIX-HOCHBAU mit ihrem oberen Ende aus einem Bereich des Erfüllten in einen Bereich des Erwünschten herein. Bazon Brock, der seine Zusage, das Ereignis in der Galerie zu gestalten, schon gegeben hatte und dessen Teilnahme den genannten Zwängen zum Opfer fiel, schrieb einmal: „Ein intelligenter Mensch kann mit allem etwas anfangen, vor allem mit dem Halbgelungenen, Unvollkommenen, Fragmentarischen, Ruinösen, das einerseits der Erkenntnis besonders bedürftig ist und andererseits in uns den Wunsch nach dem Vollendeten, einmalig Gelungenen entstehen läßt. Als Wille und Vorstellung ist das Perfekte sinnvolles Mittel der kritischen Unterscheidung; als tatsächlich realisiertes Werk ist das Vollendete absolut und damit nicht mehr diskutierbar“, (Besucherschule, documenta 7, S. 4).

## DENKFIGUR

In seiner Gesamtheit war das Projekt als große in den Raum gestellte Denkfigur eine Art Bewußtseinsskulptur, die eigenen Gesetzmäßigkeiten von Gestaltung folgte. Dazu gehörte beispielsweise die in Drehungen von unten nach oben durch das Kunsthaus verlaufende Linie, die nur an bestimmten Raum- und Zeitpunkten in Form von Veranstaltungen manifest wurde und ansonsten einzig und allein durch Imagination nachvollzogen werden mußte. Dazu gehörten natürlich auch sämtliche diese Imaginationsleistung befördernden Maßnahmen wie z. B. das Formulieren und das Verteilen von Konzeptpapieren, Gespräche und Diskussionen oder die Entwicklung und Verbreitung des Logos, das als eine Art Anschauungshilfe die Struktur des HELIX-HOCHBAU und sein Verhältnis zum Gebäude, in das er eingeschrieben war, verdeutlichte. Und dazu gehörten – last but not least – auch alle Handlungen, die das Projekt in die Wege leiten halfen oder für seine Betriebserhaltung notwendig wurden, also eine immense Fülle an Telefonaten, Formulierung von Anträgen, Recherchen, inhaltlichen Auseinandersetzungen, Layout- und PR-Tätigkeiten usw. bis hin zu Aufräumarbeiten, Eintütaktionen, Getränkeboxen-Schleppen und andere in großer Menge anfallende und von den Betreibern ausgeführte Handlangerdienste. Insofern eine solche disparate Anhäufung an Einzelleistungen zu einer gemeinsamen Zielsetzung verknüpft und zu Handlungsabläufen verwoben wird, haben wir es hier durchaus mit Material und seiner gestalterischen Bearbeitung zu tun – mit künstlerischem Material eben nicht mehr in einem traditionellen Verständnis als Leinwand, Farbe, Stein, Ton etc., das behandelt und dadurch in eine Form gebracht wird, sondern mit Material in einem erweiterten Sinne. Material so verstanden können z. B. Richtlinien zur Vergabe von Fördermitteln sein. Seine Bearbeitung erfolgt durch das Formulieren von Anträgen sowie Finanzkalkulationen. Und Materialien sind dann natürlich ebenso die Getränkeboxen; ihre Bearbeitung erfolgt durch Einkauf, Transport und gezielte Hinbringung zum jeweiligen Veranstaltungsort sowie Abtransport und Einlösung des Leerguts. In ihrer Gesamtheit setzt die Bewältigung der anstehenden Aufgaben zahlreiche Fertigkeiten – strategische, logistische, manuelle und intellektuelle – voraus.

Nun liegt aber keineswegs in der beliebigen Verknüpfung derartiger heterogener Bestandteile zu einem inhaltlichen Ganzen irgendeine Aussagequalität. Wie auch die Bearbeitung von Ton bestimmten – zwar nicht definitorisch festlegbaren, gleichwohl existenten – Gestaltungskriterien folgt, aufgrund derer eben nicht ein beliebiges, sondern ein intendiertes Ergebnis entsteht (das in seiner Form als gelungen oder als nicht gelungen empfunden wird), muß auch die Synthese derartiger disparater Momente zu einer Ganzheit nach gestalterischen Regeln vonstatten gehen, die dem Zusammenspiel zu einer neuen qualitativen Dimension verhelfen. In Ermangelung von Kategorien, die als Bemessungsgrundlage herhalten könnten, läßt sich diese Art von Qualität vielleicht am besten mit „Plausibilität“ bezeichnen. Die entstehende Projekt-Form muß plausibel sein. Die Betreiber des HELIX-HOCHBAU hoffen, mit ihrem Projekt dieser Qualität entsprochen zu haben.

Zum Abschluß findet auf dem Dachboden ein Fest statt, bei dem u. a. diese Dokumentation der Öffentlichkeit vorgestellt und ein Resümee gezogen werden soll. Damit ist jedoch keineswegs ein Endpunkt intendiert; es soll zugleich eine Startbasis geschaffen werden für weiterführende Handlungen und Diskussionen. In diesem Sinne lautet der Titel der Veranstaltung dann auch:

UND DARÜBER HINAUS.