

” Als Künstler arbeite ich mit skulpturalen Gesten, deren körperliche Präsenz politische, biographische oder ortsspezifische Kontexte aufruft.

Als Kunstwissenschaftler stehe ich für einen soziologisch fundierten Zugang zur Kunst.

Meine aktuelle künstlerische Forschung entwickelt ausgehend von Theorie und Praxis des Schmucks Strategien für eine performative, partizipative, prozesshafte Bildhauerei.

“

### Mein Angebot:

- ✓ ein künstlerisches Werk von Rang, das um die Kernpunkte Körperlichkeit, Objektivität und Performativität kreist und damit wesentliche Dimensionen des zeitgenössischen Schmucks realisiert
- ✓ ein aktuelles Artistic-Research-Projekt, das Praxis und Theorie des Schmucks als Referenzpunkt nimmt und einen generalisierten, interdisziplinär anschlussfähigen Schmuckbegriff entwickelt
- ✓ eine künstlerisch-wissenschaftliche Doppelqualifikation in den Bereichen Bildhauerei, Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kultursoziologie sowie Erfahrung in wissenschaftlicher und künstlerischer Recherche
- ✓ Kompetenz und langjährige Erfahrung in der künstlerischen wie wissenschaftlichen Hochschullehre
- ✓ ein pädagogischer Ansatz, der die Praxis künstlerischer Forschung erprobt, indem er die Lehre selbst als gemeinsames Forschen begreift
- ✓ ein Studienprogramm, das aus der Auseinandersetzung mit Kernthemen des Schmucks heraus entwickelt ist, aber Relevanz für Studierende aller Klassen besitzt: das also Schmuck als exemplarische Kunstform behandelt, entlang derer medienübergreifende und ins Soziale und Politische hineinreichende Fragestellungen bearbeitet werden können
- ✓ Lust auf Kooperation, öffentliche Wirksamkeit und nationale und internationale Vernetzung.

/

Christian Hartard  
Bewerbung auf die Professur für Kontextuelle Praxis  
im Bereich Schmuck und Gerät

[www.kontextuellepraxis.org](http://www.kontextuellepraxis.org)  
Objekt, Körper, Handeln, Teilhabe

Grundlage meiner Lehre ist eine zeitgenössisch weite, zu anderen Gattungen offene Schmuckauffassung. Sie begreift Schmuck nicht vorrangig als Produkt, sondern als Prozess: als ein körpergebundenes ästhetisches Handeln, das Dinge und Akteure miteinander in Beziehung setzt. Schmuck realisiert damit in paradigmatischer Weise das, was sich in der aktuellen Kunstdiskussion um Begriffe wie die des ›performative‹, ›material‹, ›somatic‹ oder ›spatial turn‹ gruppiert: die Wende von Repräsentation zu Präsenz.

An diesem Punkt klinkt sich meine künstlerische Recherche in den Schmuckdiskurs ein. Mit einem bildhauerischen Werk, das die Körperlichkeit und Performativität von Objekten und Betrachter\*innen adressiert, und einem künstlerischen Forschungsschwerpunkt, der Schmuck als Referenzdisziplin verwendet, stehe ich für eine ästhetische Haltung, die in Praxis und Theorie grundlegende Parameter des Schmucks weiterentwickelt.

## Über Schmuck — und über Schmuck hinaus

Ein Schmuckstück ist ästhetisches Objekt, zugleich aber auch immer schon Gegenstand praktischer Handlungsbezüge: Schmuck schreibt sich in den Alltag ein, wird an- und abgelegt, getragen, berührt, in seinen Materialeigenschaften, seiner Anschließbarkeit oder Körperwiderständigkeit haptisch erfahren. Schmuckstücke sind also nicht nur Anschauungsobjekte, sondern ebenso sehr performative Dinge. Oder, pointierter formuliert: Schmuck ist, sofern er sich in Gebrauch befindet, nicht vorrangig als Produkt des künstlerischen Handelns zu denken; Schmuck ist, im Sinne einer performativen Beziehung zwischen Objekt und Träger\*in, selbst eine Form ästhetischen Handelns. Das weist dem Schmuck unter den klassischen Gattungen der Kunst eine Sonderrolle zu und macht ihn anschlussfähig zu zeitgenössischen ästhetischen Praktiken, die den prozessualen Charakter der Kunst betonen – in der Performance, aber ebenso in Malerei, plastischer Kunst oder dem Video.

Zu den radikalen Eigentümlichkeiten des Schmucks gehört auch, dass das auf seine Objekte bezogene ästhetische Handeln kein Reservat der Künstler\*innen ist. Schmuck wird nicht nur gesehen, er wird auch ›performt‹ – aber eben im Regelfall von seinen Träger\*innen, nicht vom Künstler oder der Künstlerin. Schmuck öffnet sich so der breiten Diskussion über ästhetische Teilhabe und Autorschaft, die auf eine Neubalancierung von künstlerischer Produktion und Rezeption abzielt. Künstler\*innen müssen ihre eigene Rolle reflektieren, die ihnen bei der Herstellung ästhetischer Bedeutung traditionellerweise die Allein- oder doch Hauptverantwortung zuweist, und ausloten, ob und wie sich diese autoritäre Position hin zu Formen von kollaborativer Praxis und gemeinsamer Sinngenerierung verschieben lässt.

Gerade am Schmuck lässt sich aber auch beobachten, dass Prozesshaftigkeit nicht bedeuten muss, Kunst vollständig in Kommunikation oder Handlung aufzulösen. Auf seine physischen Elemente – Dinge und Körper – bleibt der Schmuck angewiesen; sie werden durch Performativität nicht ersetzt, sondern miteinander verbunden. Ästhetisch unterläuft diese relationale Perspektive eine einseitige Fokussierung auf operative (praxeologische) oder ontologische (substantialistische) Ansätze. Mit Blick auf die Objekte der Kunst rückt damit die Frage in den Mittelpunkt, welcher Anteil an der performativen Erzeugung von Bedeutung den Werken selbst zukommt, inwiefern sie also als Co-Agenten des ästhetischen Handelns aufgefasst werden können. Damit sind weit über die Kunst hinausgreifende Fragen von höchster Aktualität angeschnitten. Die Rede von der ›Agency‹ der Dinge ist angesichts digital vernetzter Objekte, künstlicher Intelligenz und autonom operierender Gegenstände nicht mehr nur metaphorisch zu verstehen (etwa im Sinne eines ›Aufforderungscharakters‹), sondern als Hinweis auf die konkrete, sich von menschlicher Kontrolle abkoppelnde Handlungsmacht der technischen Objektwelt.

Gewissermaßen das Gegenstück zum Schmuckgegenstand ist der Körper: historisch vor allem als Träger und Bühne des Schmucks, heute zunehmend als eine seiner zentralen Kategorien, über die sich Geschlechterstereotype, Rollenzuschreibungen und Schönheitsvorstellungen thematisieren lassen. Eine sich autonom verstehende schmuckkünstlerische Praxis problematisiert die Körpergebundenheit ihrer Objekte aber auch als Grenze, insofern der menschliche Leib – will man am Kriterium der Tragbarkeit festhalten – den Maßstab für Material, Größe oder Form des Schmucks definiert. Indem gerade zeitgenössischer Schmuck diese körperlichen Beschränkungen in Frage stellt, arbeitet er an Motiven, die weit über die eigene Disziplin, auch weit über die Kunst hinaus soziale Brisanz besitzen. Fitness, ›Wearables‹ oder chirurgische Körperoptimierungen sind dabei nur die gesellschaftlich mehr oder weniger akzeptierten Erscheinungen somatischer Entgrenzung. Gentechnische und reproduktionsmedizinische Verfahren, biopolitische Regulierungen oder hybride Erweiterungen des Körpers durch technische Implantate und Prothesen werfen dagegen schwerwiegende ethische Probleme auf und verschärfen die Diskussion über die Zukunft des Humanen. Weder diese Debatten noch die Körper selbst werden im übrigen durch einen parallellaufenden Digitalisierungsschub zum Verschwinden gebracht. Vielmehr stellen sich durch die Verdopplung des Körpers im Digitalen (etwa durch bio-

metrische Verfahren) ganz neue Fragen der Kontrolle, des Datenzugriffs und der möglichen Disziplinierung.

## Schmuckkontexte

Mit den aus dem Schmuck heraus entwickelten vier Leitkategorien Objekt – Körper – Handeln – Teilhabe sind die großen Linien der Lehre an der Professur für Kontextuelle Praxis abgesteckt. Neben diese Schwerpunkte treten weitere Themenfelder, die sich aus der Auseinandersetzung mit Praxis und Theorie des Schmucks ergeben, die aber gleichzeitig zu medienübergreifend relevanten und gesellschaftlich aktuellen Fragestellungen führen:

/

### Bild und Ornament

Von der Zumutung, Sinn über (Ab-)Bildlichkeit herzustellen, war Schmuck schon historisch weitgehend freigestellt, indem Bedeutung hier vor allem durch das Material kommuniziert wurde. Im Rückblick erscheint dieser Verzicht auf eine mimetische Semantik geradezu modern – und anschlussfähig für zeitgenössische künstlerische Praxen, die mit der Kraft des Konkreten, dem Eigensinn des Materials und der direkten Präsenz von Körpern und Dingen arbeiten.

/

### Autonomie und Funktion

Die offensichtlich dekorative Funktion des traditionellen Schmucks legte es nahe, ihn unter den ›angewandten‹ Künsten zu plazieren. Andererseits zeichnet sich Schmuck seit jeher dadurch aus, dass er – anders als etwa ein Werkzeug, eine Maschine, ein Möbel oder ein Kleidungsstück, aber auch anders als verwandte Objekte wie Uhren, Fibeln, Manschettenknöpfe oder Krawattennadeln – keinem unmittelbaren Gebrauchszweck zu dienen hat. In dieser Spannung weist Schmuck auf die Autonomiediskussion in der Kunst, die wirtschaftliche Abhängigkeiten, politische Einflussnahme oder vorausseilende Selbstzensur ebenso thematisiert wie die soziale Verantwortung von Künstler\*innen und ihre Möglichkeiten des Engagements.

/

### Öffentlichkeit und Privatheit

Die Ambivalenz von Zeigen und Verbergen gehört zu den Grundmotiven des Schmucks. Die Grenze zwischen Eigenem und Öffentlichem ist aber auch entscheidend für das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft und damit (etwa in den Dichotomien Person / soziale Rolle, privates Leben / Arbeit oder Wohnung / urbaner Raum) Voraussetzung der liberalen Demokratie, des modernen Wirtschaftens oder der europäischen Stadt.

/

### Ort und Institution

Es ist eine Besonderheit des Schmucks gegenüber anderen Kunstformen, einerseits an die Person seiner Träger\*innen gebunden zu sein, dadurch aber andererseits gerade keinen festen Ort zu haben – also auch nicht auf eine institutionelle Rahmung angewiesen zu sein. Von diesem Punkt führen Wege zu zahlreichen aktuellen Kontroversen in der Kunst, wie sie etwa die Forderung nach Ortsspezifität, die Problematisierung des ›white cube‹ oder institutionskritische Ansätze aufwerfen.

/

## Material und Ökonomie

Der unmittelbare Konnex von Materialwert und ästhetischem Wert wurde im Schmuck, verglichen mit anderen künstlerischen Genres, erst spät und nach wie vor unvollständig gelöst. Dies richtet den Fokus auf die ökonomischen Verflechtungen auch der zeitgenössischen Kunst, von der zwar nicht mehr erwartet wird, dass ihre Produkte sich durch die ›Kunstwürdigkeit‹ der Werkstoffe ausweisen, aber doch durchaus, dass sie sich als Beleg ihrer Qualität, gleichsam durch eine ›invisible hand‹ gelenkt, auf dem Markt durchsetzen. Die Frage ist dann, wie autonom das Kunstsystem seine eigenen Abnahmekriterien definieren kann und welche künstlerischen Formen marginalisiert oder erst gar nicht gedacht und realisiert werden.

/

## Inklusion und Exklusion

Wie Mode, so ist auch Schmuck ein Mittel zur Markierung sozialer Nähe oder Distanz: die ästhetische Form schließt ein und aus. Das muss gerade eine Kunst reflektieren, die sich als partizipativ oder emanzipativ versteht. Je mehr Kunst die ästhetische Erfahrung vom Engagement ihrer Teilnehmer\*innen abhängig macht, desto schärfer muss sie danach fragen, welche Teilnahmeschwellen sie errichtet, wie sie Zugänglichkeit und Zugehörigkeit kommuniziert, welche konkreten Handlungsräume sich in Abhängigkeit von soziodemographischen Merkmalen eröffnen und wessen Handeln tatsächlich relevant wird.

/

## Identität und Geschlecht

So direkt wie keine andere Kunstgattung dient und dient Schmuck der persönlichen Inszenierung und der Konstruktion einer individuellen Identität. Dabei sind die stattfindenden Zuschreibungen, etwa die ›weibliche‹ Konnotation von Schmuck, weder historisch stabil noch milieu- oder kulturübergreifend generalisierbar. Die Einsicht einer von Sozialisierung, Bildung, ethnischem Hintergrund oder wirtschaftlichen Ressourcen abhängigen Ästhetik bringt Praxisformen in den Blick, die an den Rändern einer westlichen (weiß, männlich, ›bürgerlich‹ geprägten) Kunst auftauchen: und zwar mit einem dezidiert ästhetischen – und nicht nur soziologischen oder ethnologischen – Interesse.

## Lehre als Forschung

Kunst und ihre theoretische Reflexion sind für mich gleichwertige ästhetische Ebenen, die einander wechselseitig konditionieren und schärfen. Die Lehre an diesem Schnittpunkt soll die Studierenden ermutigen, im eigenen Werk Anschlussstellen für Theoriebildung zu entdecken und auf Begriffe zu bringen – und umgekehrt Theorie als Reservoir ihres künstlerischen Handelns zu nutzen. Was ich dafür anbiete, ist ein Kompetenzprofil, das Theoriestärke auf den Feldern der Kunstgeschichte, der Ästhetik und der Kulturosoziologie mit forschungsbasierter künstlerischer Arbeit verbindet.

Mit den Leitdimensionen des Schmucks – Körperlichkeit, Objekthaftigkeit, Performativität und Partizipation – nimmt das Studienprogramm zugleich zentrale Felder des ästhetischen und sozialen Diskurses in den Blick. Indem es entlang dieser Parameter interdisziplinär angelegte Lehrformate entwickelt, steht es Studierenden aller Akademiebereiche als Ressource für künstlerisch-wissenschaftliche Orientierung, Praxis und Debatte offen. Dabei positioniert sich die Lehre kontextsensitiv, indem sie Rahmenbedingungen des künstlerischen Handelns thematisiert und ein reflexives künstlerisches Rollenverständnis einfordert.

Meine Lehre vermittelt Kunst als forschende Tätigkeit, indem sie sich selbst als forschende Praxis begreift: prozessorientiert und experimentell. Sie erarbeitet im Dialog mit den Studierenden eine kritische Methodologie künstlerischer Forschung und fördert die selbständige Recherche innerhalb einer strukturierten künstlerischen und wissenschaftlichen Begleitung. Dabei verbindet sie klassenübergreifende Projektarbeit mit dem Mentorat für individuelle Vorhaben. Im gemeinsamen Suchen, Versuchen und Untersuchen entfalten sich ästhetische Erfahrung und künstlerisches Wissen. Erlaubt ist alles, was der Wahrheitsfindung dient.

## Lehrformate

Für die erste Phase der W1-Professur Kontextuelle Praxis plane ich mit einem Studienmodell, das jährlich wechselnde Schwerpunkte mit konstanten Angeboten (individuellem Mentoring, methodologischen Workshops) verbindet. Innerhalb der Jahresblöcke dient das erste Semester vor allem der Annäherung an das jeweilige Thema, während die Studierenden das Recherche-, Veranstaltungs- und Gastprogramm des zweiten Semesters in freier Entscheidung festlegen und dessen Inhalte selbständig erarbeiten. Die eigenverantwortliche Wahl von Forschungsmethoden und -designs trägt der Vielfalt an potentiellen Zugängen Rechnung und vermittelt Artistic Research als zentrale künstlerische Kompetenz. Der Jahresschwerpunkt entwickelt sich in Anlehnung an die Leitparameter Objekt – Körper – Handeln – Teilhabe und die quer dazu liegenden kontextuellen Dimensionen und wird in enger Abstimmung mit den Theorielehrstühlen, dem cx und der Professur für Medien- und Technikphilosophie definiert. Dieses Modell wird nach drei Jahren evaluiert und gegebenenfalls angepasst.

/

### Katapult

Orientierung gibt zu Beginn des zweisemestrigen Turnus eine Kick-off-Veranstaltung, die Kernfragen des Jahresthemas vorstellt und Lust auf das kommende Studienprogramm macht, etwa in Form eines Minisymposiums mit externen Gästen oder einer Exkursion.

/

### Labor

Recherche steht im Mittelpunkt des Studienangebots. Im ersten Semester überwiegt die gemeinsame Erschließung des Jahresthemas, etwa durch Ateliergespräche, Ausstellungsbesuche, Gasteinladungen, Screenings, Exkursionen oder Workshops. Im zweiten Semester verlagert sich der Fokus auf die individuelle Praxis, die sich in einer suchenden und sammelnden Bewegung unterschiedlichster Formen künstlerischer und außerkünstlerischer (Er-)Forschung bedient: Lektüre, Schreiben, Experiment, Feldforschung, Archivrecherche, teilnehmende Beobachtung, Interviews, Interventionen in den öffentlichen Raum, Reportage und Dokumentation.

Debatten sind das Rückgrat des Lehrprogramms vor allem im zweiten Semester. Sie dienen der Präsentation und Diskussion von Forschungsergebnissen und der kollektiven Reflexion. Gäste von außerhalb der Akademie werden als ›critical third‹ eingeladen. Die Debatten leben von den Impulsen der Teilnehmer\*innen und von einer Atmosphäre des Willkommens, zu der auch Teamaktivitäten wie ein gemeinsames Essen beitragen können. Je nach Bedarf kann es sinnvoll sein, die Veranstaltungen gebündelt als Arbeitsklausur (Retreat) durchzuführen.

Transfer meint die Flankierung der studentischen Recherchen durch ein fundiertes Angebot im Bereich der Forschungsmethodik. Dieses Modul ist für die Entwicklung eines Artistic-Research-›Werkzeugkastens‹ und im Interesse einer guten künstlerisch-wissenschaftlichen Praxis unbedingt notwendig, müsste aber weitgehend über Lehraufträge organisiert werden, um das Spektrum möglicher Ansätze – von Instrumenten der empirischen Sozialforschung über naturwissenschaftliche Experimente, Methoden aus Psychologie, Ethnologie oder Archäologie bis zu journalistischen oder autobiographischen Formaten – adäquat abzubilden.

/

## Studio

Coaching findet selbstverständlich jederzeit, individuell und unabhängig von thematischen Vorgaben in intensiven Einzelgesprächen statt. Dabei bin ich offen für die Betreuung sowohl künstlerischer als auch wissenschaftlicher oder interdisziplinärer Vorhaben. Besonders freue ich mich auf das Mentorat für längerfristige Projekte, die sich aus einem der Jahresschwerpunkte und den Recherchen dazu ergeben.

/

## Archiv

Dokumentation ist ein wichtiger Teil jeder Forschungstätigkeit. Insofern sich meine Lehre als forschende Praxis versteht, wird sie ihre Ergebnisse nach Möglichkeit speichern und zugänglich machen: etwa in Form von Publikationen, die in einer Leselounge zusammen mit weiterer Literatur bereitgestellt werden, oder digital als Text, Videoaufzeichnung von Vorträgen oder Podcasts.



## Perspektive

Der Lehrbereich für Kontextuelle Praxis verankert Artistic Research nachhaltig im Profil der Akademie. Er arbeitet mit Partner\*innen inner- und außerhalb des Hauses zusammen, bezieht mit künstlerischen und wissenschaftlichen Gästen Perspektiven ein, die über den lokalen, auch über den europäischen Horizont hinausgreifen, und etabliert mit Vorträgen, Ausstellungen und Publikationen ein öffentliches Display der Akademie.

Im deutschsprachigen Raum einzigartig ist die enge Verzahnung von Artistic Research mit einem schmuckkünstlerischen Studienbereich von internationalem Renommee. Dieses Alleinstellungsmerkmal sollte dazu genutzt werden, die Akademie der Bildenden Künste München zu einem Kompetenzzentrum auf dem Feld der künstlerischen Forschung zu entwickeln. Als längerfristiges Ziel könnte ein postgraduales Angebot, etwa in Form eines Doktoratskollegs, Impulse für ein starkes Forschungsprofil geben und der Akademie Strahlkraft verleihen.

## Meilensteine

Der Profilierung der Akademie im Kontext des Artistic Research, ihrer öffentlichen Präsenz und Vernetzung sowie meiner persönlichen Entwicklung dienen strategische Maßnahmen, die auch Gegenstand der Leistungsvereinbarung sein können:

/

### Plattform

Import / Export: Die Aktivitäten des Studienbereichs Kontextuelle Praxis können auf vielfältige Weise öffentlich sichtbar werden: etwa durch Ausstellungen, Publikationen, Vorträge und Vortragsreihen, die aus der Lehre bzw. den studentischen Projekten heraus entstehen und sich (auch) an ein Publikum außerhalb der Akademie wenden. Andere öffentlichkeitswirksame Vorhaben sind der Aufbau eines Schmuckverleihs (in Zusammenarbeit mit der städtischen Artothek) und die Kooperation mit Münchner Ausstellungsinstitutionen (Neue Sammlung, Villa Stuck, Glyptothek).

/

### Netzwerk

Kooperationen: Über München hinaus sollen gute Kontakte zu nationalen und internationalen Partnern gepflegt werden, um den Austausch von Studierenden und Dozent\*innen zu fördern und gemeinsame Projekte anzustoßen. Insbesondere werde ich das Gespräch mit anderen Hochschulen suchen, die in den letzten Jahren Studienprogramme und Forschungsinstitute für Artistic Research eingerichtet haben oder die sich durch theoretisch-konzeptionelle Ansätze in der Schmucklehre auszeichnen. Für Best-practice-Beispiele im Bereich der künstlerischen Forschung sind etwa die Akademie der Bildenden Künste Wien, die Zürcher Hochschule der Künste (Institute for Contemporary Art Research) oder Uniarts Helsinki (Centre for Artistic Research) interessant, für forschende Zugänge zum Schmuck die Gerrit-Rietveld-Akademie Amsterdam (Jewellery – Linking Bodies Department), Konstfack Stockholm (Ädellab), die Kunsthochschule Oslo, das Royal College of Art London und die Akademie für Kunst, Architektur und Design Prag (Studio Concept – Object – Meaning). Eine Mitgliedschaft der Münchner Akademie in Netzwerken wie der European League of Institutes of the Arts (ELIA) und der Society for Artistic Research (SAR) wird angestrebt.

/

### Engagement

Graduate School: Als längerfristiges Ziel meines Engagements in der akademischen Selbstverwaltung sehe ich die Etablierung eines postgradualen Studienprogramms, das dem Bedarf an Angeboten im Dritten Zyklus Rechnung trägt. Es könnte dreigliedrig angelegt sein (Praxis – Theorie – Artistic Research), von den entsprechenden Abteilungen des Hauses gespeist werden und in Zusammenarbeit mit einer promotionsberechtigten Hochschule entsprechende Abschlüsse anbieten.

/

## Qualifizierung

Forschung: Mein Artistic-Research-Projekt zu Performativen Objekten werde ich an der Akademie als künstlerisch-wissenschaftliches Entwicklungsvorhaben fortführen und als Impuls für die Lehrtätigkeit nutzen.

Lehre: Im Verlauf der Qualifizierungsphase werde ich meine Lehrkompetenzen in den Bereichen Coaching / Kommunikation / Moderation / Mediation / Teamwork / Diversity weiter ausbauen. Wünschenswert wäre eine Beteiligung der Akademie am Netzwerk ›ProfilLehrePlus‹ der bayerischen Universitäten ([www.profilehreplus.de](http://www.profilehreplus.de)), um auch ihren Mitarbeiter\*innen den Erwerb des Zertifikats ›Hochschullehre Bayern‹ zu ermöglichen.

## Artistic Research

Jede künstlerische Tätigkeit kann grundsätzlich als forschender, also auf Wissens- und Erfahrungsgewinn ausgerichteter Zugang zur Realität beschrieben werden. Auch Kunst schafft Erkenntnis im Vollzug ihrer Produktions- und Rezeptionspraxis, auch Kunst bedient sich dabei immanenter Reflexionsmittel (etwa Skizze, Entwurf, Improvisation), auch Kunst kommuniziert ihr Wissen in Form eigens dazu hergestellter Beobachtungsobjekte. Dennoch bietet die Kunst eine spezifische Weise des Weltzugriffs, die dem wissenschaftlichen Modus der Welterschließung parallelgesetzt, aber nicht verlustfrei in ihn übersetzt werden kann.

Insbesondere sind die Mittel, mit denen sich Kunst auf die Welt einlässt, mit denen sie forscht, reflektiert, Wissen generiert und öffentlich macht, andere als die Mittel der Wissenschaft. Sie sind nicht auf die Objektivierung und Systematisierung ihres Operierens angewiesen, und ihre Produkte verlangen nicht notwendigerweise nach der verbalisierenden Transformation in Theorie. Gerade in der Erfahrung dieser Differenz zeigt sich künstlerische Praxis als eigenständiges und eigenwertiges epistemologisches Instrument.

Künstlerische Forschung bedeutet für mich vor diesem Hintergrund keine besondere, von anderen Kunstformen medial abgrenzbare künstlerische Gattung. Sie steht vielmehr quer zu Gattungen und Medien. Ich bezeichne damit eine reflexive Perspektive, die künstlerisches Handeln ganz bewusst als forschendes Tun beobachtet und diese Selbstbeobachtung als konditionierendes Moment in die künstlerische Praxis wiedereinspeist.

Erkenntniswirksam wird damit nicht nur das abgeschlossene Werk, sondern auch der Werkprozess. Für die Künstlerin oder den Künstler bedeutet dies die Notwendigkeit, sich selbst und den Rezipient\*innen die Kontexte der Praxis als sinnstiftende Rahmenbedingungen ihres Handelns transparent zu machen. Indem sich die Aufmerksamkeit vom Produkt zum Prozess verschiebt, ergeben sich zugleich neue Möglichkeiten der künstlerischen Kollaboration und der Teilhabe des Publikums.

## Kontextuelle Praxis

Wer als Künstler\*in oder Rezipient\*in das künstlerische Feld betritt, ist, ob gewollt oder nicht, in zahlreiche Kontexte eingelassen. Manche, aber nicht alle lassen sich frei wählen und kontrollieren. Soziale, politische und ökonomische Grenzziehungen, gesellschaftliche Normen oder biographische Einflüsse wie soziale Herkunft, ethnischer Hintergrund und Geschlecht können aber zumindest als Produktions- und Rezeptionsrahmen der Kunst bewusstgemacht und reflexiv gehandhabt werden. In diesem Sinn meint auch ›kontextuelle Praxis‹ kein künstlerisches Genre, sondern eine querliegende, spezifische Perspektive auf das künstlerische Handeln: nämlich eine Beobachtung dieses Handelns im Hinblick auf seine Kontexte. Positionen wie politische oder partizipative Kunst sind deshalb exemplarisch, aber nicht definitionsgebend für den Begriff der kontextuellen Praxis. Sie sind nur für ihre je besonderen Kontexte besonders sensitiv (und das heißt paradoxerweise auch: von diesen Kontexten dann besonders abhängig).

Eine rechnerbasierte Lehre wird dazu ermutigen, die Kontexte des je eigenen künstlerischen Handelns kritisch zu reflektieren, um bewusst mit ihnen oder gegen sie zu arbeiten. Kontexte, die sonst oft unhinterfragt mitlaufen, werden so als Bedingungen der Praxis sichtbar, aber auch als Orientierungspunkte, die eine individuelle Positionierung im künstlerischen Feld erlauben. Es gilt Möglichkeitsräume eines künstlerischen Handelns zu entdecken, das sich von Kontexten im besten Fall nicht gestalten lässt, sondern sie selbst gestaltet.

## Performative Objekte

Mein aktuelles Artistic-Research-Projekt untersucht Möglichkeiten einer performativen und partizipativen Bildhauerei. Ausgehend von der Praxis und der Theorie des Schmucks als einer Kunstform, die Körper, Objekte und Aktion in paradigmatischer Weise verbindet, entwickle ich ein stetig erweiterbares System an modulartigen plastischen Elementen, die von den Teilnehmer\*innen ohne Vorgaben benutzt, getragen, bewegt, arrangiert, kombiniert und verändert werden können. Wichtiger als das einzelne skulpturale Element ist der Prozess des individuellen Handelns bzw. des kollektiven Aushandelns einer provisorischen künstlerischen Ordnung, die die Objekte untereinander, mit dem eigenen Körper oder mit den Körpern Anderer in eine temporäre Beziehung setzt. Im Sinne eines empiriegestützten Artistic Research wird das Handlungspotential skulpturaler Elemente in Zusammenarbeit mit Partner\*innen aus unterschiedlicher Disziplinen (Bildende Kunst, Tanz, Architektur, Sozialwissenschaft, Psychologie) oder in Workshops mit ausgewählten Publika im privaten, musealen oder öffentlichen Raum praktisch erprobt und parallel dazu theoretisch reflektiert.

Mit meinem eigenen künstlerischen Kontrollverlust über die ästhetische Ordnung korrespondiert eine Aufwertung sowohl der plastischen Objekte, die als (Co-)Agenten des Handlungsprozesses verstanden werden, als auch der ›Betrachter\*innen‹, denen eine nicht nur rezeptive, sondern eine produktive Beteiligung an den künstlerischen Operationen zugestanden (oder: zugemutet) wird. In der von Künstler\*in und Publikum gemeinsam hergestellten ästhetischen Ordnung werden diese beiden Rollen austauschbar, und weder der entstehende Sinn noch das konkrete Produkt des performativen Prozesses ist voll auf die eine noch auf die andere Seite zurückzurechnen. Im Gegensatz zu autoritären Formen, die die Kontrolle der Praxis beim Künstler zentrieren, bezeichne ich eine künstlerische Infrastruktur, die die dezentrale – individuelle oder kollektive – Produktion von Ordnung und Sinn ermöglicht, als ›politische Form‹. Sie ist politisch auch insofern, als sich über die gemeinsam hergestellte Form alltägliche Konfliktlinien in das Werk einschreiben: Geschlechterunterschiede, Machtverhältnisse, Vorurteile, Hierarchien, intellektuelle oder wirtschaftliche Vermögen und Unvermögen. Fragen von Inklusion und Exklusion, die sonst unsichtbar in die Rezeption ausgelagert werden, stellen sich damit unmittelbar an der ästhetischen Praxis.

Das Projekt entfaltet sich in drei aufeinander aufbauenden Phasen, die jeweils unterschiedliche Körper-Objekt-Beziehungen in den Blick nehmen. Am Beginn einer vom Handeln her gedachten Recherche steht jeweils ein Index potentieller Gesten, die von den Objekten ermöglicht werden sollen: hängen, stellen, legen, lehnen; ineinanderstecken, stapeln, zusammenrollen, falten, ein- und auswickeln; hineinlegen, einführen, herausziehen und hineinschieben; werfen, fallenlassen; einhaken, ausklinken; umschnallen, aufsetzen. Die erste Projektphase (›Tragen‹) untersucht die körperliche Dimension performativer Objekte. Sie dient der Entwicklung körpergebundener Gegenstände, die sich individuell aneignen, handhaben und mit sich führen lassen. Im Mittelpunkt stehen also stets mehr oder weniger intime Verhältnisse des Zeigens / Verbergens, Öffnens / Schließens, Haltens / Loslassens. Im Zentrum der zweiten Projektphase (›Fügen‹) stehen räumliche Objektkonstellationen, die durch Handeln aufgespannt oder verändert werden und durch körperliche Präsenz erfahrbar sind. Die dritte Projektphase (›Teilen‹) rückt die Entfaltung und Analyse des kommunikativen und gemeinschaftsbildenden Potentials von Objekten in den Fokus, also die Ermöglichung sozialen Handelns durch die kollektive Bezugnahme auf Dinge.

Schmuck als künstlerischer Anlehnungskontext ist für mich besonders interessant durch seine spezifischen Eigenschaften, die ihn als Kommunikations- und Interaktionsmedium auszeichnen und unmittelbar einer Ästhetik des Konkreten zugänglich machen: Plastizität, Materialität, Mobilität, Körperlichkeit, Performativität sind für den Schmuck die wesentlich sinngebenden Dimensionen, die eine mögliche Ikonizität überwiegen.

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