

f (Rahmung): Die Technik der Ausstellung

ATHANASIOS KARAFILLIDIS

(erscheint stark gekürzt in: Sven-Ole Frahm, Neue Arbeiten (Arbeitstitel), 2008)

I. Die etwas andere Ausstellung

Bilder sprechen nicht für sich. Sie brauchen eine Ausstellung. Das klingt trivial – zumindest auf den ersten Blick. Aber sobald man sich ernsthaft auf diese Behauptung einlässt, erweist sie sich als Knoten, den zu knüpfen weitaus anspruchsvoller ist als es scheint. Bilder gemalt werden viele – im Kindergarten, in der Schule, zum Privatvergnügen und auch massenhaft in Ateliers – doch als Werk fallen sie nur auf, wenn es gelingt, sie immer wieder auszustellen, und zwar so, dass sie sich für Betrachter und Künstler zu etwas verdichten, das in der Kunst als Referenzpunkt behandelt werden kann. Es sind Ausstellungen, die Bilder zu Kunstwerken verdichten.

Bei „Ausstellung“ muss man nicht sogleich an Museen, Kataloge, Bilderserien, Hängungen und Vernissagen denken. Das kommt bisweilen auch alles hinzu, ist aber dann eine elaborierte (um nicht zu sagen: exponierte) Form von Ausstellung. Bilder auszustellen gehört vielmehr zum Alltag der Kunstproduktion. Jedes kommunikative Ereignis, das ein Bild der Beobachtung als ein *ausschließlich für die Wahrnehmung* hergestelltes Produkt aussetzt – und dadurch Vergleiche mit anderen (auch anderen eigenen) Bildern provoziert, die denselben Anspruch haben – ist eine Ausstellung. Das Netzwerk dieses vielfältigen durch Ausstellung ermöglichten Bildvergleichs konstituiert den Komplex der bildenden Kunst der Gesellschaft.

Vergessen wir also zunächst jene Form von Ausstellung, an die man üblicherweise denkt, wenn man dieses Wort im Zusammenhang mit Kunst verwendet und machen probenhalber einen Begriff daraus. Das spielt uns auf zweierlei Weise in die Hände. Zum einen, gewinnen wir damit einen andersartigen, nämlich soziologischen, Typ von Einsicht in die künstlerische Bildproduktion und zum anderen schaffen wir einen Bezugspunkt, der die Besonderheit der Arbeit von Sven-Ole Frahm sichtbar macht. An diesem Künstler lässt sich nämlich sehr gut studieren, was es einerseits heißt, Sequenzen von Mikroausstellungen zu Bildern zu machen und wie es andererseits möglich ist, und das ist seine Besonderheit, das zu perfektionieren, das heißt Ausstellungen nicht bloß zu nutzen, sondern darüber hinaus zu einer Technik der Bildproduktion zu machen.

II. Die Grenze der Kunst

Der Verzicht auf die gängige Bedeutung von Ausstellung stellt uns vor ein Problem: Was bleibt übrig, wenn man den aus den vielen oben angedeuteten heterogenen Elementen zusammengesetzten Sinnzusammenhang von „Ausstellung“ beiseite schiebt? Als Ausgangspunkt bleibt erst einmal nur das Wort selbst, inklusive seines etymologischen Ursprungs. Es bleibt die *Exposition*. Die Präposition *ex* meint „aus“ aber auch „hinaus“ oder „heraus“. Besonders ist hieran nicht unbedingt die Bedeutung selbst, sondern die Tatsache, dass sie eine Relation andeutet: Sie bringt einen Bezugsgesichtspunkt in Stellung, aus dem etwas zeitlich, sachlich und sozial herausgelöst wird. Das lateinische Verb *ponere* wiederum vereint drei Arten, die Beziehung von Dingen (darunter: Körper) zu ihrem Raum zu bezeichnen: setzen, stellen, legen. Es zieht drei sich wechselseitig ausschließende Bezeichnungen für Ding/Raum-Beziehungen zusammen und macht die jeweilige Verwendung kontextabhängig. Das davon abgeleitete und heute gängige Wort „Position“ tut genau das. Es lässt auf elegante Art und Weise offen, ob etwas gestellt, gelegt oder gesetzt wird, wenn es um die Bestimmung seiner Raumbeziehung geht und delegiert diese Entscheidung an einen Beobachter und *seine* jeweilige Position.

Diese Überlegungen bringen uns bereits ein großes Stück weiter, denn sie erlauben die Formulierung eines ersten Vorschlags für eine *redescription* [9] von Ausstellung. Er besteht schlicht und ergreifend darin, sie wörtlich zu nehmen. Ausstellung im Sinne von *ex-positus* meint immer auch Herausstellung, Aussetzung, Auslegung oder auch Hinausstellung von Bildern, und zwar im symbolischen wie auch materiellen Sinne. Doch das ist nicht alles. Wir haben gesehen, dass ferner ein entscheidender Verweis auf einen Bezugspunkt der Herauslösung und auf aktuelle und potentielle Beobachter der Ausstellung hinzukommt. Der Versuch einer Bestimmung von Bezugspunkt und Beobachter zeigt hingegen, dass diese beiden nicht voneinander zu trennen sind, denn jeder Bezugspunkt ist der Bezugspunkt eines Beobachters und kann darüber hinaus nur einer sein, insofern er sich auf andere Beobachter bezieht. Er führt uns deshalb auch zu einem zweiten Vorschlag für eine Wiederbeschreibung von Ausstellung: *Exposition ist die Grenze der Kunst*. Zwar müssen wir diesen Vorschlag hier zunächst auf die bildende Kunst beschränken, doch es scheint durchaus plausibel, ihn auch auf Theater, Musik und Literatur anzuwenden. Wir wollen uns diesem Gedanken kurz widmen, um herauszufinden, was damit gemeint sein kann, denn davon hängt ab, ob dieser Versuch einer soziologischen *redescription* der Ausstellung glückt und eine Soziologie der Kunst davon profitieren kann.

Unser Argument ist ein gesellschaftstheoretisches, das heißt es betrifft die Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Individuum – das vielleicht prominenteste und zugleich schwierigste Problem der Soziologie [17]. Die Systemtheorie ist diesbezüglich instruktiv, weil

sie dieses Problem radikalisiert, und zwar indem sie die Zumutung in die Welt setzt, dass Gesellschaft ausschließlich aus Kommunikation besteht – und damit Individuen als ein Aspekt der gesellschaftlichen Umwelt begreift [13]. Jedoch tut sie das nicht deshalb, um zu zeigen, dass Individuen und Gesellschaft nichts miteinander zu tun haben. Ganz im Gegenteil. Sie vollzieht diesen Schritt, um ihren Zusammenhang noch pointierter und empirisch genauer aufgreifen und untersuchen zu können. Auf diese Weise ist man nämlich gezwungen zu Fragen, was den Zusammenhang des Unterschiedenen ausmacht und was genau überhaupt aufeinander bezogen wird. Die Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Individuum wird zu diesem Zweck reformuliert als Unterscheidung zwischen Kommunikation und Bewusstsein [16]. Jede soziale Form, die Kunst inklusive, kann sich als Form nur bewähren, wenn sie mitberücksichtigt, dass gleichzeitig psychische Befindlichkeiten mitlaufen, die sich ihren eigenen Reim auf die Dinge machen. Doch selbst Bewusstsein ist ein noch zu diffuser Ausgangspunkt für eine nähere Bestimmung der Funktion der Kunst. Künstlerische Kommunikation muss um gelingen zu können in der Lage sein, auf die *Wahrnehmung* eines Bewusstseins zu rekurrieren. Das Problem ist also genauer die Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation und damit die Unmöglichkeit der Kommunikation von Wahrnehmung [15]. Genau dieser Unmöglichkeit setzt die Gesellschaft Kunst entgegen. Wenn man das ganze Problem so reformuliert, erscheint Kunst plötzlich nicht mehr bloß als „nice-to-have“ oder als schöner Schein, sondern als eine Einrichtung, an der sich die Gesellschaft selbst darin übt, etwas über die für ihre Reproduktion notwendige, aber für sie selbst operativ unerreichbare, Wahrnehmung von Individuen zu erfahren, um das Wissen darüber wiederum in ihre weitere Reproduktion einbauen zu können.

Indem wir diese Überlegung spezifizieren, können wir unsere Frage nach der Ausstellung weiter führen. Der Bezugs- oder auch Problemgesichtspunkt einer Ausstellung (angezeigt durch das *ex*) ist die Wahrnehmung – des Künstlers genauso wie anderer potentieller Beobachter. Aus ihr wird das Bild herausgelöst und der Beobachtung durch Kommunikation ausgesetzt. Aber wie geschieht das? Durch Kommunikation, denn wir haben es nicht mit Ursachen und Wirkungen, sondern mit Zirkularitäten zu tun. Die kommunikative Beobachtung selbst ist die Operation, die das Bild aus der Wahrnehmung herauslöst. *Sie stellt es aus*. Und sie stellt nicht nur das Bild aus, sondern den Künstler als Künstler gleich mit. Ausstellungen sind die soziale Lokalität der Produktion von Kunst, von der ausgehend ihre Globalität (also ihre „Größe“) durch Hinzufügen von Künstlerbiographien, Galerien, Katalogen und Kunstgeschichte überhaupt erst möglich wird. Nun wird deutlich, und jeder Kunstschaffende wird das bestätigen können, wieviel Arbeit nötig ist, um dieses Hinzufügen von vernetzten Pfaden und Versammeln von Akteuren zu bewerkstelligen, das im Normalfall zudem öfter scheitert als gelingt [12]. Wenn diese These der Ausstellung als Lokalität der Produktion von Kunst stimmt, dann bekommt man auch eine Ahnung davon, weshalb man behaupten kann, dass es sich bei Ausstellungen um die Grenze der Kunst handelt. Hier und nur hier wird an der Unterscheidung von Kommunikation und Wahrnehmung permanent so

gearbeitet, dass Kunst überhaupt als Kunst ausgelegt und herausgestellt wird, so dass sie gegen andere Wahrnehmungen und andere Kommunikationsformen (politische, wirtschaftliche, erzieherische, wissenschaftliche, alltägliche etc.) differenziert werden kann. Hier ist der Ort, an dem Bezugsgesichtspunkte und Beobachter miteinander verzahnt werden. Genau hier wird an dem Zweifel gefeilt, ob ein Bild sich als Werk bewähren kann und wie daran gearbeitet werden muss, um es erneut der Beobachtung aussetzen, sprich: ausstellen zu können, wohl wissend, diesen Zweifel letztendlich nicht beseitigen zu können und es auch nicht wollen zu können, weil damit die Kunst selbst zum Erliegen käme. Die Ausstellung ist die Grenze der Kunst, weil sie Kommunikation und Wahrnehmung trennt und dadurch eine Unbestimmtheit des Bezugs schafft, der die Bedingung dafür ist, beide Seiten so konditionieren zu können, dass Verbindungen möglich werden. Grenzen sind eben keine Linien, die zwei oder mehr Bereiche bloß trennen, sondern gleichen vielmehr Netzwerken [11]. Das heißt sie sind die Kunst, Trennungen im Kontext von Verbindungen vorzunehmen und immer wieder zu erneuern. Und im Fall der Ausstellung sind das Trennungsverbindungen von Wahrnehmung (des Künstlers) und Kommunikation zwecks Konditionierung von Kommunikation und Wahrnehmung (anderer).

III. Der Sinn der Ausstellung

Schauen wir einmal genauer, was es heißt, Ausstellung als Operation zu begreifen. Schauen wir also, wie die Operation des Ausstellens beschaffen ist, um Aufschluss darüber zu bekommen, was diese eigentümliche Sicht einschließt (und ausschließt).

Ausstellungen haben in *zeitlicher* Hinsicht momenthaften Charakter. Das heißt ihr Auftauchen, das intendiert sein, aber auch einfach passieren kann, ist zeitpunktgebunden. Es hat keine Dauer. Dadurch fallen die vielen kleinen Augenblicke, in denen ein Künstler sein Bild der Beobachtung, die seine eigene sein kann, aussetzt, als Ausstellung auf. Es sind diejenigen Momente, in denen man den Akt der Produktion nicht nur vollzieht oder nachvollzieht, sondern diese Handlung als Kunstproduktion beobachtet und damit in einen Kontext stellt, der unausweichlich die sozialen Bedingungen in Rechnung stellt, die ein Bild zu einem Kunstprodukt machen.

Natürlich können Ausstellungen auch eine gewisse Dauerhaftigkeit haben, aber das erfordert bestimmte Vorkehrungen. Entscheidend ist letztlich, dass die zeitliche Länge einer Ausstellung nur durch sie selbst bestimmt ist. Eine Ausstellung kann Sekunden dauern oder auch ein paar Wochen wie im Fall einer als Ausstellung exponierten Ausstellung (also einer Ausstellung, die man für gewöhnlich so bezeichnet). Doch hat ein Künstler niemals die volle Kontrolle über die Dauer einer Ausstellung. Man kann jemanden in sein Atelier einladen oder eine Museumsausstellung genau datieren und Öffnungszeiten angeben (was selbst schon eine

Form sozialer Konditionierung ist), aber wie lange welche Bilder *exponiert* sind, bestimmt die soziale Form der Ausstellung selbst. Genau das ist gemeint, wenn man Ausstellung als Operation versteht: eine Ausstellung ist einfach nicht da, solange Bilder in irgendeiner Form irgendwo hängen; sie ist an *aktuell vollzogene Wahrnehmungen und ihre Kommunikation* gebunden und kommt und geht, passiert oder passiert nicht in genau diesen Augenblicken. Man beachte, dass Kommunikation nicht bloß „darüber sprechen“ meint. Es meint mindestens auch: darüber schreiben. Aber es geht darüber hinaus. Jeder weiß sich, wie Pierre Bourdieu gezeigt hat [5], als Kunstbeobachter zu inszenieren, denn er nimmt nicht nur Bilder wahr, sondern nimmt zugleich auch wahr, dass andere Beobachter (der Künstler im Atelier, andere Besucher im Museum) ihn als Wahrnehmenden wahrnehmen und dabei mitwahrnehmen, das er dies auch tut. Denkt man an das mittlerweile berühmt gewordene Axiom von Paul Watzlawick, so lässt sich sagen, dass in Ausstellungen niemand nicht kommunizieren kann [22]. Denn Kommunikation erfordert keine Intention und kein Motiv, etwas zu kommunizieren. Sie schiebt sich einfach dazwischen [2; 14]. Es reicht, wenn irgendein Aspekt des Verhaltens von anderen als Mitteilung einer Information verstanden wird. Bereits eine Beobachtung der Form der Aufmerksamkeit, die man einem bestimmten Bild schenkt oder nicht schenkt (lang und verträumt, abfällig, schmunzelnd etc.), kommuniziert womöglich, welche Wertschätzung man dafür hat – ob man will oder nicht.

Ausstellungen sind außerdem *soziale* Begebenheiten. Ein Ausstellen von Bildern passiert in jedem Moment, in dem man ein soziales Arrangement beobachten kann, das mindestens als Dreierkonstellation gebaut ist. Es braucht ein zurechenbares Handeln, das als Ursache des Werks erlebt wird; ein zurechenbares Erleben, das als Wirkung des Werks behandelt wird; und einen unberechenbaren Dritten, der diese Zurechnung überraschend anders vornehmen kann und stets interveniert, um immer wieder andere Beobachter inklusive sich selbst ins Spiel zu bringen. Diese Dreierkonstellation der Kommunikation ist uns so vertraut, dass Individuen sie problemlos in sich wiederaufrufen und daran orientieren können, wie im denkbaren Fall des allein im Atelier arbeitenden Künstlers. Doch diese scheinbare Verankerung der Ausstellung in einem einsamen Subjekt täuscht nur darüber hinweg, dass man über Künstler ohnehin nur etwas wissen kann, wenn sie sich als Künstler exponieren, sich also in kommunikative Zusammenhänge begeben, in denen sie Bilder als Produkt eigenen Handelns dem Erleben anderer zumuten und trotz dieser Zumutung erwarten können, dass sich jemand darauf einlässt. Das heißt aber, *dass die Ausstellung jedem künstlerischen Handeln vorausgeht*. Ob ein Künstler, dessen Arbeiten sein Atelier niemals verlassen und der niemanden von seiner Tätigkeit in Kenntnis setzt, ein (verkannter?) Künstler ist, kann offen bleiben. Es ist empirisch zumindest sehr zweifelhaft. Mit Sicherheit ist es aber keine Frage, die sich unter Bezug auf irgendeine Substanz des „Künstlerischen“ beantworten lässt. Die Kunst, die wir kennen, ist die Kunst der Gesellschaft.

Das Sozialereignis der Ausstellung weist eine weitere Besonderheit auf. Denn eine Ausstellung bezieht sich nie ausschließlich auf die ausgestellten Bilder, sondern auch auf den Künstler in Differenz zu anderen Künstlern. Der Künstler stellt sich immer mit aus. Er stellt sich zumindest als Ursache der Bilder heraus. Doch dabei bleibt es meistens nicht, denn auch seine Biographie, sein Habitus und seine Einflüsse werden ausgestellt. Wozu braucht man eigentlich Ateliers, Kritiker, Märkte und begleitende Geschichten, Gegenwart und Zukünfte? Ganz einfach: Man braucht all das, um den Künstler zu versammeln. Man braucht es, um ihn zu dem zu machen, was er ist.

Sachlich ist eine Ausstellung letztlich Garant für die historische und immer wieder neu zu leistende Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Ausstellung, so können wir mittlerweile sagen, sind eben diejenigen Ereignisse, die etwas als Kunst herauschälen, es herausstellen aus dem Lauf des Alltags, es freistellen, wie Grafiker sagen würden. Kunst, so Dirk Baecker, sucht immer das gerade noch gelingende, fast gescheiterte, riskante Werk, denn darin liegt die einzige Chance, sich kenntlich zu machen, das heißt ihre Ausdifferenzierung zu reproduzieren [1]. Sie kann sich dafür nur auf Kommunikation verlassen und nicht auf irgendeine irgendwie geartete Referenz auf menschliche Bedürfnisse oder biophysische Notwendigkeiten. Man darf das nicht falsch verstehen: jede soziale Form der Gesellschaft kann sich nur auf Kommunikation verlassen, um sich als *bestimmte* Kommunikation ausdifferenzieren. Aber kaum irgendwo wird das Problem sichtbarer als im Fall der Kunst. Deshalb wird man dort auch nie aufhören danach zu fragen, was denn Kunst sei, wird immer wieder das Ende der Kunst ausrufen und stets zur Stelle sein, Nicht-Kunst als Kunst und Kunst als Nicht-Kunst darzustellen. Darin besteht die Kompetenz der Kunst. Diese Art der Beobachtungspraxis zeichnet sie aus.

Harrison und Cynthia White haben in ihrer Studie zum französischen Impressionismus eindrucksvoll gezeigt, wie die Ausdifferenzierung der Kunst historisch durch die Emanzipation von der Akademie verstärkt worden ist [23]. An Stelle der Akademie tritt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Dealer-Critic-Komplex, der interessanterweise vor allem mit einer Zunahme von Einzel- und Gruppenausstellungen einhergeht. Ausstellungen bieten nämlich neben der genannten Möglichkeit der Künstler, sich als Künstler dar- und herzustellen, zahlreiche Gelegenheiten für Kritiker zur Besprechung von Werken und zum Vergleich mit anderen Bildern, Ausstellungen und Kritiken wie auch die Gelegenheit für Galeristen und andere Händler, ökonomische Werterwägungen anzuschließen. Ex-position ist eben auch *Auslage*, und zwar der Werke als Ware. Aus Händler-Kritiker-Künstler-Stil-Netzwerken können dann Kunstmärkte entstehen [24]. Das ist ein weiterer Aspekt der sachlichen Dimension von Ausstellungen und nur ein weiteres an exponierten Ausstellungen sichtbares Indiz für die Annahme, dass Ausstellungen die Grenze der Kunst sind, weil sie die Orte beziehungsweise Ereignisse markieren, an denen durch Versammlung der entsprechenden Akteure, Hortung von Gelegenheiten, Produktion von Information und

Abwägung von Risiken die Unwahrscheinlichkeit der Reproduktion von Kunst wahrscheinlich gemacht wird.

Diese zeitlichen, sozialen und sachlichen Sinndimensionen jeder Ausstellung sind keine Alternativen, sondern tauchen gemeinsam auf. Mal legen Beobachter den Schwerpunkt hier, mal dort. Dieser soziologische Rahmen für eine *redescription* von Ausstellung schließt zudem auch Ausstellungen mit ein, die als solche bezeichnet werden – inklusive Ausstellungsräume, Planung, Hängung, Einladungskarten, Reden, Sekt und Vernissage. Diese immer mittransportierte Mehrdeutigkeit der Ausstellung ist allerdings kein noch zu behebendes begriffliches Problem, sondern gibt dem Begriff seine Prägnanz. Dennoch bleibt die Frage, weshalb Ausstellungen (im klassischen Sinne) eigentlich so auffallen beziehungsweise wieso die Mikroausstellung – Ausstellung als Operation – bislang kaum aufgefallen ist. Wie entsteht die Präsenz derjenigen Ausstellungen, die als solche in Lebensläufen, Kritiken, kunsthistorischen Abhandlungen und Katalogen dokumentiert werden? Sie entsteht durch ein *re-entry* [19], durch eine Anwendung der Ausstellung auf sich selbst, das heißt indem man die Operation der Ausstellung selbst ausstellt. Man macht sie als Ereignis selbst zum Ereignis, macht sie zu einem Werk zweiter Ordnung. Die exponierte Ausstellung ist nichts anderes als die Wiedereinführung der operativ verwendeten Unterscheidung der Ausstellung in die Ausstellung selbst.


IV. Frahmung

Sven-Ole Frahm kennt diese Operation der Ausstellung sehr genau. Das heißt nicht, dass er das auch genauso ausdrücken würde oder gar darin selbst das Merkmal sieht, das ihn und seine Arbeit auszeichnet. Aber dennoch sind die bisherigen Überlegungen das Resultat gemeinsamer Gespräche über seine Arbeit und sind entstanden durch die Gelegenheit sehen zu dürfen, wie er arbeitet und worauf er achtet – selbstverständlich gepaart mit einer soziologischen Beobachtung, die allerdings weder er für seine tägliche Arbeit benötigt noch andere brauchen, um sich durch eine Ausstellung seiner Bilder in diesem Katalog und anderswo beeindrucken zu lassen.

Natürlich trifft die Tatsache der sozialen Produktion von Bildern in Form der Ausstellung auf die Kunst generell, auf jeden Künstler und jedes Bild zu. Jedes Bild reitet auf der Grenze der Kunst. Das Besondere der Bildproduktion von Sven-Ole Frahm liegt jedoch darin, diesen Umstand der Ex-position als *Technik* zu nutzen, um die Bilder zu produzieren, die er gegenwärtig produziert und die diesen Katalog fast ausschließlich prägen. Er ist mit der Zeit mittlerweile zu einer Form des Arbeitens gelangt, in der es ihm gelingt, sich während des gesamten Prozesses der Bildproduktion von Ausstellungen informieren zu lassen, und zwar vom ersten Auftauchen eines Bildes, über das Schütten und Verteilen der Farbe auf die

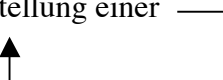
Leinwand, die Anfertigung von Architekturen der Rekombination, der Selektion von Schnitten und der Anordnung der zugeschnittenen Teile bis hin zur Ausstellung im eigenen Atelier, in Galerien oder exponierten Ausstellungen (wozu auch Kataloge gehören). Er versteht es, die Wiedereinführung der Ausstellung in das Ausgestellte bis in Details hinein zu vollziehen. So entstehen Bilder, die nicht nur Grenzen inszenieren, sondern darüber hinaus, glaubt man den Ausführungen in diesem Text, die Grenze der Kunst nicht nur mittelbar, sondern unmittelbar mitausstellen, weil sie letztlich Dokumente der Nachzeichnung dieser Grenze selbst sind.

Formal lässt sich der Unterschied, den Sven-Ole Frahm macht, vielleicht am leichtesten verdeutlichen [6]. Dazu greifen wir auf einen alten Bekannten zurück. Was wir bislang Ausstellung genannt haben, leistet in ähnlicher Weise bekanntermaßen der Begriff des *Rahmens*, und zwar in der Form wie ihn die Soziologen Georg Simmel und Niklas Luhmann in Bezug auf Kunst verwendet haben [18; 15]. Ein Rahmen erfüllt eine doppelte Funktion: eine Schließung nach außen, die ein Bild als Kunst in Differenz zu anderen gesellschaftlichen Vorgängen sichtbar macht und eine Konstitution nach innen, die es als etwas markiert, das nur eigenen Konstruktionsprinzipien folgt. Diese Doppelfunktion haben wir operativ in die Ausstellung (nach außen) und das Bild selbst (nach innen) aufgelöst und gewinnen so die generative Unterscheidung der Rahmung. Die Funktion der Rahmung eines Bildes durch Hineinstellen in Ausstellungen gilt wie gesagt für die bildende Kunst insgesamt. Eine allgemeine Formel der Rahmung ließe sich dann folgendermaßen notieren:

$$(1.1) \quad f(\text{Rahmung}_{\text{Kunst}}) \rightarrow \text{Ausstellung eines Bildes}$$


The diagram shows a horizontal arrow pointing from 'Rahmung_Kunst' to 'Ausstellung eines Bildes'. A vertical line extends upwards from the end of this arrow, then a horizontal line extends to the left, and finally a vertical arrow points downwards back to the start of the original arrow, forming a rectangular feedback loop.

Das heißt: Die Funktion der Rahmung (in der Kunst) wird über die Ausstellung eines Bildes (ab)gebildet. Der zurückgebogene Pfeil deutet darauf hin, dass der Rahmen sich auf Ebene des immer wieder ausgestellten Bildes schließt. Sven-Ole Frahm weitet diese Rekursion auf die Ausstellung aus und radikalisiert sie dadurch. Er macht sich die Funktion der Rahmung zu nutze und geht zugleich darüber hinaus, indem er die Ausstellung nicht nur nach außen, sondern auch nach innen wendet. Er macht deutlich, dass ein Bild nichts anderes als seine Ausstellung ist:

$$(1.2) \quad f\text{Rahmung} \rightarrow \text{Ausstellung einer} \quad \rightarrow \text{Bild}$$


The diagram shows a horizontal arrow pointing from 'Rahmung' to 'Ausstellung einer'. A vertical line extends upwards from the end of this arrow, then a horizontal line extends to the left, and finally a vertical arrow points downwards back to the start of the original arrow, forming a rectangular feedback loop.

Dass das Bild dahinter wieder auftaucht hat darin seine Bewandnis, dass Frahm an einem bestimmten Punkt die Rekursion natürlich unterbrechen muss, um zu einem Produkt zu gelangen. Es kommt ein Punkt, an dem er ein Bild so belässt wie es ist. Das Bild wird zwar weiter ausgestellt, aber Frahm hat dann keinerlei technischen Zugriff mehr. Die Darstellung (1.2) verweist im Gegensatz zu (1.1) nicht auf eine Rekursion der Kunst im Allgemeinen, sondern beschränkt sich auf die Darstellung der Rekursion von Sven Ole-Frahm. Sie verdeutlicht den spezifischen Dreh, der ihn, wenn man so will, herausstellt. Wenn man wie er Ausstellungen kurzschließt, nimmt man eine spezielle Form der Rahmung vor. Es bietet sich an, diese spezielle Form der Rahmung einfach „Frahmung“ zu nennen. Frahmung liegt vor, wenn man den Rahmen eines Bildes vervielfacht und dies wahrnehmbar durch das Bild hindurchlaufen lässt.

V. Die Technik der Bildproduktion

Diese formale Darstellung ist mehr als nur eine Spielerei. Sie lässt sich im Prozess der Bildentstehung bei Sven-Ole Frahm nachverfolgen. Zwar sagen wir „Prozess“, aber man sollte im Auge behalten, dass Frahm trotz der folgenden Darstellung nicht unbedingt einer sauberen Sequenz von Arbeitsschritten folgt. Aber das vielleicht wichtigste am Ganzen ist, dass es keinesfalls um eine Erklärung dafür geht, warum seine Bilder so sind wie sie sind. Es geht vielmehr um den Versuch, eine Ahnung davon zu bekommen, *wie* er sie macht, ohne auch nur im Geringsten behaupten zu wollen, dass er sie *nur so* oder gar *immer* nur so macht.

Insofern man überhaupt den Anfang eines Bildes festmachen kann und will, also den Punkt auszumachen versucht, wann sich Sven-Ole Frahm ein Bild so aufdrängt, dass es umgesetzt werden will, dann ist es eine Exposition. *Er beginnt mit einer Ausstellung* – im hier verstandenen Sinne. Bevor man nun denkt, dass sei bei jedem Künstler der Fall (schließlich ist eigentlich jedem klar, dass auch Künstler ihre Arbeiten oft nur unter dem Zeitdruck anstehender Ausstellungen fertigstellen und man deshalb den Pathos und Erhabenheitsgestus mancher Kunstkritik etwas tiefer hängen muss [20]), gilt es, an diesem Punkt genau hinzuschauen. Ausstellung meint hier wie immer zweierlei: sowohl exponierte Ausstellungen als auch Ausstellung als operatives Geschehen. In Bezug auf beide Varianten gibt es bei diesem Künstler Besonderheiten. Wenn es um die Planung einer Ausstellung geht, für die Frahm neue Bilder malt, dann entsteht die Vorstellung davon, wie die Bilder aussehen, erst *nachdem* er den Ausstellungsraum besichtigt und mit den entsprechenden Leuten gesprochen hat. Doch nicht nur in diesem Fall produziert Frahm seine Bilder von der Ausstellung her. Das erste, was er von einem neuen Bild weiß (in welcher Form auch immer ihm dieses Wissen verfügbar ist), sind weder die Maße noch bestimmte Farben, Figurativität, Abstraktheit oder Stil, sondern *Proportion*, also etwas, das nur in Bezug auf (Betrachter seiner) Aus-stellung

Sinn machen kann. Mithin baut er sogar kleine 3D-Modelle der Räume und stellt die noch nicht existierenden Bilder blanko aus.

Wenn er nun eine Leinwand auslegt und darauf Farbe(n) ausschüttet und mithin auch verteilt, dann bleibt sie erst einmal im Atelier liegen – selbstverständlich auch weil sie trocken muss, aber meist eben länger. Dabei wird das Bild wieder Gegenstand einer Exposition, nämlich als materiell Am-Boden-liegendes und als selektiv Auszulegendes. Frahm tritt dadurch, wie freilich bei jeder einzelnen Exposition, als Erlebender in Distanz zum Bild. Das passiert allerdings nicht nur im Atelier. Die Selektion der zu verwendenden Ausschnitte findet zum einen vor Ort statt, zum anderen aber fotografiert er das Bild und stellt es im Computer weitere Male aus, um auch dort an der Selektion von Ausschnitten zu arbeiten. Und die Ausschnitte selbst, die dann letztlich ausgeschnitten werden? Jeder dieser Ausschnitte wird kürzer oder länger ausgestellt. *Sven-Ole Frahm schafft sich ein Setting, das die Chancen für Expositionen erhöht.*

Parallel zu dem eben dargestellten Vorgang entwirft Frahm die Architektur der Schnittanordnung: auf Karton oder Pappe in Originalgröße (die Schnittform in Originalgröße wird im Atelier ausgestellt), auf Zettelchen und Schnippseln, die sich alle hier und dort im Atelier, auf seinem Schreibtisch oder im Portemonnaie wiederfinden. Dadurch multipliziert Frahm die Chance der Ausstellung erneut. Das Bild, das Frahm dabei immerfort ausstellt, ist dasselbe und nicht dasselbe. Es ist eben nicht einfach Leinwand plus Farbe auf der einen Seite und das Schnittmuster auf der anderen. Es ist *ein* Bild und doch ist es jeweils ein anderes [8].

Wir können die Darstellung seiner Arbeit an dieser Stelle mehr oder weniger abbrechen und fügen nur noch den Hinweis hinzu, dass sich derselbe Vorgang des rekursiven Ausstellens auch bei der Zusammenstellung (Kom-position) des Bildes vor dem Zusammennähen, in anschließenden Ausstellungen im Atelier sowie in exponierten Ausstellungen immer wieder beobachten lässt.

Andere Beobachter mögen hier einwenden, dass jeder Künstler mögliche Ausstellungsräume besucht, seine Bilder eine Zeit lang liegen lässt, sie abfotografiert, mittlerweile auch digital speichert und mithin sogar am Computer bearbeitet. Das soll auch nicht bestritten werden. Doch auch hier ist eine gewisse Verlangsamung hilfreich. Denn bei Sven-Ole Frahm markieren diese Unterbrechungen nicht den Abschluss irgendeiner Arbeitsphase oder der Arbeit insgesamt, sondern sie markieren die Arbeit selbst. Wovor man sich jedoch in der Tat hüten muss ist die Versuchung, daraus bereits ein Argument für seine Einzigartigkeit oder Originalität zu stricken. Solche Arbeitsformen, Bilder und Techniken fallen nicht vom Himmel. Auch die Kunst und ihre vielzitierte Freiheit finden in der Gesellschaft statt. Es ist aufgrund dessen nicht ausgeschlossen, dass sich innerhalb der bildenden Kunst auch andere Bilder und ähnliche Techniken finden lassen, die Rekursivität derart zur Schau stellen und den Einschluss des Ausgeschlossenen mit vorführen, wie es bei Frahm der Fall ist. Die

Vermutung liegt nahe, dass seine Technik der Bildproduktion eine spezifische Form des Umgangs mit einer veränderten Struktur und Kultur der Gesellschaft ist, die sich in den letzten Jahren nicht mehr vom Buchdruck, sondern in erster Linie vom Computer informieren lässt [3]. Will man dagegen ein Argument für Originalität haben, muss man den kunsthistorischen Blick hinzunehmen, das heißt man wird sich dafür mindestens auf die (Einheit der) Differenz soziologischer und kunsthistorischer Perspektiven stützen müssen. Einem Kunsthistoriker fallen die (ebenso wichtigen) Prozesse des Arbeitens mit Farbe und Leinwand, des Zusammensetzens und Nähens der Bilder und die wie auch immer geartete Vergleichbarkeit mit anderen Bildern, Techniken, Künstlern ins Auge. Die Soziologie achtet mehr auf die Lücken dazwischen, auf den unbestimmten Kontext der dabei produziert wird, auf die an diesen Stellen sich vollziehende Wiedereinführung von Unbestimmtheit und auf die dabei sich einstellende Differenzierung von Handeln und Erleben im Künstler selbst sowie zwischen ihm und anderen. Das macht deutlich, dass immer wieder gewollt oder ungewollt Kommunikation ins Spiel kommt und so die Bildproduktion an überraschenden Stellen geöffnet wird, die der Künstler in seinen Bildern zu schließen versucht. Und es wäre natürlich keine Soziologie, würde sie diese Einsichten nicht auch in einen Zusammenhang mit der Reproduktion der Gesellschaft bringen, die all das tragen *und* ertragen muss.

Werfen wir abschließend und zusammenfassend einen Blick auf das, was im Kern die Technik von Sven-Ole Frahm ausmacht. Seine Bilder entstehen als Eigenwerte der eben geschilderten Rekursivität des Ausstellens und Auslegens, wenn Eigenwert mit Heinz von Foerster heißen darf: stabile, sich wiederholende und deshalb selbstähnliche Zustände solcher rekursiver Vorgänge [7]. Die Rekursivität der Ausstellung *ist* Frahms Technik der Bildproduktion.

Das Ganze „Technik“ zu nennen, versteht sich allerdings nicht von selbst. Es dennoch zu tun, nimmt seinen Ausgang bei einigen kunsttheoretischen Beobachtungen zu Frahms Werk, die seine Bilder durch eine kontrollierte Unkontrolliertheit (bisweilen auch: bewusste Unbewusstheit) gekennzeichnet sehen, ohne näher zu bestimmen, was das eigentlich heißt [10; 21]. Hier kann die Soziologie ein Angebot machen. Die Unterscheidung von kontrollierbaren und unkontrollierbaren Sachverhalten ist eine soziale Form – und zwar nichts anderes als die Form der Technik [16]. Um Technik handelt es sich immer dann, so Niklas Luhmann, wenn kausal kontrollierbare, also feste, Kopplungen heterogener Elemente in einem (und gegen einen) Kontext loser Kopplungen etabliert werden können, die allein schon deswegen unkontrollierbar sind, weil sie *gleichzeitig* mitlaufen. Das heißt Technik funktioniert als kausale Kopplung von Handlungen, Wahrnehmungen, motorischen Operationen und materiellen Artefakten vor dem Hintergrund einer immer nur in Form von Kommunikation umsetzbaren und deshalb losen Kopplung dieser Elemente, wobei Kommunikation einen Entscheidungsbedarf dort einführt, wo Kausalität ihn zu verhindern weiß. Man denke nur an die Technik des Lesens als feste und lose Kopplung der Technologie

der Druckpresse, der Motorik der Augenbewegung, der Wahrnehmung und möglicher Interpretationen des Gelesenen; an die Technik des Gleichschritts beim Militär, die starre Motorik und Handlungskoordination, extreme Diskontierung von Wahrnehmungen und Waffen aneinander koppelt, dabei aber stets von kommunikativen Ungewissheiten begleitet ist, die sie kontrafaktisch zu ignorieren versteht; oder an die Technik des Computers, die Kopplungen von Handlungen, Sensomotorik und Apparaten erzeugt, deren Folgen wir noch kaum einschätzen können.

Damit lässt sich nun einem möglichen Missverständnis vorbeugen. Man ist nämlich rasch versucht anzunehmen, dass bei Frahm das Schütten der Farbe der unkontrollierte Aspekt ist, während die Architektur seiner Bilder das Kontrollierte daran verkörpert. Es bestehen allerdings begründete Zweifel, ob man das wirklich so sagen kann, denn bei Frahm erfolgt das Schütten genauso kontrolliert wie alles andere, was er während der (materiellen) Produktion tut. Der unkontrollierbare Sachverhalt ist also weniger das Schütten oder irgendeine andere Handlung, sondern es sind vielmehr die Ausstellungen, also die dazwischen und parallel jeweils antizipierte, vollzogene und retrospektive Kommunikation.

VI. Im-position

Letzten Endes erlauben die hier vorgestellten Überlegungen, die Frage nach der *Form* des Bildes zu stellen [19]. Wir folgen in diesem Punkt der Negativbestimmung von Dirk Baecker, dass ein Bild kein Abbild sei und wir folgen ferner seiner näheren Bestimmung der Bilder der nächsten Gesellschaft, nämlich dass sie zu einem *Design* werden, und zwar Design in Bezug auf die Konstruktion von Schnittstellen sozialer und wahrnehmbarer Formen [4]. Dieser Text fügt Baeckers Analysen eine Positivbestimmung hinzu: Ein Bild ist (s)eine Ex-position. Allerdings reicht das für die Bestimmung der Form des Bildes noch nicht aus, denn es lässt unbestimmt, wodurch sich jede Exposition mitbestimmen lässt, damit ein Bild als (Kunst-) Bild wahrnehmbar wird. Unsere Antwort lautet *Im-position*. Das ist freilich ein Provisorium, gibt aber eine brauchbare Richtung an. Ein Bild gewinnt seine Form durch eine Herausstellung aus dem Fluss der Wahrnehmung und des kommunikativen Geschehens, was allerdings nur vor dem Hintergrund einer möglichen Hineinstellung gelingen kann, die generell unbestimmt, aber durch Beobachter bestimmbar bleibt. Hineinstellung (oder Einsatz, Einsetzung, Einstellung) ist aber nicht bloß das Gegenteil der Ausstellung. Sie pflegt einen anderen Gedächtnisbezug. Während Exposition ihre Stärke gerade dem Vergessen verdankt, da sie nur so Raum für Wiederausstellungen gewinnt, impliziert Hineinstellung einen gewissen Widerstand gegen das Vergessen. Phänomenologisch ließe sich vielleicht sagen, dass Imposition irgendwo zwischen der Notwendigkeit der bewussten Intention und einer weitaus stärker bindenden Impression liegt. Kommunikationstheoretisch liegt sie zwischen der Notwendigkeit, *über* etwas kommunizieren zu müssen (das Thema) und der Zumutung

und des Risikos einer *Themenvorgabe*. Impositionen binden Kommunikation punktuell so, dass man sich ihnen nicht so rasch entziehen kann. Imponiert ist ein Bild, wenn es in der und als Kommunikation unaufdringlich von selbst überzeugen kann, wenn es also *autopersuasiv* ist.

Schaut man auf die Form des Bildes als Unterscheidung von Exposition und Imposition wird womöglich verständlich, warum Kunsttheorie immer auch Kunstgeschichte ist, denn während erstere die Institution der Exposition ist, ist letztere die Institution der Imposition – und nur beide zusammen können über die Form des Bildes etwas sagen. Die Frage, die sich daran anschließend für eine Theorie der Kunst stellt und die für jedes Bild immer wieder neu beantwortet werden muss lautet dann: Können die exponierten Bilder imponieren? Obwohl sich das in jedem Einzelfall immer noch erst herausstellen muss, fällt die Antwort bei den Bildern von Sven-Ole Frahm dennoch leicht. Sie können. In jeder einzelnen Ausstellung.

Literatur

- [1] Dirk Baecker, Etwas Theorie, in: Dirk Luckow (Hrsg.), *Wirtschaftsvisionen 2: Peter Zimmermann*, München: Siemens Kulturprogramm, 2001, S. 3-6. Wiederabgedruckt in: ders., *Wozu Soziologie?* Berlin: Kadmos, 2004, S. 43-49.
- [2] Dirk Baecker, *Kommunikation*, Reclam: Leipzig, 2005.
- [3] Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- [4] Dirk Baecker, *Bilderzauber*, in: ders., *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 175-190.
- [5] Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- [6] Heinz von Foerster, *Kybernetik einer Erkenntnistheorie*, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 50-71.
- [7] Heinz von Foerster, *Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten*, in: ders., *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 103-115.
- [8] Ranulph Glanville, *Dasselbe ist anders*, in: ders., *Objekte*, Berlin: Merve, 1988, S. 61-78.
- [9] Mary Hesse, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1966.
- [10] Gregor Jansen, *Die Dialektik des Sven-Ole Frahm*, in: *100 Jahre Villa Romana*, herausgegeben vom Kunstverein Wilhelmshöhe Ettlingen, 2005.

- [11] Athanasios Karafillidis, Grenzen als Netzwerke. Ein Beitrag zur Gesellschaftstheorie der Organisation, in Vorbereitung.
- [12] Bruno Latour, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- [13] Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- [14] Niklas Luhmann, Was ist Kommunikation? in: ders., Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 113-124.
- [15] Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- [16] Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- [17] Georg Simmel, Grundfragen der Soziologie: Individuum und Gesellschaft, 4. unveränderte Auflage, Berlin, New York: de Gruyter, [1917] 1984.
- [18] Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe Band 11, herausgegeben von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1908] 1992.
- [19] George Spencer Brown, Laws of Form, Portland: Cognizer, 1994.
- [20] Wolfgang Ullrich, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin: Wagenbach, 2003.
- [21] Heike van den Valentyn, Abstrakte Verwerfungen, in: Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.), Compilation III, Köln: Dumont, 2007, S. 25-27.
- [22] Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, Bern: Hans Huber, 1969.
- [23] Harrison C. White und Cynthia A. White, Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World, Chicago: The University of Chicago Press, [1965] 1993.
- [24] Harrison C. White, Markets from Networks. Socioeconomic Models of Production, Princeton: Princeton UP, 2002.