GEGENSTAND: KONTEXT

SCHLAGLICHTER AUF EINEN KLASSIKER DER KUNSTGESCHICHTE

READER ZUM STUDIENTAG DER MASTERSTUDIERENDEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS 2018

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 4

Einleitung 5

Sabine Disterheft 8
Kontexte des Gedenkens. Aktualisierung von Erinnerung im musealen Raum

Pauline Guimarães 19
Die *figura de convite* in der portugiesischen Architektur des 18. Jahrhunderts

Natascha Frieser 34
Neue Kunstform oder ein Schiff des Theseus? Re-Performances in der Ausstellung *The Cleaner* von Marina Abramović in der Bundeskunsthalle Bonn

Haris Giannouras 47
»Q: Do you watch TV a lot? A: Sure Honey!« Media-Questions and Internet Prehistories in the Case of Jenny Holzer's *Please Change Beliefs* (1995)

Johanna Johnen 60
Formensprache und Rezeption von Felix Vallottons »*Intimités*«.

Esra Kalkan 72
Videographische Blickwechsel. Intervenierende Subversionen bei Artur Żmijewski und Christoph Schlingensief

Elisa Mosch 84
Magiciens de la Terre – Magier der Erde

Hannah Rhein 98
Kunstwerke neu positionieren – Kontexte verschieben. Karl Burgeffs *Dionysos Brunnen* und die Umgestaltung des Domareals

Sandeep Sodhi 112
Künstlertexte im Zeitalter der *digital culture*. Wie unsere Datengesellschaft die Parameter der Kunstwelt neu definiert.

Nana Tazuke 125
Die Rezeption künstlerischer Arbeit in Japan am Beispiel der Intervention *Suujin Park* des deutschen Künstlerduos Hoefner und Sachs

Zu den Autorinnen und Autoren 143

Lektorat: Jelena Albers, Mirja Beck, Susann Geiermann, Laura Hennecke, Erika Knecht, Ariane Löckmann, Carolin Loosen, Sarah Münzel, Beate Rykarski, Antonia Schäfer, Julia Steinbacher, Oliver-Ulrich Wehr, Alexandra Werk

Layout Reader: Geza Levi

Wonjik Ji, Sarah Song

Redaktion: Dr. Dirk Hildebrandt, Esra Kalkan

Titelblattabbildung: Regine Schumann, *Labyrinth*, Acrylglas, fluoreszierend, 2017, 150 x 105 x 15cm

Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren verantwortlich.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln im Rahmen des Master-Workshops 2018

Universität zu Köln I Kunsthistorisches Institut

Vorwort

Der Studientag, der den diesjährigen Masterworkshop des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln am 19. Juli 2018 beschloss, widmete sich dem Thema *Gegenstand: Kontext*. Er ermöglicht es Studierenden, Einblick in die wissenschaftliche Arbeitspraxis von Kunsthistoriker*innen zu nehmen. Während die Vorbereitung, Durchführung und Nachbearbeitung in den Händen der Studierenden lag, bot der Workshop auch die Möglichkeit, unterschiedliche Arbeitsbereiche auszutesten, Arbeitsmethoden zu erproben und zu festigen. Zu den Arbeitsbereichen zählten die Organisation der Veranstaltung, die Gestaltung eines aussagekräftigen und passenden Grafik-Designs für die Print- und Online-Ankündigung, die Ausarbeitung und Präsentation eines wissenschaftlichen Vortrags sowie die redaktionelle Arbeit an der hiermit nun vorliegenden Publikation. Sie beinhaltet die verschriftlichten und redaktionell überarbeiteten Vorträge des Symposiums.

Einleitung

Die in dieser Publikation zusammengefassten Aufsätze sind aus den Vorträgen der Studierenden hervorgegangen, die im Rahmen des Masterworkshops am 19. Juli 2018 gehalten wurden. Wir haben uns mit dem viel verwendeten und häufig diskutierten, aber dennoch schwer greifbaren Begriff *Kontext* auseinandergesetzt. Er spielt in der kunsthistorischen Forschung seit jeher eine Rolle, die ihn mal bewusst reflektiert, mal nur unterschwellig beleuchtet. Dabei scheint es, als müsse man sich stets die Frage stellen, ob die Einbeziehung des historischen, sozialen, künstlerischen oder räumlichen Kontextes für die Betrachtung eines Objekts unabdingbar ist, oder ob das jeweils untersuchte Objekt auch ohne diese Zugaben betrachtet werden kann. Die verschiedenen Beiträge dieser Publikation zeigen unterschiedliche Blickwinkel auf diese Polarität von Kontextspezifik und Kontextlosigkeit. Allen gemeinsam ist, dass sie unterschiedliche Perspektiven auf die Beschäftigung mit dem Kontext in der Kunstgeschichte bietet.

Der Kontext eines Objekts setzt sich aus historischen, sozialen, politischen und psychologischen Verflechtungen zusammen, die vor und während seiner Entstehung die Künstlerin oder den Künstler bewusst und unbewusst beeinflusst haben. Erst durch die genaue Betrachtung und Analyse eines Gegenstandes lassen sich kontextgebende und kontextdefinierende Strukturen und Zusammenhänge erschließen. Gerade bei Werken, deren Schöpferin oder Schöpfer bereits verstorben ist, ist es fraglich, inwieweit der vollständige Kontext eines Gegenstandes sowie das, was für gewöhnlich als Intention bezeichnet wird, erfasst werden kann. Generell lassen sich unbewusste äußere Einflüsse auf den Entstehungsprozess nie lückenfrei klären. Aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet lässt sich aber auch argumentieren, dass gerade das fehlende Wissen um die Intentionen des Künstlers oder der Künstlerin Kontextualisierung erst im eigentlichen Sinne ermöglicht – erst Kunsthistoriker und Kunsthistorikerin geben dem Kunstwerk Zusammenhang und Atmosphäre, wie Wolfgang Kemp in seinem Aufsatz *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität* schreibt.[1] Die kunsthistorische Forschung zeigt die Verflechtungen, die bereits mit dem Werk transportiert werden, nicht nur auf; sie konstruiert und verbindet sie auch. Wie wirkmächtig diese stets nachträgliche Tätigkeit ist, verdeutlicht auch die öffentliche Präsentation von Kunstwerken in Ausstellungen und Museen. Diese institutionalisierten Präsentationsformen verweisen nicht nur auf

[1] Vgl. Kemp, Wolfgang: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. In: Texte zur Kunst (Nr. 2, März 1991), S. 93.

Kontextverschiebungen, sondern stellen sie insofern ihrerseits, und zwar in einem ganz buchstäblichen Sinne aus, als sie historische Gegenstände mitunter ihren originären Aufstellungsorten entreißen – so etwa bei der Aufstellung eines Altarretabels oder der Hängung einer privaten Auftragsarbeit in einem Museum.

Ein weiterer, eng damit zusammenhängender Aspekt ist die Zeitlichkeit im Kontext eines Werkes. Durch die immer wiederkehrende Rezeption und Diskussion des Werkes wird auch der Kontext immer wieder neu definiert und mit dem Werk verknüpft. Auch durch neue Erkenntnisse über direkte oder indirekte Einflüsse auf das Werk bekommt dieses stets einen neuen Charakter und eine weitere Deutungsebene. So wird eine ebenso stetige wie gegenseitige Einflussnahme vom Werk, seinen vergangenen, sowie immer neuen Kontexten erkennbar. Solches lässt sich beispielsweise an der Entstehung der Pop Art und den neuen Verkaufs- und Präsentationsmöglichkeiten in Form von Kunstmessen erkennen.

Im Laufe des Semesters haben wir uns dem Begriff des Kontextes mithilfe verschiedener Strategien genähert und ihn für uns erschlossen. In unseren Vorbereitungen wurde die Begrifflichkeit durchweg einer kritischen Betrachtung und ausführlichen Analyse unterzogen. Das spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Gegenständen, die in den hier versammelten Beiträgen verhandelt werden – Es geht um Bildwerke, Videos und Installationen, wie auch Performances, Textproduktionen, Platzanlagen und architektonische Zusammenhänge in verschiedenen Epochen und Kunstströmungen. Dabei setzen sich die Beiträge von Pauline Guimarães, Johanna Johnen und Hannah Rhein mit spezifischen Raumsituationen, beziehungsweise räumlichen Verortungen der Werke auseinander. Nana Tazuke, Sabine Disterheft, Elisa Mosch und Natascha Frieser beleuchten in ihren Vorträgen die Rahmenbedingungen von musealen Institutionen. Auch der Umgang mit den neuen Medien in der bildenden Kunst spielt eine immer wichtigere Rolle, der sich Sandeep Sodhi, Haris Giannouras und Esra Kalkan widmen. Der kulturelle oder kulturgeschichtliche Kontext umfasst dabei nicht nur die traditionellen europäischen Bezugspunkte, sondern auch den ostasiatischen Raum.

Dank

Wir möchten uns sehr herzlich bei allen bedanken, die den Studientag 2018 sowie die Erstellung dieses Readers mit ihrer tatkräftigen Unterstützung ermöglicht haben. Hier müssen an erster Stelle natürlich die Vortragenden genannt werden, die uns mit ihren Beiträgen ganz verschiedene Perspektiven auf unser Thema eröffnet haben. Weiterhin gilt unser Dank aber auch allen anderen Arbeitsgruppen, die sich im Vorfeld um die Plakatgestaltung, die Pressearbeit, die praktische Organisation, die kulinarische Verpflegung und alle anderen wichtigen Aufgaben gekümmert haben, sowie nicht zuletzt dem Kunsthistorischen Institut für die finanzielle Unterstützung. Ein ganz besonderer Dank gilt außerdem Herrn Dr. Berger, der uns mit seinem Vortrag am Vorabend des Workshops einen perfekten Auftakt für unseren Studientag gegeben hat, sowie an Herrn Prof. Dr. Spies für seine einleitenden Worte aussprechen. Nicht zuletzt wollen wir uns auch noch einmal ganz herzlich bei Herrn Hildebrandt bedanken, der uns als Leiter und Betreuer des Masterworkshops während der letzten zwei Semester stets mit Rat und Tat zur Seite stand.

Amelie Gappa, Claudius Grath, Sophia Malaka

Sabine Disterheft

Kontexte des Gedenkens.

Aktualisierung von Erinnerung im musealen Raum

Die Anzahl der Kontexte des Gedenkens an die Opfer des NS-Regimes sind vielfaltig. Sie reichen von Gedenkveranstaltungen zur Befreiung von Vernichtungslagern,[1] über Denkmäler,[2] bis hin zu den *Stolpersteinen* des Künstlers Gunter Demnig,[3] denen wir an zahlreichen Orten tagtäglich begegnen.

Auf der Internetseite der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg heißt es:

> Die beste Versicherung gegen Völkerhass, Totalitarismus, Faschismus und Nationalsozialismus ist und bleibt die Erinnerung an und die aktive Auseinandersetzung mit der Geschichte.[4]

Um aber einem Vergessen des durch die NS-Herrschaft verantworteten Unrechts aktiv entgegenzuwirken, bedarf es Strategien, um die Erinnerung stets neu zu aktivieren und unter Zuhilfenahme neuer Erkenntnisse zu aktualisieren.

Da die Befragung von Zeitzeugen aufgrund der zeitlichen Distanz kaum mehr möglich ist, liegt im Zusammenhang mit dem Gedenken an die Opfer des NS-Regimes ein Hauptaugenmerk auf der Einrichtung von Gedenkstätten an authentischen Orten. Hierzu zählen Gedenkstätten in ehemaligen Konzentrationslagern, an denen die nationalsozialistischen Gräueltaten verübt wurden, sowie die bereits erwähnten *Stolpersteine* mit ihrer Verlegung an Orten, an denen Opfer des Holocaust gelebt haben. Auch Museen müssen vor diesem Hintergrund als authentische Orte des Unrechtgeschehens gesehen werden, an denen darüber hinaus das Unrecht der NS-Diktatur noch heute besteht. In den Ausstellungen und in den Depots der Museen befinden sich noch immer zahllose Werke, die ihren Eigentümern unrechtmäßig entzogen worden sind. Der Kunstraub der Nationalsozialisten ist noch immer nicht vollumfänglich aufgearbeitet und stellt in der Kulturlandschaft einen wichtigen Aspekt dar, der auf dem

---

[1] Es sei hier beispielhaft der Gedenktag der Befreiung von Auschwitz am 27. Januar erwähnt.
[2] Eines der bekanntesten Denkmäler ist das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin. Siehe hierzu Speccher, Tommaso: Die Darstellung des Holocausts in Italien und Deutschland. Bielefeld 2016, S. 125-130.
[3] Vgl. Hesse, Hans: Stolpersteine. Idee, Künstler, Geschichte, Wirkung. Essen 2017, S. 35.
[4] Siehe https://www.lpb-bw.de/auschwitz-befreiung.html (abgerufen am 30.06.2018).

Weg zu einer Wiedergutmachung des Unrechts (im Rahmen des Möglichen!) nicht unbearbeitet bleiben darf.

Die *Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust* vom 3. Dezember 1998 erachtete es neben weiteren als Ziel, eine Einigung über Grundsätze herbeizuführen, die zur Lösung offener Fragen und Probleme im Zusammenhang mit dem NS-Kunstraub führen können.[5]

Die auf den Washingtoner Grundsätzen basierende *Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz (Gemeinsame Erklärung)* aus dem Jahr 1999,[6] bietet zusammen mit der *Handreichung* der Bundesregierung die Grundlage sämtlicher Provenienzrecherchen im Zusammenhang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut.[7]

Museen sehen sich der Aufgabe gegenüber, ihre eigene Geschichte während der NS-Zeit zu beleuchten, die Arbeit ihrer Mitarbeiter in der besagten Zeit zu hinterfragen, und das Zustandekommen ihrer Sammlungen zu überprüfen. Ein besonderes Augenmerk muss hier auf Erwerbungen aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 gelegt werden. Wie das hier noch folgende Beispiel zeigen wird, dürfen aber auch spätere Sammlungszugänge bei einer Überprüfung nicht außer Acht gelassen werden.

Die Pädagogen Erich und Hildegard Bulitta fordern in ihrem Buch *Schritte zu einer Erinnerungs- und Gedenkkultur* die Etablierung einer dynamischen Erinnerung.[8] Gemeint ist eine Art der Erinnerung und des Gedenkens, die nicht statisch und stets gleichförmig abläuft. Von besonderer Bedeutung ist eine dynamische, lebhafte Umgangsweise mit Gedenken und Erinnerung sowie ein Bezug zur Gegenwart.[9] Das Ziel ist die ständige Aktivierung von Erinnerung, um zu einer lebhaften und den gesellschaftlichen Veränderungen angepassten Erinnerungs- und Gedenkkultur zu gelangen.

---

[5] Vgl. http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Grundlagen/WashingtonerPrinzipien.html (abgerufen am 17.07.2018).

[6] Vgl. https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Gemeinsame-Erklaerung/Index.html (abgerufen am 18.07.2018).

[7] Die *Handreichung* der Bundesregierung enthält eine »Orientierungshilfe« die dazu dient, Kulturgüter auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug hin zu überprüfen und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, um diese dann als NS-Raubgut einstufen zu können. Die *Handreichung* ist online abrufbar unter https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Handreichung.pdf?blob=publicationFile&v=3 (abgerufen am 13.01.2019).

[8] Vgl. Bulitta, Erich und Hildegard: Schritte zu einer Erinnerungs- und Gedenkkultur, Bd. II. Berlin 2017, S. 254-257.

[9] Vgl. hierzu Bulitta 2017, bes. S. 311f.

Hierzu entwickelten sie eine Methode, die in ihrer Abkürzung *NAIPA* für Neugierde, Aufmerksamkeit, Interesse, Personen und Aktionen steht.[10] Die ursprünglich für Gedenkveranstaltungen[11] konzipierte Methode zur Aktivierung von Erinnerung und Gedenken kann, etwas angepasst, auch für museale Ausstellungen angewandt werden, um zu zeigen, dass diese musealen Präsentationen die Fähigkeit besitzen, Erinnerung zu aktivieren und mithilfe neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse immer wieder zu aktualisieren. Aktualisierung bedeutet in diesem Fall, dass die Erinnerung anhand neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse wieder ins Gedächtnis gerufen wird. Darüber hinaus werden Erinnerungen an eine vergangene Zeit mit neuen, durch aktuelle Nachforschungen zutage getretene Inhalte gefüllt, also durch neue Erkenntnisse ergänzt und aktualisiert.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen soll es im Folgenden um eine Kampagne des Museums Wiesbaden gehen, die in ihren Facetten den Forderungen Erich und Hildegard Bulittas in diversen Gesichtspunkten entspricht. Das Museum wird so als eine Instanz gesehen, die durch ihren Umgang mit Rechercheergebnissen aktiv dazu beiträgt, Erinnerung zu aktualisieren. Genauer gesagt wird mir das Kunstwerk *Die Labung* von Hans von Marées als »Kontext« dienen, an dem sich historische und gegenwärtige Diskurse thematisieren und zu einer kritischen Perspektive auf die hier zu verhandelnden Fragen nach Erinnerung und Gedächtnis verdichten.

Provenienzforschung im Museum Wiesbaden

Das Museum Wiesbaden spielt im Zusammenhang mit dem NS-Kunstraub aufgrund der Personalie Hermann Voss eine besondere Rolle. Der Kunsthistoriker war zwischen 1935 und 1945 Direktor des Museums[12] und ab März 1943 darüber hinaus Sonderbeauftragter für das geplante *Führermuseum* in Linz[13] und in Personalunion Direktor der Gemäldegalerie

---

[10] Vgl. Bulitta 2017, S. 311f.

[11] Erich und Hildegard Bulitta stellen in ihren Werken folgende Forderung auf: »*Weg von der Statik – hin zur Dynamik*«. Ihrer Auffassung nach führt eine immer gleichförmige und mit Riten verhaftete Durchführung von Gedenkveranstaltungen dazu, dass die Menschen nicht mehr angesprochen werden. Sie fordern, dass derartige Veranstaltungen »mit Leben gefüllt« werden müssen, um auf die Menschen nachhaltig zu wirken; vgl. Bulitta 2017, S. 29f.

[12] 1934 werden drei Museen in Wiesbaden unter den Nationalsozialisten zu Abteilungen des *Nassauischen Landesmuseums*. Die Gründung des Museums Wiesbaden mit seinen heutigen drei Abteilungen (Kunstsammlung, Naturwissenschaftliche Sammlung und Sammlung Nassauischer Altertümer) erfolgte 1973; vgl. hierzu Rattemeyer, Volker (Hg.): Das Museum Wiesbaden. Museum des Jahres 2007. Wiesbaden 2007, S. 12.

[13] Vgl. Klar, Alexander: Das Museum Wiesbaden 1825-2015. In: Klar, Alexander (Hg.): Die Kunstsammlung. München 2015, S. 9-39, hier S. 26.

Dresden.[14] Diese zentrale Position Hermann Voss' als »Sonderbeauftragter des Führers« innerhalb der nationalsozialistischen Kulturpolitik,[15] dient heute gleichsam als Verpflichtung des Museums Wiesbaden, sich mit seiner eigenen Geschichte und dem Zustandekommen seiner Sammlung auseinanderzusetzen.

In drei aufeinanderfolgenden und durch das *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste*[16] (DZK) geförderten Teilprojekte zwischen 2009 und 2014, ist die Provenienz von 140 Gemälden erforscht worden. Diese 140 bislang erforschten Werke sind Teil der 211 Gemälde, die unter dem Direktorat Hermann Voss Eingang in die Sammlung gefunden haben.[17] Im Zusammenhang dieses Projektes stellt das Werk *Die Labung* von Hans von Marées eine Art Zufallsfund dar. Im Zuge ihrer Projektrecherchen ist der Provenienzforscherin Miriam Olivia Merz im Auktionskatalog vom 23.03.1935 des Auktionshauses Paul Graupe ein Werk aufgefallen, das sich im Depot des Wiesbadener Museums befindet. Ein auf diese Entdeckung folgender Abgleich mit den Suchmeldungen der Lost Art-Datenbank[18] förderte die Provenienz Max Silberberg zutage.[19] Dem jüdischen Industriellen Max Silberberg gehörte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die bedeutendste private Kunstsammlung Breslaus.[20] Eine Kollektion von etwa 250 Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Plastiken beinhaltete Werke

Abb. 1 Hans von Marées: Die Labung, Rückseite, Museum Wiesbaden.

[14] Vgl. Löhr, Hanns Christian: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der »Sonderauftrag Linz«. Berlin 2005, S. 51.
[15] Vgl. Schwarz, Birgit: Hitlers Museum. Wien, Köln, Weimar 2004, S. 60.
[16] Das DZK mit Sitz in Magdeburg ist 2015 gegründet worden und führt die Aufgaben der ehemaligen *Koordinierungsstelle Magdeburg* und der ehemaligen *Arbeitsstelle für Provenienzforschung* weiter. Für weitere Infos zur Entstehungsgeschichte und Aufgaben siehe die Internetpräsenz des Zentrums: https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Start/Index.html (abgerufen am 13.11.2018).
[17] Vgl. https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Museum-Wiesbaden/Projekt1.html (abgerufen am 13.06.2018).
[18] Die Datenbank ist eine Folge der Umsetzung der Washingtoner Prinzipien. Die Datenbank ist im April 2000 ins Leben gerufen worden und bietet eine Plattform, online Such- und Fundmeldungen von Kunstwerken öffentlich zu machen. Siehe hierzu: http://www.lostart.de/Webs/DE/LostArt/Index.html (abgerufen am 13.11.2018).
[19] Vgl. Merz, Miriam Olivia u. Forster, Peter: Provenienzforschung und die Folgen. Zu einem Gemälde von Hanns von Marées aus der Sammlung Max Silberberg. In: Provenienz & Forschung, Nr. 1, 2017, Magdeburg 2017, S. 21-29, hier 21.
[20] Vgl. Tatzkow, Monika: Max Silberberg. In: Müller, Melissa/Tatzkow, Monika (Hgg.): Verlorene Bilder, Verlorene Leben. München 2014, S. 114-129, hier S. 115.

bedeutender Künstler wie Pissarro, Van Gogh, Corot, Manet, Leibl und Cezanne, um nur einige wenige zu nennen.[21]

Bei einer Auktion im März 1925 aus der »[...] Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes«, wie es im Katalog heißt, verkaufte Karl Wilhelm Zitzmann das Werk *Die Labung* neben weiteren bei Paul Cassirer in Berlin unter der Losnummer 104. Diese Ziffer ist auf der Rückseite des Gemäldes in der rechten oberen Ecke auf einem Papieretikett zu erkennen (Abb. 1). Max Silberberg ließ das Werk auf der Auktion durch den Kunsthändler Julius Schlesinger erwerben.[22] Kurze Zeit später veröffentlichte der Kunsthistoriker Karl Scheffler einen Aufsatz über *Die Sammlung Max Silberberg* in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*,[23] in dem er das Werk *Die Labung* von Hans von Marées als einen wesentlichen Bestandteil der Sammlung[24] bezeichnet.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 wurde Max Silberberg aller seiner öffentlichen Ämter enthoben.[25] Das Jahr 1935 brachte für den Kunstsammler eine besondere Zuspitzung mit sich, da der Sicherheitsdienst der NSDAP die Silberberg-Villa in Breslau als »[...] die ideale Lösung für die Dienststelle des Sicherheitsdienstes [...]« erachtete, was zum Zwangsverkauf der Immobilie im Sommer 1935 führte.[26] Zur Vorbereitung auf den unfreiwilligen Umzug in eine kleinere Wohnung, in der die Kunstsammlung der Familie in ihrem gesamten Umfang keinen Platz mehr haben würde, verkaufte Max Silberberg 1935 und 1936 in mehreren Versteigerungen des Berliner Auktionshauses Paul Graupe den Großteil seiner Sammlung.[27] 1942 wurden Max Silberberg und seine Frau zunächst in das Konzentrationslager Theresienstadt, dann nach Auschwitz deportiert und dort

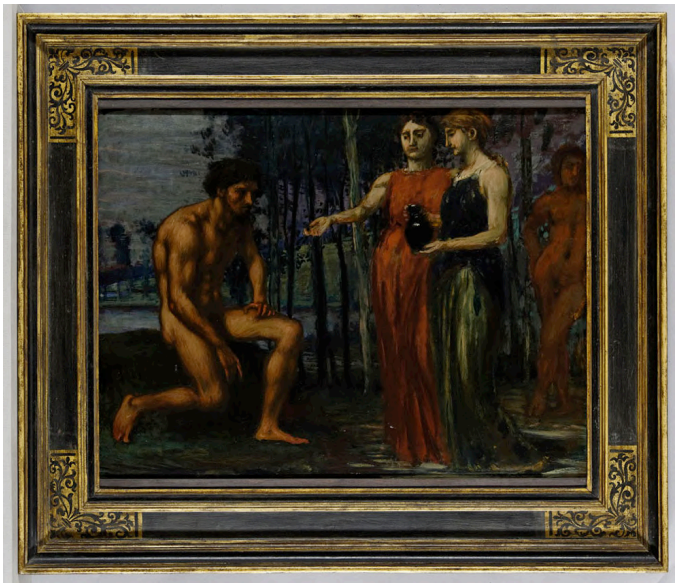


Abb. 2 Hans von Marées: Die Labung, 1880, Öl/Tempera auf Pappelholz, 64 x 85 cm, Museum Wiesbaden.

[21] Vgl. hierzu Tatzkow 2014, S. 115-125.
[22] Vgl. Merz/ Forster 2017, S. 25.
[23] Vgl. Scheffler, Karl: Die Sammlung Max Silberberg. In: Kunst und Künstler 30, 1931, Nr. 1, S. 3-20.
[24] Vgl. Scheffler 1931, S. 16.
[25] Vgl. Tatzkow 2014, S. 120.
[26] Ebd.
[27] Vgl. Tatzkow 2014, S. 120-121.

anschließend ermordet.[28] Max Silberbergs Name und folglich die Kenntnis seiner Biographie wurden durch Judenverfolgung, den 2. Weltkrieg und die Nachkriegszeit vollständig aus der öffentlichen Erinnerung entfernt.[29] Folgerichtig ist der Verkauf des Werkes *Die Labung* (Abb. 2) aus Max Silberbergs Sammlung auf der Auktion im März 1935 als verfolgungsbedingt einzustufen.

Wie in der NS-Zeit üblich, ist auf dem Titelblatt des Auktionskatalogs lediglich die Angabe »[...] aus einer bedeutenden schlesischen Privatsammlung« und auf der Seite der Eigentümernachweise »[...] aus der Sammlung S., Schlesien.«[30] vermerkt. Unter der Losnummer 9 kam das Werk Max Silberbergs in die Versteigerung. Selbst bei der Beschreibung des Loses wird die Provenienz Max Silberberg nicht erwähnt, sondern lediglich weitere Vorbesitzer *vor* Max Silberberg.[31] Ein Auktionsbeleg zur Katalognummer 9 aus der Versteigerung bei Paul Graupe von 1935, nennt Carl Braunstein als Käufer des Werkes, von dem das Ehepaar Klein das Gemälde ankaufte.[32] Im Jahre 1980 fand das Werk durch die Schenkung der Wiesbadener Eheleute Rose und Friedrich Klein[33] seinen Weg schließlich in die Sammlung des Museum Wiesbaden. Mit dem Werk übergaben die Sammler dem Museum sämtliche in ihrem Besitz befindliche Unterlagen im Zusammenhang mit dem Werk.

Nach Erforschung der Provenienz und des Ergebnisses des NS-verfolgungsbedingten Entzuges, stimmte das hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst im Dezember 2013 einer Restitution des Werkes zu, und handelte damit gemäß den Empfehlungen der *Washingtoner Prinzipien* und der *Gemeinsamen Erklärung* eine »faire und gerechte Lösung« wie es darin heißt, herbeizuführen.[34]

Max Silberbergs Erben signalisierten nach der Restitution des Werkes ihre Bereitschaft, einem Verkauf des Werkes zuzustimmen. Dies bildete die Grundlage dafür, einen rechtmäßigen Erwerb des Gemäldes für das Museum anzustreben, sodass die im Folgenden geschilderte Kampagne initiiert werden konnte.

---

[28] Vgl. Tatzkow 2014, S. 126.
[29] Vgl. ebd., S. 115.
[30] Vgl. hierzu Auktionskatalog Paul Graupe, Gemälde und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Versteigerung 141. Berlin 1935, Titelseite und Eigentümernachweis.
[31] Vgl. Auktionskatalog Paul Graupe, Gemälde und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Versteigerung 141. Berlin 1935, S. 18.
[32] Vgl. Merz/ Forster 2017, S. 21-22.
[33] Vgl. ebd., S. 21.
[34] Vgl. ebd., S. 26.

Wiesbaden schafft die Wende! – **Die Kampagne**

Die Geschichte des Werkes stieß auf großes Interesse der Wiesbadener Bevölkerung. Das Ergebnis diverser Veranstaltungen, die sich mit den Erwerbungen des Museums zwischen 1925 und 1945 beschäftigten, war die große Bereitschaft der Bevölkerung, bei der Erwerbung restituierter Werke finanzielle Unterstützung zu leisten.[35] So hatte es die Kampagne *Wiesbaden schafft die Wende*!, die das Museum in Zusammenarbeit mit der Kreativagentur *Q* entwickelte, zum Ziel, die benötigten finanziellen Mittel aus der Bevölkerung zu akquirieren.

Zu diesem Zweck wurde Hans von Marées Werk im Museum rückseitig aufgehängt. Neben ihm war eine Informationstafel angebracht, mit der man über die Geschichte des Werkes und über die Kampagne informierte. Darüber hinaus hinterließ die Kampagne im gesamten Wiesbadener Stadtbild Spuren durch Aufkleber, Plakate, Banner und Busaufschriften, die nur die Rückseite des Gemäldes abbildeten. Das Werk sollte im Museum erst umgedreht werden, wenn die fehlenden finanziellen Mittel gespendet worden waren. Abgesehen von der Aufmerksamkeit für den Fall, die man durch das ungewöhnliche Vorgehen, ein Werk von hinten zu zeigen, erzeugte, bot es den Besuchern die Möglichkeit, eine unabdingbare Arbeitsgrundlage der Provenienzforscher, nämlich die Rückseite des Bildes, aus nächster Nähe zu betrachten. So konnte man sämtliche Aufschriften und Etiketten eingehend betrachten.

Als die benötigte Summe aus der Bevölkerung erreicht war, vollzog der hessische Minister für Wissenschaft und Kunst Boris Rhein zusammen mit dem Museumsdirektor Alexander Klar symbolisch die ‚Wende'. Unter großer medialer Präsenz drehten sie das Werk und hängten es richtig herum auf. Das physische Umwenden des Werkes ermöglichte den Blick auf die Vorderseite und symbolisierte zugleich zweierlei. Zum einen, dass die Herkunft des Werkes, nämlich die zuvor unbekannte Provenienz Silberberg geklärt worden ist. Zum anderen ist dieses Wenden ein Vorgang des Museums, das den Versuch einer Wiedergutmachung von Unrechtszuständen symbolisiert, da der Zwangsverkauf Silberbergs durch den nun vollzogenen rechtmäßigen Kauf des Gemäldes von den Erben von Max Silberberg nachträglich kompensiert wurde.

Als das wichtigste Ziel der Kampagne identifizierte Alexander Klar, dass das auch »[...] durch Hermann Voss besonders wichtige Thema der Provenienzforschung ein Öffentliches

[35] Vgl. ebd., S.26-27.

ist und die Abtragung der deutschen Schuld der Teilnahme aller bedarf.«[36] Das Werk fungiert hier als ein Kontext des Gedenkens. Als Möglichkeit der Erinnerung an Max Silberberg, und zum Gedenken an ihn und sein Schicksal, hängt in der Ausstellung im Museum Wiesbaden nun ein größeres Schild neben dem Werk, das die Geschichte des Werkes, seine Restitution und die anschließende Erwerbung erläutert. Darüber hinaus können sich die Besucher im Rahmen von Themenführungen oder auf der Internetpräsenz des Museums näher informieren und detailliertere Informationen über die Sammlung Max Silberberg erhalten.

Mit der seit 2015 im Museum Wiesbaden angesiedelten und durch den hessischen Minister für Wissenschaft und Kunst initiierte *Zentrale Stelle für Provenienzforschung in Hessen*, beschreiten das Museum Wiesbaden und das Land Hessen nach Worten Klars den Weg, einen Teil der deutschen Schuld aufzuarbeiten und wiedergutzumachen.[37]

Das Kunstwerk als Kontext

Wenn eine Aktivierung und Aktualisierung von Erinnerung nicht nur von Einzelnen getragen wird, sondern von der Gesellschaft als Ganzer – in meinem Beispiel die unterstützenden Bürger –, ist die Grundlage einer (Erinnerungs-)Kultur gegeben.[38] So können Ausstellungen und Präsentationen im musealen Raum der hier aufgezeigten Art einen wichtigen Teil zu einer Erinnerungskultur beitragen.

Bei der hier aufgezeigten Aktivierung und Aktualisierung von Erinnerung ist das Bild der Kontext. Einerseits lässt sich an ihm der historische Kontext ablesen, also die Umstände seiner Enteignung sowie auch der rechtmäßige Eigentümer, andererseits ist es präsent im Hier und Jetzt und verlangt vom aufmerksamen Besucher eine Positionierung.

Die von Erich und Hildegard Bulitta entwickelte NAIPA-Methode zur Aktivierung von Erinnerung und Gedenken kann also auch auf museale Ausstellungen oder Präsentationen angewandt werden. Unter den Gesichtspunkten dieser Methode stellt die Wiesbadener Aktion ein gelungenes Beispiel dar, Gedenken und Erinnerung aktiviert zu haben. Gleichwohl verschwimmen die verschiedenen Aspekte der NAIPA-Methode in der Wiesbadener Aktion etwas. Durch Plakatierung der Stadt und Presseberichterstattung wurde Aufmerksamkeit erregt und Interesse geweckt und zudem hat die rückseitige Ausstellung des Werkes Hans von Marées darüber hinaus Neugier geweckt, das Bild von

[36] Vgl. Klar 2015, S. 39.
[37] Vgl. ebd.
[38] Vgl. Bulitta 2017, S. 357.

vorne sehen zu wollen sowie die Arbeit von Provenienzforschern, deren wichtiger Anhaltspunkt die Rückseite mit ihren sämtlichen Vermerken darstellt, kennenlernen zu wollen. Sämtliche Personen in Wiesbaden und Umgebung waren direkt angesprochen. Sie wurden dazu aufgefordert, die fehlende Summe zum Kauf des Werkes zu spenden, damit auch aus der Gesellschaft eine Anerkennung des NS-Unrechts vollzogen wurde und kollektiv ein Schritt in Richtung einer Wiedergutmachung des noch immer bestehenden Unrechts gemacht werden konnte.

Das Kunstwerk agiert in diesem Komplex in einer doppelten Funktion. Einerseits steht es hier für sich als Werk seiner Epoche, und zugleich als Repräsentant für eine andere Geschichte bzw. historischen Zusammenhang. Denn durch eine Beschäftigung mit dem Werk lassen sich die Veränderungen der Lebensumstände von jüdischen Bürgern während der NS-Zeit nachzeichnen. Thomas Thiemeyer benennt diese beiden Funktionen eines Werkes mit den Begriffen »Zeigen« und »Bezeugen«. Es zeigt sich zum einen als Ding in seiner Materialität und Form in der Gegenwart. Zum anderen bezeugt es etwas Abwesendes, als Repräsentant geschichtlicher Zusammenhänge, die dem Werk durch den Lauf seiner Biographie anhaften und für die es eine Referenz darstellt.[39] Als Betrachter muss sich zudem jeder einzelne mit dem Werk als einem authentischen historischen Gegenstand, verstanden als einem Gegenüber im Hier und Jetzt, auseinandersetzen und sich zu ihm und seiner Geschichte positionieren. Das Kunstwerk verkörpert das Gestern im Heute und ermöglicht es, die Vergangenheit in der Gegenwart lesbar zu machen.[40] Darüber hinaus wird es mit einer neuen, aktuellen Dimension angereichert. Der Restitutionsvorgang und der Umgang mit dem Gemälde im Zuge der Kampagne gehören von nun an zur Geschichte des Werkes. Es stellt fortan ein Beispiel dar, wie Museen mit NS-Raubkunst umgehen können.

Versteht man den Begriff der *Erinnerungskultur* Christoph Cornelißen folgend als »[...] formale[n] Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse«[41] und darüber hinaus als Begriff, der sämtliche Arbeit, die diese bewusste Erinnerung ermöglicht, vorantreibt und

---

[39] Vgl. Thiemeyer, Thomas: Politik des Zeigens. Das Museum als Medium der Weltkriegs-Erinnerung. In: Makhotina, Ekaterina; Keding, Ekaterina; Borodziej, Wlodzimierz [u.a.] (Hgg.): Krieg im Museum. Präsentationen des Zweiten Weltkriegs in Museen und Gedenkstätten des östlichen Europa. München 2015, S. 15-27, hier S. 15.

[40] Vgl. hierzu Sabrow, Martin: Welche Erinnerung, wessen Geschichte? Das neue Interesse an der Vergangenheit. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hg.), kultur. macht.geschichte - geschichte.macht.kultur. Kulturpolitik und kulturelles Gedächtnis. Essen, Bonn 2010, S. 36-46, hier S. 38.

[41] Cornelißen, Christoph: Was heißt Erinnerungskultur? Begriff - Methoden - Perspektiven. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 54, 2003, S. 548-563, hier S. 555.

miteinschließt, so kann die Provenienzforschung hier mit ihren Ergebnissen im Dienste einer solchen Erinnerungskultur gesehen werden. Jede einzelne Provenienzrecherche trägt einen Teil zu einem Gesamtbild des Museums, seiner Rolle und seinen Akteuren in der NS-Zeit bei. In Verbindung mit weiteren Provenienzrechercheergebnissen entsteht so ein immer umfangreicheres Gesamtbild der Vorgehensweisen der NS-Diktatur im Hinblick auf Judenverfolgung und Kulturpolitik. Einen wesentlichen Aspekt stellt darüber hinaus die Klärung des Zustandekommens der aktuellen Sammlung dar.
Wie das hier gezeigte Beispiel veranschaulicht, dürfen die Recherchen in Museen nicht nur auf die Zeit des Nationalsozialismus' beschränkt werden; sondern auch bei späteren Zugängen kann ein verfolgungsbedingter Entzug vorliegen.

Folgen der Forschungen

Jede einzelne Provenienzrecherche erarbeitet zumeist ein Einzelschicksal oder ergänzt das bereits vorhandene Wissen zu einer Person. War es das Ziel der Nationalsozialisten, jüdischen Bürgern nicht nur alles zu nehmen, sondern sie auch komplett aus der Erinnerung der Bevölkerung zu löschen, so erfüllt die Provenienzforschung eine wichtige Teilaufgabe bei der Aufarbeitung und Sichtbarmachung individueller Opferbiographien durch die Erarbeitung der Lebensumstände. Würdigt Kulturstaatsministerin Monika Grütters Holocaust-Überlebende, denen alles genommen wurde, außer ihr Leben, als wichtige Instanzen, einzelne Menschen hinter den NS-Gräueltaten sichtbar zu machen,[42] so kann die Provenienzforschung die Biographien und Geschichten gerade derjenigen erzählen, die nicht mehr zu Wort kommen können, weil ihnen auch das Leben genommen worden ist. In der Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes vom 19.06.2008 heißt es:

> Fundament der Erinnerung sind die historischen Fakten und ihre wissenschaftliche Erforschung. Auf ihr ruht die Erinnerungspolitik, die sich in der Förderung von Aufarbeitung und dem Gedenken ausdrückt.[43]

[42] Vgl. hierzu die Rede von Kulturstaatsministerin Monika Grütters zur deutschen Erinnerungskultur im Rahmen der *Plötzenseer Abende*, 27.10.2016, Ökumenisches Gedenkzentrum Plötzensee, S. 1 (online abrufbar unter: https://www.bundesregierung.de/Content/DE/Rede/2016/10/2016-10-27-gruetters-gedenkstaette-ploetzensee.html, abgerufen am 23.06.2018).
[43] Siehe *Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes*, *Drucksache 16/9875 des Deutschen Bundestages* vom 19.06.2008, S. 2 (online abrufbar unter: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/72488/414660/5c88e4e4ecb3ac4bf259c90d5cc54f05/2008-06-18-fortschreibung-gedenkstaettenkonzepion-barrierefrei-data.pdf?download=1, abgerufen am 13.11.2018).

All dies, was bislang gesagt wurde, jedes Detail über Max Silberberg, zeigt, dass sein Einzelschicksal aufgearbeitet wurde und wird. Diese Art der Arbeit gibt den Opfern des NS-Regimes ein Gesicht, erzählt ihre Geschichte, damit sie nicht in Vergessenheit gerät. Erst die Recherchen im Zusammenhang mit Kunstrestitutionen haben das Leben Max Silberbergs wieder ins Bewusstsein gerufen und sein Lebensschicksal aufgearbeitet.[44] Museen sind hierbei Orte, die durch die Auswahl ihrer Sammlungen und Ausstellungen, also über die Kulturgüter, die sie als bewahrenswert und überdies ausstellungswert erachten Bezugspunkte darstellen, die öffentlich diskutiert werden.[45] Museen sind überdies Orte, die durch immer neue Ausstellungen als Vermittler zwischen der Forschung und der Öffentlichkeit fungieren. Nicht zuletzt dienen die Publikationen der Rechercheergebnisse einer Dauerhaftigkeit ihrer Existenz.

Die Aufarbeitung des Bestandes mit der Erarbeitung der einzelnen Provenienzen muss als eine zentrale Aufgabe der Museumsarbeit verstanden und intensiviert werden. Denn jeder Provenienzrecherche kommt im musealen Kontext die Fähigkeit zu, die Erinnerung an die Verbrechen der NS-Zeit stets aufs Neue zu aktivieren und anhand neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse zu aktualisieren. Den konkreten Kontext hierfür bildet das Werk. Verstanden als jene Konstante, die sich durch alle weiteren Kontextgeflechte zieht, die immer präsent war, präsent ist und präsent bleiben wird.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Hans von Marées: Die Labung, Rückseite, Museum Wiesbaden. In: Provenienz & Forschung Bd. 1, 2017, Magdeburg 2017, S. 23.

Abb. 2: Hans von Marées: Die Labung, 1880, Öl/Tempera auf Pappelholz, 64 x 85 cm, Museum Wiesbaden. In: Provenienz & Forschung Bd. 1, 2017, Magdeburg 2017, S. 22.

[44] Vgl. Tatzkow 2014, S. 115.
[45] Vgl. Thiemeyer 2015, S. 18.

Pauline Guimarães

Die *figura de convite* in der portugiesischen Architektur des 18. Jahrhunderts

Keramische Fliesen werden in Portugal als vielfältige und effektvolle Wandverkleidung geschätzt. Ausgehend vom arabisch-maurischen Ursprung der keramischen Fliesen in Spanien und Portugal, fand eine auf Wechselbeziehungen basierende Verbreitung und Etablierung statt. Unter dem Einfluss von Handelsbeziehungen (zwischen den Niederlanden, Frankreich und Italien), entwickelten sich keramische Fliesen auf der Iberischen Halbinsel zu einem vielfältigen Baudekor. Aufgrund ihrer materialspezifischen Eigenschaften, zum Beispiel Witterungsbeständigkeit, eignen sie sich sowohl zur Verkleidung von Fassaden und Gartenanlagen, als auch von Innenräumen. Trotz oder gerade aufgrund der unterschiedlichen kulturellen und ästhetischen Einflüsse, entwickelten sich die in Portugal und Spanien als *Azulejos* bezeichneten Fliesen zu einem landesspezifischen Element der Kunst und Architektur. Heute werden die Azulejos in Portugal zunehmend als ein Symbol nationaler Identität wahrgenommen.[1]

Abb. 1 Figura de convite, 1730–1750

Bereits 1846 konstatierte der polnische Graf und preußische Diplomat Atanazy Raczynski in seiner kulturhistorischen Schrift *Les arts en Portugal*: »Die Azulejos sind ein Teil der Physiognomie Portugals.«[2] Eine Beobachtung, die ihn dazu veranlasste, über das Kunsthandwerk der *Azulejaria* ein eigenes Kapitel zu verfassen. Neben dem Ursprung, der Verwendung und der Erwähnung bedeutender Beispiele, schreibt er darin: »Es war üblich, am Fuße

[1] Das Symposium »Identity(ies) of the *Azulejo* in Portugal«, das am 04.10.2018 in Lissabon stattfand, setzte sich intensiv mit der Frage der identifikatorischen Bedeutung der *Azulejos* in Portugal auseinander.
[2] »Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal.« In: Raczynski, Atanazy: Les arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documens. Paris 1846, S. 427.

der Treppe neben den Eingangstüren, aus Ton geformte und [im Ofen] gebrannte Figuren zu platzieren. Sie repräsentierten Hellebardenträger, groteske Figuren oder Tiere.«[3] Bei diesen keramischen Figuren handelt es sich um lebensgroße Darstellungen von Bediensteten oder Wachen, deren Oberkörper als Teilfliesen konturiert in den Wandputz eingearbeitet, und die räumlich an Eingangsbereiche oder Treppenaufgänge gebunden sind (Abb. 1).[4] In der späteren portugiesischsprachigen Forschungsliteratur werden die von Raczynski beschriebenen geformten, beziehungsweise zurechtgeschnittenen keramischen Fliesen mit figürlichen Darstellungen – von beispielsweise Hellebardenträgern – schließlich als *figuras de convite*, Empfangsfiguren, bezeichnet.[5] In den einschlägigen Monografien über die Geschichte der Fliesen finden sie – meist in wenigen Sätzen – als Singularität der portugiesischen Fliesenkunst des 18. und 19. Jahrhunderts Erwähnung.[6] Im Rahmen des Aufsatzes sollen die Funktion und die Bedeutung der *figuras de convite* als repräsentatives und inszenierendes Raumdekor, sowie die Beziehung(en) zwischen Gegenstand und Kontext untersucht werden.

Forschungsfeld

João Miguel dos Santos Simões (1907–1972) gilt als einer der Begründer des Forschungsgebietes der Fliesenkunde. Seit den 1940er Jahren befasste er sich verstärkt mit keramischen Fliesen und deren Herstellung auf der Iberischen Halbinsel, in den Niederlanden und Italien. Die Studien der Vierzigerjahre bildeten die Basis für eine vertiefte

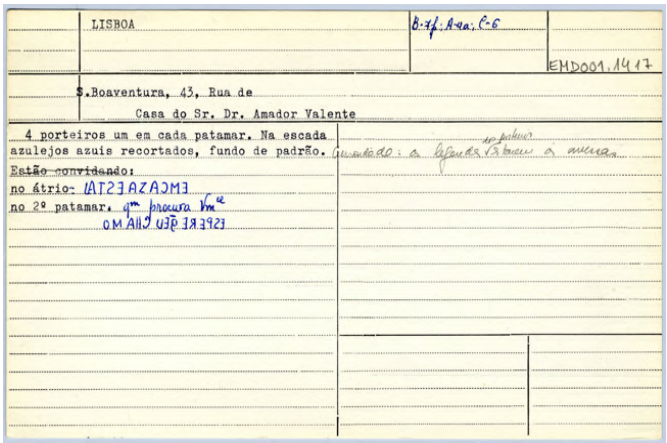

LISBOA
EMD001.1417
S.Boaventura, 43, Rua de
Casa do Sr. Dr. Amador Valente
4 porteiros um em cada patamar. Na escada azulejos azuis recortados, fundo de padrão.
Estão convidando:
no átrio:
no 2º patamar.

Abb. 2 João Miguel dos Santos Simões, Karteikarte Rua de São Boaventura 43, Lissabon

[3] »On avait alors l'habitude de placer au bas des escaliers, près des portes d'entrée, des figures modelées en argile et cuites au four, répresentant des hallebardiers, des figures grotesques et des animaux.« In: Raczynski 1846 (wie Anm. 2), S. 432. [Übersetzt von der Autorin].
[4] Vgl. Joliet, Wilhelm: Die Geschichte der Fliese. Köln 1996, S. 147.
[5] Die Bezeichnungen *figura de convite*, *figura recortada* und *porteiro* werden häufig synonym verwendet. In dem vorliegenden Aufsatz wird die Bezeichnung *figura de convite* oder Empfangsfigur bevorzugt.
[6] Die Kunsthistorikerin Luisa Capucho Arruda arbeitete im Rahmen ihrer Magisterarbeit (1989) verschiedene Typen der *figura de convite* und ihre Funktionen heraus. Ihre Publikation *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de convite*. Lissabon 1993, ist eine der wenigen Veröffentlichungen, die sich ausschließlich mit den *figuras de convite* auseinandersetzt.

kunst- und kulturhistorische Auseinandersetzung mit den *Azulejos*, aus der in den fünfziger Jahren die Idee eines großangelegten Korpuswerkes und die Gründung einer Forschungsgruppe hervorging.

So konnte 1958 auf Initiative von Santos Simões und mit Unterstützung der Stiftung Calouste Gulbenkian die Arbeitsgruppe *Brigada de Estudos de Azulejaria* ins Leben gerufen werden. Ihre Aufgabe bestand darin, die keramischen Fliesen in ihren unterschiedlichen Stilen systematisch zu erfassen, fotografisch zu dokumentieren und anhand der gesammelten Daten ein Inventar zu erstellen.[7]

Da es sich bei den *Azulejos* um einen orts- und architekturgebundenen Gegenstand handelt, ging man bei der Erfassung geografisch vor. Dabei war man auf die Kooperation mit Stadtkammern, Gemeinden und der Bevölkerung angewiesen. Für die mit Fliesen ausgestatteten Gebäude wurden zusammenfassende Karteikarten erstellt, auf denen die wesentlichen Informationen zu den vorhandenen keramischen Fliesen dokumentiert wurden (Abb. 2). Dazu zählte die Lokalisierung, – falls möglich – die Datierung und die Angabe des Herstellers (evtl. auch des Auftraggebers), die ikonografische Einordnung und Typisierung (in religiöse, mythologische, allegorische, moralische und ornamentale Darstellungen, Jagdszenen, Landschaften oder Empfangsfiguren).[8] Santos Simões begrenzte seine Forschung dabei nicht auf das portugiesische Festland, sondern berücksichtigte auch Madeira und die Azoren sowie Brasilien. Ein Teil der erhobenen Forschungsergebnisse wurde in dem mehrbändigen, geografisch und chronologisch aufgebauten Werk *Corpus da Azulejaria Portuguesa* – zwischen 1963 und 1979 – publiziert.[9] Die Forschungen von Santos Simões sowie das um 1957/1958 bis in die siebziger Jahre hinein entstandene Inventar, bilden heute den Grundstein für die zunehmende kunsthistorische Beachtung und die – erneute – Etablierung eines Forschungsnetzwerks in Portugal.[10]

---

[7] Ein Teil des Inventars (darunter Karteikarten, Fotografien, Zeichnungen und Notizen), befindet sich in der Kunstbibliothek der Stiftung Calouste Gulbenkian und wurde im Rahmen des Projektes *DigiTile Library – Tiles and Ceramics Online* digitalisiert und der Forschung zugänglich gemacht. http://www.digitile.org/homeen (28.11.2018).

[8] Vgl. Gago da Câmara, Maria Alexandra Trindade: »A Brigada de Estudos de Azulejaria. A Génese de um Inventário do Azulejo em Portugal«. In: Henriques, Paulo (Hg.): Ausst.-Kat. João Miguel dos Santos Simões 1907-1972. Lissabon, Museu Nacional do Azulejo, 2007. Lissabon 2007, S. 147ff.

[9] Siehe: Santos Simões, João Miguel dos: Corpus da Azulejaria Portuguesa. 5 Bde. Lissabon 1963-1979.

[10] Vgl. Rede de Investigação em Azulejo: http://redeazulejo.fl.ul.pt/redeazulejaria_en/ (28.11.2018).

Die *figuras de convite* und der historische Kontext

Als Baudekor, das an Architektur gebunden ist, sind viele der *Azulejos in situ* erhalten geblieben. Die prächtigsten Ausstattungen sind bis zur einsetzenden Industrialisierung im 19. Jahrhundert vor allem im Umkreis des königlichen Hofes, des Adels und der Kirche zu verzeichnen. In dem von Santos Simões und der Arbeitsgruppe *Brigada de Estudos de Azulejaria* erstellten Inventar sind sowohl sakrale, als auch profane Bauwerke, wie ehemalige Adelsresidenzen erfasst, um einen möglichst breiten Überblick der keramischen Bauornamentik des Landes und der Epochen zu bieten. Der Typus der *figura de convite*, als lebensgroße, aus quadratischen Fliesen und beschnittenen Teilfliesen zusammengefügte Wandfigur, tritt erstmals im 18. Jahrhundert auf. Als ein möglicher Vorläufer und früheste erhaltene Fliesenkomposition, die im Sinne der *figura de convite* die Funktion des Empfangs erfüllten, gelten die figurativen Darstellungen im Kreuzgang der Universität Évora (Abb. 3).[11]

Abb. 3 P.M.P. (zug.), Figura de convite, 1709–1715, keramische Fliesen, vor dem Auditorium der Universität Évora (Colégio do Espírito Santo)

Diese wurde als *Colégio do Espírito Santo* von Kardinal D. Henrique gegründet und von Papst Paul IV 1559 offiziell als Universität anerkannt sowie an die Jesuiten übergeben.[12] Die Fliesenausstattung wurde erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt (um 1707–1715) und kann laut dem Kunsthistoriker José Meco zum Teil dem, bis heute namentlich nicht identifizierten, Fliesenmaler P.M.P. oder seinem Umkreis zugeschrieben werden.[13] Die figurativen Darstellungen flankieren die Türen zum Auditorium und unterscheiden sich von den späteren *figuras de convite* insbesondere hinsichtlich ihrer Größe und ihrer Herstellungsweise. Das bedeutet, dass sie im Gegensatz zu den späteren, beschnittenen *figuras de convite* noch an die standardisierte Form quadratischer, ca. 14 x 14 cm messender Fliesen gebunden sind und dadurch lediglich Schulterhöhe erreichen (vgl. Abb. 1, 3).

[11] Vgl. Arruda 1993 (wie Anm. 6), S. 69.
[12] Vgl. Meco, José: O Azulejo em Portugal. Lissabon 1989, S. 169.
[13] Vgl. ebd., S. 168f. Anmerkung: Anfang des 18. Jahrhunderts beginnen einige Fliesenmaler damit ihre Arbeiten als künstlerisches Werk zu betrachten und zu signieren, darunter auch der Monogrammist P.M.P.

Die Aufzeichnungen von Santos Simões ermöglichen verschiedene Zugänge zu dem Themengebiet der Fliesenkunst. Das im Folgenden analysierte Beispiel macht nicht zuletzt deutlich, dass seine Karteikarten ein wichtiges methodisches Hilfswerkzeug für die kunsthistorische Arbeit darstellen. Im gleichen Maße wie sie Überblick über einen Phänomenbereich ermöglichen, dokumentieren sie die wichtigsten Charakteristika spezifischer Fliesenkompositionen. Den Blick ausschließlich auf die *figuras de convite* gerichtet, lassen sich derart Beispiele dieser speziellen Kompositionen lokalisieren, vergleichen und im Kontext genauer untersuchen.

Gegenstand der folgenden Argumentation ist dabei die Fliesenausstattung eines ehemaligen Adelshauses in der Rua de São Boaventura 43. (Abb. 1,4). Das Haus ist mit insgesamt fünf *figuras de convite* ausgestattet, die hier als »Portiers« (*porteiros*) bezeichnet werden (Abb. 4). Das blau-weiße, auf Fliesen gemalte Motiv der Empfangsfiguren ist in ein florales, sich wiederholendes Ornament (u.a. aus Akanthusblättern und Rosetten) eingebettet, das zusätzlich gerahmt ist. Das Motiv der menschlichen Figur ist – wie für die *figuras de convite* üblich – an den Konturen, ab der Höhe des Oberkörpers, ausgeschnitten. Räumlich gehören sie zu der Ausstattung des Treppenhauses und befinden sich jeweils auf der Ebene der Treppenpodeste (Abb. 1, 4).[14]

Epochenspezifische Moden

Die zwischen dem Ende des 17. und 18. Jahrhunderts überwiegend blau-weiße Farbgebung der Fliesen spiegelt den Geschmack der Zeit, das heißt die große Beliebtheit chinesischen Porzellans, beziehungsweise niederländischer Keramik wieder. Da man in Europa bis 1709 vergeblich versuchte, Porzellan herzustellen, waren die Niederlande – als Hauptimporteur – Anfang des 17. Jahrhunderts dazu übergegangen, diese edle keramische Ware zu imitieren. In Anlehnung an das aus China importierte Porzellan, näherte man sich über das Dekor dem Material an. So wurde »Delfter Ware« als vermeintliches Porzellan mit blauem Dekor auf weißem Grund hergestellt und in großen Mengen nach Portugal exportiert. Daraus ergeben sich Relationen zwischen historischem Gegenstand und seinen kulturhistorischen sowie politischen Gegebenheiten. Die

[14] Vgl. Santos Simões; *Brigade de Estudos de Azulejaria*: Karteikarte Rua de S. Boaventura, 43, Lisboa. http://digitile.gulbenkian.pt/cdm/singleitem/collection/jmss/id/7691/rec/1 (28.11.2018).

zahlreichen Importe von Luxusgütern und Rohstoffen bei einem relativ niedrigen Export, unvorteilhaften Handelsverträgen (u.a. mit Großbritannien), fallenden Zuckerpreisen sowie Verluste einiger Handelsstützpunkte führten dazu, dass Portugal in eine wirtschaftlich prekäre Lage und in zunehmende Abhängigkeit von Großbritannien geriet.[15] Um die Handelsdefizite auszugleichen und den Binnenmarkt zu stärken, wurden in der Zeit von 1660 bis zum Ende des Jahres 1690 immer wieder protektionistische Rechtsvorschriften, so genannte *Ley(s) e Pragmática(s)* verkündet. Sie sollten insbesondere die Ausgaben des Adels reglementieren.[16] So wurde beispielsweise die Verwendung und der Erwerb von importierten Hüten und bestimmten Textilien verboten, beziehungsweise mit Strafen belegt.[17] Gleichzeitig sollten nationale Güter und Gewerbe durch Subventionen und Investitionen des Königshofs gefördert werden. Unterstützt wurde diese Verordnung durch die wirtschaftspolitischen Maßnahmen des Marquês de Fronteira (1633–81) und des Grafen von Ericeira (um 1630–90), die sich an den merkantilistischen Ideen von Duarte Ribeiro de Macedo orientierten.[18] Macedo hatte die Ideen des Franzosen Colberts, der als Finanzminister am Hofe Ludwig XIV tätig war nach Portugal gebracht und formulierte in seinem *politischen Diskurs über die Einführung von Manufakturen* folgendes: »Das einzige Mittel um diesen Schaden [der Importe] zu vermeiden und zu verhindern, dass das Geld das Königreich verlässt, besteht darin die Künste [im Sinne von Manufakturen] einzuführen.«[19]

Diese Modernisierungsbemühungen waren stark umstritten. Insbesondere Landadel und Klerus sahen darin einen Angriff auf ihren Stand, so dass Verbesserungen der wirtschaftlichen Situation auf diesem Wege nur in bedingter Weise erreicht wurden.[20] Der Aufschwung durch Gold- und Diamantenfunde in Brasilien um 1693, allmählich steigende Zuckerpreise und der Sklavenhandel führten innerhalb kürzester Zeit zu einer erneuten

---

[15] Vgl. Bernecker, Walther; Pietschmann, Horst: Geschichte Portugals. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. München 2001, S. 61ff.; Marques, António Henrique R. de Oliveira: Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs. Stuttgart 2001, S. 321f.

[16] Vgl. Arruda, Luisa Capucho: Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de convite. Lissabon 1993, S. 10 und 29–35; Anmerkung: 1668 unter der Regierung von D. Pedro II; weitere Einschränkungen erfolgten in den Jahren 1677, 1686 und 1698.

[17] Vgl. D. Pedro II: Ley & Pregmatica. Lissabon 1668, f. 553–558. In: Portugais 27. 1601–1800. Bibliothèque nationale de France.

[18] Vgl. Marques 2001 (wie Anm. 15), S. 288ff.

[19] »*O unico meio que ha para evitar este dano [das importações], e impedir que o dinheiro não saia do Reino, he introduzir nelle Artes [manufaturas].*« In: Macedo, Duarte Ribeiro de: Obras ineditas de Duarte Ribeiro de Macedo. Lissabon 1817, S. 34.

[20] Vgl. Bernecker; Pietschmann 2001 (wie Anm. 15), S. 62–64.

Vernachlässigung der regionalen Produktion.[21] Die portugiesische Fliesenmanufaktur profitierte sowohl von den Beschlüssen einer Einschränkung des Imports fremder Fliesen, als auch von dem Aufschwung durch die Rohstofffunde. Mit dem Bau von prunkvollen Palästen nahm auch die Bedeutung einer ästhetisch ansprechenden sowie repräsentativen Innenausstattung, wie vormals zu Zeiten der portugiesischen Expansion, wieder zu.

***Porteiros falantes*: »Sprechende Wände«**

Für die Fliesenproduktion in Portugal brachte das beginnende 18. Jahrhundert eine neue Blüte mit sich, die sich unter anderem in dem innovativen Sujet der *figura de convite* ausdrückte. Eine weitere Besonderheit dieser Darstellungen sind die aus Fliesen geschnittenen Spruchbänder, wie sie auch in der Rua de S. Boaventura 43 erhalten sind (Abb. 4, 6). In der Literatur gibt es nur wenige Verweise auf Figuren dieser Art – darunter meist die im genannten Adelshaus. João Miguel dos Santos Simões bezeichnet sie in einem seiner Manuskripte, als »sprechende Portiers« (im Original: »*porteiros falantes*«) und verweist auf vergleichbare Inschriften im Palácio S. Vicente de Fora (Lissabon).[22]

Die Wortlaute der Spruchbänder der *figuras de convite* in der Rua de S. Boaventura 43 wurden handschriftlich auf der Karteikarte vermerkt (Abb. 2) und sind, ausgehend von der Empfangsfigur im Erdgeschoss, in folgender Reihenfolge zu lesen (Abb. 4):

»Em Casa está«	(»Er ist Zuhause«, spiegelverkehrte Darstellung)
»q^{m} procura vm^{ce}«[23]	(»Wen suchen Sie[?]«)
»Espere que eu chamo«	(»Warte bis ich rufe«, spiegelverkehrte Darstellung)

[21] Vgl. Sinner, Carsten: Wissenschaftliches Schreiben in Portugal zum Ende des Antigo Regime (1779–1821). Die *Memórias económicas* der *Academia das Ciências de Lisboa*. Berlin 2012, S. 118f.; Bernecker; Pietschmann 2001 (wie Anm. 15), S. 62–64; Marques 2001 (wie Anm. 15), S. 288–295.
[22] Vgl. Santos Simões, João Miguel dos: 8ª palestra. Lissabon 1968. Lissabon, Colecção Santos Simões, Stiftung Calouste Gulbenkian. S. 130–144. Anmerkung: Die Inschriften lauten: »Entre vossa mercê«, »Seja bem vindo a esta casa« und »Vou ver se a Senhora está.«
[23] »Quem procura vossa mercê.«

Abb. 4 Figuras de convite mit Inschrift (teils spiegelverkehrt), 1730–1750, keramische Fliesen, Rua de São Boaventura 43, Lissabon.

Die Inschrift der vierten Figur ist interessanterweise nicht eingetragen, was vermuten lässt, das sie zu diesem Zeitpunkt nicht lesbar war und man eventuell von einer späteren Rekonstruktion ausgehen muss. Gleiches gilt für die fünfte Figur, die auf der Karte nicht erwähnt wird, und insgesamt einen schlechten Erhaltungszustand aufweist (Abb. 4).[24] Die vierte *figura de convite* gewährt mit dem Spruchband »Entre vmce«[25] (»Treten Sie ein«) Eintritt (Abb. 4, 6). Die erste und dritte Empfangsfigur verweisen jeweils mit ihrer rechten Hand auf die nach oben führende Treppe (Abb. 4). Die Spruchbänder der beiden Figuren befinden sich jeweils auf der Höhe des Mundes, links neben der Figur.[26] Der Text lässt sich jedoch nicht von links nach rechts lesen, denn er wurde spiegelverkehrt ausgeführt. Die

[24] Die Angaben auf den Karteikarten können der Orientierung dienen, sind jedoch stets auch zu überprüfen.
[25] »Entre vossa mercê.«
[26] Beschrieben aus Sicht des Betrachters.

spiegelverkehrten Inschriften lassen sich damit erklären, dass es sich möglicherweise um die Übertragung einer Vorlage, beispielsweise aus einem Musterbuch, mittels Pause oder Durchstaubschablone handelt. Auch bei niederländischen Einzelfliesen und Fliesentableaus, die in der Regel keine Freihandmalereien sind, kommen häufig spiegelbildliche Darstellungen vor. Das bedeutet, dass in fast allen Fällen Durchstaubschablonen zum Einsatz kamen. Auf die gebrannten und mit Zinnglasur überzogenen Fliesen wurde eine Schablone aufgelegt, welche die Vorlage (beispielsweise nach einem Kupferstich) im Originalmaßstab abbildete. Die Konturen der Zeichnung wurden mit einer Nadel perforiert. Anschließend klopfte man mit Hilfe eines mit gemahlener Holzkohle gefüllten Leinensäckchens auf die Schablone (dieser Vorgang wird auch als *sponsen* bezeichnet). Die Kohle durchdrang an den Stichen das Schablonenpapier und setzte sich auf die trockene Zinnglasur. Der Fliesenmaler hatte nun die Konturen der Darstellung vor sich liegen und konnte die Bemalung vornehmen. Danach kamen die Fliesen in den sogenannten Glasurbrand. Bei der Herstellung der Durchstaubschablonen legte man meist mehrere Lagen Papier aufeinander. So hatte man die Möglichkeit, das gleiche Dekor spiegelbildlich zu erbringen.[27] Je nach Qualität des Papiers konnte die Durchstaubschablone mehrfach genutzt werden.

Abb. 5 Nicolas Arnoult, »Homme de Qualité«, ca. 1687.

Für die *figuras de convite* kommen als mögliche Vorlagen insbesondere Kupferstiche aus verbreiteten Mode- und Kostümbüchern in Frage, wie beispielsweise dem *Recueil des modes de la cour de France* mit Stichen von Henri und Robert Bonnart, Nicolas Arnoult, u.a. (Abb. 5).[28]

[27] An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Herrn Wilhelm Joliet bedanken, der mir hier fachlich zur Seite stand und mir umfangreiche Literatur bereitgestellt hat.
[28] Vgl. Arnoult, Nicolas; u.a.: Recueil des modes de la cour de France. Paris 1670-93, o.S.

Das historische Zusammenwirken von Bedingungen und Ursachen

Anhand der Kleidung und der zeitlich begrenzten Erscheinungsform der Empfangsfiguren ist eine Datierung zwischen 1730–50 wahrscheinlich.[29] Aufgrund ihrer räumlichen Disposition, ihrem Trompe-l'oeil Charakter, ihrer Lebensgröße und ihrer Gestik sowie aufgrund der beigefügten Spruchbänder treten die *figuras de convite* in einen direkten Kontakt mit demjenigen, der das Treppenhaus durchschreitet. Sie scheinen nach bestimmten Konventionen durch die Räumlichkeiten zu leiten, beziehungsweise dem gesellschaftlichen Stand entsprechend einen Empfang zu inszenieren (Abb. 1, 4). Die Betrachtung und Wahrnehmung der Figuren ist somit keine rein ästhetische Erfahrung, sondern entspricht einem Wahrnehmen von Zeichen und dem daraus eventuell folgenden Agieren. So erfüllen die *figuras de convite* innerhalb der Raumausstattung des Hauses ganz konkrete Funktionen.

Angelehnt an Michael Baxandall ergeben sich »Beziehungen«, zwischen dem Gegenstand und den räumlichen sowie den historisch-sozialen Bedingungen im 18. Jahrhundert.[30] Laut Baxandall lassen sich historische Gegenstände erklären »indem man sie als Lösungen von Problemen in Situationen behandelt«.[31] In Bezug auf die *figuras de convite* lassen sich in diesem Kontext unter anderem folgende Fragen formulieren. Welche Funktionen ergeben sich aus der Architekturgebundenheit der Fliese selbst und zwischen Architektur und Fliesenkomposition? Welche Bedeutung spielt die räumliche Disposition und welche Aufgabe erfüllen die *figuras de convite* innerhalb des Gebäudes? Ist in Bezug auf die Auftraggeber eine Bindung an einen geografischen oder sozialen Raum festzustellen? Folgt die gestalterische Ausführung bestimmten Darstellungskonventionen (insbesondere in Bezug auf die Kleidung und Gestik der Figuren)? Anhand dieser Auswahl lassen sich verschiedene Beziehungen, die zu einer Erfassung des Gegenstandes beitragen, näher untersuchen.

[29] Vgl. Arruda, Luisa Capucho: Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de convite. Lissabon 1993, S. 45–55.
[30] Vgl. Baxandall, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst. Berlin 1990, S. 60–71.
[31] Ebd., S. 71.

Der architektonische Rahmen und die Bindung an einen geografischen Raum

Die in Form von Einzelfliesen, Fliesentableaus, Rapporten oder den *figuras de convite* stets an die Architektur gebundene Fliesenverkleidung, besaß nicht nur eine rein ästhetische Funktion. Zu der Verbreitung und Etablierung der keramischen Fassadenverkleidung trugen unter anderem ihre materialspezifischen Eigenschaften bei. Diese teils funktionalen Gründe äußern sich beispielsweise in der hohen Widerstandsfähigkeit gegenüber thermischer und mechanischer Beanspruchung. Keramische Fliesen sind witterungsbeständig und halten in begrenztem Maße sogar wanddurchdringende Feuchtigkeit ab. Zudem sind sie pflegeleicht und relativ kostengünstig.

Das Bildprogramm war insbesondere im 18. Jahrhundert breit gefächert. Die *figuras de convite* wurden zu Beginn für öffentliche Gebäude, wie beispielsweise der Universität Évora oder die Kirche *Nossa Senhora de Nazaré*, in Auftrag gegeben (Abb. 3). Die Übertragung in private Wohnhäuser zeigt, wie das Sujet der *figuras de convite* von der höfischen und adeligen Gesellschaft rezipiert und weiterentwickelt wurde. Die Kunsthistorikerin Luisa Capucho Arruda differenzierte die Empfangsfiguren in verschiedene Typen: Hellebardenträger, Kammerdiener, Soldaten, römische Legionäre und Janitscharen, beziehungsweise osmanische Krieger.[32]

Gemeinsamkeiten finden sich in der Herstellungstechnik, dem Herausschneiden der Figur aus ursprünglich quadratischen Fliesen und der Platzierung in Schwellenräumen, wie dem Eingangsbereich oder dem Treppenhaus, innerhalb privater Wohnhäuser, Landgüter oder Sommerresidenzen des Adels und des Klerus.[33] Überhaupt ist festzustellen, dass die Anwesenheit des königlichen Hofes und einer breiten Adelsschicht in Évora, Lissabon und Umgebung sowie in Brasilien die meist großangelegten Ausstattungen mit *Azulejos* begünstigten.

[32] Vgl. Arruda 1993 (wie Anm. 29), S. 35–45, 52–60 und S. 63–66.
[33] Aus der Herstellungstechnik leitet sich auch die Bezeichnung *figura recortada* ab (*recortar*: ausschneiden), die in Bezug auf die verschiedenen Typen eventuell treffender erscheint.

Räumliche Disposition

Die räumliche Disposition der *Azulejos* ergibt sich aus dem engen Bezug zur Funktion im Raum. Sie erfüllten, ähnlich der Stuck- und Skulpturenausstattung, nicht mehr nur rein dekorative Zwecke, sondern wurden mit steigender Tendenz als wesentlicher Teil einer inhaltlich programmatischen Gesamtausstattung eingesetzt. Diesbezüglich ist – wie bereits angedeutet – auch die Bedeutung der Treppe zu berücksichtigen, die als ephemerer Durchgangsraum häufig vernachlässigt wird, jedoch insbesondere in Bezug auf das höfische Zeremoniell einen bedeutungsvollen Raum darstellt.[34] Über den repräsentativen Charakter der Treppe schrieb unter anderem Julius von Rohr in seiner Schrift der *Ceremoniel-Wissenschaft*:

> Bei den alten Schlössern findet man mehrentheils Wendel-Treppen mit schmalen Stufen. Bei den neueren hingegen sind diese beschwerlichen und gefährlichen Treppen abgeschafft, und an deren statt breite und helle, mit besondern Ruheplätzen versehene, und mit Statuen ausgezierte Stiegen angelegt.[35]

Die Auszierung der Wände und Ruheplätze fand in Portugal durch Fliesentableaus statt, die häufig das als Würdemotiv geltende Bildprogramm von Balustraden und Vasen aufgriffen und zu einer Aufwertung des Treppenhauses als Gebäudeteil beitrugen. Die *figura de convite* übernahm in den privaten Adelshäusern und Residenzen die Funktion einer Empfangsfigur, wodurch eine Art zeremonielles Bühnenbild, respektive eine Theatralisierung des Raumes und eine Inszenierung des Empfangs erzeugt wurden. Dadurch wurden der gesellschaftliche Stand sowie die Zugehörigkeit zum königlichen Hofe zum Ausdruck gebracht.[36]

Die Repräsentation des Auftraggebers

Das Empfangszeremoniell als substantieller Teil diplomatischer Zusammenkünfte und komplexes Regelwerk von Gesten, Handlungen und Bekleidung, wird durch die Architektur und Raumausstattung übertragen. Die verschiedenen Höhenniveaus der Treppenanlagen,

---

[34] Vgl. Karlsen, Anja: Das mitteleuropäische Treppenhaus des 17. und 18. Jahrhunderts als Schaubühne repräsentativer Inszenierung. Phil. Diss. Petersberg 2016, S. 13, 18–20, 329ff.
[35] Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren. Berlin 1729, S. 72.
[36] Arruda 1993 (wie Anm. 29), S. 70–74.

die von Fliesenkompositionen in Form lebensgroßer Figuren geziert werden, scheinen in diesem Zusammenhang eine soziale Hierarchie und eine an Regeln gebundene Abfolge zu versinnbildlichen (Abb. 4).[37]

Wie anhand der Beispiele in der Rua de S. Boaventura 43 oder dem Palácio de Mitra deutlich wurde, treten die *figuras de convite* in Interaktion mit dem Betrachter, beziehungsweise tragen zu einer Orientierung im Raum bei. Über ein System von wiederkehrenden Zeichen und Gesten, die sich teils an der höfischen Etikette orientieren – wie das Absetzten der Kopfbedeckung (in diesem Fall des Dreispitz) oder die Gestik der Hände – findet eine direkte Kommunikation mit dem Gegenüber statt, die durch die bereits erwähnten Spruchbänder weiter konkretisiert wird (Abb. 6). Die hierarchisierte Abfolge der Spruchbänder suggeriert hierbei den Akt des Sprechens in Form eines Dialoges zwischen Betrachter – respektive Gast – und einer »sprechenden Wand« der *figura de convite* (Abb. 6).

Abb. 6 Figura de convite mit Inschrift: entre vmce (Detail), 1730–1750, keramische Fliesen, Rua de São Boaventura 43, Lissabon.

Mit dem abnehmenden Einfluss des Hofes verlor die höfische Etikette und damit auch die *figura de convite* an Bedeutung. Im 20. Jahrhundert entstanden abgewandelte Formen der *figuras de convite* an Eingangstüren von Geschäften, oder in der von Eduardo Nery gestalteten Metrostation *Campo Grande* in Lissabon (Abb. 7).[38] Durch die Dekonstruktion der traditionellen Form der *figura de convite* und ihrer Re-Integration in den öffentlichen Raum, findet in der Arbeit von Eduardo Nery eine Reflexion über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft der *Azulejos* statt.

[37] Vgl. Arruda 1993 (wie Anm. 29), S. 46.
[38] Die Metrostation *Campo Grande* wurde 1993 in Betrieb genommen.

Fazit

Abb. 7 Eduardo Nery, »figuras de convite« 1983-1992, keramische Fliesen, Metrostation Campo Grande, Lissabon.

Anhand der Untersuchung einer Auswahl von Rahmenbedingungen konnten wesentliche Aspekte, die zu der Entstehung der *figuras de convite* beitrugen, herausgearbeitet werden. Nach Baxandalls Konzept zur Erklärung historischer Gegenstände gehören dazu Tatsachen der Entstehungsgeschichte, die Wahl des Mediums, die Berücksichtigung seiner Materialität ebenso wie ästhetische Geschmacksvorstellungen und Aspekte sozialer Repräsentation.[39] Die keramischen Fliesen treten in Form der *figuras de convite* sowohl in einen Dialog mit der Architektur, als auch mit der den Raum betretenden Person. Diese Art der Interaktion sowie die bewusste Inszenierung des Raumes durch die Fliesenkompositionen – ob Darstellungen von Empfangsfiguren, Hellebardenträgern oder osmanischen Kriegern – verstärken den Charakter eines Schwellenraumes. Die *figuras de convite* vergegen- wärtigen den Übergang von einer Etage zur Nächsten. Der Bewegungsablauf kann durch Spruchbänder, wie: »Warte bis ich rufe« oder »Wen suchen Sie[?]« unterbrochen werden, es wird ein Innehalten evoziert. Zugleich übernehmen die Fliesenkompositionen auch eine repräsentative Funktion. Bezüglich der kulturhistorischen Zusammenhänge und der Bedeutung der Schwelle bedarf es einer tiefergehenden Forschung, die auch den Grundriss und die Disposition der Räume heranzuziehen hat.[40] Die *figuras de convite* sind kontextbezogen zu verstehen, wodurch die rein ästhetische Wahrnehmung durch einen Rezipienten nur sekundär erscheint.

Bei dem Formulieren und Ausführen von »Bedingungen«, um zu einer Kontextualisierung des Gegenstandes zu gelangen, wurde der Schwerpunkt bewusst auf einzelne Aspekte gelegt. Anhand dieser begrenzten Auswahl wurde der Versuch unternommen die Funktion

[39] Vgl. Baxandall 1990 (wie Anm. 30), S. 66ff.
[40] Für das exemplarische Beispiel der *Azulejos* in der Rua de S. Boaventura 43 stand mir bisher leider kein Grundriss zur Verfügung.

und Bedeutung der *figuras de convite* zu erfassen. Neben dem Offenlegen komplexer Beziehungen wird dabei auch die eigene Vorgehensweise dargelegt.

Zu dem von João Miguel dos Santos initiierten, aus einem Karteisystem bestehenden Inventar ist festzuhalten, dass es eine Art Bestandsaufnahme der *Azulejos* in Portugal darstellt, und so einen Teil der Physiognomie des Landes abbildet und zusammenfasst. Durch das Forschungsnetzwerk *Rede de Investigação em Azulejo* und Projekte wie die online Datenbank *DigiTile* wird die Forschung auf dem Gebiet keramischer Fliesen fortgeführt und zugänglich gemacht. Nicht zuletzt, um die Gesellschaft für dieses nationale Kulturgut zu sensibilisieren.[41]

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Figura de convite*, 1730-1750, keramische Fliesen, Rua de São Boaventura 43, Lissabon. Foto: Luís Pavão, 2011. Col. Azulejaria Barroca Portuguesa [CFT202.7] I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

Abb. 2: João Miguel dos Santos Simões, Karteikarte Rua de São Boaventura 43, Lissabon. Col. Santos Simões [EMD001.1417] I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

Abb. 3: P.M.P. (zug.), *Figura de convite*, 1709-1715, keramische Fliesen, vor dem Auditorium der Universität Évora (Colégio do Espírito Santo). Col. Legado Robert Chester Smith [CFT001.13208] I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

Abb. 4: *Figuras de convite* mit Inschrift (teils spiegelverkehrt), 1730-1750, keramische Fliesen, Rua de São Boaventura 43, Lissabon. Foto: Luís Pavão, 2011. Col. Azulejaria Barroca Portuguesa [CFT202.2; CFT202.43; CFT202.49; CFT202.3; CFT202.8] I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

Abb. 5: Nicolas Arnoult, »Homme de Qualité«, ca. 1687, Kupferstich koloriert, 28,58 x 17,78 cm; in: Arnoult, u.a.: Recueil des modes de la cour de France, 1670-93; Los Angeles, County Museum of Art, www.lacma.org (28.11.2018).

Abb. 6: *Figura de convite* mit Inschrift*: entre vm^ce^* (Detail), 1730-1750, keramische Fliesen, Rua de São Boaventura 43, Lissabon. Foto: Luís Pavão, 2011. Col. Azulejaria Barroca Portuguesa [CFT202.48] I FCG-Biblioteca de Arte e Arquivos.

Abb. 7: Eduardo Nery, »*figuras de convite*« 1983-1992, keramische Fliesen, Metrostation Campo Grande, Lissabon. © Manuel V Botelho, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0.

[41] Siehe dazu auch das von Leonor Sá und dem kriminalpolizeilichen Museum (*Museu de Polícia Judiciária*, Lissabon) initiierte und 2007 offiziell gegründete Projekt *SOS Azulejo*. http://www.sosazulejo.com/ (28.11.2018).

Natascha Frieser

Neue Kunstform oder ein Schiff des Theseus?

Re-Performances in der Ausstellung *The Cleaner* von Marina Abramović in der Bundeskunsthalle Bonn

Marina Abramović und ihre Arbeiten wurden seit Beginn ihrer Karriere kontrovers diskutiert. Sie ist eine herausfordernde Figur, die ihrem Publikum bereits einiges abverlangte. Seit den 1970er Jahren sorgt sie mit ihren Performances für Aufsehen in der europäischen Kunstszene. In der Wanderausstellung *The Cleaner*[1] werden ebenso Kunstwerke gezeigt, die sie in ihrer Kindheit geschaffen hat, und auch ihre zeitgenössischen Arbeiten werden ausgestellt. Marina Abramović ist eine provokative Figur, die seit ihren ersten Performances mit dem Faktor Schmerz – etwa in der *Rhythm Serie* – agierte. In den letzten Jahren schockierte sie weniger mit Selbstverletzung; dafür waren Langzeitperformances und der Kontakt mit dem Publikum (*The artist is present*) ein wichtiger Bestandteil ihres Werks. Eine Besonderheit, die die Bonner Retrospektive stark hervorgehoben hat, waren *Re-Performances* von ausgewählten Werken, die aufgeführt wurden und eine neue Perspektive auf das Œuvre von Abramović zeigen sollten. Damit ist zugleich der Umstand bezeichnet, dass nicht Abramović selbst, sondern ausgewählte Akteure die bereits durch sie zur Aufführung gebrachten Performances wiederholen. Ihre Auswahl oblag Marina Abramović und ihrer Vertrauten Lindsey Paisinger.[2]

In Auseinandersetzung mit diesen *Re-Performances*, die nicht nur die Authentizität der ephemeren Kunstrichtung, sondern auch die ›Originalität‹ von Performances problematisch erscheinen lassen, stellt sich die folgende Frage: Was sind *Re-Performances* und wie wird diese Kunstform definiert? Wie verhält sich das Original zum Wiederaufgeführten, wenn die Kontextualisierung in einem neuen – in diesem Fall – musealen Rahmen stattfindet? Diese Fragen sollen im Folgenden thematisiert werden.

[1] Die Ausstellung fand in Bonn vom 20.04. bis 12.08.2018 in der Bundeskunsthalle statt, https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/marina-abramovic.html (zugegriffen am: 02.11.2018).
[2] Vgl. Meister, Helga: Marina Abramović. Primadonna der Performance. In: Westdeutsche Zeitung, 20.04.2018, https://www.wz.de/kultur/kunst/marina-abramovic-primadonna-der-performance-in-bonn_aid-25649175 (zugegriffen am: 02.11.2018).

Um die mit den *Re-Performances* einhergehenden bzw. die für sie symptomatischen Kontextveränderungen analysieren zu können, untersuche ich drei Beispiele, die sämtlich im Zusammenhang der Bonner Retrospektive ausgestellt waren.

Performance vs. *Re-Performance*

Was also ist unter einer *Re-Performance* zu verstehen? Wie grenzt sie sich von der Performance ab? Wie wird sie definiert? Seitdem die Performance Einzug in die Kunstgeschichte gehalten hat, gibt es verschiedene Herangehensweisen, um sie zu definieren und zu kontextualisieren. Ein Versuch, sich der Performance und ihren medialen Rahmenbedingungen sowie ihrer Formensprache anzunähern, läuft über den Körper der Künstlerin: Sie agiert während der Performance als ein Subjekt, und erscheint dabei selbst als eine bestimmte Form von Objekt erscheint, das an die Stelle des klassischen Kunstwerks tritt.[3] Keineswegs ist hier von Künstler*innen allein die Rede: diese Praxis funktioniert bei performativen Kunstformen ebenso problemlos im Kollektiv. Im Zuge des Kunstschaffens, hier der Performance, werden die Komponenten Zeit und Raum genutzt. Der Faktor Zeit kann in einem Konzept vorgegeben sein, oder sich im Verlauf der Performance begrenzen. Die Variable Raum kann, wie die Zeit, bereits vorgegeben sein und in einem institutionellen Rahmen stattfinden, funktioniert aber ebenfalls im öffentlichen Raum. Beide Variablen stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Die wohl wichtigste Komponente sind die Betrachtenden, die durch ihre Anwesenheit direkt auf die Performance antworten. Daraus resultiert eine komplexe Beziehung zwischen Kunstschaffenden und Betrachtenden.[4]

Die *Re-Performance* kann im Allgemeinen mit dem *Reenactment* verglichen werden. Das *Reenactment* wird genutzt, um eine vergangene Performance unter den Bedingungen der jeweiligen Gegenwart erneut zur Aufführung zu bringen. *Reenactments* sind Wiederaufführungen von einer *originalen* Performance. Es stützt sich auf historische Dokumente, während der Körper der *Re-Performerin* als das Werkzeug erscheint, mit dem sich etwas Vergangenes wieder zur erneuten Aufführung bringen lässt. So kann eine vergangene Performance beliebig oft von unendlich vielen Personen reproduziert

[3] Vgl. Meyer, Helge: Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art. Bielefeld 2008. S. 10.
[4] Vgl. Jahnsen, Angeli: Neue Kunst als Katalysator. Berlin 2012. S. 53f.

werden.[5] Viele Künstler versuchten dabei eine direkte Nachstellungen zu vermeiden und einen Unterschied zu schaffen.[6] *Re-Performance* ist demnach ein anderer Begriff für *Reenactment*. Ebenso wie das *Reenactment* wird bei der *Re-Performance* eine bereits zur Aufführung gebrachte Performance, und zwar unter den Bedingungen eines veränderten Kontextes, neuerlich wiederholt. Nicht zuletzt aufgrund des Orts- bzw. Kontextwechsels handelt es sich bei einer *Re-Performance* nicht um eine reine Wiederholung, sondern um eine Wiederholung mit Differenz.[7] Daraus resultieren zwei Fragen: Erstens, ob eine solche Wiederholung zweifelsfrei als eine neue, eigenständige Kunstform anerkannt werden kann. Zweitens, ob sich daraus nicht Problemstellungen ergeben, die kritisch zu hinterfragen sind?

Ein Interessensgebiet von Marina Abramović war während ihrer Schaffenszeit in den 2000er Jahren der Erhalt von Performances. Für den Rahmen der Ausstellung *7 Easy Pieces* im Guggenheim Museum 2002 entwickelte sie *Re-Performances* von Meilensteinen der Geschichte der Performance Art. Dazu zählten Werke von den Künstlern VALIE EXPORT, Vito Acconci, Bruce Naumann, Gina Pane und Joseph Beuys. Darüber hinaus wiederholte sie ihre eigene bereits im Jahre 1975 aufgeführte Performance *Lips of Thomas*. Einzig *Entering the Other Side* konzipierte sie eigens für die Ausstellung neu. Mit Pamela Geldmacher kann man Abramovics Ausstellung in dieser Hinsicht eine wichtige Funktion ist für die Geburt der *Re-Performance* zuschreiben.[8] Der Gedanke der Ausstellung bestand darin, bereits zur Aufführung gebrachte Performances für ein zeitgenössisches Publikum erlebbar und nachvollziehbar zu machen. Abramović fragte sich zudem, wie längst aufgeführte Performances überhaupt in einem Museum ausgestellt oder wiederholt werden könnten. Aus diesem Grund verfasste sie ein Konzept, wie eine mögliche Wiederaufführung aussehen könnte[9]:

---

[5] Vgl. Allen, Jennifer: »Einmal ist keinmal«. Observations on Reenactment. In: Ausst.-Kat. Life, Once More. Rotterdam, Witte de With, 2005, S. 177-213, hier S. 179 u. 181.
[6] Vgl. o.A.: Introduction. : Ausst.-Kat. Life, Once More. Rotterdam, Witte de With, 2005, S. 5-8, hier S. 5.
[7] Vgl. Jahnsen 2012, S. 53f.
[8] Vgl. Geldmacher, Pamela: Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst. Bielefeld 2015, S. 29.
[9] Vgl. Abramović, Marina: Reenactment. Introduction. In: Ausst.-Kat. Marina Abramović. 7 easy pieces. New York, Guggenheim Museum 2005. Mailand 2007, S. 10-11.

> Frag den Künstler um seine Erlaubnis. Bezahl ihn für das Urheberrecht. Stelle das originale Material aus: Fotografien, Videos, Relikte. Führe eine neue Interpretation des Stückes auf.[10]

Durch die Verschiebung der sozialen und historischen Zusammenhänge sowie den Bruch mit der Vorstellung, dass die Performance stets personengebunden zu sein hat, musealisiert Abramović die Performance als *Re-Performance*, das heißt als eine Kunstform, die keine *absolute* Wiederholung, sondern die Neuerfindung des ›Originals‹ darstellt.

Abramović Konzept trägt offenbar der Schwierigkeit Rechnung, performative Kunstpraktiken zu musealisieren. Ihr ephemerer Charakter erschwert klarerweise den Erhalt einer Performance. Eine Dokumentation, um diese für eine breitere Bandbreite und die Zukunft zugänglich zu machen, führte zu gegensätzlichen Standpunkten in der Performance-Theorie. Geraldine Spiekermann betont, das Besondere der Performance bestehe darin, sie aktiv mitzuerleben, das ephemere Moment auf sich wirken und in Erinnerungen weiterleben zu lassen. Nach ihrer Einschätzung ist eine Wiederholung einer originalen Performance im musealen Kontext ungewöhnlich und könnte als kommerzieller Vermarktungszweck aufgefasst werden. Die *Re-Performance* widerspräche der ursprünglichen Idee des singulären Ereignisses, das nicht für den Kunstmarkt verwertbar sein sollte.[11] »Wie lässt sich das Sein eines ephemeren Werks begreifen, wenn es eben nicht verschwindet, sondern wieder und wieder zum Leben erweckt wird?«[12] Auch Peggy Phelan, die sich in ihrer Publikation *Unmarked* gegen die mediale Dokumentation von Performances ausspricht, geht davon aus, dass das ephemere Moment, sowie die Abwesenheit einer Performance, nachdem sie beendet wurde, essentielle Merkmale einer Performance sind.[13] Obgleich sie ihre Meinung dem Band *The Ends of Performance*, den sie mit Jill Lane herausgab, abänderte:

> Performance and performativity are braided together by virtue of iteration; the copy renders performance authentic and allows the spectator to find in the

[10] »Ask the artist for permission. Pay the artist for copyright. Perform a new interpretation of the piece. Exhibit the original material: photographs, video, relics. Exhibit a new interpretation of the piece«, Abramović 2007, S. 11.
[11] Spiekermann, Geraldine: Performance-déjà-vu. In: Krieger, Verena; Stang, Sophia (Hg.): Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne. Köln; Weimar; Wien 2017, S. 213; 215.
[12] Spiekermann 2017, S. 216.
[13] Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London ^{6}2005, S. 146.

> performers ›presence‹. Presence can be had only through the citation of authenticity, through reference to something (we have heard) called ›live‹.[14]

Bezieht man Phelans Aussage auf die *Re-Performance*, so scheint es möglich, in ihrer spezifischen Wiederholungsstruktur eine Weiterentwicklung der Erhaltung des Werks abseits fotografischer und videografischer Dokumentation zu sehen.

Abramovićs Überlegungen, es solle »ein eindeutiger Abstand zum Original durch die Neuinterpretation und ein ebenso unmissverständlicher Verweis auf das Original durch die Namensnennung und die Ausstellung der Archivmaterialien«[15] geschaffen werden, ergänzen diesen Vorschlag.[16] In der Theorie ein scheinbar fruchtbarer Gedankengang; doch ist eine *Re-Performance* in der Praxis immer eine *Re-Performance*?

Ein Schiff des Theseus?

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich das Schiff des Theseus als eine gedankliche Figur ins Spiel bringen. Das Schiff des Theseus ist eine Denkfigur der antiken Philosophie, die sich mit der Frage auseinandersetzt, ob ein Gegenstand seine Identität verliert, wenn dessen Einzelteile sukzessive ersetzt werden.[17] Aus dieser Grundüberlegung ergibt sich folgendes Fallbeispiel: Theseus besitzt ein Schiff, welches alt, aber noch seetauglich ist. Er lässt die Einzelteile seines Schiffs in einer Werft austauschen, die wiederum vom Werfteigener zu einem neuen Schiff zusammengebaut werden. Das Endergebnis: zwei Schiffe. Daraufhin positionierte sich in der philosophischen Theorie folgendes Paradoxon: Welches der beiden Schiffe ist nun Theseus Schiff? Sind beide Schiffe Theseus Schiffe?[18] Die doppelte Identität ist die Problematik, die daraus resultiert, dass damit die Vorstellung eines einzelnen Originals und mit ihr die Originalität des Kunstwerks verloren geht.

Überträgt man das Paradoxon auf die *Re-Performance*, so stellt sich die bereits thematisierte Frage nach dem Original und seiner Wiederholung noch einmal anders: Handelt es sich bei einer *Re-Performance* um eine *Re-Performance* in Abramovićs Sinne,

---

[14] Geldmacher 2015, S. 43.
[15] Des Weiteren sollen zeitlicher Abstand, der Ort, der Anlass und eine andere Generation von Betrachtenden beeinflussen. Spiekermann 2017, S. 216.
[16] Vgl. ebd.
[17] Vgl. Rami, Adolf: Offensichtliche Probleme einer offensichtlichen Lösung des Rätsels um Theseus' Schiff. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie (28/2003). Stuttgart; Bad Cannstatt 2003, S. 273-286, hier S. 274f.
[18] Vgl. Rosenberg, Jay F.: Philosophieren. Ein Handbuch für Anfänger. Frankfurt am Main 1984, S. 64f.

oder macht es ihre Rekontextualisierung unter veränderten Bedingungen nicht vielmehr notwendig, von einer völlig neuen Performance zu sprechen? Ich möchte anhand der folgenden Beispiele die genannten Fragestellungen näher betrachten und im Nachgang dessen zu einem persönlichen Resümee gelangen.

Rhythm 10. Der Entschluss zur Performance-Kunst

Mit der *Rhythm Serie* verzeichnete Marina Abramović ihre ersten Performances und brachte sie zwischen 1973 und 1975 zur Aufführung. Dazu zählten *Rhythm 10*, *5*, *2*, *4 und 0*. In dieser Zeit testete sie die mentalen und physischen Grenzen ihres eigenen Körpers aus. Wichtige Themen ihrer damaligen Arbeit waren Schmerz, Verlust, Erinnerung, Vertrauen und Ausdauer.[19] Abramović gefährdet sich bewusst, um sich Grenzerfahrungen auszusetzen. Das Publikum spielt dabei eine wichtige Rolle. Es kann in die Performances einschreiten und das Werk damit beeinflussen oder auch nicht. Es nahm unter anderem Einfluss bei den Performances *Rhythm 5 und 0*,[20] da sich Abramović aus ihren Grenzerfahrungen nicht selbst befreien konnte. Sie verwendet den Begriff Rhythmus gezielt, da die Performances einem bestimmten Ablauf unterliegen, den sie vorgegeben hat.

In der Retrospektive *The Cleaner* wurde dokumentarisches Material der Performance *Rhythm 10* präsentiert. Da es sich in der retrospektiv angelegten Ausstellung um eine chronologische Abfolge der Lebensstationen Abramovićs handelt, befand sich diese in einem der ersten Räume, ganz in der Nähe des Eingangs. Wenn man den Raum betrat, hörte man nur eine Audioinstallation, die in Kombination mit den Bildern der Performance gezeigt wurde. Diese Performance eignet sich als Fallstudie, um die Problematik der *Re-Performances* und ihrer Dokumentation zu adressieren.

Bei *Rhythm 10* (1973) handelte es sich um die erste Performance, die Abramović außerhalb Serbiens bei einem Festival in Edinburgh präsentierte. Ein großer Bogen weißen Papiers

---

[19] Vgl. Stokić, Jovana: The Art of Marina Abramović. Leaving the Balkans, Entering the Other Side. In: Ausst.-Kat., Marina Abramović. The Artist is present, New York, The Museum of Modern Art, 2010. New York 2010, S. 24.

[20] Bei *Rhythm 5* wurde sie aus dem brennenden Stern getragen, da sie bewusstlos war. In *Rhythm 0*, in der sie dem Publikum völlige Entscheidungsfreiheit über ihrem Körper überließ und diesem ausgewählte Objekte zur Verfügung stellte, entfachte sich ein Streit. Ein Teil des Publikums hielt eine Person davon ab, Abramović mit einer Waffe zu töten.

wurde auf dem Boden ausgebreitet, zwei Kassettenrekorder und zehn Messer bereitgestellt, die sie vor sich legte. Sie schaltete den ersten Rekorder ein, legte ihre linke Hand mit abgespreizten Fingern auf das Blatt, und begann – mit dem ersten Messer in ihrer Rechten – nacheinander in die Fingerzwischenräume zu stechen. (Abb. 1) Abramovićs Handlung bezieht sich auf das im ehemaligen Jugoslawien gängige Trinkspiel *Five Finger Fillet*. Sie fuhr solange damit fort, bis sie sich in den Finger schnitt. Dies war das Signal, um das Messer zu wechseln. Das Verfahren ging so lange weiter, bis sie jedes der Messer benutzt hatte. Beim zweiten Durchgang versuchte sie, den Rhythmus und die Abfolge, aber auch die Verletzungen nachzuvollziehen, die sie sich im ersten Verlauf zuzog und nahm dies mit dem zweiten Rekorder auf. Laut Abramović eigener Aussage spürte sie während dieser Performance keinerlei Schmerzen – die Anwesenheit und Teilnahme des Publikums ließen sie alles Leid vergessen. In diesem Moment habe sie sich dafür entschieden, eine Performance-Künstlerin zu werden.[21]

Abb. 1 Marina Abramović, Rhythm 10

> Schreckliche Angst, physische Angst habe ich jedes Mal vor einer Performance. [...] Dann kommt der Augenblick, dass du rausgehen musst. Da spüre ich eine geistige und körperliche Transformation, wenn ich von der kleinen Marina zu der anderen, größeren Marina hinübergehe. Ich könnte deswegen auch nie eine Performance für mich allein machen, ohne Publikum könnte ich diese Konzentration nicht haben. [...] Wenn ich mich vor dem Publikum verletze, macht mir das gar nichts, ich kann praktisch alles machen, es gibt kein Hindernis mehr, ich habe ein Gefühl der totalen Freiheit.[22]

Die während der Performance gemachten Fotografien und die Audioaufnahmen der Kassettenrekorder wurden genutzt, um dem Publikum der Bundeskunsthalle in Bonn die Performance nachträglich zugänglich zu machen. Der Besucher konnte auf dieses mediale Material zurückgreifen, um seine eigene Vorstellungskraft zu unterstützen. Ist dies aber ausreichend, um einen Einblick in die damalige Performance zu geben? Peggy

[21] Vgl. O.A.: Phase I: Act. Bühne und Display: Marina Abramovic, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Lynn Hershmann Leeson, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Sanja Ivekovic, Adrian Piper, Yvonne Rainer. In: Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten. ZKM Museum für Neue Kunst Karlsruhe 2012. Köln 2013, S. 111-167, hier S. 112.

[22] Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München; New York 1993, S. 141.

Phelan kritisiert eben diese Rolle medialer Dokumentation im Hinblick auf die Performance, indem sie das Verschwinden als ihr Eigentliches vorstellt: »Performance being [...] becomes itself through disappearence.«[23] Ich folge Phelans Gedanken: Eine Performance darf nicht ausschließlich von dokumentarischen Materialien her werden. Archivmaterialien sollten nicht das Einzige sein, auf das man sich bei einer Ausstellung bezieht. *Rhythm 10* bietet ein gutes Beispiel, um das kenntlich zu machen, was Phelan als *disappearence* beschreibt.

Imponderabilia – Sexualität wird zum Programm

1975 lernte Abramović Ulay, Frank Uwe Laysiepen, in Amsterdam kennen. Es folgt eine 12-jährige Partnerschaft, die sich nicht nur auf künstlerische Tätigkeiten bezog. In dieser Zeit thematisierten sie in ihren Performances etwa das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Um die Differenz zwischen weiblicher und männlicher Energie in Frage zu stellen, näherten sie sich einander äußerlich ean, indem sie sich beispielsweise die gleiche Frisur schnitten. Das Paar führte zeitweise ein Vagabundenleben, um – mittels Meditationstechniken, Telepathie und Hypnose – neue Grenzerfahrungen machen zu können.[24]

Abb. 2 Marina Abramović und Ulay, Imponderabilia

Eine der *Re-Performances* in Bonn ist die Arbeit *Imponderabilia*, die beide erstmals 1977 in der *Galleria Communale d'arte Moderna* in Bologna aufführten. Die beiden standen sich am Eingang des Museums wie zwei Säulen gegenüber, die eine Art lebendiger Türrahmen bildeten (Abb. 2). Es gab keinen weiteren Eingang ins Museum. Das Paar wollte herausfinden, zu wem sich die Menschen drehen würden und es ging ihnen darum, deren persönliche Hemmschwelle zu durchbrechen. Alle Besucher wurden von einer versteckten Kamera gefilmt. Der Bildschirm war im Ausstellungsraum installiert. Es war

[23] Spiekermann 2017, S. 213.
[24] 1988 trennten sich Abramović und Ulay öffentlich mit der Performance *The Lovers*.
Vgl. McEvilley, Thomas: The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism. New York 2005, S. 273; 283.

vielen unangenehm, dass sie sich beim Passieren des menschlichen Türrahmens selbst sehen konnten.[25] An einer Wand stand geschrieben: »Imponderable/such imponderable human factors/as one's aesthetic sensitivity/the overriding importance/of imponderables in determining/human contact«.[26] Ziel war es, sich mit seinen Einstellungen und Gefühlen über Sexualität und Geschlecht auseinanderzusetzen. Man stand in direkter Konfrontation mit den nackten Körpern, hat sie berührt und möglicherweise fühlte man sich zu dem Körper des Mannes oder dem der Frau hingezogen. Für die Performance waren ursprünglich drei Stunden angesetzt. Die Polizei beendete sie jedoch bereits nach 90 Minuten aufgrund der vermeintlich ›obszönen‹ Darbietung.[27]

Abb. 3 Unbekannt, Imponderabilia, nach Marina Abramović und Ulay.

Im Zusammenhang der Bonner *Re-Performance* übernahmen verschiedene, ausgewählte Personen die Rollen von Abramović und Ulay (Abb. 3). Die Entscheidung, ob man Teil der Performance werden wollte oder nicht, lag dieses Mal in einer anderen Weise bei den Besuchern – ganz im Gegensatz zur Performance von 1977. Auf der gegenüberliegenden Seite der Performance in der Bundeskunsthalle in Bonn, im dritten Ausstellungsraum, war ein Video des Originals von Ulay und Abramović zu sehen, sowie Fotos von den Polizisten, die die Performance vorzeitig beendet hatten. Mit Hilfe dieser Beispiele kann man zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Performance und der *Re-Performance* gelangen kann.

Dabei ist die Einsicht leitend, dass sich die Performance schon angesichts des musealen Kontexts verändert hatte. Darüber hinaus sind es, wie bereits erwähnt, nicht länger die Künstler, sondern ausgewählte Personen, die die Performance aufführen, und an einem neuen Ort, sowie vor einer anderen Generation von Publikum agieren. Nicht zuletzt hatte sich in Bonn ein, zur Erfahrung des Raumes maßgeblich beitragender Faktor gewandelt:

[25] Vgl. Warr, Tracy; Jones, Amelia: The artist's Body. London [3]2003, S. 124.
[26] Aus: Warr [3]2003, S. 124.
[27] Vgl. Jones, Amelia: Body Art/ Performing the Subject. London 1998, S. 140-141.

man musste sich nicht mehr zwischen den beiden hindurchzwängen, sondern konnte die Situation einfach umgehen. In der Ausstellung *The Cleaner* gab man dem Publikum somit eine vorher nicht vorhandene Entscheidungsmöglichkeit.

In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage nach dem Schiff des Theseus. Abramović gab ein Konzept für die *Re-Performances* vor: zeitlicher Abstand zum Original, Relikte der damaligen Performance, unterschiedliche Akteure und neue Räumlichkeiten. Somit wären eigentlich alle Bedingungen dafür erfüllt. Gleichwohl stellt sich die folgende Frage: Wenn nun alle Faktoren ausgetauscht wurden und das offensichtlichste Hauptmerkmal gerade darin besteht, dass neue Akteure in die Stelle der historischen Personen treten – sprechen wir dann tatsächlich von einer *Re-Performance*, oder nicht doch eher von einem neuen Original? Sind *Re-Performances* von Marina Abramović, anders gefragt, *Re-Performances*?

Der museale Rahmen der Bonner Bundeskunsthalle suggeriert eine zustimmende Antwort. Das erscheint mir allerdings zu einfach. Die Grundidee der Performance bleibt zwar Marina Abramović als Urheberin. Allerdings scheint es mir notwendig, die *Re-Performance* als eine neue Performance im Sinne einer Neuerfindung vorzustellen. Nicht nur lässt sich diese *Re-Performance* nicht aus der Dokumentation (dem dokumentarischen Material) ableiten; auch die neue Ausstellungsarchitektur widerspricht dem Ansatz der ursprünglichen Performance: man musste zwischen den beiden nackten Personen hindurchgehen.

House with the Ocean View **– Leben in einer Institution**

Seit 2002 sind es zunehmend Langzeitperformances, die Abramovićs Œuvre charakterisieren. In *House with the Ocean View* im Jahr 2002 lebte sie 12 Tage lang in der Sean Kelly Galerie. In der Retrospektive *The Artist is present* verbrachte sie fast drei Monate lang jeden Tag im Museum. In der Ausstellung *512 Hours*, die in der Serpentine Gallery stattfand, wurden keine Kunstwerke gezeigt, sondern lediglich die Künstlerin, die mit dem Publikum in direkten Kontakt trat. Im Folgenden soll die *Re-Performance House with the Ocean view* als ein Beispiel für diese Programmatik in Abramović Arbeit herangezogen werden, die ebenfalls in Bonn zu sehen war.

Abb. 4 Marina Abramović, House with the Ocean View

Die Performance wurde erstmals in der Sean Kelly Galerie vom 15. November bis 26. November 2002 in New York im Rahmen einer Einzelausstellung aufgeführt (Abb. 4).[28] Abramović lebte 12 Tage lang in drei offenen Räumen, die an einer Wand befestigt wurden und nur mit dem Nötigsten ausgestattet waren. Sie wurden in Bade-, Schlaf- und Wohnzimmer gegliedert.[29] Sie verbat sich, während dieser Zeit zu sprechen, zu essen und verzichtete auf Privatsphäre. Ihr Anliegen war es, alltägliche Handlungen wie das Liegen, Sitzen, Träumen und Denken zu ritualisieren und sich mittels eines Metronoms, das dabei helfen sollte, ihren Puls zu kontrollieren, in einen bestimmten Geisteszustand zu versetzen.

Lyn Bentschik, die *Re-Performerin* von *House with the Ocean View*, tat es ihr in der Retrospektive gleich (Abb. 5). Bentschik, eigentlich Tänzerin, wurde für die *Re-Performance* von Abramović ausgewählt, da sie bereits längere Zeit gefastet hatte und anscheinend eine gute Kontrolle über ihren Körper und ihren Geisteszustand hatte – Eigenschaften, die ausschlaggebend für Abramović Wahl ihrer Person gewesen sein müssen. um sich dieser Herausforderung zu stellen. Lyn Bentschik erklärt in einem Interview mit dem WDR:

> Ich mag die extremen Restriktionen. [...] Die Einschränkungen wirken sehr stark erstmal, aber eigentlich sind sie der totale Schlüssel zur Freiheit. Weil die Struktur so gegeben ist, kann man sich innerhalb der Struktur so frei fühlen den Geist und die Seele einfach wild laufen und galoppieren lassen. Ich wusste nur die Lichter gehen morgens um 7 Uhr an und Ding-Dong die Ausstellung schließt es ist 19:00 oder 21:00 Uhr. Mehr wusste ich nicht.[30]

Wie bei *Imponderabilia* waren vermeintlich alle Gegebenheiten für eine *Re-Performance* gegeben – eine andere Person, eine neue Generation von Publikum, ein anderer Raum und eine andere Zeit. Dennoch stand eine spezifische Neuerung im Vordergrund.

[28] Vgl. Kelly, Sean: Notes From the Edge. In: Ausst.-Kat., Marina Abramović. House with the Ocean View, New York, Sean Kelly Gallery 2002, Mailand 2003, S. 5.
[29] Vgl. McEvilley, Thomas: Performing the Present Tense. In: Ausst.-Kat., Marina Abramović. House with the Ocean View, New York, Sean Kelly Gallery 2002, Mailand 2003, S. 167.
[30] Dichter, Claudia: ›House with the ocean view‹ in Bonn zu sehen. In: WDR 5 scala – aktuelle Kultur, 18.06.2018, https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-scala-aktuelle-kultur/audio-house-with-the-ocean-view-in-bonn-zu-sehen-100.html (zugegriffen am: 07.11.2018).

Abb. 5 Lyn Bentschik, House with the Ocean View

Abramović gab Bentschik nämlich Anweisungen dazu, was sie während der Performance tun sollte. So sollte sie etwa dreimal duschen, Wasser trinken und Blickkontakt mit dem Publikum aufnehmen. Gleichzeitig war es Bentschik wichtig, ihre *eigene* Performance durchzuführen. Wie sie im Interview mit dem WDR betonte, war es nicht ihr Anliegen, Abramović zu kopieren, sondern diese lang andauernde Performance für das Publikum spürbar und erfahrbar zu machen.[31] Während sich der Kontext verändert hat, blieb laut Abramović wiederum die Essenz der ursprünglichen Performance erhalten. Die Anweisungen, die sie Bentschik gab, widersprechen jedoch Abramovićs eigener Vorgabe, man solle die ursprüngliche Performance selbstständig neu interpretieren. Die Einzelteile von Theseus Schiff mögen in hinreichender Weise ausgetauscht worden sein. Zugleich mischt sich hier die unüberhörbarer Stimme derjenigen ein, die diese Arbeit doch eigentlich anderen überlassen hat. Abramovićs an Bentschik ergehenden Anweisungen machen einerseits deutlich, dass in der Bundeskunsthalle zwar eine Neuerfindung ihrer Performance stattfindet. Andererseits unterstreicht Abramović unmissverständlich, dass es ihre eigene, dass es die auktoriale Stimme der Urheberin ist, die diese Differenz in der Wiederholung kontrolliert und beglaubigt.

Resümee

Die Ausstellung von Performances birgt große Herausforderungen. Die *Re-Performance* in das Museum einzuführen, schuf den Vorteil, dass eine aktive Teilnahme an bereits vergangenen Performances wieder möglich wird und die Präsenz des Performers neuerlich erfahrbar gemacht wird. Dennoch sind *Re-Performances*, wie ich im Falle von *Imponderabilia* argumentiert habe, nicht gleich *Re-Performances*. Aus der ursprünglichen Performance hat sich auch eine *Re-Performance* mit selbstständigem Performance-

[31] Vgl. ebd.

Charakter entwickelt. Es scheint so, als würden die Grenzen von *Re-Performance* und Performance verschwimmen und ineinander greifen. Dafür sollte die Denkfigur des Schiff des Theseus Aufmerksamkeit schaffen. In der Wiederholbarkeit der *Re-Performance* steckt die Möglichkeit für die Künstlerin, sich und ihr Werk unsterblich zu machen. Mit Abramovićs Einführung in die Institution, wird die *Re-Performance* musealisiert und salonfähig gemacht. Die Künstlerin legt damit die Grundlage für ihr eigenes Erbe und bringt die *Re-Performance* auf das kunsthistorischen Radar. Dabei geht mit der Institutionalisierung der Performance im Zusammenhang ihrer Retrospektive sowohl die Musealisierung ihrer Arbeit, als auch ihrer eigenen Person einher. Abramović selbst, so scheint es, wird geradezu zwangsläufig zu einer Institution.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Marina Abramović, Rhythm 10, 1973, Edinburgh. Aus: Stooss, Toni: Artist Body. Mailand 1998. S. 63.

Abb. 2: Marina Abramović und Ulay, Imponderabilia, 1977, Galleria Communale d'Arte Moderna, Bologna. Aus: Abramović, Marina; Ulay: Relation Work and Detour, Amsterdam 1980. S. 47.

Abb. 3: Imponderabilia, 2018, Bonn, Bundeskunsthalle, nach Marina Abramović und Ulay, Imponderabilia, 1977, Galleria Communale d'Arte Moderna, Bologna. Aus: Instagram.

Abb. 4: Marina Abramović, House with the Ocean View, Performance, 2002, New York, Sean Kelly Gallery. Aus: Kelly, Sean: Notes From the Edge. In: Biesenbach, Klaus: Marina Abramovic – The Artist is present, New York 2010, S. 181.

Abb. 5: Lyn Bentschik, House with the Ocean View, 2018, Bonn, Bundeskunsthalle, nach Marina Abramović, House with the Ocean View, Performance, 2002, New York, Sean Kelly Gallery. Fotografie aus der Ausstellung.

Haris Giannouras

»Q: Do you watch TV a lot? A: Sure Honey!«

Media-Questions and Internet Prehistories in the Case of Jenny Holzer's *Please Change Beliefs* (1995)

»TORTURE IS BARBARIC, MONEY CREATES TASTE, ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE, TIMIDITY IS LAUGHABLE, RAISE BOYS AND GILRS THE SAME WAY« That's how a small fraction of Jenny Holzer's infamous *Truism* series deals with late capitalist power-structures (such as torture, money, and the free market), human cognition and the unbearable lightness of American gender politics. Originally posted anonymously in 1977 in various key spots on the busy streets of New York City, this collection of witty, off-putting one-liners confronts a plethora of vital, critical themes that defined art and political discourses in the US throughout the 80s. Rape culture, mass media, women's rights, the nightmares of a long awaited social revolution and the dreams of the almighty consumer society complete a brief overview of Holzer's repertoire. In 1995, a selection of these honest yet banal confessions was uploaded on Äda Web,[1] a digital platform founded in the early 90s that provided artists with an online space to experiment with questions around art's presence on the internet. An online Q&A session with Holzer was organized on the occasion of the project and hosted on an online chat room. The first question posed to the artist, which also serves as a reference point for the title of this article, was the following: »Do you watch TV a lot?« to which she sarcastically responded »Sure Honey!«[2]

Considering the medial condition both of Holzer's 1977 poster-format urban intervention and her 1995 online presentation one's opened to a critical dialogue around the medium and the concept of modality. After a short introduction, I aim to discuss their medial and contextual correlations: What does it mean that Holzer's text flows from one medium to the other, from a simple printed poster anonymously integrated into reality, as opposed to a digitally coded online phrase that appears on a screen? How do they behave on

[1] Cf. Äda Web Website, http://adaweb.walkerart.org/context/artists/holzer/holzer0.html (10.01.2019).
[2] The entire transcript of the Q&A session is available online at http://adaweb.walkerart.org/context/artists/holzer/holzer0.html (24.10.2018).

each occasion and how does that transfer take place specifically in regards to a digital environment?

***Truisms*: An Introduction**

»I realized the stuff was important and profound, so I thought maybe I could make it more accessible«.[3]

Born in Gallipolis (Indiana) in 1950, Holzer attended the Rhode Island School of Design and first moved to New York in 1977. There, she participated at a study program organized by the Whitney Museum of American Art and started her long-lasting writing career. Reacting to an extended list of the semester's required study material, which consisted of a vast overview of works from the fields of history, sociology, art history and political science, she took it upon herself to clear up the mess and confusion by summing up their gist.

She borrowed a typewriter from a friend and went on to print a first group of her one-liners on poster size offset prints, which she later posted on a series of points throughout Soho, an area of Manhattan considered quite marginalised at the time. The texts were all in black Helvetica in bold italics aligned to the left side of the page and listed in alphabetical order. The whole wider Soho area was already covered with a particular kind of anonymous posters that alerted men about a supposedly dangerous epidemic of leprosy and tuberculosis.[4] Intrigued by the power triggered by a lie presented under the right circumstances, taking into account that the posters in question were proven to be a farce and no such epidemic occurred at that time in the US, Holzer decided to insert her posters in a

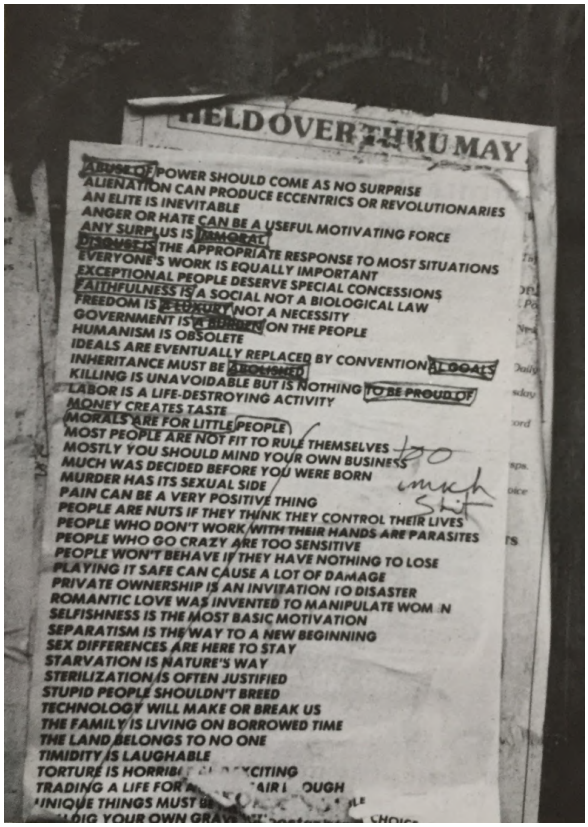


Abb. 1 Jenny Holzer, Truisms, Street New York City, 1978.

[3] Holzer, Jenny: Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer by Bruce Ferguson. In: Exh. Cat., Jenny Holzer: Signs, ICA London, 1989. P.75.
[4] Cf. Ibid.

similar manner into New York's urban landscape. The pieces, presented in their original context, were never highlighted as a work of art made by a gifted individual identified as an Artist. They were integrated in the city in the company of normal advertisements and New-Wave band posters and remained anonymous, while blending in seamlessly with their environment. What was originally a closed, impenetrable sum of information, in the form of a never ending reading list composed of dozens of books, opens up and becomes something accessible. And it's exactly that process of exposing information that completes the *Truism* series (Abb. 1).

›Truism‹ derives from the English word ›true‹ and means something in accordance with fact or reality, something truthful or honest that ends up almost self-explanatory and not even worth mentioning.[5] The word needs to be addressed in order to unravel both the irony and its political implication in the case of Holzer's practice and hence the way she manages to transcend medial environments. Today, the artist has presented variations of the texts using electronic media, such as TV screens, billboards, LED screens, light projections, as well as benches, metal plaques, T-shirts and condoms (Abb. 2).

Abb. 2 Jenny Holzer, Truisms, Times Square New York, 1982.

A small selection from the series proves an important case-study in the process of understanding the broader tone, as well as the individual points of view and opinions referenced in the series.

»A MAN CAN'T KNOW WHAT IT IS TO BE A MOTHER

A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF

A POSITIVE ATTITUDE MEANS ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD

KNOWLEDGE SHOULD BE ADVANCED AT ALL COSTS

LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY

[5] ›Truism‹ In: Merriam Webster Dictionary, https://www.merriam-webster.com/dictionary/truism. (29.10.2018).

LACK OF CHARISMA CAN BE FATAL[6]

A first contact with the series reveals a great deal of interesting focal points. On the one hand, Holzer directly states a sad, yet painfully accurate truth about a series of flaming political subjects of her time (A MAN CAN'T KNOW WHAT IT IS TO BE A MOTHER, A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF).On the other hand, a group of rather odd, off-putting and puzzling, yet always in direct accordance to some cynically true statement about the politics, bio-politics and power relations in America of the 80s comes to life (KNOWLEDGE SHOULD BE ADVANCED AT ALL COSTS, A POSITIVE ATTITUDE MEANS ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD, LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY). It is exactly that kind of pluralist repertoire that brings the question of ›voices‹, the different opinions and positions that are reflected on the series, into play. Regarding the concept of plurality and the absence of a definite subject in her *Truisms* Holzer argued that »The ›Truisms‹ contain all points of view – not literally all – but they seem to, with no value judgment except what the viewer or reader brings to them.«[7]

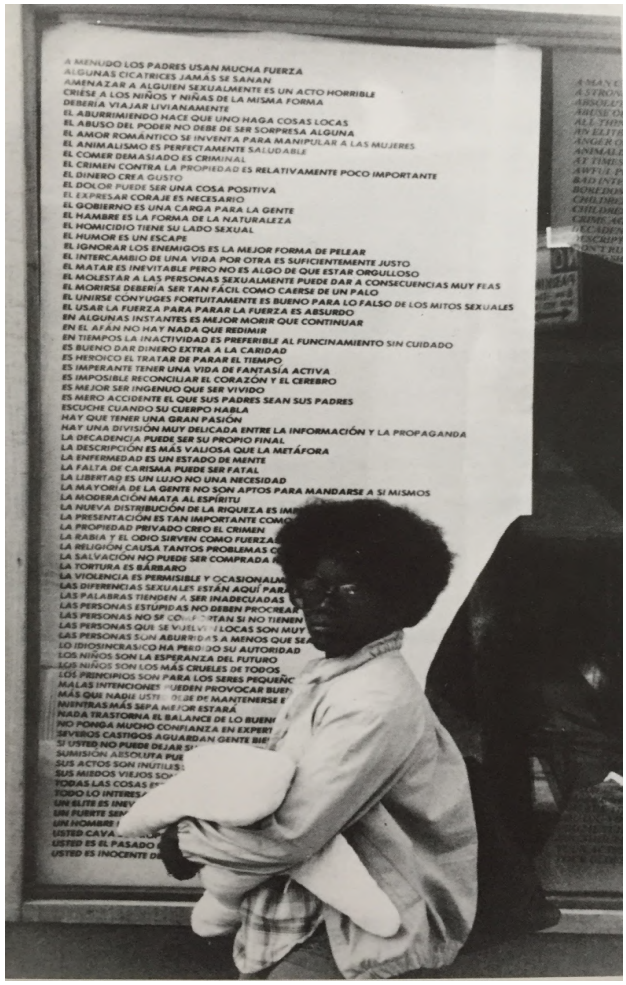


Abb. 3 Jenny Holzer, Truisms, Fashion Moda Bronx, 1979.

It's not about putting together an artistic statement that's reserved for the few and comes alive within a set of plain white walls, but of orchestrating a constellation of the most variable points of view and inserting it into reality (Abb. 3). The ephemeral factor takes over making the story of Holzer's project even more intriguing. The countless tags, smudges, dirt and dust played their well-orchestrated role into quickly swallowing her words, without giving away the fact that the endeavour was something put together but

[6] An overview of the entire series is available online by the Department of Computer Science, University of Texas. See https://www.cs.utexas.edu/~field/holzer/truisms.txt (07.02.2019.
[7] Holzer 1989. P. 76.

an artist. The Author, in all his hated functions, has to die in order for the message to come through and Holzer is the one who killed him right before making her own presence obsolete. Walking through the mind fields of Others, even if it just so happens that she agrees and most important of all, despite the fact she's bound to disagree with them, she's trapped on those narrow spaces in-between. The absence of a clear Subject in the Truisms favours their objectivity and entrance into the realm of the Real and plays into the power residing within the everyday banalities of the world. What's put out there for someone to find, either to capture their attention, to startle, to confuse, or simply to ignore is solely the by-product of a summary process, and not some form of a personal statement, in direct accordance with the opinion of the artist. In other words, what the receiver gets to read isn't an autobiographical testimony of its creator, but carefully summed up group of quotes. The viewer/reader does not feel as if he's being dictated something in the form of a dogma, manifesto, but it exposed to focal points of an otherwise chaotic field of references.

Please Change Beliefs (1995)

Äda' Web is one of the first genuine poster-children of Net Art and internet related discourses that shaped the 1990s. Founded as an art initiative, the website aimed to investigate the framework and possibilities of art on the internet.[8] The whole project was

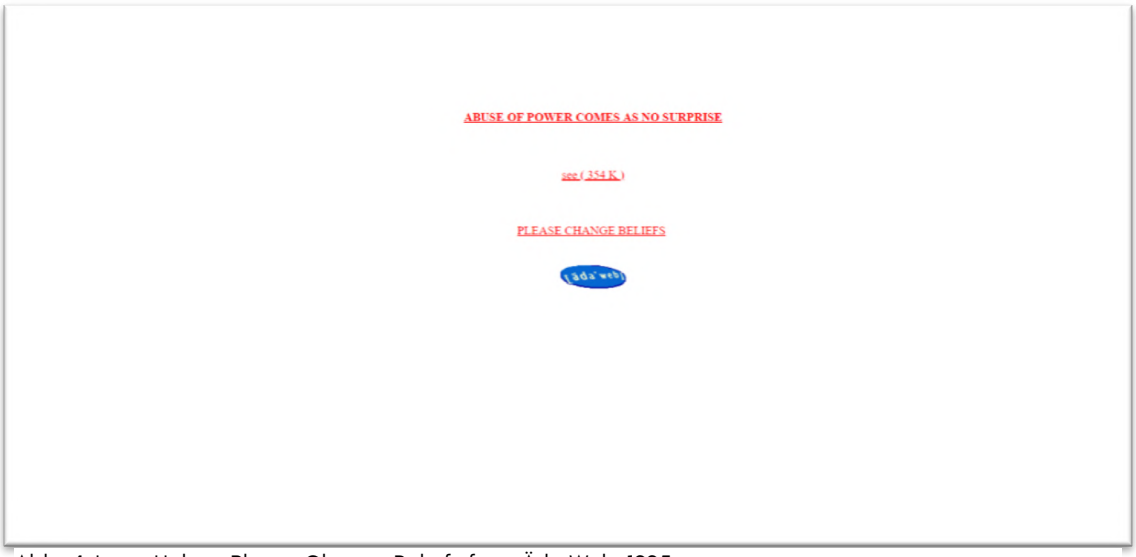


Abb. 4 Jenny Holzer, Please Change Beliefs from Äda Web, 1995.

[8] Cf. Äda Web 'About Page', http://www.adaweb.com/search.html (11.01.2019).

later acquired by the Walker Art Center in Minneapolis as part of an initiative to collect, archive and restore internet-based and ephemeral media-related art (Abb. 4).[9]

From a methodological and epistemological point of view, it is important to highlight the role of a posthuman systemic approach, as an a priori defined condition in order to position Jenny Holzer's transition on the internet. Clearly defined concepts of human and environment as inherited through a long one-sided evolutionary continental history of thinking – dating back to the European Renaissance and Age of Enlightenment – become obsolete. A dynamic rhizomatic idea of History begins to take shape. One that aims to explain *how we became posthuman* and how what we used to call biology and machine aren't so far away from another after all.[10]

Mapping the process through which Holzer's Texts transitioned from a printed poster hidden within an urban landscape to a computer dependable online reality requires not only addressing questions around materiality and space but also perception. Where does one position the idea of the medium in a world where Man is no longer conceptualized as a clearly defined physical and cognitive entity that rages against the machine, but as a distributed sum of information? What could it possibly mean for Holzer and her sharp tongue that she slowly left the dirty streets of Manhattan and found a new home in the retro Prehistory of our modern-day Internet?

A simple white landing page reads as follows: »Please Change Beliefs«. On the top of the page, a new *Truism* appears every few seconds. By clicking on one of Holzer's polite suggestions, a new page pops up, where a selection of the series is displayed on a roll-down menu box. The visitor is informed that it's up to him if he wants to »improve« one of the sentences or not. If so, the suitable button »Click Here« connects him with another plain white page, where he has the opportunity to change an entire sentence of his choice and later on add it to the final list. If a mistake is made, a reset button returns the *Truism* to its original form. The individual contributions are then saved in alphabetical order in the form of an online digital archive. The data files are stored online and cover the whole project, with original submissions dating back to 1995 and the most recent ones from 2018 (Abb. 5).[11]

---

[9] The Website is still available under the domain name http://adaweb.walkerart.org/home.shtml. Cf. Äda Web About Page, http://adaweb.walkerart.org/nota/messages/read_ada.html (29.10.2018).

[10] Cf. Hayles, Katherine N.: How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. Chicago 1999. P.9.

[11] Cf. *Please Change Beliefs* on Äda Web, http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?change (29.10.2018).

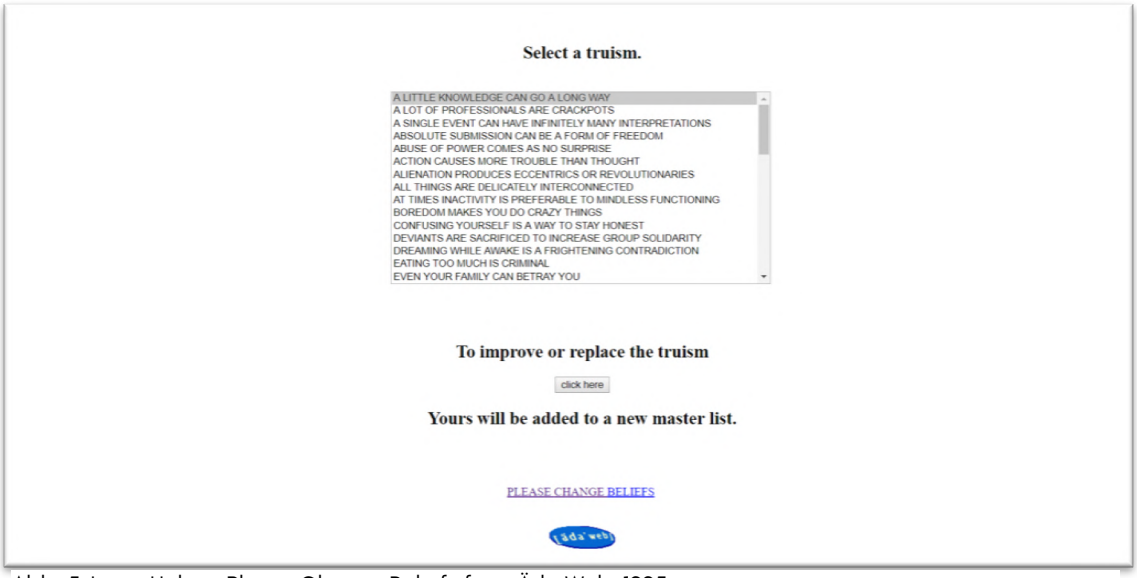


Abb. 5 Jenny Holzer, Please Change Beliefs from Äda Web, 1995.

The series produced by Holzer's digital interactive game gives birth to new themes and perspectives. The political tone, that largely defined the original presentation of the series, seems to dominate a large sum of the submissions (CHOICE MAKES GOOD CITIZENS, EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT, REGARDLESS OF ITS MONETARY VALUE, or REVOLUTION BEGINS WITH CHANGES IN THE SYSTEM), while others replay beloved clichés (EVERYTHING HAPPENS FOR A REASON, EVERYBODY HURTS) or ironically revisit them (A LOT OF KNOWLEDGE CAN GO A LITTLE WAY). Jokes, sarcastic comments, swearwords, and hate comments constitute a large part of the rest of the submissions, with F words of many sorts, N words, and a variety of racially-charged, sexually-motivated violence. Concluding, a last category of unsorted *Truisms* includes everything from random letters, punctuation marks, porn websites, the Microsoft homepage, the entire script of the animated 2007 movie »The Bee Movie«[12]to a disturbing short story of domestic violence about a guy who beats up his wife for bringing the wrong kind of potato salad to a dinner party.[13]

The archives stored on the site are available to the public under the following link, http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/text/trusubs.5.html (29.10.2018).

[12] Cf. http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi.

[13] The story in question ends as follows: »...I JUST DIDN'T WANT ANYONE TO THINK I WOULD ASSOCIATE WITH SOMEONE THAT WOULD BRING A POTATO SALAD! ANYWAY, TOM AND HIS ABOVE MEDIOCRE WIFE WERE ALREADY THERE. AND GET THIS, THEY BROUGHT A FRUIT SALAD! WITH WHIPPED CREAM! THE NERVE OF THOSE FORKNIGHTS! NEEDLESS TO SAY I GAVE MY WIFE, GOD REST HER SOUL, A COUPLE CHOICE WORDS ABOUT WHIPPED CREAM! VERSUS POTATO SALAD! GOD DAMMIT! SON OF A BITCH! A REAL TONGUE LASHING! GEEZ, YOU'RE KIND OF SMOTHERING ME. I'LL TALK TO YOU LATER.« Cf. Ibid.

Cyberspace: On Internet Prehistories and Other Net.Ghosts

The moment Holzer's one-liners left our world and made their way into this kind of digitally defined reality, the question of the so called ›Cyberspace‹ problematic became unavoidable. The word cyberspace is rarely brought up nowadays, both in everyday situations as well as in academic discourses. Almost always charged with a sense of retro nostalgia and not really with the power and status of a Terminus technicus, one's bound to come across this part of the cultural heritage of the 90s while considering Holzer's *Please Change Beliefs*.[14] Any kind of definitive distinction between the concepts of Cyberspace and our modern day perception and conceptualization of the Internet are linked with the way those questions were incorporated into broader discursive fields with an emphasis on western, mostly English-speaking academia. Furthermore the fact that Cyberspace relates to a concept with a certain historic sentiment tied to it, allows for a clearer and easier way of dissecting and understanding its historical connotations. In other words, the endeavour of deciphering whether cyberspace and the internet are brothers, sisters, or simply distant cousins with no blood relation whatsoever, is bound to disappoint from the very beginning.[15]

The question regarding the medium und the framework conditions of Holzer's work opens up a brand new horizon of criticism, while considering their reincarnation within computer simulated realities. What does it really mean that her direct and sharp comments, which first came to life on the dirty streets of Manhattan, left the urban scenery behind and transitioned into a dually-coded digital environment? What could then be said about a work of art that was once one thing at one place at one time, and then became something else, in another place, at some other point in time, and how does that transition correlate with themes of materiality, modality and ontology?

In order to better understand what we're dealing with, a quick historical background is needed. Cyberspace was first introduced as a term by sci-fi writer and theorist William Gibson in his landmark 1984 cyberpunk masterpiece *Neuromancer*.[16]Integrated in various critical discourses all throughout the 90s and the early 00s, the idea of another space that can only be accessed using a computer and that existed parallel to the real became

[14] Cf. Lyon, David: Cyberspace: Beyond the Information Society? In: Armitage, John; Roberts, Joanne (ed.): Living with Cyberspace. Technology and Society in the 21st Century. London 2002. P. 21-33, 24f.

[15] See here Dieter Daniels discussion regarding the framework of Cyberspace and the process of interactivity in computer based Media Art. Cf. Daniels, Dieter: Vom Readymade zum Cyberspace. Kunst/Medien Interferenzen. Berlin 2003. P. 60-64.

[16] Cf. Gibson, William: Neuromancer. New York 1984. P. 128.

a useful tool to answer a series of paradoxes about the way virtuality functions.[17] Nonetheless, the mixture of metaphorical and literal language used to describe the concept of Cyberspace, at least taken into account the way we've learned to talk about what's real and what's not,[18]makes the concept of cyberspace and the internet a tricky grey zone. The very same epistemological habit, according to which ›something is‹ and ›something else is not‹ cannot be used as an effective tool for a better critical understanding of our relationship with any kind of Cyber-.[19] Gibson's first definition of Cyberspace reads as follows:

> [A] consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts... A graphical representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the non-space of the mind, clusters and constellations of data.[20]

The idea that cyberspace is something within which there's something else indicates a really important aspect, meaning that of a certain type of space. A spatial experience conceptualized as the by-product of an inter-medial, inter-disciplinary, simulated construct that resists canonical definitions and remains almost unseen to the human perceptual eye. The idea of a mutually-experienced environment within the medium of computer communication that consists of coded visual and/or audio representations makes for a first entry way into the problems surrounding the term.

However, the quest for answers becomes trickier if we ask ourselves the following: How and where are we supposed to position the ›viewer‹ in this equation? Saying that nothing has changed in the history of perception since we last saw that horrid ghost we used to call painting, is like using a carrier pigeon to send an email and hoping for the best. After the gradual representational regimes that art has been through following the dismantlement of the medium hierarchy, the rise and fall of the post-medium, the fatal attacks of the Performative, the invasion of mass media, and the nihilistic end of every

---

[17] Cf. McKenzie, Wark: From Cyberspace to Biospace, From Neuromancer to Gattaga. In: Armitage 2002. P. 72-82, 73.

[18] An array of different theories has attempted to conceptualize and understand what it means to be ›real‹ and ›hyperreal‹ accordingly. The most conventional definition reads: »real: having an actual existence«. In: OED, http://www.oed.com/view/Entry/158926?rskey=azh133&result=3&isAdvanced=false#eid (09.11.2018).

[19] See here the epistemological significance of contributions such as the concept of a Deleuzian *becoming* as a notion of an Anti-Humanist entity that challenges ontological norms. Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis 1987. P. 272.

[20] Gibson 1984. P. 128.

other End,[21] the power of the eye as a perceptive tool ended up a culturally specific construct rather than an almighty epistemic truth. The variable of a systemic approach, an analytical tool highly linked with the history of Cybernetics, proves to be a fascinating perspective in changing the way we approach art in general and on the internet in particular. One that poses questions of Cyberspace, viewer, reader and power and takes the argument of the medium and the concept of modality in the case of Jenny Holzer a step further.

The Observer – ReaderParadox: A Cyber-body Question

The science of systems and their hidden power allows for a further critical analysis of boundaries, observers, as well as the history of perception and proves a vital tool in order to understand how Holzer's words transitioned from the printed paper to the web. After discussing questions of materiality and space, the process of perception seems to be the suitable next step attempting to re-contextualise the *Truisms* from their initial home on an off-set printed poster on the streets of SoHo, to a digitally coded website. Katherine Hayles argues for an adaptive, coevolving and complex networked system that encapsulates both observer and the system itself and makes way for distributed informational patterns that question and defile the anthropocentric continental history of History.[22] The way we approach and begin to understand a work of art online begins neither at an ›I‹ nor with an ›eye‹,[23] for in this case the beauty couldn't be further away from the beholder. The minute that dynamic of the system comes into play, we start to understand Holzer's place on the internet from a perceptual stand point.

It doesn't matter how we see or read those catchy or mean one-liners because the ›we‹, understood here as a monolithic and clearly defined perceptive whole conceptualized within art historical discourses, we've been taught, isn't the same anymore. It *became* part of a wider whole, a distributed fragment that has been displaced from its once-powerful center and cannot define anything and everything anymore. One sits in front of a device with an internet connection, such as a computer, a tablet, or a smartphone and

[21] The concept of an ›End‹, here capitalized as a node to of an epistemological term, alludes to an array of art theoretical discourses utilizing the concept of an unavoidable ›End of the World‹ as an analytical tool. Ranging from Malevich's *Last Exhibition of Futurist Painting 0.10 (Zero-Ten)*, held in Petrograd in 1915, to Hegel's understanding of the ›End of Art‹ and Arthur C. Danto's *The End of Art*.

[22] See here the way Hayles discusses the concept of reflexivity, referencing Humberto Maturana's and Francisco Varela's ›Autopoiesis and Cognition‹, cf. Hayles 1999. P. 140.

[23] Cf. Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London 1993. P. 30.

clicks on the website. The process takes just a few minutes, the game is played and Holzer hides herself in the corner, sharpening her tongue. With that sort of systemic, anti-humanistic understanding in mind, the ›we‹ that defined human cognition transcends into the idea of a user. The idea of an active participator, someone whose contribution fulfills a big role in the process of an art work reflects a set of practices dating back to the 60s. Yet, besides the notion of interactivity, referenced on the direct actions required on the website (choosing and converting a Truism), the idea of a user is to be understood a step further. Defiling the clear definitions of human body, cognition and matter brings the question of a user to another receptor field.

A cyber-body that sits between medium and message, blurring the lines between human and machine, while questioning what it means to understand a work of art that managed to break out of its gold platted shinny frame, climb down that plain white wall and brake into the other side of the screen. The system could be understood as a spiralling »dance of agency«[24] between matter, the immaterial, information, and cognition, which showcases that the contextual conditions of a work of art on the internet are far more perverse and complex than expected. With this kind of cybernetic readings and Hayles' powerful feminist posthumans in mind, one's drawn to the following conclusion: The viewer has to become a reader, the reader has to become a user, and that exact user keeps on *becoming*.

Medium, Message or Information? On MacLuhan's Salvation and Other Conclusions

The Q&A organized for Holzer's online project ended with the following remarks, long after the artist had left the website:

> coon/cowboy: Where did everybody go?
> bemorgan/morgan: Some people have lives, apparently.
> coon/cowboy: Oh
> bemorgan/morgan: Aphorisms as art?
> bemorgan/morgan: Marshall McLuhan made a career out of it
> bemorgan/morgan: A 'saying,' a 'truism.' coon/cowboy: Otay (sic)
> bemorgan/morgan: God, I wish McLuhan was alive today.[25]

[24] Cf. Pickering, Andrew: The Mangle of Practice. Time, Agency and Science. Chicago 1995. P. 21-22.
[25] Transcript of the live chat session regarding Please Change Beliefs, http://adaweb.walkerart.org/context/artists/holzer/holzer0.html (29.10.2018).

How would Marshal McLuhan, the emblematic figure of modern media studies, react to Holzer and her digital games? How would her one-liners relate to his own career-defining one-liners?

McLuhan's media understanding, exemplified in truisms like ›The Medium is the Message‹ could serve as a viable tool to decipher Holzer's practice and bring this brief overview to a conclusion. For McLuhan, the medium is a free, open, and, for many of his critics, over-simplified term that can virtually be used for anything, from light bulbs that turn on and off, cars that shape the future of urbanism, to TV screens and railroads. The influence of new technologies on our everyday lives constitutes the basis of his argument, focusing on the way they are able to influence and drastically alter us.[26]A broader, systemic, and ever-adaptive rhizomatic understanding of the state of the medium is called for in order to begin unravelling the transcendence of an artwork on the world of the internet. One that gradually breaks away from the ghosts of modernity and gives birth to new approaches and further questions to deal with. The typical random passers-by in New York of 1977 that may or may not have noticed Holzer's truthful intervention evolve to the digitally coded users of the 21st century.

A cheap, easy-to-print poster destined to disappear forever transcends into a series of codes that make up an online domain, secretly lurking on the other side of the rabbit hole. The urban public space during the late 70s evolves into the networked virtuality of the cyber-era, whereas the perceptual eye of a passerby breaks away from its passive corner and blends into a distorted ever-changing post-human dance. After assessing the way through which Jenny Holzer's political language made a leap of faith towards a fascinating pre-history of our modern day internet, breaking out of ink and paper and the urban public space, one's able to highlight the perplexities of that very same process.

Donna Haraway ends her 1984 ironic feminist tale, appropriately titled *Cyborg Manifesto*, with the following remarks that ›I‹ / ›Eye‹ will use to end mine: »[T]his is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the super savers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories,

[26] Cf. McLuhan, Marshal: The Medium is the Message. In: Understanding Media: The Extensions of Man. New York 1964. P. 1-2.

relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess.«[27]

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jenny Holzer, Truisms, Street New York City, 1978.

Abb. 2: Jenny Holzer, Truisms, Times Square New York, 1982.

Abb. 3: Jenny Holzer, Truisms, Fashion Moda Bronx, 1979.

Abb. 4: Jenny Holzer, *Please Change Beliefs*, Äda Web, http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?please (11.11.2018), Screenshot by the Author.

Abb. 5: Jenny Holzer, *Please Change Beliefs*, Äda Web. http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?please (11.11.2018). Screenshot by the Author.

[27] Haraway, Donna Jeanne: A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the late twentieth century. In: Haraway, Donna Jeanne: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York 1991. P. 181.

Johanna Johnen

Das vermenschlichte Interieur.

Formensprache und Rezeption von Felix Vallottons *Intimités*.

Lange Zeit wurde Felix Vallotton vor allem als Graphiker angesehen. Dabei hatte er nach 1900 kaum noch Graphiken geschaffen und mehrfach betont, die Malerei sei für ihn die wichtigste Kunstform.[1] Dass er aber vor allem als Graphiker so bekannt wurde, lässt die Ausdruckskraft seiner Graphiken bereits erahnen.

> Vallotton hat aus dem Holzschnitt so viel gemacht, dass er getrost auf den Ehrgeiz verzichten könnte, auch als Maler zu zählen. […] Denn malerischer als seine Bilder, farbenreicher als die Werke viel berühmterer Maler sind diese Holzschnitte in Schwarz-Weiss.[2]

Die Fachliteratur beschäftigt sich jedoch vorwiegend mit den Gemälden, genauer mit der Folge seiner sechs Interieurgemälde. Diese wurden allerdings von der zehnteiligen Holzschnittserie, den *Intimités* oder zu Deutsch *Intime Szenen* inspiriert (Abb. 1). Eben dieser Serie widmet sich der vorliegende Aufsatz anhand einiger exemplarischer Einzelabbildungen. Ich werde die Grafikreihe in ihren zeitgeschichtlichen Kontext einordnen und mich der Frage widmen, wie sich die Werkaussage durch die Art der Rezeption verändert. Bei meiner Analyse werde ich mich dabei besonders auf die Formensprache und Komposition der einzelnen Grafiken konzentrieren.

Vallottons *Intimités*

Die *Intimen Szenen* schuf der gebürtige Schweizer Vallotton 1897/98 für die Pariser Künstlerzeitschrift *La Revue Blanche*, in der sie Ende 1898 auch publiziert wurden.[3] Die Werke haben alle den spannungsgeladenen Kampf der Geschlechter zum Thema.[4] In der Fachliteratur werden die Holzschnitte nur selten behandelt. Wenn doch, so sind es meist Versuche, die zehn Darstellungen, welche ohne festgelegte Reihenfolge erschienen sind[5], in eine chronologisch-erzählende Abfolge zu bringen und die einzelnen Szenen inhaltlich

[1] Vgl. Thomson, Belinda: The Dictionary of Art, Bd. 31, London 1996, S. 830.
[2] Meier-Graefe, Julius: Felix Vallotton, Paris 1898, S. 11.
[3] Vgl. Ausst.-Kat., *Artists of La Revue Blanche*, Memorial Art Gallery, New York 1984, S. 84.
[4] Vgl. Perucchi-Petri, Ursula: *Das Interieur als Bühne*, in: Intime Welten. Das Interieur bei den Nabis, Bern 1999, S. 35-49.
[5] Vgl. Krämer, Felix: Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900, Köln 2007, S. 136.

zu erläutern.[6] Dabei sind es gerade künstlerische Gestaltung, Formensprache und Ausdruckskraft dieser Drucke das, die bereits 1898 von Julius Meier-Graefe besonders gelobt wurden.

In dem graphischen Werk Vallottons zeigt sich erstmals die »Radikalisierung, der in der reduzierten Formensprache beginnenden Neuorientierung«.[7] Vallotton verzichtet auf Schattierungen und Details und arbeitet verstärkt mit großen Flächen in Schwarz. Die zehn *Intimen Szenen* zeigen in monochromer und stark flächiger Gestaltung verschiedene Innenräume, in denen jeweils eine männliche und eine weibliche Figur zu sehen ist. Ob es sich dabei immer um dieselben Personen handelt oder es verschiedene Paare sind, lässt sich nicht mit völliger Bestimmtheit sagen. Die Frau ist in allen Holzschnitten der Serie mit hochgestecktem dunklem Haar gezeigt, der Mann jedoch ist mal mit Schnauzbart, mal mit Vollbart und mal bartlos dargestellt. Immer wieder wird betont, wie Vallotton in den *Intimités* zeigt, dass die Grundwerte der Bourgeoisie, wie eheliche Treue und glückliche Liebesbeziehungen, bloße Illusion sind.[8] Dies macht er in den Bildern selbst deutlich, indem er ihnen Titel gibt, die dem Gezeigten ironisch widersprechen. So etwa in dem Holzschnitt *Die Lüge* (Abb. 2).

Abb. 1 Felix Vallotton, Intimites Gesamtansicht, 1897-1898.

Dieses Blatt zeigt ein junges Paar, welches eng umschlungen auf einem dunklen Sofa sitzt. Die Wand hinter den beiden ist mit einer auffälligen, längsgestreiften Tapete bedeckt. Am rechten Bildrand sieht man einen kleinen runden Tisch, welcher von einem weißen Tuch bedeckt ist. Darauf stehen eine Kanne und zwei Tassen sowie ein bauchiges Glasgefäß. Hinter diesem Tischchen ist außerdem ein großer schwarzer Lehnsessel zu

[6] Vgl. Perucchi-Petri 1999; Krämer, Felix 2007.
[7] Guidnard, Caroline: *Les Intimités, 1897-1898* in: Ausst.-Kat., *Felix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei*, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf 2010, S. 88-97, S. 88.
[8] Vgl. Perucchi-Petri 1999, S. 43.

sehen. Darüber hängt ein Bild an der Wand, von dem jedoch nur die untere linke Ecke sichtbar ist. Der Rest wird von den Bildkanten der Graphik abgeschnitten. Die Komposition des Innenraums, vor allem die verschiedenen Perspektiven, in denen die Einrichtungsgegenstände zu sehen sind, lässt das Raumgefüge unwirklich und unheimlich wirken. Es erwacht im Betrachter das Gefühl, dass hier etwas nicht stimmt.

Abb. 2 Felix Vallotton: Le Mensonge – Die Lüge, 1897.

Die Inspiration, die Vallotton von japanischen Holzschnitten bezog, ist hier, wie auch in vielen anderen seiner *Intimités*, deutlich sichtbar.[9] Ein wichtiges Merkmal japanischer Holzschnitte war die Aufgabe der Zentralperspektive zugunsten vielfacher Perspektiven, die zum Teil gegeneinander verlaufen. Im Interieurbild *Theaterszene mit Frauenrollen*,

Abb. 3 Utagawa Kunisada: Theaterszene mit Frauenrollen, Ende 19. Jh. o.M.

welches Utagawa Kunisada Ende des 19. Jahrhunderts schuf, sieht man deutlich, wie der Boden nach oben zu kippen scheint, während man gleichzeitig frontal auf alle Personen und die Wände blickt (Abb. 3). Vallotton nutzt diese Art der multiplen Perspektiven in seinen Werken. So verläuft bei dem Holzschnitt *Die Lüge* die gestreifte Zimmerwand parallel zur Bildfläche, das Sofa aber scheint schräg im Raum zu stehen. Der große Lehnsessel wird hinter und über dem kleinen Tisch gezeigt. Letzterer wirkt, als würde er im Raum schweben, da keinerlei Tischbeine sichtbar sind. Die Ecke des Bildes an der

[9] Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und das Dekorative*. In: Ausst.-Kat., *Monet, Gauguin, van Gogh ...Inspiration Japan*, Museum Folkwang, Essen, Göttingen 2014, S. 87-93, S. 87.

Wand bildet zudem keinen 90° Winkel. Die linke Kante des Bilderrahmens kippt nach links und verläuft nicht parallel zu den Linien an der Wand, sondern scheint diese zu überkreuzen. Die verschiedenen Perspektiven führen dazu, dass der Standpunkt des Betrachters im Raum unklar bleibt. Dies und die geringe Distanz des Betrachters zum Geschehen vermitteln bereits ein Gefühl von Unbehagen. Dieser Eindruck wird noch weiter verstärkt, wenn der Blick auf den Titel fällt, welcher unten rechts in den Bildraum eingefügt wurde. Vallotton betitelt in schwarzen Majuskeln, welche mit einer weißen rechteckigen Fläche unterlegt sind: »LE MENSONGE«, zu Deutsch: »DIE LÜGE«.

Liebe oder Lüge?

Dieser Titel verwundert auf den ersten Blick, da er im starken Kontrast zu dem glücklich scheinenden Paar steht und viele Fragen aufwirft: Wer lügt? Und worin genau besteht die Lüge? Um dies herauszufinden, beginnt der Betrachter womöglich die gesehenen Gegenstände genauer zu untersuchen. Es fällt auf, dass sich die schwarz-weißen Linien der Tapete im Kleid der Frau widergespiegelt. Man fragt sich, ob diese Verbindung zwischen der Frau und dem Raum darauf hindeuten könnte, dass es ihr Haus ist, in welchem sich das Paar befindet. Des Weiteren machen die geschwungenen Linien des Kleides die Haltung der Frau vor der ansonsten schwarzen Fläche des Sofas sichtbar. Ihre Silhouette verläuft in einer mehrfach geschwungenen S-Linie, die sich am Körper des Mannes empor zu schlängeln scheint. Ihr Gesicht hält die Frau zur Wange des Mannes gewandt, sodass dieses für den Betrachter unsichtbar bleibt. Ihren Hals hat sie soweit gestreckt, dass dieser mit ihrem verlorenen Profil zu einer einzigen weißen Fläche verschmilzt. Den linken Arm hält sie leicht angewinkelt und ihre Hand verschwindet in der Rechten des Mannes. Dort, wo der Unterarm der Frau in ihr Handgelenk übergeht, hat der Künstler dieses in einer merkwürdig abknickenden Kurve gestaltet. Die Länge des Armes erscheint anatomisch inkorrekt, was den schlangenartigen Eindruck der Frauenfigur noch einmal unterstreicht.

Der Mann trägt einen schwarzen Anzug, der die Konturen seines Körpers nahezu vollständig in der Fläche des Sofas verschwinden lässt. So ist etwa seine rechtes Bein nur sichtbar, weil dort die Streifen auf dem Kleid der Dame unterbrochen werden. Dadurch wird nahegelegt, dass sich das andere Bein des Mannes hinter dem Körper der Frau befindet – sie sitzt also zwischen seinen Beinen. Der Einsatz solch gestalterischer Mittel trägt also in entscheidender Weise zur Bildwirkung bei: Sie verstärken den Eindruck einer

intimen Szene. Der Mann hält den Kopf gesenkt und die Augenlider scheinen geschlossen zu sein. Seine rechte Hand hält die Hand der Frau, seinen linken Arm hat er um die Taille der Frau geschlungen, wie die sichtbare weiße Hand auf der Hüfte der Frau verrät. Der Gesichtsausdruck des Mannes wirkt rätselhaft. Ohne den Titel *Die Lüge* würde man das Lächeln, welches seine Lippen umspielt, je nachdem als aufrichtige Freude und Zuneigung interpretieren. Der Titel negiert jedoch jegliche Aufrichtigkeit. Ist es also der Mann, der hier die Frau belügt? Oder ist es umgekehrt?

Der Raum als Spiegel des Inneren

Bildsprache und Titel verorten die Figuren in doppelter Weise im Raum. Die damit verbundene Wirkung von Vallottons Interieurszenen hat Gottfried Jedlicka bereits 1965 wie folgt beschrieben:

> Wie er [Vallotton, Anm. d. Verf.] den Menschen versachlicht, vergegenständlicht, so verlebendigt und beseelt er das Intérieur. Aber wenn er es in einer Weise wiedergibt, dass ein Zimmer, das er darstellt, so unvergesslich wie ein menschliches Individuum wird, wenn er es auch mit so persönlicher Atmosphäre durchtränkt, dass es wie ein gemalter Steckbrief erscheint, dass man meint, ein Medium, das vor dieses Bild geführt werde, müsse ahnen was im Zimmer geschehen sei.[10]

In Vallottons Innenräumen dienen die Elemente der Einrichtung dazu, eine Harmonie der Flächen zu erzeugen. Es geht Vallotton nicht darum, einen Bildraum mit Tiefenwirkung zu schaffen.[11] In der Kunst des 19. Jahrhunderts ist das Interieur oft als Versinnbildlichung der inneren Vorgänge der darin Lebenden zu verstehen.

Bei Vallotton wird das Interieur selbst zur Ausdrucksform des Inneren, der darin gezeigten Menschen und wird selbst vermenschlicht.

> Das Interieur ist das Exterieur der Seele, Stillleben einer Person, mehr als nur austauschbare Hülle, sondern Erweiterung des Ichs, zweite Haut, zweiter Körper, Bild aus dem Innenraum der Psyche.[12]

---

[10] Jedlicka, Gotthard: *Félix Vallotton*, in: Neue Züricher Zeitung, 18. April 1965.

[11] Vgl. Rümelin, Christian: *Komplementarität als Ziel. Die Beziehung zwischen den verschiedenen künstlerischen Techniken bei Felix Vallotton*, in: Ausst.-Kat., *Felix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei*, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf 2010, S. 9-30, S. 28.

[12] Ausst.-Kat.: *Unheimlich: Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann*, Bonn 2006, S. 13.

Ausgehend von dieser Beobachtung fällt der Blick auf das runde Tischchen am rechten Bildrand. Darauf stehen zwei Tassen und ein Krug mit Henkel. Man vermutet, dass das Paar zuvor Kaffee getrunken hat. Spielt sich dieses amouröse Geschehen also tagsüber ab? Das bauchige Glasgefäß mit dem langen Hals wirft weitere Fragen auf. Ist der Inhalt Wasser, oder handelt es sich hier um einen Dekanter für Wein, welcher eher auf die Abendzeit hindeuten würde? Ähnliche Gefäße finden sich auf Waschtischen in Darstellungen von Brautzimmern, so genannten *Bridal-Chambers* (Abb. 4), die erstmals um 1840 erschienen.[13] Diese Zimmer waren meist besonders luxuriös ausgestattete Schlafgemächer für frisch vermählte Paare.[14] Literarische Erzählungen zu jener Zeit, welche in eben diesen Zimmern stattfanden, handelten oft von vorgetäuschter Liebe, verlorener Moral und endeten nicht selten mit Mord.[15] Auch hier wurde die Wirkung des Interieurs auf das Wesen der Menschen darin thematisiert. So wurde oft warnend erläutert, dass gerade die luxuriöse Ausstattung solcher Interieurs unschuldige Frauen verdarben und die Leidenschaft junger Bräute aus den falschen – materiellen – Gründen »entzünden« könnten.[16] In den *Intimités* stehen Interieur und die Menschen darin ebenfalls in enger Beziehung zueinander. Die Handlungsabsichten der gezeigten Personen finden sich, anders gesagt, in den Einrichtungsgegenständen reflektiert.

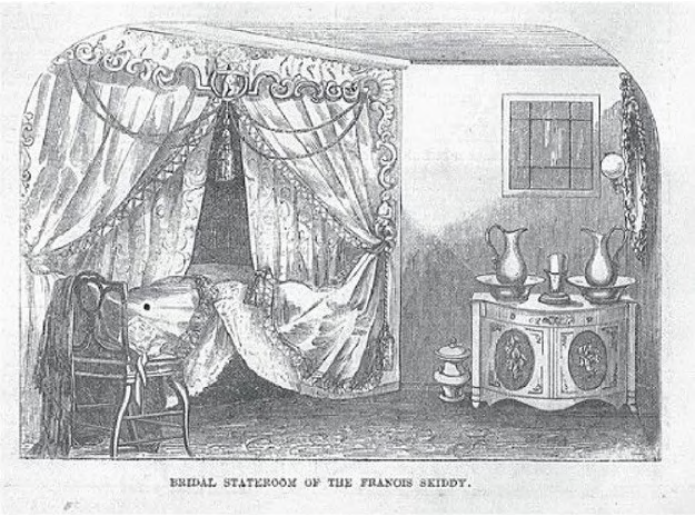


Abb. 4 Unbekannt: The Bridal State-room of the Francis Skiddy, o.M.

> Geht man auf diese Weise detektivisch auf Spurensuche, so entdeckt man, dass die Innenräume Vallottons in der Platzierung und im Zeichencharakter der Möbel und Gegenstände vielfältige Anspielungen enthalten [...].[17]

[13] Vgl. Penner, Barbara: *Sex*, in: Hvattum, Mari; Hultzsch, Anne (Ed.): The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century, London 2018, S. 271-276.
[14] Vgl. Penner 2018, S. 271.
[15] Vgl. Ebd., S. 275.
[16] Vgl. Ebd.
[17] Perucchi-Petri 1999, S. 42.

Die gläserne Flasche evoziert Assoziationen mit der Mariensymbolik Marias Körper wird oft als ein Gefäß für das Göttliche bezeichnet.[18] Im starken Kontrast dazu steht der Verweis auf die Frauenfigur Pandora, welche mit dem Öffnen eines eben solchen Gefäßes Verderben über die ganze Menschheit brachte. In den Einrichtungsgegenständen verschränken sich also mehrere komplexe Deutungsebenen. Ist die Frau hier als unschuldige Mariengestalt zu sehen oder ist sie von materiellem Interesse getrieben und der Mann ihr Opfer? Der Betrachter wird mit mehr Fragen zurückgelassen als zuvor. Doch die drängendste aller Fragen konnte immer noch nicht beantwortet werden: Worin besteht die Lüge? Ist es die Frau, die echte Gefühle vortäuscht, um einen – eventuell finanziellen – Vorteil durch den Mann zu erlangen? Oder ist der Mann derjenige, der lügt und das Lächeln gilt nicht der Frau, sondern seiner Freude darüber, dass diese auf eine Täuschung seinerseits hereingefallen ist? Beide Varianten erscheinen möglich.

Das Interieur als Zeuge

Zur Auflösung dieser Frage werden in der Forschung oft die gesellschaftlichen, wie auch persönlichen Vorbehalte Vallottons gegenüber Frauen angeführt. Der Künstler bediene sich in den Szenen, in welchen die Frau eindeutig als »die Böse« dargestellt wird, dem Topos der Frau als eine kalter Verführerin, der am Ende des 19. Jahrhundert unter Künstlern besonders beliebt war.[19] Dies wird vor allem im Werk *Der Triumph* (Abb. 5) deutlich, in dem der Mann zusammengesunken am Tisch sitzt und sein Gesicht weinend mit einem Taschentuch verbirgt, während die Frau regungslos auf dem Sofa sitzt. Oder auch in *Das große Mittel* (Abb. 6), in welchem die Frau offenbar tiefe Traurigkeit vortäuscht, um einen Streit zu gewinnen. Auch der Tagebucheintrag Vallottons von 1918 in welchem der Künstler fragt womit Männer »diesen schreckenerregenden Partner, der die Frau ist«[20], wohl verdient hätten, wird oft beweisführend zitiert.

Abb. 5 Felix Vallotton: Le grand Moyen – Das letzte Mittel, 1898.

[18] Vgl. Träger, Jörg: Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, S. 131.
[19] Vgl. Krämer 2007, S. 139.
[20] Ebd.

Ich möchte diese Interpretationsweise jedoch nicht als die einzige Möglichkeit sehen, um die Sprache der Holzschnitte Vallottons zu entschlüsseln. Sie erscheinen mir zu komplex, als dass die Aussage so einseitig und einfach sein könnte. Gerade diese nur scheinbar vereinfachte Bildsprache ist es, welche später auch von anderen Künstlern adaptiert wird. Es seien nur einige erwähnt: Edvard Munch, Aubrey Beardsley, Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel.[21] Von welcher Modernität manche der Bildelemente, wie der perspektivisch »gekippte« Tisch, bereits zeugen, wird deutlich, wenn man beispielsweise Picassos Stillleben *Brote und Obstschale auf einem Tisch* um 1909 betrachtet, in welchem ein solches Tischchen in ähnlich aperspektivischer Gestaltung auftritt (Abb. 7).

Abb. 6 Felix Vallotton: Le Triomphe – Der Triumph, 1898.

Ein weiteres Werk, in welchem Vallottons Formsprache besonders ausdrucksstark hervortritt, ist der Holzschnitt *L'Irreparable* (Abb. 8), *Das nicht Wieder-gut-zu-machende*. Erneut werden hier Mann und Frau dargestellt. Sie sitzen diesmal auf einem Sofa mit geschwungener Rückenlehne und scheinen ins Nichts zu blicken. Es ist denkbar, dass das Paar gerade einen Streit hatte und nun den zuvor gefallenen Worten nachsinnt. Mann und Frau sind schwarz gekleidet, sodass sich ihre Körper vor dem schwarzen Möbel aufzulösen scheinen. Die Köpfe der beiden überragen die Rückenlehne nur knapp. Ganz rechts steht ein großer runder Blumentopf auf den ein Fisch mit weit aufgerissenem Maul gemalt ist. Aus diesem Topf erwächst eine hohe palmenartige Zimmer-pflanze. Die Enden dieser Palme erinnern an kleine menschliche Hände, welche sich nach dem Paar auszustrecken scheinen. Die Anspannung eines Streits

Abb. 7 Pablo Picasso: Tisch mit Brot und Früchten, ca. 1909.

[21] Vgl. Busch, Günter; Dorival, Bernard; Jakubec, Doris: Felix Vallotton. Leben und Werk, Frauenfeld 1982, S. 97.

Abb. 8 Felix Vallotton: L'Irreparable – Das nicht Wieder-gut-zu-machende, 1898.

scheint in diesem Moment tiefer Resignation beider Personen gewichen zu sein. Die Unaufhaltsamkeit und die Unwiderrufbarkeit des Schadens, die die Beziehung der beiden hier genommen zu haben scheint, werden vor allem in der Gestaltung der Rückenlehne des Sofas deutlich. Die wellenförmige Linie, welche diese entlang der Hälse der Personen beschreibt, erweckt den Eindruck, als würden die beiden in der aufsteigenden Schwärze ertrinken. Das Wasser steht ihnen buchstäblich bis zum Hals. Das Paar hat offensichtlich jegliche Form von Zuneigung füreinander verloren, sie müssen aber dennoch zusammenbleiben, da eine Scheidung zur Entstehungszeit dieser Serie keine Option war.[22] Dieses Problem war wahrscheinlich damals, wie in Teilen auch heute, für viele verheiratete Paare belastende Realität. Das Werk *Das nicht Wieder-gut-zu-machende* fasst die Aussage von Vallottons *Intimités* besonders gut zusammen und beantwortet auch die Frage, welche das erst genannte Werk aufwirft: Die Werte der Bourgeoisie wie eheliche Treue und glückliche Liebe selbst werden als Lügen entlarvt.

Die Blätter in eine chronologische Reihenfolge zu bringen ist folglich nicht notwendig, weil hier keine zusammenhängende Geschichte *eines* Paares erzählt werden soll. Es sind vielmehr kaleidoskopartige Blicke auf eine Vielzahl an Paaren, eine Vielzahl an gesamtgesellschaftlichen Problemen, wodurch umso deutlicher wird, dass niemand diesen Konflikten entkommen kann. Es sind Blicke in verschiedene Interieurs, in denen man durch die Bildsprache Vallottons den Eindruck bekommt, dass das verlebendigte, vermenschlichte Mobiliar in diesen Wohnräumen Komplizen oder zumindest Mitwissende dieser Umstände sind. Gustave Geffroy wies bereits 1899 darauf hin, »dass bei Vallotton nicht nur die Figuren, sondern auch die Einrichtungsgegenstände bestimmte Rollen spielen würden.«[23] Gerade diese Gegenstände sind es, welche die Bildaussagen so überdeutlich vermitteln. Zwar nehmen diese Elemente der Inneneinrichtung nicht aktiv am

[22] Vgl. Krämer 2007, S. 140.
[23] Ebd., S. 132.

Geschehen innerhalb der Räume teil, jedoch stehen sie in untrennbarer Verbindung zu den Personen darin, spiegeln deren Konflikte wieder und kommentieren diese. Dadurch, dass es nicht bloße Staffage ist, sondern selbst Zeugen innerhalb des Geschehens zu werden scheint, beseelt und vermenschlicht Vallotton in diesen Holzschnitten das Interieur. Die Lehne des Sofas verstärkt das Gefühl, dass das Paar auf ein unaufhaltsames Ende zusteuert. Auch die Zimmerpflanze, die ihre »Finger« nach dem Paar auszustrecken scheint, verstärkt die unheimliche Atmosphäre dieser Darstellung. Selbst der Fisch auf dem bemalten Blumentopf scheint sein Maul aufgerissen zu haben, als wolle er sprechen und bleibt dennoch stumm, was die Stille in dieser angespannten Situation noch besonders sichtbar macht.

Verschiedene Arten der Rezeption

Als Betrachter muss man sich auch die ursprünglich gedachte Präsentation dieser Werke deutlich machen. Sie wurden unter Passepartouts montiert und als speziell angefertigte Mappe geliefert.[24] Vallottons Werke zirkulierten in verschiedenen Kontexten: Im Mappenwerk ebenso wie in der bereits erwähnten Künstlerzeitschrift bis hin zu ihrer heutigen Ausstellung als Bild-Serie im Museum. In einigen Ausstellungen wurden die einzelnen Graphiken so gehangen, dass der Betrachter ganz automatisch versucht, einer Leserichtung zu folgen beziehungsweise eine chronologische Reihenfolge der Werke zu entdecken. In einer Ausstellung im *MoMA* (1962) wurden die Drucke in zwei Reihen von jeweils fünf Werken gehängt.[25] Diese Längsausrichtung führt dazu, die Blätter ähnlich wie Textreihen von links nach rechts ›lesen‹ und in einen Kontext zueinander setzen zu wollen. Offensichtlich stehen die einzelnen Blätter innerhalb der Serie in einem Verhältnis zueinander; sie haben alle die Beziehung zwischen Mann und Frau zum Thema, zeigen diese alle in Interieurs und sind vor allem durch die ausdrucksstarke Formsprache, in der sie gestaltet sind, miteinander verbunden. Diese Kontexte der Blätter zueinander ändert sich jedoch je nach Rezeptionsart. Im Mappenwerk blättert der Betrachtende durch die einzelnen Darstellungen die als einzelne, eigenständige Impulse auf ihn einwirken. Legt man die Darstellungen Vallottons *Intimités* nun zur Gesamtansicht nebeneinander, ist man als Betrachter versucht, sie zueinander in einen chronologischen Kontext zu setzen,

[24] Vgl. Guidnard 2010, S. 88.
[25] Es handelt sich hierbei um die Ausstellung *European Print Acquisitions*, 18.10.–25.11.1962, Museum of Modern Art, New York.

sodass die Serie diese Impuls-Wirkung verliert. Die *Intimités* in einer einzigen Erzählstruktur zusammenzubringen und zu denken, es handle sich in dieser Erzählung nur um ein einzelnes Paar dessen Beziehung gescheitert ist, wäre ein fataler Fehlschluss und eine Fehlinterpretation im Verhältnis zur eigentlichen Aussage. Der Künstler zeigt nicht das Scheitern *einer* Beziehung, sondern kritisiert exemplarisch die Werte der Bourgeoisie. Bei den *Intimités* handelt es sich um eine Serie, welche viele Strömungen und kunsthistorische Kontexte des 19. Jahrhunderts aufgreift und verhandelt: Das Interieur als Spiegel des Inneren der Personen, der Geschlechterkampf und das Unheimliche im eigenen Heim. Die einzelnen Werke bedingen oder benötigen jedoch auch einen eigenen Kontext. Das Eigenrecht der einzelnen Bilder darf ihnen nicht durch die erzwungene chronologische Lesart aberkannt werden, da sich Wirkung und Aussage der Werke sonst völlig verändert. Der Betrachter kommt so zu dem Fehlschluss, es handle sich hier nur um eine missglückte Beziehung, während Vallotton doch deutlich machen wollte, dass glückliche Liebesbeziehungen eine Lüge und zum Scheitern verurteilt sind.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Felix Vallotton, *Intimites* Gesamtansicht, 1897-1898, Holzschnitt, o.M. in: Petrucci-Petri, Ursula (Hg.): Intime Welten: das Interieur bei den Nabis. Bonnard, Vuillard, Vallotton. S. 44-45.

Abb. 2: Felix Vallotton: *Le Mensonge - Die Lüge*, 1897, Holzschnitt, 180 × 225 mm, Museum für Gestaltung, Zürich, in: Busch, Günter; Dorival, Bernard; Jakubec, Doris: Felix Vallotton: Leben und Werk, Frauenfeld 1982, S. 81.

Abb. 3: Utagawa Kunisada: *Theaterszene mit Frauenrollen*, Ende 19. Jh. o.M., Japanischer Holzschnitt, in: Perucchi-Petri, Ursula: Intime Welten. Das Interieur bei den Nabis. Bern 1999. S. 113.

Abb. 4: Ubekannt: *The Bridal State-room of the Francis Skiddy*, o.M., Illustrated News, 28 May 1853, in: Penner, Barbara: Sex, in: Hvattum, Mari; Hultzsch, Anne (Ed.): The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century, London 2018, S. 272.

Abb. 5: Felix Vallotton: *Le Triomphe – Der Triumph*, 1898, Holzschnitt, 178 × 225 mm, Museum für Gestaltung, Zürich, in: Busch, Günter; Dorival, Bernard; Jakubec, Doris: Felix Vallotton: Leben und Werk, Frauenfeld 1982, S. 86

Abb. 6: Felix Vallotton: *Le grand Moyen – Das letzte Mittel*, 1898, Holzschnitt, 17,7 × 22,3 cm, Museum für Gestaltung, Zürich, in: Ausst.-Kat.: Félix Vallotton. Das druckgraphische Werk, Kupferstichkabinett, Berlin 1981, Abb. 186.

Abb. 7: Pablo Picasso: *Tisch mit Brot und Früchten*, ca. 1909, Öl auf Leinwand, 164 × 132,5 cm, Kunstmuseum, Basel, in: Ausst.-Kat.: Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus. München 1990. Abb. 60.

Abb. 8: Felix Vallotton: *L'Irreparable – Das nicht Wieder-gut-zu-machende*, 1898, Holzschnitt, 178 × 223 mm, Museum für Gestaltung, Zürich, in: Busch, Günter; Dorival, Bernard; Jakubec, Doris: Felix Vallotton: Leben und Werk, Frauenfeld 1982, S. 87.

Esra Kalkan

Videographische Blickwechsel.

Intervenierende Subversionen bei Artur Żmijewski und Christoph Schlingensief

»Ist für uns die Welt nicht nur ein Zusammenfassen von Relationen unter einem Maaße [sic!]? Sobald dies willkürliche Maaß fehlt, zerfließt unsere Welt!«[1] Der Vorgang des Zerfließens ist ein Akt der Auflösung, ein Abweichen von der Form, ein sich Ausdehnen und ein sich Verbinden mit den umgebenden Oberflächen. Was Friedrich Nietzsche im ersten Teil seines Aphorismus interrogativ voranstellt, erinnert unwillkürlich an den konstruktivistischen Blick der epistemologischen Wissenschaften. Demnach werden Phänomene in der Welt anhand von Relationen erfasst und kategorisiert. Jenes Zusammenfassen – welches zwangsläufig in (historisch) kontextuellen Verflechtungen eingebunden ist – bedingt zwangsläufig Hohlräume im Erkenntnisnetz, dessen maßstabgebundene Kategorien wie Mauern fungieren können[2], welche zusätzliche, alternierende Verbindungen nicht zulassen. Durch das Zerfließen – mit Nietzsche gedacht – geraten die Berührungspunkte respektive Relationen in Bewegung und sind so flexibel, dass sie sich auch in den verkrümmtesten Furchen entfalten können.

Jenes Zitat eignet sich für die folgende Untersuchung auch in Verbindung mit den Überlegungen des Kunsthistorikers Wolfgang Kemp zum Umgang mit der kontextuellen Komplexität in der Kunstgeschichte. Der kurze Text *Kontexte, für eine Kunstgeschichte der Komplexität* (1991), dessen Titel programmatisch für die folgenden Ausführungen gelten kann, stellt ein Plädoyer für die Öffnung und kritische Reflexion einer – noch weitgehend traditionell eurozentrisch ausgerichteten – kunst-wissenschaftlichen Disziplin dar, die sich, mit Kemp gesprochen, »an ein anderes Denken gewöhnen muss«[3]. Auf dieser Grundlage sollen im Folgenden zwei Arbeiten der Künstler Artur Żmijewski und Christoph Schlingensief auf den videographischen Blick und die Rezeption von Sichtbarkeit hin, genauer unter dem Blickwinkel des Normalen und Pathologischen betrachtet werden.

---

[1] Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1880–1882. Bd. 9: Sämtliche Werke, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin/München 1988[20], S. 454.

[2] Dies soll keineswegs eine allgemeine Relativierung von Theorien evozieren, sondern vielmehr auf die notwendige und ständige Bewusstmachung jenes Faktums hinweisen, die m.M.n. diskursfördernd ist.

[3] Kemp, Wolfgang: *Kontexte, für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: Texte zur Kunst, 1. Jg./Nr. 2 (1991).

Ogród Botaniczny/Zoo

Begleitet durch die Kombination von Schnitt und Fokusblende erscheint die Großaufnahme eines Kinderkopfes im drei viertel Profil, dessen Kopf an einem gepolsterten Teil einer Kopfstütze lehnt. Wir sehen, wie das Kind von einer Hand, deren Besitzer oder Besitzerin nicht zu sehen ist, mit einem kleinen Löffel eine breiartige Substanz in den beschmierten Mund geschoben bekommt. Es gibt weinerliche Töne von sich, die Unwohlsein zum Ausdruck zu bringen scheinen. Der sich im Mund befindliche Brei wird in kleinen Kaubewegungen immer wieder abgesondert, woraufhin die Hand mit dem Löffel das Ausgestoßene zurückführt. Eine Überblende leitet zwei Sequenzen mit je einer Affenart ein: Einen roten Vari und einen Lisztaffen, nur partiell im Profil zu sehen, essen mit ihren Händen Früchte und Gemüse (Abb. 1-3).

Abb. 1-3 Screenshots: Artur Żmijewski, Ogród Botaniczny/Zoo, 1997.

Die soeben gegebene Beschreibung bezieht sich auf eine kurze Sequenz aus der Videoarbeit *Ogród Botaniczny/Zoo*[4] (dt. Botanischer Garten/Zoo, 1997) des polnischen Künstlers Artur Żmijewski. In vielen seiner dokumentarischen und videographischen Arbeiten beschäftigt sich der ursprünglich in Warschau studierte Bildhauer mit dem ›versehrten‹ Körper. Ob Gehörlose, Blinde oder Körper mit fehlenden Extremitäten; Żmijewski filmt Menschen mit offensichtlichen Merkmalen, die nicht dem medial transportierten gesellschaftlichen Idealbild des Körpers entsprechen, respektive jenem Bild gerecht werden können. Zu diesen Arbeiten zählt auch unser Beispiel, das im Rahmen der 1998 organisierten Ausstellungstrilogie mit dem Titel *Parteitag* in Grossbritannien entstand. Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf die »Situation, in der sich die Kunst in den Dienst faschistischer Ideologie stellte.«[5] Das Thema war aber weniger »das

[4] Die Videoarbeit wurde in digitalisierter Form mit freundlicher Genehmigung von der *Foksal Gallery Foundation*, Warschau in Polen, zur Verfügung gestellt.

[5] Mytkowska, Joanna: *Artur Żmijewski. Der Mensch, das unbekannte Wesen.* In: Ausst.-Kat., *Na wolnosci / w koncu: sztuka polska po 1989 roku = in freiheit / endlich: Polnische Kunst nach 1989.* Warszawa/Baden-Baden 2000, S. 83.

Problem künstlerischer Stellungnahme, sondern die allgemeinere Frage nach der Möglichkeit gleichzeitig Henker und Opfer zu werden«[6].

Das knapp sechs Minuten lange Video stellt eine achronologische Aneinanderreihung einzelner Sequenzen dar, in der sowohl verschiedene Kinder als auch Tiere im Freien oder in undefinierten Räumen zu sehen sind. Der Fokus liegt in der Nahaufnahme, die es erlaubt die Eigenarten der einzelnen Lebewesen auf höchst voyeuristische Weise zu beobachten. Ob nestelnd, hin und her wippend, mit schiefen Zähnen, mit Brillen, mit verkrampften Gliedmaßen im Rollstuhl sitzend oder abwesend emporschauend: Diese und andere offensichtliche Eigenschaften beziehungsweise Merkmale der Kinder werden uns auf diesem Wege als ihre ›Wesenheiten‹ präsentiert. Bei den Tieren sind es ausgefallene Frisuren, Farben und körperliche Beschaffenheit, die – aus eurozentrischer Perspektive – auf ihren exotischen Charakter hinweisen. Dabei stellt sich nicht zuletzt die Frage, warum diese Kinder mit jenen Tieren in einem Video eigentlich verknüpft werden, zumal kein einziger werkimmanenter Kommentar vorhanden ist, der Aufschluss darüber geben könnte. Żmijewski äußert in einem Interview hierzu folgendes:

> Behinderte Kinder besuchten den Botanischen Garten in Birmingham. Ohne Einverständnis der Erzieher habe ich die Kinder und das Vorgehen ihrer Pfleger gefilmt. Kinder mit eigenartigen Köpfen, Zuckungen und weinerlichem Stöhnen wirkten auf mich ebenso exotisch wie die anderen im Botanischen Garten gezüchteten Arten. Dieses Zusammentreffen hat mein Interesse geweckt, und so zeichnete ich alles mit der Kamera auf. Den Film habe ich um Aufnahmen von Tieren aus dem Zoo ergänzt.[7]

Die Rede ist verbaliter von behinderten Kindern »mit eigenartigen Köpfen« und anderen »gezüchteten Arten«. Die Information, dass es sich um ›behinderte‹[8] Kinder handelt, evoziert und provoziert hier eine, an die Norm gebundene Assoziation, im Hinblick auf den normierten Begriff ›Behinderung‹, welche auf verschiedene ›Un‹-Fähigkeiten des Körpers, wie Sehschwäche, Koordinations- und Zwangsstörungen, Missbildungen et cetera verweist. Dem uninformierten Rezipierenden wird allerdings nicht ersichtlich, an was oder wodurch jene Körper konkret ›behindert‹ werden.

---

[6] Ebd.

[7] Żmijewski, Artur: *Lieblingskunsttheorie (Auszüge)*. In: Mytkowska, Joanna (Hg.): *Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened. Einmal ist keinmal*. Ostfildern 2005, S. 162-184, S. 181.

[8] Die Begriffe Behinderung und gesund oder ähnliche werden in einfache Anführungszeichen gesetzt, um auf den problematischen linguistischen Diskurs mindestens zu verweisen.

Die videographische Sichtbarkeit

Die im Video gezeigten Aktionen beschränken sich auf das Schaukeln – ohne das ›Wie‹ – und das Essen oder Trinken. Letzteres erfolgt durch die fremde Hilfe »ihrer Pfleger«[9]. Interessant ist hier, dass Żmijewski jene sogenannten Pfleger nie vollständig ins Bild rückt: Es sind entweder nur einzelne Gliedmaßen zu sehen, die einer helfenden Tätigkeit nachgehen, oder der ganze, ohne Kopf gezeigte Körper (Abb. 4/5).

Abb. 4–5 Artur Żmijewski, Ogród Botaniczny/Zoo, 1997.

Die Folge ist somit eine Entpersonalisierung jener, deren Körperteile allein zweckgebunden agieren. Dem diametral entgegengesetzt, zeigt es die Kinder durch die für sie nicht sichtbare Kamera als Entitäten, in ihrem jeweiligen momentanen Zustand. In den Tiersequenzen konzentriert sich der Kamerablick fast ausschließlich auf den Vorgang des Fressens respektive Essens. Die Auswahl der Tiere hebt den Aspekt der Nahrungsaufnahme noch einmal hervor. Eine Schlange verschlingt Mäuse und Ratten, ein Elefant nimmt mit seinem Rüssel das Stroh zu sich und die Affen verwenden ihre Hände. Die Montage dieser Einstellungen lässt zunächst eine negative Konnotation des Gezeigten vermuten, die ihren Widerhall in folgendem Katalogtext findet:

> Eine Einstellung konzentrierte sich auf die deformierten Gesichter, gefolgt von einer Nahaufnahme von Schimpansen. Dieses Werk stellte eine Handlung entgegen aller Anständigkeit, eine Normüberschreitung dar.[10]

Weiter heißt es, dass »die Umsetzung des Films ihm«, also Żmijewski, »den Beweis dafür« liefere, »wie dünn der Lack der ›Norm‹ ist, der nur einen unzulänglichen Schutz vor dem Abgleiten in die Ketzerei bieten«[11] könne.

---

[9] Wie Anm. 5.
[10] Ebd.
[11] Ebd.

Allein der Ausdruck ›deformierte Gesichter‹ legt programmatische Denkweisen offen, die indirekt oder direkt an Taxonomien des 19. Jahrhunderts denken lassen. Zu nennen wäre zudem die Physiognomik, deren Wurzeln bis in die Antike zurück zu verfolgen sind. Die (schau-)spielerische Essenz dieser eigentlich philosophischen Denkrichtung nicht erkennend, treibt der Pfarrer Johann Casper Lavater die Physiognomik auf die (verhängnisvolle) Spitze. Indem er 1775 – entgegen des vorgeblich aufklärerisch-kritischen Rationalismus seiner Zeit – nach seinem »Gefühl«[12], aber mit wissenschaftlichem Anspruch zu beweisen versucht, dass anhand der äußeren Beschaffenheit des Gesichts (als Zentrum der Persönlichkeitsanschauung) auf den Charakter eines Menschen geschlossen werden könne. Der oben angeführte Kommentar ist nur einer unter vielen, die, wie von einem ungeschriebenem Diktum geleitet, das Fehlerhafte, Unvollkommene oder Scheitern festzuhalten scheinen. Ob gewollt oder nicht, werden wir bei Żmijewski durch jenen Fokus – der Titel erscheint in Verbindung mit dem Gezeigten suggestiv – unter anderem auf die Vernichtungspraktiken des Dritten Reichs hingewiesen, welche sich derartige Theorien zu eigen machten.

Wenige Jahre nach dem verheerenden Zweiten Weltkrieg, in einer von Armut und Elend geprägten, sozialpolitisch korrupten neuen Republik, gaben Karl Binding und Alfred Hoche eine 62 Seiten umfassende Schrift heraus, welche die Euthanasie sowohl medizinisch als auch juristisch legitimiert. Darin ist die Rede von »Defektmenschen«, die »nicht nur absolut wertlos, sondern negativ zu wertende Existenzen«[13] seien. Jene nationalsozialistische – Massenmorde und Zwangssterilisationen an ›behinderten‹ Menschen vorbereitende – Definition orientiert sich an dichotom konstruierten Maßstäben, deren Zweck dem Wirtschaftsinteresse dienen sollte und noch heute in abgewandelter Form dient, wie wir beispielsweise an den hiesigen Inklusions- und

[12] Vgl. Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. (Nachdruck der Ausgabe Leipzig und Winterthur 1775 in 4 Bde.) Bd. 1. Hildesheim, Weidmann 2002, hier S. 14 und 122. Siehe auch Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München 2013, S. 84.

[13] Binding, Karl; Hoche, Alfred: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form* (1920). Berlin 2006, S. 52 und 26.

Teilhabedebatten[14] verfolgen können. Dass jener Kommentar[15] so ausschlaggebend in den Fokus rückt, dass Żmijewski gerade auf derartige Reaktionen setzt, die ein (rudimentäres) Zeugnis einer dialektisch konstruierten vorgeblichen Divergenz zwischen dem ›Gesunden‹ und ›Pathologischen‹ sind:

> Żmijewskis Werke scheinen eine Reaktion auf allzu voreilig, vorgenommene Interpretationen von Situationen zu sein, in denen wir uns befinden, und auf die Bereiche mangelnden Selbstbewusstseins, die uns so leichtfertig Dinge hinter Klischees verstecken lassen.[16]

Der Künstler zeigt in *Ogród Botaniczny/Zoo* zwar eine scheinbare Abhängigkeit der Kinder von den ›gesunden‹ Erwachsenen, durchkreuzt aber umso stärker die künstliche Dichotomie von Normalem und Pathologischem, indem er, wie ausgeführt, die Identifikation mit einer Umgebung und den Pflegepersonen nicht zulässt. Durch die videographische ›Artikulationsweise‹ wird auch die Subjekt-Objekt-Abhängigkeit im mehrfachen Wortsinn aufgehoben und erst durch die – von jener Dichotomie geprägten – Wahrnehmung der Rezipierenden wieder aufgepfropft. Żmijewskis Videos können in dieser Hinsicht auch als Skulpturen betrachtet werden, die dem Blick von Ausstellungsbesucher_innen ausgesetzt sind, während sie selbst in einem ganz buchstäblichen Sinne nicht dazu im Stande sind, sich und ihre kontextuellen Verflechtungen aufzuzeigen. Żmijewski deckt mit seiner videographischen Arbeitsweise insofern die »Kultur der Bedeutungen«[17] und tradierte Denkweisen subversiv auf. Die

---

[14] Seit dem Inkrafttreten der UN-Behindertenrechtskonvention 2009 hat sich beispielsweise in Deutschland die Lebenssituation jener Bevölkerungsgruppe nicht verändert oder gar verschlechtert. Bei dem Abkommen handelt es sich um einen völkerrechtlichen Vertrag, der die Menschenrechte für Menschen mit Behinderungen (10 Prozent der Weltbevölkerung) konkretisieren soll. Der Zweck lautet nach Artikel 1: »Zweck dieses Übereinkommens ist es, den vollen und gleichberechtigten Genuss aller Menschenrechte und Grundfreiheiten durch alle Menschen mit Behinderungen zu fördern, zu schützen und zu gewährleisten und die Achtung der ihnen innewohnenden Würde zu fördern.«, Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. In: Bundesgesetzblatt Jahrgang 2008 Teil II Nr. 35, ausgegeben zu Bonn am 31. Dezember 2008, Artikel 1 d. Präambel. Dieser Zweck ist bisher in weiten Teilen nicht erfüllt worden. Siehe hierzu: https://raul.de/allgemein/hey-abgeordnete-ein-selbstbestimmtes-leben-bedeutet/, https://abilitywatch.de/forderungen/.

[15] Siehe hierzu auch bspw. Timofejev, Sergej: *Blind spots and deaf zones of Polish artist Artur Żmijewski. A conversation in Riga with the Polish artist Artur Żmijewski*. In: Rudzate, Daiga et al. (Hrsg.): *Arterritory. Baltic, Russian and Scandinavian Art Territory*, 09. August 2017, http://www.arterritory.com/en/texts/interviews/6830-blind_spots_and_deaf_zones_of_polish_artist_artur_mijewski/ (21.01.2019), Brunel, Raphael: *Artur Zmijewski*. In: Joly, Patrice et al. (Hrsg.): *Zéro2 – Revue d'art contemporain*, https://www.zerodeux.fr/guests/artur-zmijewski/ (21.01.2019).

[16] Mytkowska, Joanna: *Allzu wirkliche Szenarien*. In: Żmijewski 2005, S. 19.

[17] Żmijewski, Artur: *Lieblingskunsttheorie (Fragment)*. In: Ausst. Kat., *Das Unmögliche Theater – Performativität im Werk von Pawel Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Zmijewski*. Kunsthalle Wien, National Gallery of Art 2005. Nürnberg 2006, S. 67-78, S. 75.

Subversion äußert sich hierbei in den vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten mit dem videographischen Apparat in Verbindung mit dem Verzicht auf den Kommentar und dem dazugehörigen Paratext (Werktitel). Der Künstler verwendet diese, wie oben gezeigt wurde, auf ambivalente und scheinbar zurückhaltende Weise und ermöglicht dem Betrachtenden eine ›freie‹ Assoziation.

Christoph Schlingensief, der unverdrossene Kommentator

Während die Betrachter_innen in Żmijewskis Arbeit auf sich selbst zurückgeworfen werden, ist der Kommentar in Christoph Schlingensiefs Werk ein fluktuierender und immer wieder auftauchender Bestandteil. Als einer der exzeptionellsten Künstler_innen der Gegenwart, dessen ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit und für den Zeitgeist nahezu allen Arbeiten inhärent ist, spricht Schlingensief von sich selbst als »Film-, Theater- und Opernregisseur, Produzent, Alleinunterhalter, Mensch, auch als kranker Mensch, und Christ, auch als Politiker und Performer.«[18E]r zeigt so einerseits seine weitreichenden Tätigkeitsfelder auf, entzieht sich aber andererseits einer konkreten Kategorisierung seiner Person und Arbeit. Tatsächlich zeugen seine Tätigkeiten – von Talkshows (*Talk 2000*, 1997), Theaterinszenierungen, Filmen, Opern, einer Parteigründung (*Chance 2000*, 1998) bis zu Aktionen, die von einem Beuys'schen Aktionismus inspiriert sind –, in denen vorherrschende Verhältnisse auf den Kopf gestellt, durcheinander gebracht und den Rezipierenden (teils verbaliter) vor die Füße geworfen werden, von einem stets chaotischen, nicht-hermeneutischen Zugang. Vorgefertigte Lösungen werden nicht geboten. Schlingensief erfuhr neben großem Lob auch lautstarke Kritik, die bis zu einer Verhaftung[19] führte, was nicht zuletzt von der nicht (direkten) Erfassbarkeit seiner Arbeiten herrührt: Er zieht einerseits keine klare Trennlinie zwischen der ›Realität‹ und der künstlerischen respektive künstlichen ›Nicht-Realität‹. Gegen die vorherrschende Univozität setzt er andererseits auf die chaotische »Vielstimmigkeit der Stimmen«[20].

---

[18] Zitiert nach Gaensheimer, Susanne (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011*. Köln 2011, S. 19.

[19] Anläßlich der *documenta X* wurde Schlingensief während seiner Aktion ›Tötet Helmut Kohl‹ (so lautet die Aufschrift des präsentierten Plakats) im Rahmen von *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland* wegen »Verunglimpfung unseres Bundeskanzlers« verhaftet. Siehe hierzu: *MEIN FILZ, MEIN FETT, MEIN HASE – 48 STUNDEN ÜBERLEBEN FÜR DEUTSCHLAND*. In: Berliner Zeitung: *Freiheit für Christoph*. http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t011 (17.04.2018).

[20] Niermann, Endrik: *Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*. Wiesbaden 2013, S. 72.

In Aktionen wie *Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche* (2000), einer interaktiven Aktion im Rahmen der Wiener Festwochen, prangert er die Diskrepanz zwischen der (europäischen) Asylpolitik und dem ebenso voyeuristischen wie eskapistischen Kulturspektakel[21] an. Seine radikale und sozialkritische Auseinandersetzung mit politisch aktuellen Themen – die auch den Rezipierenden abverlangt wird – ging so weit, dass er sich in einer ständigen Selbst-Beobachtung befand, die Teil seiner Ausdrucksweise geworden ist.

Als wesentliche und stets präsente Elemente seiner Arbeit sind Präsentation, Dekonstruktion, Performation, Integration und Interaktion auszumachen. So bedient sich Schlingensief, frei nach Marcel Duchamp, auch dem Konzept des Readymades, indem er beispielsweise für *Freakstars 3000* (2003) das *RTL*-Fernsehformat *Deutschland sucht den Superstar* (seit 2002) völlig dekonstruierte und zu einem künstlerischen Gegenentwurf zusammensetzte.

Ursprünglich als Serie mit sieben Episoden auf dem Musiksender *Viva* ausgestrahlt und im Nachhinein zu einem 75-minütigen Kinofilm zusammengeschnitten, stellt *Freakstars 3000* ein realsatirisches Konglomerat aus Castingshow, Homeshopping, Presseclub und Happenings dar. Bei den Agierenden handelt es sich unt4er anderem um Schauspieler und Schauspielerinnen wie Irm Herrmann, Werner Brecht oder Achim von Paczensky, mit denen Schlingensief immer wieder zusammengearbeitet hat, und aus Bewohnern und Bewohnerinnen des Wohnheims *Tiele-Winkler-Haus* für Menschen mit ›Behinderungen‹ in Berlin, zusammen. Diese nehmen Rollen namhafter Politiker und Politikerinnen oder Künstlerpersönlichkeiten ein, wie zum Bespiel Helga Stöwhase als Sängerin Nico (Abb. 6). Den im Folgenden zu thematisierenden Kommentaren, die Schlingensief selbst intervenierend – das heißt das Geschehen oftmals unterbrechend – in das *Freakstars 3000*-Universum einbaut, kommt eine tragende Funktion zu. Zunächst wird dem Film ein Warnhinweis vorgeschaltet. Mit ironischer

Abb. 6 Screenshot, Christoph Schlingensief, Freakstars 3000, 2003.

[21] Mit dem Format orientiert sich der Künstler offensichtlich an Fernsehformaten, wie zum Beispiel *Big Brother* (seit 2000).

Intonation werden wir vom Sprecher Jörg van der Horst in das Geschehen eingeführt, der drei Hauptelemente des Projekts aufzählt (Abb. 7): Erstens geht es um »coole junge Menschen«, die sich musikalisch betätigen werden; zweitens um die Thematisierung der – wie schon oben bei Żmijewski besprochenen – Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung vom Normalen und Pathologischen, die »auf das große Problem der Nicht-Behinderten « hinweise. Und drittens wird der mit der früheren TV-Ausstrahlung einhergehende Vorwurf, dass die sogenannten Beteiligten aus dem Wohnheim missbraucht würden, vorab aufgegriffen und satirisch respektive ironisch aufgehoben:

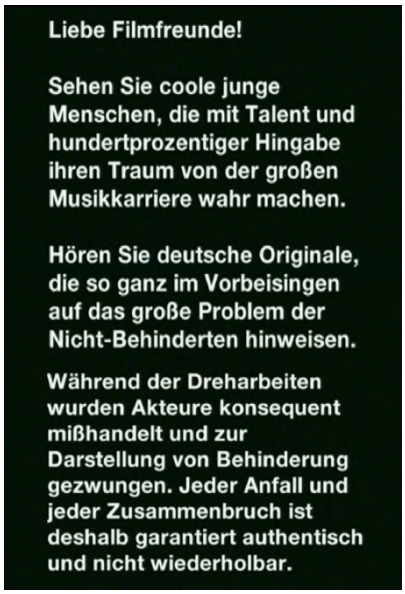


Abb. 7 Screenshot, Christoph Schlingensief, Freakstars 3000, 2003.

> Während der Dreharbeiten wurden Akteure konsequent mißhandelt [sic] und zur Darstellung von Behinderungen gezwungen. Jeder Anfall und jeder Zusammenbruch ist deshalb garantiert authentisch und nicht wiederholbar.[22]

Tatsächlich wird innerhalb des Films, in Form von Einzelinterviews, die Schlingensief selbst mit den Protagonisten führt, neben der Vorstellung der Kandidat_innen, beispielsweise auf deren Lebenssituation eingegangen. Dies geschieht allerdings nicht als Erklärung ›über‹ eine Person, sondern auf Augenhöhe. So etwa, wenn Schlingensief zum Beispiel Achim von Paschinski, mit dem er bereits zusammengearbeitet hatte, dazu auffordert, in die Kamera hinein von dessen Arbeit in einer Hühnerschlachterei von *Wiesenhof* zu erzählen (Abb.8). Dabei tritt die geringe Bezahlung zutage, die vom Träger *Arbeiter-Samariter-Bund* an Paschinski gezahlt wird, und damit die Ausbeutung von ›Behinderten‹. Denn, wie Schlingensief während des Gesprächs anmerkt, seien nur sechs Prozent aller Arbeitsplätze für ›Behinderte‹ in Deutschland auch tatsächlich von ›Behinderten‹ besetzt, da Unternehmen bei einer Nicht-Besetzung

Abb. 8 Screenshot, Christoph Schlingensief, Freakstars 3000, 2003.

[22] Gesprochen von Jörg Van der Horst. In: Schlingensief, Christoph: *Freakstars 3000*, Deutschland, 2003, DVD, PAL Farbe, 4:3, 75'.

lediglich durch das Zahlen einer verschwindend geringen Gebühr ›sanktioniert‹ würden.[23] Derartige realpolitische und persönliche Probleme werden in *Freakstars 3000*, neben dem unterhaltenden Chaos, gleichberechtigt thematisiert respektive lautstark angeprangert.

Subversion als Mittel zur Diskurserweiterung

Durch die Sichtbarmachung agierender unterrepräsentierter ›Körper‹ und den Umgang mit diesen in einem medialen Kontext werden Fernsehformate, in denen das Publikum zumeist mit ›nicht-versehrten Körpern‹ konfrontiert wird, radikal dekonstruiert. Damit trägt Schlingensief zur diskursiven Öffnung und somit auch zur kritischen Auseinandersetzung vorherrschender konventioneller Repräsentationsformen ›behinderter Menschen‹ bei. Wie Diedrich Diederichsen zeigt, wirkt Schlingensief dabei gegen die »Diskursverknappung«, die »ein Mittel zur Konstruktion von einer falschen Eindeutigkeit«[24] sei. Während der ganzen Show agiert der Künstler Schlingensief ungezwungen mit den Teilnehmenden auf Augenhöhe, während medial vorrangig in Form von Dokumentationen und anderen Beiträgen *über* jene Personen und explizit deren ›Schicksal‹ gesprochen wird. Schlingensief äußert sich hierzu aus dem *Making of*:

> Wenn ich hingehe und jetzt nochmal dem sowieso schon Kraftvollen eigentlich entgegen arbeite, indem ich jetzt als Kreativdirektor sitze und sag', jetzt erzähle ich auch nochmal die Psychologie dieser Person, da setzt du eine neue Kraft praktisch in der Konstruktion dazu, die in Leuten den Rhythmus aber eigentlich kaputt macht. Weil die haben genauso wie ich, wie ich mir vorgenommen habe, spontan reagiert und einfach gemacht. und das ist 'ne ganz andere Kraft als die der Analyse, die immer wieder sagt nämlich: zeigen, dass einer mit einem Bein genauso schnell laufen kann mit 'ner richtigen Prothese wie jemand mit zwei Beinen.[25]

Daraus folgernd kann behauptet werden, dass der Wert des hybriden Kunst-Lebens nach Schlingensief, das Verbinden und Vermischen von Kontexten, in dem Potential zur Veränderung liegt, sofern sie der erlebten Wirklichkeit verbunden bleibt.

Hinsichtlich des ›versehrten Körpers‹ fungiert das Medium Video bei beiden Künstlern

---

[23] Vgl. Schlingensief, Christoph: *Freakstars 3000*, Deutschland, 20..03, DVD, PAL Farbe, 4:3, 75'. Siehe auch: Bundesarbeitsgemeinschaft der Integrationsämter und Hauptfürsorgestellen (BIH) GbR: *Ausgleichsabgabe*. Stand: 11.12.2018. Wiesbaden 2018. https://www.integrationsaemter.de/Fachlexikon/Ausgleichsabgabe/77c350i1p/ (16.01.2019).

[24] Vgl., Diederichsen, Diedrich: *Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik*. In: Gaensheimer 2011, S. 183-190.

[25] Schlingensief, Christoph: *Making Of*. In: *Freakstars 3000*, 2002. Das Gesprochene wurde von der Verfasserin transkribiert.

als skopisches Instrument zur Sichtbarmachung im künstlerischen Kontext. Die Künstler bringen unsere Augen in private und öffentliche Umgebungen von Personen, deren physische und psychische Präsenz von gesellschaftlich konstruierten normativen Abweichungen vorbelastet ist: Die Nähe, die sowohl Schlingensief (selbst agierend) als auch Żmijewski (voyeuristisch zurückhaltend) in ihren Arbeiten vorgeben, würde für viele Menschen in einer realen Begegnung – wie auch die Rezensionen zeigen – gegen gängige (anerzogene) moralische Vorstellungen verstoßen:

> Die Tatsache einer offensichtlichen Behinderung als Auslöser in Verbindung mit Sozialisationsvariablen, die behinderte Menschen als Abweichler von hochbewerteten gesellschaftlichen Standards qualifizieren, führt frühzeitig zur Etablierung originärer Reaktionen. Normabweichungen einzelner Mitglieder der Gesellschaft stören individuelle und gesamtgesellschaftliche Gleichgewichtszustände. Weil Schuldzuschreibung und Ausgrenzung aus moralisch- rechtlichen Gründen bei Behinderten nicht ohne weiteres möglich ist, gibt es offiziell erwünschte Reaktionsformen.[26]

Jene Reaktionsformen rühren allerdings – wie gezeigt wurde – von klassifikatorischen Denktraditionen her, welche nicht unwesentlich einer bis ins ›Aufklärungszeitalter‹ erfolgende Distribution von Wissen (edukativ oder unterhaltend), die notgedrungen in Form von Sprache, derer sich die Wissensvermittler_innen bedienen, erfolgt, trägt zu einem maßgeblichen Bewusstsein für Diversität und deren Bedeutung in unserer Gesellschaft bei. An jenes Bewusstsein sind gesellschaftlich organisierte Reglementierungen politischer, soziologischer und kultureller Art geknüpft – kontextuell verflochten –, welche das individuelle Leben letztendlich beeinflussen.

> Unsere Affekte sind niemals ausschließlich unsere eigenen: Affekte werden uns von Anfang an von anderswo übermittelt: Sie vermitteln uns eine bestimmte Wahrnehmung der Welt, sie veranlassen uns; bestimmte Dimensionen der Welt wahrzunehmen und andere auszuschließen.[27]

Was Judith Butler hier konstatiert, betrifft nicht zuletzt auch die zur ständigen Selbstreflexion gezwungenen Wissenschaften. Die Kunst bietet hierbei – zumindest gegenwärtig – einen ›freien‹ Raum zur Hinterfragung und Neuverhandlung gegebener Strukturen, welche wiederum durch eine kritische Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Gegenständen zu einer Rejustierung (wissenschafts-) historisch erwachsener Wahrnehmungsstrukturen im Kontext von ›Behinderung‹ führen können. Dahin gehend

[26] Cloerkes, Günther: *Soziologie der Behinderten. Eine Einführung*. Heidelberg 2001, S. 93.
[27] Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt/New York 2009, S. 54.

können die hier besprochenen Arbeiten von Schlingensief und Żmijewski als normüberschreitend gesehen werden, was notwendig für eben – mit Nietzsche gedacht – das Zerfließen von der Welt, wie wir sie kennen, ist, um neue Perspektiven einnehmen zu können und somit der Verknappung von Diskursen entgegen zu wirken.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-5 Screenshots: Artur Żmijewski, Ogród Botaniczny/Zoo (dt. Botanischer Garten/Zoo), GB, 1997, Video, 5'57, Farbe, stereo. (Die Videoarbeiten wurden in digitalisierter Form mit freundlicher Genehmigung von der Foksal Gallery Foundation, Warschau in Polen, zur Verfügung gestellt.)

Abb. 6-9 Screenshots: Christoph Schlingensief, Freakstars 3000, Deutschland, 2003, DVD, PAL Farbe, 4:3, 75'.

Elisa Mosch

Magiciens de la Terre – Magier der Erde

Überraschend erschien es, als Jean-Hubert Martin 1989 im *Centre Georges Pompidou* und der *Grande Halle de la Villete* die von ihm konzipierte Ausstellung *Magiciens de la Terre* – auf Deutsch ›Magier der Erde‹ – eröffnete, die circa 300.000 Besucher nach Paris bringen sollte.[1] Der damalige Direktor des *Centre Pompidou*, war im weiteren Lauf seiner Karriere außerdem Leiter der *Kunsthalle Bern*, des *Musée d'Afrique et d'Océanie* in Paris und ab 2000 des *Museum Kunst Palast* in Düsseldorf. Sein Interesse an nicht-westlichen Kulturen hat zu neuen und erneuerten Perspektiven in der Kunstwelt geführt. Zu einer Zeit als der Gebrauch des Begriffs Globalisierung und das Ausstellen nicht-westlicher Kunst in europäischen Museen noch nicht üblich war, versuchte Martin, beide durch eine direkte Gegenüberstellung miteinander zu verbinden, um ihre Gemeinsamkeiten aufzuzeigen.
Im Folgenden wird zunächst, durch eine kurze Darstellung der historischen Entwicklung der Unterscheidung von westlicher und nicht-westlicher Kunst, das Thema des Dualismus von Kunst und Ethnografie thematisiert. Es wird darum gehen, wie museale Ausstellungen mit diesen Unterscheidungen umgingen, und wie sie sich jener Problematik stellten. Dabei eignet sich die Ausstellung *Magiciens de la Terre* als ein Beispiel, an dem sich zeigen lässt, wie man die Grenzen von indigener und akademischer Kunst aufzulösen trachtete, um so eine globale Gleichberechtigung des Kunstschaffens zu generieren. *Magiciens de la Terre* war die erste Ausstellung, die Arbeiten von über hundert Künstler*innen präsentierte, von denen nur circa die Hälfte als ›westlich‹ bezeichnet werden konnte.[2] Abschließend wird es darum gehen, welche aktuellen Tendenzen sich daraufhin in Hinsicht des Ausstellens nicht-westlicher, indigener oder kolonialer Kunst in Europa entwickelten.

---

[1] Vgl. Friedel, Julia: *Magiciens de la terre*, 12.08.2016. In: Online-Auftritt von *Contemporary And*, URL: https://www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/ (aufgerufen am 10.11.2018).
[2] Vgl. Belting, Hans: *Contemporary Art and the Museum in the Global Age* (2006). In: Online-Auftritt des *ZKM*, URL: https://zkm.de/de/hans-belting-contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age (aufgerufen am 10.11.2018).

Historischer Rückblick

Aus historischer Sicht zeigt das Thema des Ausstellens westlicher und nicht-westlicher Kunst einige Komplikationen auf. Westliche Kunst grenzt sich gegen östliche Kunst oder jene der restlichen Welt ab. Zur Zeit des Ersten Weltkrieges erlangten europäische Staaten durch die imperialistische Okkupation und die damit verbundene Ausbeutung von Ländern in Afrika und Ozeanien eine Herrschaftsposition. Eine hierarchische Trennung der künstlerischen Produktion entstand zum einen dadurch, dass die Kunst nicht-okzidentaler Länder aus traditionellen und rituellen Motiven heraus entstand.[3] Dem standen in Europa die Kunstströmungen der Klassischen Moderne gegenüber. Eine historische Erzählung dieser Trennung in der Kunstwelt kristallisierte sich ebenfalls bereits im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit den *Völkerschauen* heraus. Dort wurden phänomenologisch und soziokulturell exotisch anmutende Menschen aus Afrika, Südamerika und Asien ›exponiert‹. Westliche Zivilisationen nahmen sich in diesem Rahmen das Recht heraus, »die radikale Ungleichheit und Gewalthigkeit [sic!] der Erwerbungsumstände zu kolonialgeschichtlichen Zeiten unter dem Vorwand des Kosmopolitismus oder der europäischen Neugierde zu verschleiern.«[4] Auch auf den Weltausstellungen im 19. und 20. Jahrhundert, durch die Öffnung des *Musée de l'Homme* in Paris 1937 sowie den ethnografischen Projekten des *Museum of Modern Art* in New York in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurden Objekte von Künstler*innen und Praktiken nicht-westlicher Herkunft in Museen gezeigt.[5]

Von einer ebenbürtigen Präsentation künstlerischer Produktion von westlichen und nicht-westlichen Kulturen war man in diesem Kontext allerdings weit entfernt.[6] Exemplarisch für den keineswegs gleichberechtigten Zusammenhang von westlichem Kunstverständnis und indigener Kunst kann der umstrittene Begriff ›Primitivismus‹ erscheinen, der sich im 20. Jahrhundert herausbildete und dem sich die Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* widmete, die 1984-85 im New Yorker *Museum of*

[3] Belting 2006 (wie Anm. 2).
[4] Balibar, Etienne: *Universalismus. Diskussion mit Alain Badiou.* In: Online-Auftritt des *Europäischen Instituts für progressive Kulturpolitik*, URL: http://eipcp.net/transversal/0607/balibar/de (aufgerufen am: 10.11.2018).
[5] Lafuente, Pablo: *From The Outside In.* In: *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre! 1989.* London 2013. S. 10.
[6] Ebd.

Modern Art stattfand.[7] Kuratiert von William Rubin, stellte sie die Entdeckung von außereuropäischer Kunst in Paris ab 1905 dar. Diese Werke und Objekte, zu denen zeitgenössische Künstler*innen[8] zu jener Zeit Zugriff erhielten und die dort mit ausgestellt wurden, fanden hauptsächlich durch koloniale Einflüsse ihren Weg nach Europa.[9] Durch das Entfernen aus ihrem soziokulturellen Umfeld erfuhren die Objekte indigener Gruppen aus Kolonialgebieten eine Bedeutungsverschiebung, da der Fokus allein darauf lag, inwieweit sie als Inspirationsquelle für europäische Avantgarde Künstler gedient hatten. Das in der Ausstellung gezeigte Werk *Les Desmoiselles d'Avignon* von Pablo Picasso (1907) gilt nicht nur als der Startschuss für den Kubismus, sondern auch als ein Paradebeispiel für den Einfluss indigener Kunst auf das europäische Kunstverständnis. Picasso ließ sich für dieses Gemälde und weitere Arbeiten durch afrikanische Kunstobjekte und Stammesgegenstände beeinflussen. Als Vorbild für die ›Damen von Avignon‹, dienten

Abb. 1 Pablo Picasso, Les Desmoiselles d'Avignon, 1907.

[7] Vgl. Rubin, William; Kirk Vanedoe; Philippe Peltier: *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. New York 1984.
[8] Die Verfasserin verwendet Sternchen, die alle existierenden Genera miteinschließen.
[9] Vgl. Lafuente 2013 (wie Anm. 5), S. 10.

ihm beispielsweise afrikanische Masken, für die Darstellung der beiden rechten Damen.[10] In der Ausstellung wurde Picassos Gemälde in einem Raum mit solchen afrikanischen Masken von indigenen Gruppen präsentiert. Dies scheint problematisch in Hinblick auf eine hierarchische Präsentationsweise. Die Ausstellungsobjekte der anonym bleibenden Produzent*innen dieser Masken, mit nicht westlicher Herkunft, schienen bloß um das zentral gehängte Gemälde des berühmten Künstlers Picasso platziert worden zu sein. Deutlich wird dadurch allein, dass ›primitive‹ Kunst von der westlichen Avantgarde als Inspiration genutzt wurde. Die Nennung der Produzent*innen der Objekte sowie die Forschung nach ihrer Bedeutung schien für die Ausstellung irrelevant zu sein.

Der Ausdruck ›primitivism‹ oder ›Primitivismus‹ wurde somit genutzt, um eine westliche Anschauungsweise auf indigene Kulturen und deren Kunstproduktion zu beschreiben. Es wurden 150 Werke europäischer Künstler – neben Picasso etwa Paul Gauguin, Constantin Brancusi und Amedeo Modigliani ausgestellt – sowie 200 Objekte indigener Kunst aus Afrika und Ozeanien. Damit wurden Gegenstände wie Totems in den Kontext westlicher moderner und zeitgenössischer Kunst gesetzt. Kunstwerke aus nicht-westlichen Staaten blieben dabei größtenteils undatiert und anonym.[11] Außerdem wurden die Erwerbungsumstände, die Ausnutzung kolonialer Macht und die un-kritische Inszenierung von Raubkunst verdrängt, um den Genius der europäischen Avantgarde zu instruieren.

Die Ausstellung ebnete jedoch den Weg für die Auseinandersetzung mit der Form als einem gemeinsamen Anliegen von primitiver und moderner Kunst, und stellte so zugleich ein Verständnis zwischen einer universalistischen und einer humanistischen Auffassung von Kunst aus einer modernen westlichen Perspektive heraus.[12]

Die Magier der Erde als universalistische Antwort auf globale Kunstproduktion

1989, wenige Jahre nach der Ausstellung in New York, veranstaltete man die Ausstellung *Magiciens de la Terre* im Pariser *Centre Pompidou* – einer ebenfalls fest im Diskurs der westlichen Moderne verankerten Einrichtung. Entgegen der Ausstellung im *MoMA* verfolgte Jean Hubert-Martin in Paris das Ziel, den Primitivismus aus einer modernistischen

---

[10] Vgl. o.A.: *Pablo Picasso. Les Desmoiselles d'Avignon*. In: Online-Auftritt des *MoMA*, URL: https://www.moma.org/collection/works/79766

[11] Vgl. o.A.: *Primitivsm in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. In: Press Release No. 17/84, Online-Auftritt des *MoMA*, URL: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf

[12] Vgl. Lafuente 2013 (wie Anm. 5), S. 22.

Perspektive heraus zu verarbeiten.[13] Einige Monate vor dem Fall der Berliner Mauer war es Martin gelungen, transnationale Debatten über Definitionen von Repräsentation, Identität, kultureller Hierarchie, geographischer Dominanz und westlichen Konzeptionen traditioneller Kulturen zu provozieren. Durch seine Ausstellung resultierten Debatten über die Bedeutung von Kunst und Kultur, und die Rolle des Museums in einem erweiterten Kontext. Martin beschreibt sie als die »erste weltweite Ausstellung zeitgenössischer Kunst«,[14] die sich als eine Antwort auf künstlerische Aktivitäten innerhalb der eurozentrischen und westlichen Ausstellungs- und Sehgewohnheit versteht. Künstlerisches Schaffen sollte als gleichberechtigtes universelles und spirituelles Phänomen einer globalen Welt gezeigt werden – und eben nicht mehr aus einer hegemonialen Kolonialperspektive.[15]

In der *Grande Halle de la Villette*, einer großen Ausstellungs- und Veranstaltungshalle in Paris, wurde beispielsweise ein *Mud-Circle* von dem britischen Land-Art Künstler Richard Long[16] an der Wand auf 12 mal 20 Metern von ihm selbst für die Ausstellung installiert.

Abb. 2 Traditionelle Malerei der Yuendumu (Aborigine-Gemeinschaft in Australien).

[13] Ebd.
[14] Jean Hubert Martin, zit. nach Lafuente 2013 (wie Anm. 5), S. 11.
[15] Vgl. Lafuente 2013 (wie Anm. 5), S. 22.
[16] Der britische Künstler Sir Richard Julian Long hat einen akademischen Hintergrund und studierte an der *St. Martin's School of Art*. Der Konzept- und *Land-Art* Künstler ist außerdem in großen zeitgenössischen Museen, wie dem *Tate Modern*, vertreten.

Long verwirklichte die Lehmkreise mit den Original-Tonerden, die er auf seinen zahlreichen Reisen fand.[17] Im Vordergrund der Fotografie ist das Werk der *Yuendumu* Aborigine-Gemeinschaft aus Australien zu sehen. Es stellt Tier- und Natursymboliken dar. Die *Aboriginal-Art* wird ebenfalls mit natürlichen Materialien ausgeführt, darunter Lehm, Flugasche und Tierblut.

Diese Art von Kunst entstand bereits vor etwa 50.000 Jahren und wurde zu Lehr- oder Ritualzwecken genutzt, und um mit Naturgeistern in Verbindung zu treten.[18] Zwar weisen die beiden Kunstwerke phänomenologische Ähnlichkeiten auf, jedoch wurden diese aus komplett unterschiedlichen Kontexten heraus geschaffen. Auch in dieser Ausstellung wurde akademische westliche Kunst in Verbindung zu ethnologischen Kunstpraktiken gesetzt und, durch die gemeinsame Präsentation, vergleichend gegenüber gestellt.

Martin organisierte die Ausstellung gemeinsam mit einem Beraterteam, das aus drei europäischen Museumsdirektoren und weiteren Kuratoren bestand (Jan Debbaut: *Van Abbemuseum*, Eindhoven, Mark Francis: *The Fruitmarket Gallery*, Edinburgh, Jean-Louis Maubant: *Nouveau Musée de Lyon-Villeurbanne*). Zur Vorbereitung bereiste er fünf Kontinente und besuchte sowohl akademisch ausgebildete Künstler*innen als auch Autodidakt*innen an ihren Produktionsorten. Dabei erhielt er Unterstützung von Ethnolog*innen, Anthropolog*innen, Historiker*innen und Kritiker*innen. Er machte bei seiner Objektauswahl keine Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk, wie das eben genannte Beispiel zeigt.[19]

In dieser Hinsicht fragte Martins global angelegte Kunstausstellung nicht zuletzt nach den Voraussetzungen dafür, zwischen ›Objekten‹ und ›Kunst‹ zu unterscheiden. Diese Unterscheidung, bringt eine lang andauernde Problematik der Kunstgeschichtsschreibung, um die Erweiterung des Kunstbegriffes mit sich. Was im 18. Jahrhundert durch die Hinzunahme antiker Objekte neu definiert wurde, wurde im 19. Jahrhundert wiederum durch den Kolonialismus, Ausgrabungen und weltweite Handelsbeziehungen neu verhandelt. Um 1900 reagierte die Kunstgeschichte auf diese globalen Zusammenhänge, indem sie einen universellen Geltungsanspruch reklamierte, der in der Erweiterung ihres Gegenstandsbereiches Ausdruck finden sollte. Dies geschah

[17] Vgl. o.A.: *Richard Long*. In: Online-Auftritt von *Art in Düsseldorf*, URL: https://www.art-in-duesseldorf.de/ausstellungen/richard-long.html (aufgerufen am 10.02.2019).
[18] Vgl. Caruana, Wally: *Introduction*. In: Ders., *Aboriginal Art*, London 2012. S. 7.
[19] Friedel 2016 (wie Anm. 1).

allerdings vor dem Hintergrund einer hegemonial angelegten Perspektive auf die Künste der Welt. Für die gegenwärtige Situation der Kunstgeschichte folgt daraus, dass in den sogenannten *World Art Studies* der universale Ausdruck ›Kunst‹ aus einer aktuellen, globalen und postkolonialen Perspektive heraus neu verhandelt und diskutiert wird.[20]
Vor dem Hintergrund einer solchen, sich globalisierenden Kunstgeschichtsschreibung beantwortete die Institution Museum die Frage nach Objekt oder Kunstgegenstand mit einer Dichotomie:

> Also in the West, where ethnic arts were introduced as a foreign currency of art, the museum question became an issue of endless controversy. Two types of museums soon testified against each other. The question remained open whether a beautiful mask should enter an ethnographic museum or an art museum. In the one case, it was denied its place in art in the sense of ›world art.‹ In the other case, it lost its ties with its culture of origin and became indifferent to any local meaning.[21]

In seiner Ausstellung versuchte Martin, den Universalismusgedanken dahingehend auszudrücken, dass er sich die Kunstproduktion aller Kontinente der Erde gleichwertig zu exponieren vornahm. So versuchte er weder, die Objekte indigener Kulturen in einem ethnografischen Kontext auszustellen, noch dessen ›spirituellen‹ Charakter vollkommen zu unterschlagen. Um Verwirrungen zu vermeiden, verwendete Martin selbst nicht den Ausdruck ›Kunst‹, sondern sprach von ›Magie‹.[22]Der Begriff ›Magiciens‹ spielt auf den transzendenten Aspekt an: Magier, die für etwas Spirituelles und Übersinnliches stehen und im Weltkontext angesehen werden sollten. Eine Kategorisierung der Künstler*innen und ausgestellten Objekte im westlichen Sinne sollte mit dem Begriff ›Magier‹ ausgeschlossen werden. Jedoch überspielt allein die Begrifflichkeit für die ausgestellten Produzent*innen nicht den Unterschied der Herstellungskontexte der Objekte und kann bei einer Ausstellung in einem etablierten westlichen Kunstzentrum als kritisch angesehen werden.
Der Katalog spiegelt den Gedanken eines global-universellen Kulturverständnisses wider. Seine Gestaltung erinnert an einen Atlas, der die geografische Herkunft eines jeden Künstlers/einer jeden Künstlerin auf einer aufgeschnittenen Weltkugel markiert.[23] Durch

---

[20] Vgl. Leeb, Susanne: *Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe. 1900/2010*. In: *kritische berichte*, Heft 2, 2012.
[21] Belting 2006 (wie Anm. 2).
[22] Vgl. ebd.
[23] Vgl. Martin, Jean-Hubert; Mark Francis; Aline Luque: *Magiciens de la Terre*. Paris 1989.

die Darstellung, befindet sich der jeweilige Ort stets im Mittelpunkt der Welt. Programmatisch war diese, visuell stets zentrale Herkunft der Künstler*innen als eine metaphorische Forderung einer ›neuen Geografie der Kunstgeschichte‹ und einer Gleichberechtigung der Kunststätten zu verstehen.[24] Doch der Ausstellungskatalog wurde paradoxerweise nie aus dem Französischen in weitere Sprachen übersetzt. Dies stellt wiederum einen fraglichen Ansatz sowie einen Selbstwiderspruch dar, da die Rezeption der Ausstellung somit hauptsächlich in Frankreich stattfinden konnte.

Insgesamt waren in der Ausstellung über hundert Künstler und Künstlerinnen mit 51 Nationalitäten vertreten, die zu der Zeit alle noch gelebt hatten.[25] Das unterstreicht den Anspruch der Aussteller, dezidiert zeitgenössische Kunst zu präsentieren. Die Künstler und Künstlerinnen beziehungsweise Magier und Magierinnen wurden von Martin und seinem Team damit beauftragt, die Werke gezielt für die Ausstellung zu konzipieren. Aus diesem Grunde stammen viele präsentierte Werke aus dem Jahre 1989. Auf diesem Wege versuchte Martin, eine De-Kontextualisierung nicht-westlicher Objekte zu vermeiden. Die Rezeption von Martins Ausstellungsprojekt entgegen westlicher Normen verlief konträr. Auf der einen Seite wurde in *Magiciens de la Terre* die Bedrohung erkannt, die Rolle der westlichen Moderne könne die Stellung der Idee der Zentralperspektive verlieren. Auf der anderen Seite wurde seine Suche nach dem Authentischen, dem Spirituellen und den ›Magiern‹ in der Kunstwelt debattiert.[26] Das Ausstellungskonzept wurde genau für den Aspekt kritisiert, gegen den es sich

Abb. 3 Barbara Kruger, Qui sont les magiciens de la terre?, 1989.

Abb. 4 Barbara Kruger, On n'a plus besoin de héros, 1989.

[24] Vgl. Friedel 2016 (wie Anm. 1).
[25] Vgl. Lafuente 2013 (wie Anm. 5), S. 11.
[26] Vgl. Friedel 2016 (wie Anm. 1).

eigentlich wendete: Einige kamen zu der Einsicht, dass der Kunst nicht-westlicher Länder die Opposition zur akademischen Kunst des Westens aufgedrängt wurde.[27] Hatten die Ambitionen Martins sich von Rubins dualistischem Ausstellungsansatz distanzieren wollen, so wurde sein Konzept von Kritiker*innen dennoch mit dessen »neokolonialer Attitüde« gleichgestellt.[28]

Martin argumentierte in einem Interview, das er 1989 mit Benjamin Buchloh bereits im Vorfeld zu seiner Ausstellung geführt hatte:

> A criticism that was immediately expressed about this exhibition project concerns the supposed problem of decontextualisation and the betrayal of other cultures. Yes, the objects in our exhibition will be displaced from their functional context, and they will be shown in a museum and another exhibition space in Paris. But we will display them in a manner that has never been used for objects from the Third World. That is, for the most part, the makers of these objects will be present, and I will avoid showing finished, movable objects as much as possible. I will favour 'installations' [...] made by the artists specifically for this particular occasion – I know that is dangerous to extricate cultural objects from other civilizations. But we can also learn from these civilizations, which – just like ours – are engaged in a search for spirituality.[29]

Hier positionierte Martin sein Konzept dahingehend, Gemeinsamkeiten westlicher und nicht-westlicher Kunst für ein Publikum darzustellen, welches die Repräsentanz von westlichen Avantgarde-Künstler*innen in (modernen) Kunstmuseen zu sehen gewohnt war. Das zuvor genannte Beispiel des *Mud-Circles* von Richard Long und der traditionellen Malerei der Aborigine-Gemeinschaft *Yuendumu* wirft die Frage danach auf, inwieweit Gemeinsamkeiten in eben diesen Arbeiten zu finden sind. Wie bereits angedeutet, blieben in Anbetracht der Hintergründe und Entstehungsbedingungen aus verschiedenen geographischen Ländern, soziokulturellen Kontexten und Kunstströmungen, als Gemeinsamkeit der nebeneinander ausgestelltem Künstler*innen häufig allein die phänomenologisch-ästhetische Ebene bestehen, auf der diese miteinander kommunizierten. »Nicht selten entschied sich der Kurator für einen vermeintlich ›traditionellen‹ Künstler oder bevorzugte die ›Originalität‹ eines Autodidakten – doch nur in puncto ›nicht-

[27] Vgl. ebd.
[28] Vgl. ebd.
[29] Interview zwischen Benjamin H.D. Buchloh und Jean-Hubert Martin. In: *Art in America*, vol. 77, Nr. 5, Mai 1989, S. 150-159 und 213.

westlicher‹ Kunst. Die Stimmen professioneller Künstler*innen blieben ungehört.«[30] Dieser Aspekt stellt wiederum eine Degradierung der nicht-westlichen Kunstproduktion dar. Es bleibt kritisch zu betrachten, dass eine vermeintlich ebenbürtige Präsentation von westlich-akademischer und tribaler-autodidaktischer Kunst so nicht stattfinden konnte.

World Art und zeitgenössische Antworten auf die Globalisierung der Kunstwelt

Im Jahre 2014, 25 Jahre später, belebte das *Centre Pompidou* die Ausstellung *Magiciens de la Terre* mit einer Archivausstellung, einem begleitenden Kolloquium und einer Sommeruniversität für Wissenschaftler*innen wieder.[31] Martin selbst erinnerte an die ebenfalls seit 25 Jahren andauernden Diskussionen um sein Ausstellungskonzept. Sein Streben danach, die Anthropologie in den Kontext des Kunstbereichs mit einzubeziehen, sei bis heute nicht erbracht worden.[32] Während das Thema des westlich-orientierten Sammelns in Frankreich schon aufgegriffen wurde, hielt sich Deutschland nach der Direktion Martins im Düsseldorfer Museum *Kunstpalast*[33] dahingehend bisher zurück. Die Ausstellung *Magiciens de la Terre* ist folglich, trotz ihrer kritischen Rezeption, relevant.
Noch im Hinblick auf die gegenwärtige Debatte erscheint Martins Konzeption ebenso programmatisch wie paradigmatisch. Das gilt nicht zuletzt auch für das zeitgenössische Sammlungs- und Ausstellungswesen. In Deutschland zeichnet sich derzeit eine

---

[30] Friedel 2016 (wie Anm. 1).
[31] Vgl. Cohen-Solal, Annie: *Magiciens De La Terre – Retour Sur Une Exposition Legendaire*. Paris 2014.
[32] Vgl. Grimm-Weissert, Olga: *Rückblick auf eine visionäre Schau*, 13.04.2014. In: Online-Auftritt vom *Handelsblatt*, URL: https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/magiciens-de-la-terre-rueckblick-auf-eine-visionaere-schau/9758358.html?ticket=ST-9709754-5nr43Ymdw2AWroRYnRTj-ap3 (aufgerufen am: 05.11.2018).
[33] Als Martin im Jahr 2000 Generaldirektor des Museum Kunstpalast in Düsseldorf wurde, beabsichtigte er, seinen globalen Ansatz im musealen Ausstellungskontext weiterzuführen und widmete dort 2001 eine Ausstellung den ›Altären aus aller Welt‹. In dieser Ausstellung wollte er sowohl Altäre als visuelle und künstlerische Ausdrucksformen präsentieren, als auch die Kunst und Religion wieder (Was heißt hier genau ›wieder‹?) miteinander verbinden, um neue Sichtweisen auf das Kunstverständnis zu werfen. Darüber hinaus beabsichtigte er, westliche Kunst und Anthropologie zu verknüpfen. Er verwies darauf, dass Altäre immer dann in den Interessenfokus von westlichen Ausstellungen gelangten, wenn diese ein besonderes Alter aufwarfen – jedoch wurde die zeitgenössische Altarproduktion nicht-okzidentaler Entstehungsländer außer Acht gelassen. Er wollte damit nicht mehr die metaphysischen Gemeinsamkeiten von Kunstobjekten untermauern, wie es bei der Ausstellung *Magiciens de la Terre* die Intention gewesen war, sondern die Verschiedenheit der Kulturen und Religionen, die durch die Globalisierung besonders zu Tage tritt, unterstreichen. In seiner Zeit als Direktor in Düsseldorf forderte er also keine ›Universalgesellschaft‹. *(Vgl.* o. A.: *Museums-Chef Martin: Altäre im Museum – das ist Globalisierung*, 28.08.2001. In: Online Auftritt der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/interview-museums-chef-martin-altaere-im-museum-das-ist-globalisierung-129033.html (aufgerufen am: 10.11.2018). und o. A.: *Altäre ins Museum! Jean Hubert-Martin im Gespräch mit Christoph Danelzik-Brüggemann*. In: kritische berichte, Heft 01/2001. S. 47.)

Ausstellungstendenz ab, die museale Sammlungen, Ausstellungen und deren Gegenstandsbereich hinterfragt. Fraglos werden auch zukünftig verstärkt nicht-westliche Akteure – Künstler*innen, Kurator*innen und Theoretiker*innen – die museale Praxis mitgestalten.[34] 2015 wurde das Projekt *museum global* von der *Kulturstiftung des Bundes* ins Leben gerufen.[35] Die *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* in Düsseldorf nahm am Ende des Jahres 2018 mit der Ausstellung: *Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne* daran teil und thematisiert die Initiative seit 2015 mit Veranstaltungen und Symposien.[36] Im Rahmen desselben Projektes untersuchte im Jahre 2018 auch die *Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin* mit der Ausstellung *Hello World. Revision einer Sammlung* seine eigene, eurozentrische Aufstellung. Im Begleitheft zur Ausstellung heißt es:

> Die Sammlung ist das Fundament eines jeden Museums, und sie wird geprägt von sich verändernden politischen und kulturellen Rahmenbedingungen. Mit der Ausstellung Hello World. Revision einer Sammlung geht die Nationalgalerie der Frage nach, wie eine vorrangig der Kunst Westeuropas und Nordamerikas verpflichtete Sammlung ihre Ausrichtung um nicht-westliche Kunstströmungen und transkulturelle Ansätze erweitern kann. Wie sähe die Sammlung heute aus, hätte ein weltoffeneres Verständnis ihre Entstehung und ihren Kunstbegriff geprägt? Vor dem Hintergrund einer zunehmend globalisierten Gegenwart und der damit verbundenen Chancen und Verwerfungen erscheint eine solche Revision besonders dringlich.[37]

Mit der Ausstellung *A Tale of Two Worlds*[38] schloss sich das *MMK Frankfurt* diesen Revisionen ebenso an wie das *Lenbachhaus München* mit der Ausstellung *Gruppendynamik. Die Sammlung Blauer Reiter und Künstlerkollektive der Moderne im globalen Kontext.*[39]

---

[34] Vgl. o.A.: *museum global. Sammlungen des 20. Jahrhunderts in globaler Perspektive*. In: Online-Auftritt der Kulturstiftung des Bundes, *URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html* (aufgerufen am 10.11.2018).
[35] Vgl. ebd.
[36] Vgl. *Programme und Projekte*. In: *museum global. Sammlungen des 20. Jahrhunderts in globaler Perspektive*. In: Online-Auftritt der Kulturstiftung des Bundes, URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html (aufgerufen am 10.11.2018).
[37] o.A.: *Hello World. Revision einer Sammlung*. In: Begleitheft der Ausstellung des *Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin*. 2018. S. 7.
[38] Vgl. o.A.: *A Tale of Two Worlds*. In: Online-Auftritt der *Kulturstiftung des Bundes*, URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/a_tale_of_two_worlds.html (aufgerufen am 10.11.2018).
[39] Vgl. o.A.. *Gruppendynamik. Die Sammlung Blauer Reiter und Künstlerkollektive der Moderne im globalen Kontext – Ausstellungs- und Forschungsprojekt im Lenbachhaus München*. In: Online-Auftritt der *Kulturstiftung des Bundes*, URL: https://www.kulturstiftung-des-

Ausblick

Die Ausstellung *Magiciens de la Terre* war nicht nur eine kuratorische Umorientierung im Hinblick auf das Ausstellen indigener und westlicher Kunst in einem vermeintlich gleichwertigen Kontext. Sie bot vor allem Anlasspunkte für einen kritischen Diskurs. Sie fördert noch die fortlaufende Revision vieler bedeutender Sammlungen, und postulierte die Hinterfragung der Tendenz einer Hegemonialperspektive westlicher Kunstproduktion und -institutionen.

Die neu ausgerichteten Forschungs- und Ausstellungsprojekte erzwingen zudem die Beschäftigung mit der Herkunft und zwanghafter Enteignung von Stammesgütern zu Kolonialzeiten. Infolgedessen müssen europäische Sammlungen sich der Frage stellen, inwieweit der Besitz, der Handel und das Ausstellen von Objekten aus ehemaligen Kolonialgebieten überhaupt rechtmäßig ist. Ein aktuelles Beispiel zeigt, dass dieser wichtige Faktor bisweilen größtenteils vernachlässigt wurde. Der französische Staatschef Emmanuel Macron leitete die Rückgabe von Raubkunst aus ehemaligen Kolonialgebieten ein. Er entschloss sich dazu, 26 Artefakte aus Benin an das westafrikanische Land zurückzugeben. Zuvor war ihm der Kolonialismus-Bericht »Restituer le patrimoine africain« (etwa: Restitution des afrikanischen Kulturerbes) von Bénedicte Savoy und Felwine Sarr vorgelegt worden, der belegte, dass die französische Armee 1892, im Zuge der Einnahme des Landes durch Frankreich, Stammesgüter importiert hatte. [40] Obgleich das Land diese Objekte schon früher zurück verlangt hatte, blieb die Forderung bis zum jetzigen Zeitpunkt verneint.[41] Der Bericht von Savoy und Sarr wirft Schätzungen auf, dass sich 85 bis 90 Prozent des afrikanischen Kulturerbes in Europa befinde. Allein in französischen Museen, in den Sammlungen des Pariser *Musée Quai Branly*, befinden sich demzufolge rund 70.000 Artefakte aus Subsahara-Afrika und mehr als 17.000 in weiteren Museen.[42]

---

bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/gruppendynamik_die_sammlung_blauer_reiter_und_kuenstlerkollektive_der_moderne_im_globalen_kontext.html (aufgerufen am 10.11.2018).

[40] Vgl. Sarr, Felwine; Bénédicte Savoy: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Paris 2018.

[41] Vgl. o.A.: *Nach Kolonialismus-Bericht. Frankreich gibt 26 Werke an Benin zurück*. In: Online-Auftritt des *monopol-magazins*, URL: https://www.monopol-magazin.de/frankreich-gibt-26-werke-benin-zurueck (aufgerufen am 23.11.2018).

[42] Vgl. o.A.: *Rückgabe afrikanischer Kunst. Sorge um Frankreichs Sammlungen*. In: Online-Auftritt des *monopol-magazins*, URL: https://www.monopol-magazin.de/sorge-um-frankreichs-sammlungen (Aufgerufen am 23.11.2018).

Und dennoch werden Objekte afrikanischer und ozeanischer Stämme in europäischen Museen bleiben. Was nach *Magiciens de La Terre* zu hinterfragen bleibt, ist, wie moderne globale künstlerische Produktion auf Augenhöhe präsentiert werden kann. Zwar intendierte Jean-Hubert Martin eine ebenbürtige Ausstellung und stufte doch, im gleichen Schritte, Artefakte als Kunstwerke ein, ohne zu beachten, dass diese ursprünglich entstanden waren, um in einem bestimmten kulturellen Kontext. Er defraudierte ein wesentliches Faktum der Exponate anderer kultureller Herkunftsgebiete und enteignete diese ihrer eigentlichen Funktion.[43] Dies re-kreierte wiederum das exotische Bild von einer primitiven Volkskunst und der Zurschaustellung ethnologischer Artefakte in Korrelation mit westlicher Avantgardekunst.

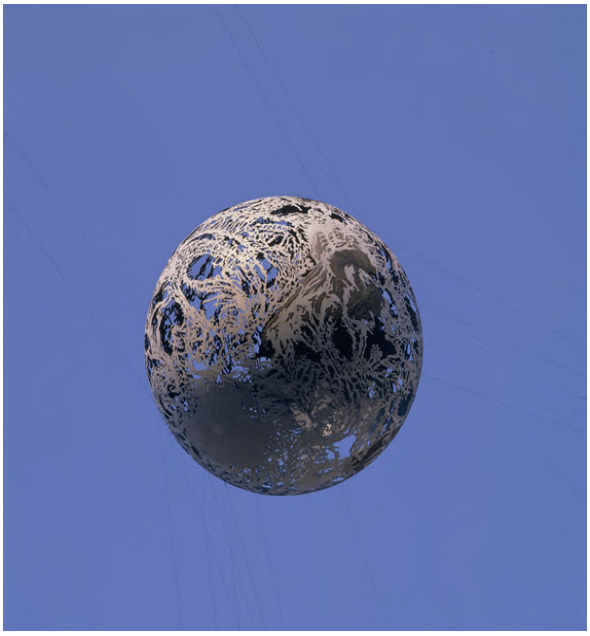


Abb. 5 Neil Dawson, Globe, 1989.

Doch trotz der zahlreichen kritischen Reaktionen gibt es auch heute noch Befürworter jenes Ausstellungskonzeptes, das für ein gegenwärtiges Kunstverständnis und die Präsentation von Kunst in modernen Museen als wegweisend angesehen werden kann. Hans Belting nannte Jean-Hubert Martin rückblickend auf die Ausstellung einen ›Propheten der Globalisierung‹[44], der selbstverständlich zu jener Zeit unerwünscht gewesen war und verwies auf den Globus, der 1989 symbolisch über dem Dach des *Centre Pompidou* schwebte (Abb. 5). Dies sollte die Erde als Ganzes zeigen und damit deutlich machen, dass Kunst in dieser Ausstellung in einer globalisierten Anschauung heraus präsentiert wurde. Diese Auffassung der Kunst, die eine dezentralisierte und gleichberechtige Welt der Kunstproduktion verlangt, steht somit weiterhin für eine ebenbürtige Behandlung von Künstler*innen. Jene Sichtweise fordert bisherige Methoden und Themen der Museums- und Sammlungsprogramme heraus und skizziert ein erweitertes Moderne- und Gegenwartskunst-Terrain. Auch deutsche museale Sammlungen nahmen sich nun der Aufgabe an, den Begriff ›Moderne‹ neu zu

[43] Vgl. ebd.
[44] Vgl. Grimm-Weissert 2014 (wie Anm. 32).

verhandeln. Hinsichtlich der in diesem Aufsatz aufgezeigten Problematik stehen sie vor der Frage, wie mit in sich geschlossenen, auf Europa und Nordamerika basierten Sammlungen moderner Kunst sowie der damit verbundenen Geschichtsschreibung umgegangen werden kann.[45]

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Pablo Picasso, Les Desmoiselles d'Avignon, Öl auf Leinwand, 245 x 235 cm, 1907. © VG-Bildkunst via prometheus-Bildarchiv, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-432908827baee9d4bfb99dd2126ce12357fa820c (aufgerufen am 10.11.2018).

Abb. 2: Traditionelle Malerei der Yuendumu (Aborigine-Gemeinschaft in Australien) in der Grande Halle, Parc de la Villette, Paris 1989 © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. Quelle: Online-Auftritt von Contemporary And, URL: https://www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/ (aufgerufen am 10.11.2018).

Abb. 3: Barbara Kruger, Qui sont les magiciens de la terre? (dt.: Wer sind die Magier der Erde?), 1989. © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. In: Online-Auftritt der Ausstellung »Magiciens de la Terre«, URL: http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=81 (aufgerufen am 10.11.2018).

Abb. 4: Barbara Kruger, On n'a plus besoin de héros (dt.: Wir brauchen keine Helden mehr), Rückseite von Abb.3, 1989. © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. In: Online-Auftritt der Ausstellung »Magiciens de la Terre«, URL: http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=81 (aufgerufen am 10.11.2018).

Abb. 5: Neil Dawson, Globe, 1989. © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. In: Online-Auftritt der Ausstellung Magiciens de la Terre, URL: http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=74 (aufgerufen am: 10.11.2018).

[45] Vgl. o.A.: *museum global*. In: Online-Auftritt der *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, URL: https://www.kunstsammlung.de/forschen/museum-global.html (aufgerufen am 15.11.2018).

Hannah Rhein

Kunstwerke neu positionieren – Kontexte verschieben.

Karl Burgeffs *Dionysos Brunnen* und die Umgestaltung des Domareals

Die Stadt verändert sich – vor allem das Areal um den Kölner Dom wird seit seiner Fertigstellung im Jahre 1880 bis heute stets nach neuen Konzepten um- und neugestaltet.[1] Östlich des Doms entstand hier in den Jahren 1972/73 Karl Burgeffs *Dionysos Brunnen*.[2] Nicht nur der Dom, sondern auch der Dionysos durchliefen seither diverse Phasen der Umgestaltung, die sowohl das gotische Baudenkmal als auch die Brunnenplastik in unterschiedliche räumliche Situationen gesetzt und somit den jeweiligen architektonischen Kontext verschoben haben. Der sich wandelnde Kontext verändert das Werk – oder nicht? Nimmt die Umgestaltung des Areals überhaupt Einfluss auf das Werk und wenn ja, inwiefern? Im Folgenden soll versucht werden, diese Fragen anhand der architektonischen Veränderungen der Domumgebung in Bezug auf Burgeffs Kunstwerk und dessen Kontext zu beantworten.

Zunächst sollte deutlich gemacht werden, dass durch die Umgestaltung in allen ihren Phasen versucht wurde jeweils den Anforderungen, die sich mit jeder Neufokussierung verlagert haben, nachzukommen: So wurde das jeweils vorhandene Konzept als schlecht bewertet, da es dem eigenen vermeintlich idealen Entwurf gänzlich widersprach, d.h. jeder Phase ging der Wunsch voraus, das Alte zu aktualisieren und hinsichtlich der eigenen Vorstellungen zu verbessern. Ein Konflikt, der räumlich auch am *Dionysos Brunnen* erfahrbar und in einem Kommentar zur zweiten Phase von Uta Winterhager exemplarisch beschrieben wird:

> So sehr man sich hier auch um Erklärungen bemühte, es knirschte dort, wo das Museumsplateau an die Domplatte stieß gewaltig. Während man sich oben ob der Enge nur ein wenig aneinander rieb, entstand auf der Straßen- und Altstadtebene

[1] Vgl. als Einführung in die Geschichte dieses Areals ab 1800: Breuer, Judith: *Die Kölner Domumgebung als Spiegel der Domrezeption im 19. Jahrhundert*. Köln 1981. In Bezug auf den Dionysos-Brunnen sind vor allem folgende Titel in der Entwicklung im 20. Jahrhundert relevant: Stadt Köln – der Oberstadtdirektor Hochbaudezernat (Hg.): *Die Domplätze und das Römisch-Germanische Museum*. Köln 1974. Flagge, Ingeborg: *Eine Architektur für die Sinne – Busmann + Haberer*. Berlin 1996. Für die aktuelle Situation siehe Uta Winterhager: *Domplatte, runderneuert*. In: Bauwelt, 15, 2017, hier S. 14-29. Dort findet sich zusätzlich eine tabellarische Übersicht zur Entwicklungsgeschichte des Hofes von 1234 bis 2017.

[2] Vgl. Hirsch, Thomas: *Karl Burgeff. Plastische Arbeiten*. Köln 2008, S. 7.

darunter eine unschöne, ungestaltete Unterwelt. Deren trauriges Zentrum bildete der Dionysoshof, der Vorplatz des frühchristlichen Baptisteriums. Von Schaller am Rand der Domplatte platziert, verschwand er jetzt durch die Überdeckelung der Straße in einem dunklen Loch.[3]

Diese Ausführungen machen nicht nur deutlich, dass durch den Umbau auf der höheren Ebene der Domplatte die tiefere verschluckt wurde; sie verweisen auch auf die in verschiedenen Phasen realisierten Baukonzepte. Die drei wesentlichen Umbauphasen werden im Folgenden für eine anschließende Diskussion über die Kontextverschiebung zusammengefasst: Die erste Phase (Abb. 1) kann als die ursprüngliche räumliche Situation für den Dionysos Brunnen definiert werden. Nach einem, im Jahr 1956 durch die Stadt Köln ausgeschriebenen Wettbewerb, erhält der Architekt Fritz Schaller den Auftrag zur Neugestaltung der vom zweiten Weltkrieg stark beschädigten Domumgebung. Zwischen Hauptbahnhof und östlichem Domchor integriert Schaller einen Ruheort. In Zusammenarbeit mit dem von ihm beauftragten Künstler Karl Burgeff entsteht dort schließlich Ende der 1960er Jahre der *Dionysos Hof*. Wenig später, 1973, wird dort der gleichnamige Brunnen installiert.[4]

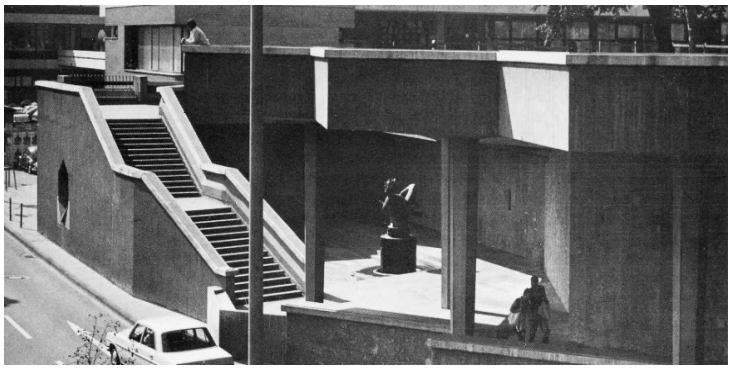


Abb. 1 Dionysos Brunnen, Phase 1, Fritz Schaller.

Abb. 2 Dionysos Brunnen, Phase 2, Peter Busmann und Godfrid Haberer.

Die zweite Phase (Abb. 2) setzt mit dem Bau des Museum Ludwig, des Wallraf-Richartz-Museum und der Philharmonie in unmittelbarer Nähe zum Dom ein. Das Konzept der Architekten Peter Busmann und Godfrid Haberer sieht die

[3] Uta Winterhager: *Das Museum ist ein öffentlicher Raum*. In: winterhagerbuero, 09. Oktober 2017, http://winterhagerbuero.de/das-museum-ist-ein-oeffentlicher-raum/ (12.11.2018).
[4] Vgl. Gebauer, Emanuel: *Fritz Schaller. Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert*. Köln 2000, S. 328-337.

»Schaffung gegliederter Erlebnisräume am Domchor durch die Überbrückung und teilweise Überbauung der Bechergasse«[5] vor. Es sollte wieder ein, zumindest im Blick freistehender Dom realisiert werden; die Domterrasse, das Museum und der Rhein sollten zueinander in Beziehung stehen. Jedoch bedeutete die Umsetzung dieser Idee den Verschluss des zuvor offenen *Dionysos Hofes*, nahm sie doch maßgeblichen Einfluss auf die räumliche Umgebung des Brunnens.[6]

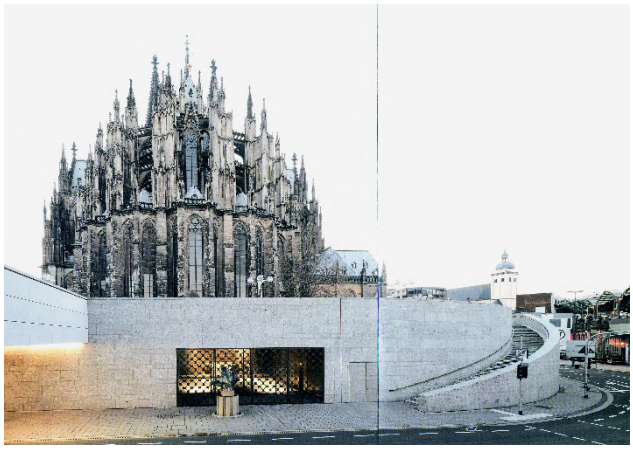


Abb. 3 Dionysos Brunnen, Phase 3, Allmann Sattler Wappner.

Auch in der dritten Phase (Abb. 3), die 2017 mit den Planungen des Architekturbüros Allmann Sattler Wappner eingeläutet wurde, steht der Dionysos Brunnen immer noch hinter dem östlichen Domchor. Die Stadt »räumt auf«[7], wie in der *Bauwelt* zu lesen ist, und so wird der Dionysos genötigt, aus seinem Versteck und in eine apollinische Ordnung hervorzutreten und wahrgenommen zu werden:

> Die Vielzahl der Materialien und über die Jahre entstandenen Einbauten haben den Eindruck einer Unaufgeräumtheit und Unlesbarkeit entstehen lassen. Es ist unser Ziel, dem öffentlichen Raum eine zurückhaltende und hochwertige Gestaltung zu geben. Wir möchten Kontinuität etablieren und dabei Themen aufgreifen, die der Stadt seit langem eingeschrieben sind.[8]

Widerspricht das Ziel, Ordnung in das Chaos zu bringen, nicht grundsätzlich dem dionysischen Gedanken – vor allem dann, wenn man ihm seinen Raum nimmt und Apoll über ihn Herr werden lässt? Hält sich die Gestaltung des Raumes wirklich zurück, wie Uta Winterhager ausführt, wenn sie doch das Historische negiert und den Brunnen in völlig andere räumliche Kontexte setzt? Was passiert mit dem Kunstwerk unter diesen Bedingungen?

---

[5] Flagge 1996, S. 99.
[6] Vgl. Müller, Anne Luise: *Die Geschichte des Dionysos Hofes*. In: Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig, 2005: Dionysos Hof 1:1, S. 23-25, hier S. 25.
[7] Vgl. Winterhager 2017, S. 14-27, hier S. 20.
[8] Ebd.

Schandfleck Dionysos – ein »Unort« der Stadt

Doch nicht nur in der *Bauwelt* befürwortet man die klaren neuen Strukturen rund um den Dom; schon vor der Gestaltung der dritten Phase liest man im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, wie dringlich die Stadt »den größten Schandfleck an ihrem vornehmsten Denkmal im Eiltempo zu beseitigen«[9] versuchte, um so den architektonischen Fehler hinter ihrer wertvollsten Sehenswürdigkeit zu bereinigen. Andreas Rossmann nennt den *Dionysos Hof* einen »Schandfleck«,[10] also »etwas, was in ärgerlicher Weise den sonst guten Eindruck von etwas beeinträchtigt«.[11] Das Feuilleton der FAZ sieht also vor allem in dem Gestaltungsgefälle von Umgebung und Dom das wesentliche Problem. Denn wenn man seiner Argumentation folgen will, müsse ein prächtiges Bauwerk vor Chaos und Unordnung geschützt werden, da dessen Bedeutung nicht durch vermeintlich Unperfektes in Mitleidenschaft gezogen werden dürfe. Befände sich nur nicht diese architektonische »Misere«[12] in unmittelbarer Nähe zu dem gotischen Weltkulturerbe, so könnte man den Kölner Dom in seiner vollen Pracht bestaunen. Der *Dionysos Hof* mit seinem Brunnen ist demnach also als ein Schönheitsfehler zu verstehen, den es zu korrigieren gilt, um schließlich den Idealvorstellungen einer Stadtrepräsentation näherzukommen. Wer hier definiert, was ideal ist, bleibt jedoch unklar. Dies wurde nicht nur unter Architekten und Architektinnen und Stadtplanern und Stadtplanerinnen diskutiert; vor allem auf politischer Ebene wurde um die Neugestaltung des Domareals gekämpft:

> Den Unort zu beseitigen und das Baptisterium, das mit Mauer und verschlossener Gittertür von ihm abgetrennt ist, aus seinem Schattendasein zu erlösen, gehört zu den dringendsten Desideraten der Stadtreparatur.[13]

Der Wunsch, die Stadt zu reparieren, scheint nicht nur eine baufällige, sondern auch eine ästhetische Kategorie zu implizieren. Der *Dionysos Hof* ist also ein zerstörter,

---

[9] Andreas Rossmann: *Nicht besonders empfehlenswert*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. August 2009, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/koelner-dom-nicht-besonders-empfehlenswert-1844746.html (13.11.2018).
[10] Ebd.
[11] Dudenreaktion (o.J.): ›Schandfleck‹ auf *Duden* online. URL: https://www.duden.de/node/678157/revisions/1834806/view (13.11.2018).
[12] Rossmann 2009 (wie Anm. 9).
[13] Ebd.

dysfunktionaler Ort – ein hässlicher Unort,[14] der nicht zu existieren scheint und an dem man sich nicht aufhalten will. »Ein verdrängter Ort«[15], wie eine schauerlich unliebsame Erinnerung, die lieber vergessen werden sollte. Andreas Rossmann verwendet in seinem Text stark emotionalisierte Begriffe, die Burgeffs *Dionysos Brunnen* ins Abseits des kunsthistorischen Diskurses stellen. Ein Abseits, in das sich das Werk nicht selbst begeben hat. Vielmehr wurde durch kurzfristige architektonische Planungen eine unglückliche Räumlichkeit erzeugt, die den von Fritz Schaller geplanten Ort überhaupt erst in einen Unort verwandelt hat. Der *Dionysos Brunnen* hat keine Chance, sich als Kunstwerk gegen diese Stimmung zu positionieren, da er nicht mehr als solches wahrgenommen werden kann; denn vor ihm steht der Dom, der als Weltkulturerbe seine Umgebung in den Schatten stellt.

Gegen diese Position hat Kasper König in den Jahren 2004 und 2005, im Rahmen einer kurzfristigen Intervention, die in Zusammenarbeit mit dem *Forum aktueller Architektur in Köln* (*plan04*) und mehreren Künstlern und Künstlerinnen und Architekten und Architektinnen zu Stande kam, versucht, den vernachlässigten Raum wieder aus diesem Abseits herauszuholen. Dazu setzte man sich mit dem Motiv des Unortes auseinander: Der *Dionysos Hof* wurde mit 50.000 Litern Schaum gefüllt, der durch Lichtreflexionen und seine säubernden Eigenschaften an die hellen Tage der Architektur von Fritz Schaller erinnern sollte.[16] In der zweiten Phase, so ungeliebt sie seitens der Presse war, wurde also mit dieser Aktion versucht, nochmal an das zu erinnern, was eigentlich mal war. In diesem Sinne soll auch hier einen Schritt zurückgetan werden, um das betrachten zu können, was Fritz Schaller und Karl Burgeff entworfen haben.

***Dionysos Hof*, ein Ort der Ruhe**

Dazu kehre ich zur ersten Umbauphase zurück. 1956 wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, der zu einer Neugestaltung der zerstörten Domumgebung führen sollte. Das Projekt scheiterte, da sich die Preisträger selbst in unrealisierbaren Visionen verstrickten. In Zusammenarbeit mit Hans Schilling entwickelte Fritz Schaller seinen Beitrag, der aus einem Gliedersystem um den Dom herum bestand und der

[14] Interessant in diesem Zusammenhang ist die aktuelle Debatte rund um den Ebertplatz, dem ein zu vergleichender Charakter zu eigen ist. Ein Verweis darauf, dass es sich bei dem *Dionysos Hof* nicht um einen Einzelfall handelt, sondern hier eine umfassendere Thematik angeschnitten wird.
[15] Rossmann 2009 (wie Anm. 9).
[16] Vgl. für weitere Informationen Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig, 2005: *Dionysos Hof 1:1*.

ehemaligen Freilegung der Kathedrale entgegenwirkte und sie wieder in das Stadtgefüge einbinden sollte.[17] Endgültig entschied man sich erst 1966 für einen etwas erweiterten Entwurf von Fritz Schaller, worauf die Bauarbeiten unter folgender Maxime begannen:[18]

> Der Kölner Dom wird von Einheimischen ebenso wie von Fremden als der eigentliche Mittelpunkt der Stadt empfunden – nicht nur im geographischen Sinne, sondern auch als Objekt der Identifikation. [...] So stellte sich die Aufgabe, Plätze wiederzugewinnen, sie zu gestalten und zugleich die Verkehrsprobleme zu bewältigen. [...] Der Dom braucht in seiner Nachbarschaft maßstabgebende Bauten, die ihn in den Stadtgrundriß einbinden. Bei diesen Bauten soll auf stilistische Anpassungsversuche verzichtet werden. Sie sollen sich zu ihrer Entstehungszeit bekennen, und zwar in Form und Material.[19]

Die Stadt wollte also nicht Altes rekonstruieren, sondern der Gegenwart Raum geben und die Geschichte im Sinne eines Neuanfangs mit zeitgenössischer Architektur weiterschreiben (eine Idee, an die man sich beim Übergang in die dritte Phase nicht mehr hielt). Im Fokus neben dieser symbolischen Fortführung stand des Weiteren die Integration des Doms in den Stadtraum, sodass es seiner Bedeutung für die Stadt gerecht wurde. Nicht nur der Verkehr sollte optimiert werden; ebenso galt es, Aufenthaltsräume für Menschen zu schaffen. Einer davon war der *Dionysos Hof*, der als »Ort der Ruhe und Beschaulichkeit«[20] konzipiert werden sollte. Emanuel Gebauer beschreibt diesen Ort ausführlich. Da es den *Dionysos Hof* heute nicht mehr gibt, kann die Komplexität der gestalterischen Mittel Schallers nur mehr den Worten Gebauers entnommen werden.[21]

> Der bizarr expressiv geformte, teils offene, teils gedeckte Raum kennt weder irgendeinen rechten Winkel noch parallele Entsprechungen. So scheint denn auch die Gestalt des zur Domachse quer gelegten Polygons, in dem sich zwei schneckenförmig nach unten gewundene Weg- und Treppenräume treffen, im Ganzen ein antithetisches Kommentarprogramm zum scholastischen durchwirkten Feingliederbau des Domchores widerzuspiegeln, direkt verwandt mit der verschraubten Dionysosplastik im Schwerpunkt des leicht konzentrisch abfallenden Bodens. Die in senkrechten Streifen aus Nagelfluh kristallin gebrochene Verkleidung der Wandung ist an zwei Stellen unterbrochen: Die eine stellt einen schmalen Spalt dar, durch den hindurch der dunkle Raum, der sich hinter der Wand

[17] Vgl. Gebauer 2000 (wie Anm. 4), S. 201-205.
[18] Ebd., S. 328-337.
[19] Stadt Köln 1974 (wie Anm. 1), o.S.
[20] Ebd.
[21] Der *Dionysos Hof* in seiner ursprünglichen Version ist heute nicht mehr als solcher erfahrbar, auch die Fotografien beschränken sich auf wenige, nicht besonders ausdrucksstrake Blickwinkel, sodass eine eigene Beschreibung kaum möglich ist. So ist man in der Betrachtung gänzlich auf bildliche und textliche Reproduktionen angewiesen.

> zwischen den beiden Öffnungen verbirgt, spärlich belichtet wird. Die andere ist ein großes Rechteckportal, mit einem kunstvollen Schmuckgitter versehen.[22]

Hinzuzufügen wären vor allem noch die äußeren Bedingungen des Ortes, wodurch sich der Raum wesentlich von der zweiten Phase unterscheidet. Denn in der ersten Phase hat dieser vielmehr offenen Platzcharakter, da sich von ihm aus der Blick zum Rhein hinunter öffnet, Luft und Licht freien Zugang zu ihm haben und er vermittelnd zwischen den anliegenden Orten wirkt, als dass er später dann in der zweiten Phase viel mehr zum dunklem Hinterhof wird – eingeschlossen zwischen Autotunnel und rundherumführenden Wänden. Für diese ursprünglich offene architektonische Situation aber entwarf Karl Burgeff den *Dionysos Brunnen*.

Entwicklung aus dem Raum – Burgeffs Ortsspezifität

Der Dionysos entsteht 1972/73. In mehreren Studien erarbeitet Burgeff sich die gegebene Räumlichkeit und nähert sich der lebensgroßen Plastik durch das Zusammenführen unterschiedlicher Elemente an. Durch Kombination unterschiedlicher Elemente will er das Raumgefühl visualisieren und erweitern. Er konzipiert demnach für den gegebenen Ort, und schafft eine Interpretation des Dionysos-Mythos, die mit dem Raum korrespondiert. Seine diversen Dionysos-Variationen unterstreichen die Komplexität seiner Mythos-Interpretationen nochmals eindrücklich. So beschäftigt Burgeff das Thema auch nach der Fertigstellung des Brunnens noch weiter. Das gilt ebenso für die Drehung innerhalb der Figur und das Kreuzen der Beine. Immer wieder lassen sich ähnliche Strukturen in neuen Verbindungen finden, als verfügte er über einen Baukasten, aus dem er fortwährend Teile entnimmt, um Neues aus ihnen zu schaffen. Von dieser Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten kommt Burgeff zu einem Prinzip des Zusammensetzens, das er sowohl plastisch, als auch zeichnerisch realisiert. Diese Verbindung kommt nicht zuletzt dadurch zu Stande, dass Burgeff seine plastischen Arbeiten stets in Zeichnungen erprobt. Er nutzt das

[22] Gebauer 2000 (wie Anm. 4), S. 336.

Abb. 4 Karl Burgeff, Dionysos, 1972/73.

zweidimensionale Medium zum Vorstudium für das Dreidimensionale. Schließlich entscheidet sich Burgeff aber für eine halbliegende Darstellung mit verschränkten Beinen. Ein direkter Ortsbezug wird in dieser Fassung unter anderem in der Geste des Lauschens deutlich, die durch das ans Ohr gehaltene Füllhorn suggeriert wird.[23] Dionysos lauscht seiner Umgebung, bespielt sie nicht, außerdem werden die Rillen der umgebenden Mauern in der Gestaltung des Sockels wiederaufgenommen. Am Sockel sind sie noch starr. Doch je näher sie dem Körper kommen, desto mehr beginnen sich die Rillen diagonal zu drehen. Dionysos scheint in den Raum hineingedreht zu sein, wie in die Situation hinein positioniert – eine Verschränkung mit der Umgebung, die sich in den gekreuzten Beinen wiederholt (Abb. 4).

Diese formale Verflechtung von *Dionysos Plastik* und *Dionysos Hof* lässt sich ebenso auf die äußere räumliche und historische Umgebung übertragen. Dionysos als Brunnen nimmt den nahen fließenden Rhein in sich auf, und er steht in Bezug zu dem im Zweiten Weltkrieg entdeckten *Dionysos Mosaik* als Vermittler zwischen Geschichte und Gegenwart, auf die er mit seiner Blickrichtung hin zum Museum Ludwig verweist. Die lebensgroße Figur steht dem Betrachter und der Betrachterin nicht frontal gegenüber, sondern ist entweder von oben in den Lichthof hineinblickend oder von unten den Menschen überragend zu sehen (Abb. 5). So folgt man untenstehend seinem Blick, gelenkt durch die auf ihn zulaufenden und zentrierenden Streifen auf dem Boden, Richtung Himmel, Bahnhof und Museum.[24]

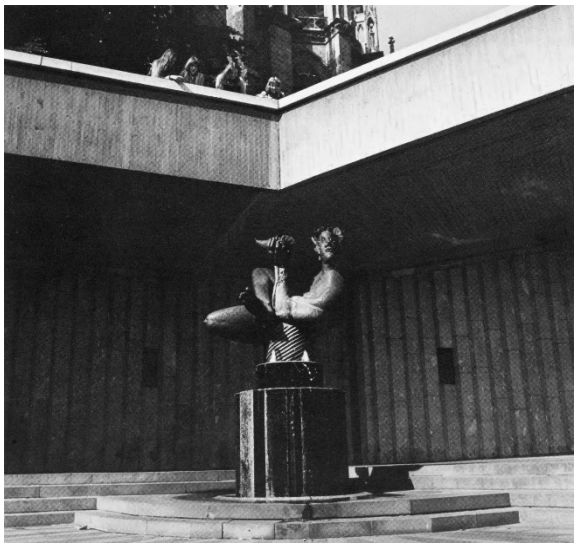


Abb. 5 Karl Burgeff, Dionysos, 1972/73.

[23] Vgl. Hirsch 2008 (wie Anm. 2), S. 7-11.
[24] Ebd.

Thomas Hirsch setzt diese Blickführung und Selbstpositionierung des Betrachters und der Betrachterin zum Werk für Burgeffs raumbezogene Darstellungen nochmals eindrücklich in Bezug zu dessen *glyptischer* Kunst. Seine Beobachtung lässt sich auch auf den Dionysos übertragen:

> Eine spezifische Qualität von Burgeffs glyptischer Kunst ist der Umgang mit der Perspektive, der den Betrachter augenblicklich einbezieht und die Klärung des eigenen Standpunktes erfordert. Burgeff schichtet Raum, und es gelingt ihm, verschiedene Zeit- und Handlungsebenen zu verschränken oder aufeinanderprallen zu lassen. Beschreibung und Interpretation verhalten sich zueinander.[25]

In Hirschs Beschreibung von Burgeffs Arbeitsweise klingt das an, was Miwon Kwon als *site specificity*, d.h. die Art und Weise vorstellt, in der die konkrete Realität des Ortes unmittelbar auf das Werk Einfluss nimmt.[26] Ortsspezifische Arbeiten sind demnach solche, die sich ganz dem umgebenden Kontext hingeben, formal von ihm bestimmt sind und das Werk mitkonzipieren. Doch kann man Karl Burgeff nicht ganz mit Miwon Kwons Augen sehen, denn der Dionysos ist nicht durch den Raum determiniert, sondern aus ihm heraus entwickelt worden. Er dreht sich aus diesem heraus und passt sich dessen Bedingungen entsprechend an. Dennoch macht Kwon auf eine Zugehörigkeit von ortsspezifischen Werken zum Raum aufmerksam. Auch wenn er sich hier auf absolute Positionen bezieht, lassen sich doch relevante Gemeinsamkeiten finden. So stellt sich vor allem nach der Neupositionierung in Phase drei die Frage, ob sich das Werk überhaupt aus seinem Raumkontext herausdrehen lässt, oder ob es dann im Sinne Robert Barrys Prämisse »They cannot be moved without being destroyed«[27] seinen Werkcharakter verliert. In seiner neuen Position muss Dionysos sich selbst mit Hilfe des Betrachters und der Betrachterin seinen neuen Ort suchen. Doch stellt sich hier die zentrale Frage, ob man so dem Werk noch gerecht werden kann. Karl Burgeff ist auch von der Radikalität Richard Serras weit entfernt, der eine Neupositionierung seiner Werke ausschließt: »It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.«[28] Doch liegt

[25] Hirsch 2008 (wie Anm. 2), S. 13.
[26] Vgl. Kwon, Miwon: *One Place After Another: Notes On Site Specifcity*. In: *October*, 80, 1997, S. 85-110, hier S. 85.
[27] Robert Barry zit. nach Kwon 1997, S. 86.
[28] Richard Serra zit. nach Kwon 1997, S. 86.

dies auch darin begründet, dass bisher in keiner Aussage von Burgeff in dieser Klarheit eine Ortsspezifität für sein Werk definiert wurde.

Schon mit dem Bau des Museum Ludwig und der Neugestaltung der Philharmonie (Phase zwei) wurde der Ort im Sinne Robert Barrys und Richard Serras bereits zerstört – ein Umbau, der vor allem den Neubau für Kunst und Musik im Fokus hatte, aber kein Augenmerk auf den Lichthof rund um den *Dionysos Brunnen* legte. Der Lichthof erhielt ein Dach (Abb. 6), das weder Luft noch Licht in den Hof ließ, weshalb der Ort zur ›Pissecke‹ und zum Unort wurde. Nimmt man also Miwon Kwon wörtlich, so ist das Werk an dieser Stelle bereits zerstört, denn die *site* des Entstehungsmoments gibt es nicht mehr. Man kann und sollte die Ortsspezifität als solche nicht in gleicher Radikalität auf den Dionysos anwenden, jedoch verweist Kwon darauf, wie stark der Eingriff durch die neue architektonische Situation auf das Werk selbst ist – heute natürlich nochmals gesteigert in der gänzlichen Umgestaltung des Areals. Nicht nur der Ort wurde verändert, er wurde – was undenkbar für die amerikanischen Künstler gewesen wäre, reduziert man diese auf die beiden genannten Aussagen – in einem grundsätzlich anderen Raum neupositioniert. Folglich stellt sich die Frage, ob das ursprüngliche Werk noch existiert. Wenn nein, muss es dann als ein gänzlich Neues gelesen werden oder ist es einfach als solches zerstört?

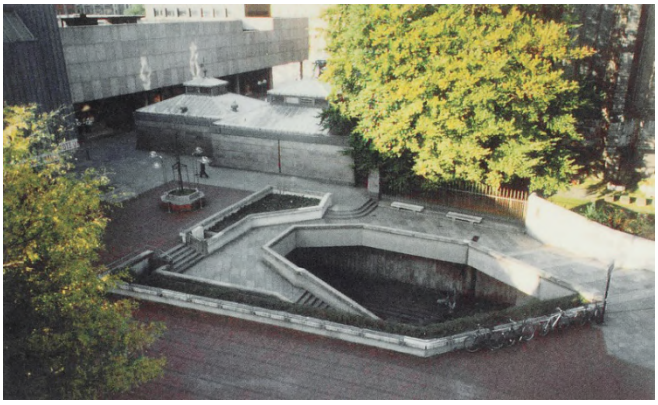


Abb. 6 Sicht auf den Dionysos Hof nach der Fertigstellung des Museum Ludwig, 1986.

Zeitlichkeit und Veränderung als Chance

Wolfgang Kemp fordert, das autonome Kunstwerk hinter sich zu lassen:

> Wir finden, daß es an der Zeit ist, diese Basis derart zu erweitern, daß der originäre Kontext und damit das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in ihr Recht gesetzt werden, daß Formen und Kontextbildung, geplante und gewachsene, durch die Jahrhunderte hinweg untersucht werden – mit Hilfe neuer, zum Teil noch zu entwickelnder Frageansätze, welche Postulate der Einfachheit und Isolierung überwinden und sich an der Vorstellung struktureller wie dynamischer Komplexität orientieren.[29]

[29] Kemp, Wolfgang: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: Texte zur Kunst, 2, 1991, S. 89–100, hier S. 89.

Wenn man dieser Forderung nachkommt, hat der *Dionysos Brunnen* eine Chance, als Werk zu bestehen. Auf diese Weise kann die Umgestaltung des Domareals und die neue räumliche Umgebung des Dionysos vielleicht als Potential verstanden werden, indem man dies mit Kemp liest und die ursprüngliche Architektur als den geplante Kontext, aus dem das Werk herausgedreht ist, sehen. Folglich fordert dann die neue Position einen neuen noch zu wachsenden Kontext, der sich im Laufe der Zeit neu schreiben lässt.
Das Problem ist, dass der Brunnen nun ohne Platz dasteht – und das im wörtlichen als auch im städtebaulichen Sinne (Abb. 7).

Abb. 7 Dionysos Brunnen, Phase 3.

Zu groß ist seine Dimension für einen Bürgersteig. Doch als Schandfleck für den Dom verteufelt, kann er sich hier im Licht noch neben dem Domareal behaupten. Gedreht, entgegen dem Verkehrsfluss, kreuzt er in seiner liegenden Position den Weg. Dionysos ruft auf zum Verweilen, an einem Ort, der nicht zum Stehenbleiben gedacht ist. So läuft man vom Bahnhof kommend auf seinen Rücken zu.[30] Er hält uns also auf, zwingt uns herumzugehen, sodass man seinem aufgerichteten Blick folgen kann, und so blicken auch der Betrachter und die Betrachterin direkt auf die Ankündigungen des Museum Ludwig.

[30] Im Gespräch mit Anna Koch wird deutlich, dass in den ersten Planungen der Brunnen sogar mitten auf den Fahrradwegen stehen sollte.

Die Hände und Füße des Dionysos zeigen aufgrund ihrer Verschränkungen auf den Eingang des Baptisteriums. Seine vermittelnde Rolle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen frühchristlichem Baptisterium und Museum Ludwig, ist ihm geblieben. Doch der Betrachter*innenraum, also ein Platz, der eine Rezeption erlaubt, ist ihm genommen. Dem Dionysos wurde der architektonische Kontext geraubt, um wieder an Kemp anzuknüpfen, der vor allem das Museum als Institution des Kontextraubes definiert:

> Was man zuerst ohne Not aus Kirchen, Privathäusern und Anlagen holte, muß heute aus bitter notwendig gewordenen konservatorischen Gründen unter das schützende Dach der Kunstsammlungen.[31]

So hat sich in diesem Fall kein Museum dem Werk angenommen, auch wenn zwischenzeitlich die Überlegung im Raum stand, den Brunnen als Plastik auf dem Dach des Römisch-Germanischen Museums zu installieren.[32] Die Umstellung reduziert das Werk auf sich selbst: Wie das Museum als vermeintlich neutraler Ausstellungsraum, fungiert hier die neue architektonische Umgebung. Der ursprüngliche Ort, also der Kontext, wird negiert, folglich wird aber auch durch den neuen Ort ein neuer Kontext geschaffen, der von hier aus wachsen kann. Für den Erhalt des Werkes und das Einschreiben in das kulturelle Gedächtnis musste der alte Kontext weichen; gleichwohl wird der Kontext weitergeschrieben, Objekt und Kontext wirken auch hier weiterhin wechselseitig aufeinander. Kemps Ansatz bietet die Möglichkeit der Veränderung und macht Kunstwerke auch nach ihrem Entstehungszeitpunkt noch zugänglich. Doch wird dadurch auch deutlich, dass der historische Kontext für den unwissenden Betrachter und die unwissende Betrachterin nur in der Narration und nicht im Werk selbst enthalten ist.

Die Neugestaltung vermag es, den Dionysos vom Unort an einen Ort zurückzuholen, wenn man den Begriff des Unortes als einen – wie eingangs definiert – zerstörten, dysfunktionalen Ort versteht, der nicht zu existieren scheint, der hässlich ist, an dem man sich nicht aufhalten will. Hinter dem Begriff steckt aber auch ein weiteres kulturwissenschaftliches Konzept, dem sich Matthias Däumer, Annette Gerok-Reiter und Friedemann Kreuder angenommen haben. Grundlage für sie ist die Unterscheidung von Ort, als physisch wahrnehmbare Gegebenheit und Raum, als Sinnbild oder Handlung.

---

[31] Kemp 1991 (wie in Anm. 29), S. 90.
[32] Im Gespräch mit Anna Koch.

Räume entstehen durch Handlungen an Orten, vor allem bezogen auf sprachliche Handlungen.[33] Deutlich wird dies am Beispiel der Autoren und Autorinnen:

> Als Muster für diese Überlegung diente zunächst das Spiel eines Pantomimen: Dieser vollzieht auf der Bühne, dem ›Ort‹, Handlungen, die den Betrachter glauben machen, es befinde sich bspw. eine gläserne Wand in seinem Bewegungsfeld, an die er grimassierend prallen und an der er abgleiten kann. Die Wand ist, was die Konstituenten des ›Orts‹ angeht, nicht existent; nur der durch den performativen Akt konstituierte ›Raum‹ kennt sie und lässt sie die unsichtbare Wand [...] zum entscheidenden Movens aller weiteren Handlungen des Pantomimen werden. Was ist die Wand? Sie ist kein ›Ort‹ und dennoch ›Raum‹: Sie ist ein ›Unort‹ im Sinne einer ›raumkonstituierenden Handlung‹, die der physikalischen Gegebenheiten nicht bedarf.[34]

Übertragen auf den *Dionysos Brunnen*, kann die Kunstgeschichte in der Rekonstruktion des Kontextes den Unort wiederentstehen lassen und ermöglicht es zugleich, den historischen Kontext zu bewahren, wenngleich wir ihn nicht mehr sinnlich wahrnehmen können. In dieser Hinsicht entspricht der von Fritz Schaller entworfene Raum der gläsernen Wand des Pantomimen, nicht in einer buchstäblichen Übertragung, sondern der Idee entsprechend durch Sprache nicht existente Gegebenheiten zu erzeugen. Die Individualität des Unortes und des Kontextes liegen also in den Worten, die wir wählen, in dem Wissen, das wir über das Werk haben und mit welchem Ziel wir die Geschichte erzählen. Der *Dionysos Brunnen* kann als Lösung für die räumliche Gegebenheit des Lichthofs gelesen werden. Heute ist das Problemfeld nur noch in der Kunstgeschichte also der Geschichte des Werks als Unort bewahrt. Dennoch kann die Freude auf der einen Seite nicht von jedem Standpunkt aus geteilt werden. So beschreibt das *BauNetz* die aus ihrer Sicht positive neue und insbesondere klare apollinische Ordnung rund um den Dom:

> Statt der bisherigen, unscheinbar in die Unterführung integrierten Erschließung, erhält dieser historisch außerordentlich bedeutsame frühchristliche Taufort nun dank einer platzartigen Aufweitung deutlich mehr Sichtbarkeit auf Straßenebene. Dort hat zudem der beliebte Dionysos-Brunnen seinen neuen Standort gefunden [...].[35]

---

[33] Vgl. Däumer, Matthias; Gerok-Reiter, Annette; Kreuder, Friedemann: *Das Konzept des Unorts*. In: Däumer, Matthias; Gerok-Reiter, Annette; Kreuder, Friedemann (Hg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2010, S. 9-27.
[34] Ebd., S.10.
[35] sb: *Neue Kölner Klarheit*. In: BauNetz, Meldungen 05. April 2017. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Reorganisation_des_oestlichen_Domumfelds_von_Allmann_Sattler_Wappner_5025190.html (13.11.2018).

Aus dem Schandfleck am Herzen der Stadt wurde nun, wie die oder der Autor*in schreibt, »ein beliebter Brunnen«, der endlich einen Platz gefunden hat, den er eigentlich nie gesucht hat. Ebenso affektiv wie im Frankfurter Feuilleton (noch in Phase zwei), wird hier der aktuelle architektonische Kontext in erster Linie emotional bewertet. So hat Dionysos ein Problem: Abseits ästhetischer Maßstäbe fehlt ihm der räumliche Bezug. Mit Marc Augé gesprochen: »Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.«[36] Dionysos Umgebung mag jetzt wohl geordnet und deswegen scheinbar schön sein, aber ob er dort steht oder nicht, scheint nicht mehr relevant. Der ihn umgebende Raum ist beliebig geworden, wirft das Werk ganz auf sich zurück und entreißt ihm den Kontext seiner Erfahrbarkeit. Offen bleibt, ob solch ein austauschbarer Raum überhaupt neue Kontexte erwachsen lassen kann.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Dionysos Brunnen, Phase 1, Fritz Schaller. In: Stadt Köln – der Oberstadtdirektor Hochbaudezernat (Hg.): Die Domplätze und das Römisch-Germanische Museum. Köln 1974, o. S.

Abb. 2: Dionysos Brunnen, Phase 2, Peter Busmann und Godfrid Haberer. In: Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, 2005: Dionysos Hof 1:1, S. 8.

Abb. 3: Dionysos Brunnen, Phase 3, Allmann Sattler Wappner. In: Uta Winterhager: »Domplatte, runderneuert«. In: Bauwelt, 15, 2017, hier S. 14.

Abb. 4: Karl Burgeff, Dionysos, 1972/73. In: Hirsch, Thomas: Karl Burgeff. Plastische Arbeiten. Köln 2008, S. 33.

Abb. 5: Karl Burgeff, Dionysos, 1972/73. In: Hirsch, Thomas: Karl Burgeff. Plastische Arbeiten. Köln 2008, S. 33.

Abb. 6: Sicht auf den Dionysos Hof nach der Fertigstellung des Museum Ludwig, 1986. In: Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig, 2005: Dionysos Hof 1:1, S. 12.

Abb. 7: Dionysos Brunnen, Phase 3. In: Uta Winterhager: »Domplatte, runderneuert«. In: Bauwelt, 15, 2017, hier S.18.

[36] Däumer 2010 (wie Anm. 33), S. 27.

Sandeep Sodhi

Künstlertexte im Zeitalter der *digital culture*.

Wie unsere Datengesellschaft die Parameter der Kunstwelt neu definiert

Der Text und das Kunstobjekt – eine seit Jahrhunderten bestehende Verbindung, die auf gegenseitiger Abhängigkeit beruht. Die Annahme, dass das Kunstwerk den Text braucht und der Text das Werk andersherum auch, ist jedoch der Gewissheit gewichen, dass künstlerische Praxis zur Wissensproduktion beitragen kann und diese auch darstellt.[1] Mit dem im 20. Jahrhundert vermehrten Aufkommen von Künstlertexten, hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden, der den Auflösungsprozess von Kunstobjekt und Theorie zu verantworten und in kleineren sich wiederholenden Wellenschlägen zu einer kompletten Aufhebung des Kunstbegriffs geführt hat.[2] Es ist den klassischen Kunstinstitutionen hoch anzurechnen, dass sie sich dem Zeitgeist gegenüber öffneten und den beschriebenen Auflösungsprozess förderten. Doch lässt sich mit dem Einsetzen des digitalen Datenzeitalters ein erneuter Wandel fernab der gängigen Kunstproduktion und -rezeption beobachten, der maßgeblich durch das Internet als *free space* getragen wird und die Bedeutung jener Institutionen obsolet erscheinen lässt. Unsere Datengesellschaft und ihre Möglichkeiten einer freien Interaktion zwischen Künstler und Publikum, zeigt neue Wege auf, die für das Kunstobjekt von frappierender Bedeutung sind und das Verhältnis von Kunst und Kontext neu definieren.

Das frühe 20. Jahrhundert und die Anfänge

Der Drang zur Überwindung der im 18. Jahrhundert von Gotthold Ephraim Lessing formulierten Trennung der Künste, nach der die Poesie sowie alle diskursiven Kunstformen auf einer zeitlichen, und die visuellen Künste, wie Malerei und Bildhauerei, auf einer räumlichen Achse angelegt seien, muss als Teilursache für die zahlreichen Künstlertexte der Modernisten gesehen werden. Lessing begriff das Kunstwerk als ein eingefrorenes

[1] Vgl. Rogoff, Irit: *Was ist ein Theoretiker?*. In: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph, u.a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. München 2003, S. 273-283, hier S. 273.
[2] Vgl. Oskar, Bätschmann: *Der Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997, S. 225.

statisches Objekt, das die Bewegung einer Handlung wiedergibt. Das Geistige lasse sich nur in der lebendigen Bewegung einer Handlung darstellen, so dass dem Kunstwerk nichts anderes übrig bleibe, als sich durch »die Erzeugung von ästhetischem Vergnügen«[3] zu profilieren. Die Dichtkunst dagegen habe sich der Darstellung des Physischen zu enthalten, da sie nicht fähig sei, einen Gesamteindruck zu vermitteln, der mit nur einem Mal erfahrbar sei.[4] Diese strikte Trennung zwischen Poesie, Musik und bildender Kunst führte zu einer Hierarchisierung und Entfremdung zwischen den einzelnen Kunstdisziplinen.[5] Mit dem Wunsch nach einer Annäherung der Künste untereinander schafften es die Modernisten zwar, die Unterdrückung des Sprachlichen in den bildenden Künsten zu identifizieren, doch verstanden auch sie es nicht, eine Auflösung zwischen dem Räumlichen und Zeitlichen zu bewirken.[6] Die Künstlertexte der Moderne bilden daher einen Ersatz für das, was von der visuellen Praxis eliminiert wurde. Sie nehmen die Rolle eines Helfers ein, der eine Verbindung zwischen dem Unverständnis des Konsumenten und der künstlerischen Theorie des Produzenten darstellen soll. Aufgrund dieser funktionalen Eigenschaft erscheint der Künstlertext der Moderne nicht als eigenständiges Medium der ästhetischen Praxis, sondern vielmehr als ein *supplement* zum Kunstwerk.[7] Das Aufkommen diverser Künstlerzeitschriften zu Anfang der 1920er Jahre verdeutlicht diesen Umstand. Zeitschriften wie *De Stijl* oder *L'Esprit Nouveau* bezeugen die künstlerische Absicht, in eine direktere Kommunikation mit dem Rezipienten zu treten. Demnach entstand ein Künstlertypos, der seine Ideen in Umlauf brachte und der Öffentlichkeit die Möglichkeit einräumte, in seine eigene Gedankenwelt einzutauchen.[8] So schreibt Theo van Doesburg, Künstler und Kunsttheoretiker, in der ersten Ausgabe der Kunstzeitschrift *De Stijl*:

> This periodical hopes to make a contribution of the development of a new awareness of beauty. It wishes to make modern man receptive to what is new in

[3] Lessing, Gotthold E.: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 1987, S. 15.
[4] Vgl. Lessing 1987 (wie Anm. 3), S. 123.
[5] Vgl. Schoon, Andi: *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*. Bielefeld 2006, S. 16-17.
[6] Vgl. Schoon 2006 (wie Anm. 5), S. 15.
[7] Owens, Craig: *Earthwords (1979)*. In: Bryson, Scott (Hg.): *Craig Owens, Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, S. 40-51, hier S. 45-46.
[8] Alloway, Lawrence: *Artists as writers. Part one: Inside information*. In: *Esaays by Lawrence Alloway: Imagining the Present. Context, content, and the role of the critic. Critical voices in art, theory and culture*, 2006, S. 211-225 hier S. 212.

> the visual arts [...] it will create a more intimate contact between artists and the public [...].[9]

Van Doesburg schlägt einen edukativen Ansatz vor. Er wollte die Kunst zugänglicher machen und einen intimeren Kontakt zwischen dem Schaffenden und Schauenden herstellen. Zwar erscheint eine allgemeine Kongruenz zwischen Produktion und Konsum unmöglich, doch müssen wir in Anbetracht der von van Doesburg geäußerten Annäherung davon ausgehen, dass es unwahrscheinlich ist, dass der Betrachter, der kontextbezogene Information besitzt, von persönlichen Gefühlen und Wahrnehmungen geleitet wird. Somit bestätigt van Doesburg, dass der Künstlertext eine Verständnishilfe darstellt, die ohne das Werk selbst nicht existieren kann.[10]

Die Überwindung des Kunstbegriffs

Erst die in den 1960er und 1970er Jahre aufkommenden neuen Kunstformen wie Körperkunst, Audio- und Videokunst und allem voran die Konzeptkunst, ermöglichten dem Text neue künstlerische Perspektiven. Viele der neuen Kunstmedien funktionieren seitdem diskursiv und können ohne klar ausformulierte theoretische Ansätze nicht existieren. Anliegen und Wertungen wurden Teil des Werkes, was dazu führte, dass der Text selbst zur Kunst wurde.[11] Konzeptkünstler wie Joseph Kosuth oder Sol LeWitt eröffneten der Kunst einen neuen Weg, der das der Ästhetik dienende Wesen der Kunst in eine funktionale Daseinsform umformte.[12] Bezeichnend für das Prosperieren dieser neuen Wahrnehmung der Kunst war die Einheit, die die Kunst und Theorie bildeten. In ihrem Essay *sculpture in the expanded field* für die Zeitschrift *October*, schrieb die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss:

> For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium but rather in relation to the logical operation on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used.[13]

---

[9] Doesburg, Theo van: *De Stijl*, I, S. 1; Jaffé, H.L.C.: *De Stijl 1917-1931. The dutch contribution to modern art*. Amsterdam 1956, S. 11.
[10] Vgl. Alloway 2006 (wie Anm. 9), S. 212.
[11] Gelshorn, Julia: *Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung*. In: Krieger, Verena (Hg.): *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Köln/Weimar/Wien 2008, S. 193-213, hier S. 199-200.
[12] Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy – Kunst nach der Philosophie*. In: De Vries, Gerd (Hg.): *Über Kunst – On Art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*. Köln 1974, S. 137-175, hier S. 147.
[13] Krauss, Rosalind: *Sculpture in the expanded Field*. In: *October, Vol. 8*, 1979, S. 30-44, hier S. 42.

Dieser neue Ansatz – das Sprengen des klassischen Rahmens der Kunst – eröffnete völlig neue Möglichkeiten. Mit Künstlern wie Bern Porter oder Lawrence Wiener wurden nun ganze Bücher zu Kunstobjekten. Der Dichter und Kunstkritiker John Perreault analysierte folgerichtig, dass der Vorzug des Mediums seine unbeschwerte und neutrale Natur sei: »They are portable, personal, and, if need to be, disposable. Because books are easily mailed, books as art are aiding in the decentralization of the art system.«[14] Der amerikanische Konzeptkünstler John Baldessari unterstreicht die von Perrault beschriebene »decentralization of the art system«, indem er Ende der 1970er Jahre folgendes schilderte:

> I enjoy giving books I have made to others. Art seems pure for a moment and disconnected from money. And since a lot of people can own the book, nodody owns it [...] It keeps art ordinary and away from being overblown.[15]

Mit dieser neuen Auslegung des Kunstbegriffs bildeten die Konzeptkünstler einen Gegenpol zu der von Lessing formulierten Unterscheidung der Künste. Der Drang zum Diskursiven negierte die Trennung des Räumlichen und Zeitlichen, so dass der Sprache der Einbruch in das ästhetische Feld gelang und das Textuelle von nun an einen Großteil zeitgenössisch-ästhetischer Praxis infiltrierte. Der ›Text‹ wurde zu einem festen Bestandteil der Kunst und Kunst zu einem festen Bestandteil der Wissensproduktion.[16]

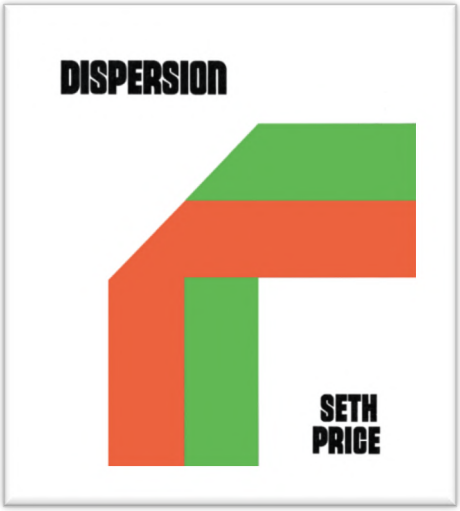


Abb. 1: Seth Price, Dispersion, 2002, PDF

Seth Price: *Dispersion* und die Unabhängigkeit der Kunst

Das Bestreben einer Auflösung des klassischen Kunstbegriffs bildet die Grundlage für unser heutiges Verständnis von Werk und Öffentlichkeit. Wir befinden uns in einer Zeit, die einen ganz neuen medialen Kontext mit sich bringt. Das Internet, neue technologische Medien und ein ständiges ›*connected Sein*‹ ermöglichen uns dauerhaften Zugang zu Information und Daten. Bereits im Jahre 2002 – fernab der Generation *Facebook*, *Twitter* und

[14] Roth, Andrew; Aarons, Philip; Lehmann, Claire (Hg.): *Artists who make Books*. London 2017, S. 9.
[15] Baldessari, John: *Idea Poll*. In: *Art-Rite, No. 14* , 1976-77, S. 6.
[16] Vgl. Gelshorn 2008 (wie Anm. 11), S. 199; Vgl. Rogoff 2003 (wie Anm. 1), S. 273.

Instagram – veröffentlichte der amerikanische Künstler Seth Price seinen Essay *Dispersion*. Bei dem Essay, den Price auf seiner damaligen Homepage *distributedhistory* als PDF veröffentlichte und somit für Jedermann frei als Download verfügbar machte, handelt es sich um einen Text, der die Rolle des Künstlers im Kontext des Daten- und Internetzeitalters hinterfragt. Die im Essay zitierte Aussage des Philosophen Surat Maharaj versteht Price als zukunftsweisende Möglichkeit für eine Interaktion der Kunst mit anderen Disziplinen und Bereichen:

> A marker for ways we might be able to engage with works, events, spasms, ructions that don't look like art and don't count as art, but are somehow electric, energy nodes, attractors, transmitters, conductors, of a new thinking, new subjectivity and action that visual artwork in the traditional sense is not able to articulate.[17]

Er folgt somit dem Prinzip der Konzeptkunst, mit dem Unterschied, dass es ihm primär um »framing and context, and constantly renegotiating the relationship with the audience« geht.[18] Price sucht den Rezipienten. Er beschuldigt die Kunst des letzten Jahrhunderts, an einem *trauma of context* zu leiden, weil sie ohne das Auge des Kurators nicht lesbar sei, und greift damit die in den 1960er Jahren formulierte Institutions-Kritik von Künstlern wie

Abb. 2 Screenshot der Homepage distributedhistory.com/sindex.html

[17] Price, Seth: *Dispersion*, 2002, S. 2.
[18] Price 2002 (wie Anm. 17), S. 1.

Dan Graham auf: »If a work of art wasn't written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of art.«[19]

An dieser Stelle lässt sich die von Oskar Bätschmann formulierte Begrifflichkeit des Ausstellungskünstlers aufgreifen, die einen Künstlertypen beschreibt, der im Rahmen seiner Nützlichkeit für Markt und Institutionen agiert. Bätschmann erläutert, wie insbesondere der für die ästhetische Moderne so wichtige Begriff der *Avantgarde* vor dem Hintergrund seiner Nützlichkeit für Markt und Gemeinwohl entstanden sei, und entzaubert damit den Mythos des unabhängigen Künstlers.[20] Die Abhängigkeit des Künstlers von Publikum und Kunstwelt ist eine Problematik, die Friedrich Nietzsche bereits im Jahre 1881 thematisierte. Im 255. Aphorismus der *Morgenröthe*, einem Gespräch über Musik, stellt Nietzsche die Frage nach der Echtheit des Künstlers. Er unterscheidet hierbei zwischen einer »unschuldigen«, auf sich selbst konzentrierten, und einer »schuldigen«, auf das Publikum ausgerichteten, Kunst.[21] In Bezug auf unser heutiges, aus (klassischen) Institutionen bestehendes Kunstsystem, muss die von Nietzsche formulierte »Echtheitsfrage« weiterhin gestellt werden. Denn nach dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu befinden wir uns in einem System, das einem bestimmten Verständnis seiner eigenen Funktion folgt. Bourdieu nannte es den »Code der Kunstwelt«, nach dem ein Kunstwerk erst dann existiert, wenn es als ein solches von einer Kunstöffentlichkeit benannt werde.[22] Daraus ergibt sich eine Realität, die ein Produkt erst im Kontext der Kunstinstitutionen und ihrer Öffentlichkeit zu einem Kunstwerk werden lässt. So ist dieses der wohl wichtigste Bestandteil der Kunstwelt, zugleich insofern das Subjekt mit der geringsten Kontrolle über das eigene Sein, als dass seine Existenz *als* Kunstwerk erst durch die Faktoren Publikum und Institution legitimiert wird.[23] Demnach wäre – nach Nietzsches Definition – die sich in unserer Kunstwelt befindliche Kunst eine »schuldige« Kunst.

Wenn Price aber einen direkten, von der Kunstwelt gelösten Kontakt zum Publikum fordert, dann ist sein Werk weder »schuldig« noch »unschuldig«, sondern unvollständig: Es kann nur durch den anonymen Kontakt im Internet zu einem eigenen Kunstwerk werden. Mit

---

[19] Ebd.

[20] Vgl. Bätschmann 1997 (wie Anm. 2), S. 74.

[21] Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche, Werke in 3. Bde.* München 1960, S. 1175-1177.

[22] Bourdieu, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Baden Baden 1970, S. 181.

[23] Vgl. Römer, Stefan: *Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorenschaft zum Kulturellen Coding.* In: Hellmold, Martin; Kampmann, Sabine; Lindner, Ralph, u.a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst.* München 2003, S. 243-272, hier S. 245.

dieser Auslegung der eigenen Kunst besetzt Price eine Grauzone, die sich zwischen den von Nietzsche beschriebenen Kategorien befindet, und die der Kunst einen neuen Kontext gibt: den des Zufalls. Denn erst mithilfe des anonymen *Internet-Users*, der das Werk aufgreift, verbreitet, kommentiert oder sogar reproduziert, wird ein völlig neuer Werkkontext geschaffen.

Die Willkür des Internets und die Möglichkeiten einer ständigen Veränderung des scheinbar eigenen Werkes erklärt die von Price gestellte Forderung nach einem Ausbruch aus dem System der Kunstwelt: »What would it mean to step outside of this carefully structured system?«[24] Mit dem Beispiel *the blurring of art and life* des amerikanischen Künstlers Allan Kaprow verdeutlicht Price die Problematik einer Abhängigkeit seitens der Kunst gegenüber der Kunstinstitutionen. Das Buch, das eine Vielzahl an Essays beinhaltet und als künstlerische Studie über das Eigenleben der Kunst betrachtet werden kann, versucht das Leben an sich als ein großes Kunstereignis zu dokumentieren. Laut Price endet ein solches Werk im Archiv der *high culture*, da es von der Distribution der Institutionen abhänge.[25] Die Lösung dieses Problems sieht er in einer neuen Distributionsform seitens des Künstlers:

> Suppose the artist were to release the work directly into a system that depends on reproduction and distribution for its sustenance, a model that encourages contamination, borrowing, stealing and horizontal blur? The art system usually corrals errant works, but how could it recoup thousands of freely circulating paperbacks, or images of paperbacks?[26]

Die Kritik von Price an der eingrenzenden Kunstwelt führt zu der Idee neuer Distributionswege, die durch das Internet ermöglicht werden. Eine Datengesellschaft, die Informationen frei nutzt, kreiert und über ein gemeinsames Netz via Computer oder Smartphones verteilt, stellt eine Abkehr von den klassischen Strukturen der Kunstwelt in Aussicht.

[24] Price 2002 (wie Anm. 17), S. 3.
[25] Vgl. ebd.
[26] Ebd., S. 3.

Bereits Mitte der 1990er entstanden neue Netzwerke, die das Konsumieren von Kunst revolutionieren sollten. Denn mit dem Internet konnten künstlerische Tätigkeit nun online von einem breiteren Publikum verfolgt werden, was zum Teil großen Einfluss auf die Wahrnehmung künstlerischer Prozesse hatte.[27] Mit der Produktion seines Essays *Dispersion* erfüllt Price den von ihm formulierten Ruf nach einer freien Distribution seitens des Künstlers, indem er das rund 15 Seiten umfassende PDF parallel in diversen Formaten veröffentlichte. So entschied sich Price für eine zusätzliche Distribution abseits des Internets und fertigte *booklets* und Poster an, um diese über ein Galeriennetzwerk vertreiben zu lassen. Price gelingt es mit den beiden sehr unterschiedlichen Medien, einen Kontrast entstehen zu lassen und den Unterschied zwischen dem Internet als *free space*, und der Kunstwelt als geordnet funktionierendes System herauszustellen. Der vorgeschlagene Ansatz einer Kunst, die sich von den Vorgaben der Institutionen löst, wird mit dem von der Kunsthistorikerin Pamela M. Lee geforderten Ruf nach *work of arts world* zwar nicht direkt aufgegriffen, aber in gewisser Weise weitergetragen.[28] In ihrem Buch *Forgetting the Art World* fordert Lee einen Abstand des Werkes von der Kunstwelt. Das Werk müsse seinen eigenen Kontext abseits eines von der Kunstwelt vorgegebenen Kontextes bilden. Lee verdeutlicht dies anhand einer Gegenüberstellung von Globalisierung in der Kunstwelt und einer Globalisierung im sozial- und geopolitischen Kontext. Demnach agiert unser Kunstsystem global und wird von kosmopolitischen Künstlern verkörpert; doch trotz dieses Kosmopolitismus fehle der Bezug zur realen Welt und ihren Problemen.[29]

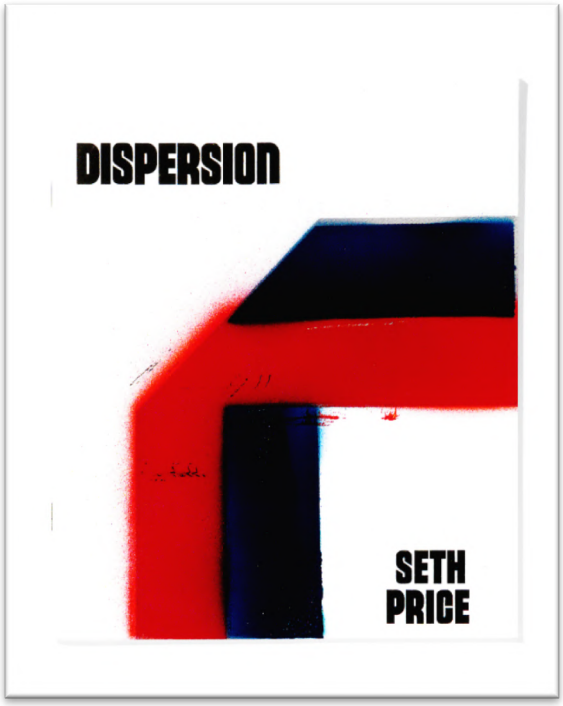
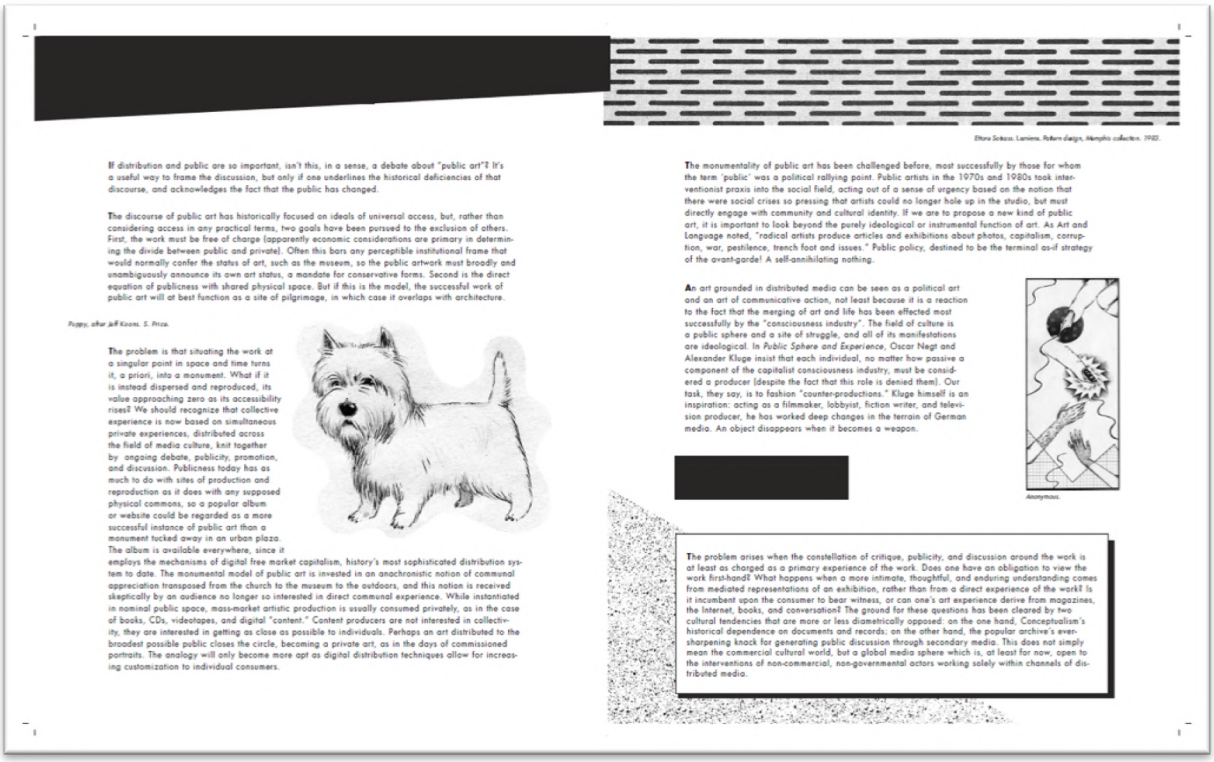


Abb. 3 Seth Price, Dispersion, New York 2008, booklet, reprint

[27] Vgl. Naveau, Manuela: *Crowd and Art. Kunst und Partizipation im Internet*. Bielefeld 2017, S. 115.
[28] Vgl. Lee, Pamela M.: *Forgetting the Art World*. Cambridge/London 2012, S. 40.
[29] Vgl. Lee 2012 (wie Anm. 28), S. 37-40.

Hierbei stellen sich die berechtigten Fragen: »Wie wird etwas real?« und »wann bezieht sich etwas auf die real existierende Welt?« In Bezug zu Price könnte man meinen, dass die Verbindung zur real existierenden Welt hergestellt wird, indem etwas von einem Punkt zum anderen strömt, ohne dass es vorerst über eine dritte Instanz gelaufen ist – dem Kunstwerk die Möglichkeit gegeben, einen eigenen Kontext abseits des von der Kunstwelt vorgegebenen Rahmens zu bilden. Nach Price stellt eine Unabhängigkeit im Distributionsprozess den direkten Kontakt zwischen dem Produzenten und dem



If distribution and public are so important, isn't this, in a sense, a debate about "public art"? It's a useful way to frame the discussion, but only if one underlines the historical deficiencies of that discourse, and acknowledges the fact that the public has changed.

The discourse of public art has historically focused on ideals of universal access, but, rather than considering access in any practical terms, two goals have been pursued to the exclusion of others. First, the work must be free of charge (apparently economic considerations are primary in determining the divide between public and private). Often this bars any perceptible institutional frame that would normally confer the status of art, such as the museum, so the public artwork must broadly and unambiguously announce its own art status, a mandate for conservative forms. Second is the direct equation of publicness with shared physical space. But if this is the model, the successful work of public art will at best function as a site of pilgrimage, in which case it overlaps with architecture.

Puppy, after Jeff Koons. S. Price.

The problem is that situating the work at a singular point in space and time turns it, a priori, into a monument. What if it is instead dispersed and reproduced, its value approaching zero as its accessibility rises? We should recognize that collective experience is now based on simultaneous private experiences, distributed across the field of media culture, knit together by ongoing debate, publicity, promotion, and discussion. Publicness today has as much to do with sites of production and reproduction as it does with any supposed physical commons, so a popular album or website could be regarded as a more successful instance of public art than a monument tucked away in an urban plaza. The album is available everywhere, since it employs the mechanisms of digital free market capitalism, history's most sophisticated distribution system to date. The monumental model of public art is invested in an anachronistic notion of communal appreciation transposed from the church to the museum to the outdoors, and this notion is received skeptically by an audience no longer so interested in direct communal experience. While instantiated in nominal public space, mass-market artistic production is usually consumed privately, as in the case of books, CDs, videotapes, and digital "content." Content producers are not interested in collectivity, they are interested in getting as close as possible to individuals. Perhaps an art distributed to the broadest possible public closes the circle, becoming a private art, as in the days of commissioned portraits. The analogy will only become more apt as digital distribution techniques allow for increasing customization to individual consumers.

Ettore Sotsass. Lamiera. Pattern design, Memphis collection. 1982.

The monumentality of public art has been challenged before, most successfully by those for whom the term "public" was a political rallying point. Public artists in the 1970s and 1980s took interventionist praxis into the social field, acting out of a sense of urgency based on the notion that there were social crises so pressing that artists could no longer hole up in the studio, but must directly engage with community and cultural identity. If we are to propose a new kind of public art, it is important to look beyond the purely ideological or instrumental function of art. As Art and Language noted, "radical artists produce articles and exhibitions about photos, capitalism, corruption, war, pestilence, trench foot and issues." Public policy, destined to be the terminal as-if strategy of the avant-garde! A self-annihilating nothing.

An art grounded in distributed media can be seen as a political art and an art of communicative action, not least because it is a reaction to the fact that the merging of art and life has been effected most successfully by the "consciousness industry". The field of culture is a public sphere and a site of struggle, and all of its manifestations are ideological. In *Public Sphere and Experience*, Oscar Negt and Alexander Kluge insist that each individual, no matter how passive a component of the capitalist consciousness industry, must be considered a producer (despite the fact that this role is denied them). Our task, they say, is to fashion "counter-productions." Kluge himself is an inspiration: acting as a filmmaker, lobbyist, fiction writer, and television producer, he has worked deep changes in the terrain of German media. An object disappears when it becomes a weapon.

Anonymous.

The problem arises when the constellation of critique, publicity, and discussion around the work is at least as charged as a primary experience of the work. Does one have an obligation to view the work first-hand? What happens when a more intimate, thoughtful, and enduring understanding comes from mediated representations of an exhibition, rather than from a direct experience of the work? Is it incumbent upon the consumer to bear witness, or can one's art experience derive from magazines, the Internet, books, and conversation? The ground for these questions has been cleared by two cultural tendencies that are more or less diametrically opposed: on the one hand, Conceptualism's historical dependence on documents and records; on the other hand, the popular archive's ever-sharpening knack for generating public discussion through secondary media. This does not simply mean the commercial cultural world, but a global media sphere which is, at least for now, open to the interventions of non-commercial, non-governmental actors working solely within channels of distributed media.

Abb. 4 Seth Price, Dispersion, 2002, PDF

Konsumenten her und ermöglicht schließlich das von Lee beschriebene *Forgetting*. Price sieht *Dispersion* als direkten Ausdruck von Distributionsprozessen. Er schreibt, dass Marktmechanismen von Distribution und Reproduktion die Natur seines Essays bilden.[30] Zusätzlich dient sein Text als eine Alternative zu herkömmlichen Ausstellungen: »[…] Much of this work was primarily concerned with finding exhibition alternatives to the gallery wall […].«[31]Mit dieser Herangehensweise wird sowohl das künstlerische als auch das technische Medium selbst zum Ausstellungsraum, da es keinem real existierenden Raum

[30] Vgl. Joseph, Branden W.: *Torture Tech: Seth Price's Weapons*. In: Ausst.-Kat. Amsterdam, the Stedelijk Museum, 2018: *Seth Price. Social Synthetic*, S. 50-86, hier S. 51.
[31] Price 2002 (wie Anm. 17), S. 5.

bedarf. Zusätzlich bestärkt der bewusste Verzicht auf einen traditionellen Ausstellungsort seine Kritik an der Kunstwelt.[32]

Seth Price und die Freiheit der digitalen Kultur

Unsere heutige Auffassung von Kunst und ihrer Erfahrbarkeit hat sich radikal verändert: Ein kollektives Erleben weicht einem privaten Konsum, der über ein großes Netzwerk erfolgt. Bereits Ende der 1990er schreibt hierzu die amerikanische Soziologin Sherry Turkle: »We are moving towards a culture of simulation in which people are increasingly comfortable with substituting representation of reality for the real«.[33] In Verbindung mit jenem Wandel greift Price das Beispiel der Kunst im öffentlichen Raum auf. Mit einer allgegenwärtigen Präsenz folgt das öffentlich platzierte Werk dem Prinzip einer ständigen Erfahrbarkeit, doch ist diese Erfahrbarkeit auf einen Ort begrenzt. Es mutiert also zu einem Denkmal, das nur in seiner eigenen Sphäre erfahrbar wird und eine limitierte Anzahl von Menschen erreicht. In Zeiten des Internets ist ein Werk, das über *Instagram* oder *Facebook* verbreitet wird, wesentlich öffentlicher als ein Kunstwerk, das in einem Park oder im Stadtzentrum steht. Zwar sprechen wir an dieser Stelle von zwei völlig unterschiedlichen Medien; doch ändert dies nichts an der Öffentlichkeit der Werke. Vielmehr rückt hierbei der Kontakt zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten ins Zentrum der Debatte. Auf der einen Seite haben wir das Werk, das zum Monument verkommt, weil es ortsgebunden nur zu einem gewissen Grad die Öffentlichkeit erreicht, und auf der anderen Seite ermöglicht unsere Internetgesellschaft eine höhere Zugänglichkeit. Price verdeutlicht somit, dass das Internet den Begriff von Öffentlichkeit neu definiert und zum öffentlichen Distributionskanal und zur anonymen Plattform gleichermaßen mutiert.

Dem Internet als *mass archive*, das Informationen speichert, verfälscht, korrigiert und schließlich umverteilt, haftet eine *capacity of remembering* an. Jeder Datensatz, der die Sphäre des Internets betritt, wird mit sofortiger Wirkung zu einem öffentlichen Gegenstand, was zu einer Verschiebung des Stellenwertes von Öffentlichkeit in unserer digitalen Datengesellschaft geführt hat.[34] Die von Price angeführten Begriffe *borrowing* und *stealing* stehen für die von ihm getragene Auffassung einer Recyclinggesellschaft,

[32] Vgl. Price 2002 (wie Anm. 17), S. 5-6.
[33] Turkle, Sherry: *Life on the Screen. Humanity in the Age of the Internet*. New York 1995, S. 258.
[34] Vgl. Price 2002 (wie Anm. 17), S. 7-9.

die sich bereits vorhandener Datensätze bemächtigt, um daraus einen neuen zu kreieren. Dieser Prozess des sich ständig verändernden Datensatzes führt Price zu der Erkenntnis, dass jeder sich im Internet befindliche Datensatz unvollendet bleibt, da die Möglichkeit einer Veränderung zu jeder Sekunde besteht. Die Möglichkeit, Informationen und Daten zu beschaffen, um diese anschließend zu etwas Neuem umzuformen, negiert den *status quo*, so dass jedes Werk, das im Netz veröffentlicht wird, unabhängig vom Künstler die Möglichkeit einer Weiterentwicklung besitzt. Anhand dieser digitalen Ideologie kann jedes Objekt und jeder Datensatz zu etwas anderem werden: Ein sich permanent wiederholender Prozess, aus dem eine unendliche Anzahl neuer Werke entsteht.[35]

Fazit

Der Reproduktionscharakter des Essays *Dispersion* ist ein zentraler Bestandteil von Price' Œuvre. Mit dem Text hat der Künstler eine theoretische Grundlage geschaffen, die für Reproduktion und Verselbständigung der Kunst in einer, von der gängigen Kunstpraxis unabhängigen Sphäre steht. Zeitgleich bildet der Text ein Werk für sich, das die Theorie durch die Praxis stützt. So existieren mittlerweile mehrere Versionen des Essays, die in verschiedenen Sprachen im Netz auftauchen und anonym hochgeladen wurden. Zusätzlich diente der Text vielen anderen Netzkünstlern als Grundlage für eigene Werke, so dass der Essay Teil weiterer Kunstwerke werden konnte. Mit dieser Entwicklung bestätigt der Essay die von Price aufgestellte These des unfertigen Kunstwerkes, das sich fortlaufend entwickelt und zu allem und nichts werden kann.

Im Jahre 2008 entschied sich Price zu einer erneuten Reproduktion von *Dispersion*. Allerdings änderte er hierfür sein Vorgehen, indem er seinen Essay – ähnlich den *booklets* – in die physische Welt holte, um den Text in Form einer Skulptur wiederzuverwerten. Die Skulptur *Essay with Knots* zeigt den Text *Dispersion* auf großformatigen vakuumgeformten Plastikpaneelen, die zusätzlich mit Plastikfolien überzogen und mit Seilen und Knoten verbunden wurden. Das für die Kunsthalle Zürich gestaltete Werk stellt einen weiteren Distributionskanal dar und verwandelt die beiden Hauptthemen des Essays, *distribution and reproduction* in real existierende Masse.

> For Essay with Knots, I took this essay that people had tried to take as their own, which supposedly offered a way to think about art and the internet, and

[35] Vgl. Joseph 2018 (wie Anm. 30), S. 56.

> I tried to say, well, this is a piece of art. This is not an essay. I'm not a writer. This is not a manifesto for me or anyone else; this is not a way to think about the internet or something; it's just another experiment, and now I'm doing other work.[36]

Price unterstreicht, dass es ihm bei *Essay with Knots* um die Redistribution und Reproduktion seines Essays ging. Der Kritik, dass seine Skulptur zynisch sei und einem *sellout* gleiche, entgegnet er, dass die Skulptur die wahre Natur des Essays zur Schau stelle:

> At some time some poeple said, this is cynical; the essay was all about being free, and now you're selling it. But they mistake flexibility for cynism. I don't think it was cynical, I think it was showing the way the essay works. The essay itself was all about existing in different forms.[37]

Abb. 5 Seth Price, Essay with Knots. Siebdruck auf Polystyrol und PETG vakuumgeformten Plastikpaneelen mit Abgüssen geknoteter Seile. Kunsthalle Zürich, 2008.

Mit dem Essay *Dispersion* veranschaulicht Price auf gekonnte Art und Weise die Vorzüge unseres digitalen Datenzeitalters für die Kunst. Die damit verbundene, freie Distribution verstärkt die Unabhängigkeit des Werkes und ermöglicht die Kontextbildung abseits der Kunstwelt.

---

[36] Price, Seth: *2008, Kunsthalle Zürick. Redistribution.* In: Ausst.-Kat. Amsterdam, the Stedelijk Museum, 2018: *Seth Price. Social Synthetic*, S. 200-230, hier S. 204.
[37] Price 2008 (wie Anm. 36), S. 204.

In seinem Buch *Fuck Seth Price: A Novel* setzt Price die digitale Kultur in dieser Hinsicht mit einer Apotheose gleich und prophezeit ihr eine gottgleiche Macht, die möglicherweise dazu führen werde, dass nicht nur das Fiktionale, sondern auch das Reale zu einem jeden Zeitpunkt zu etwas Anderem umgeformt werden könne.[38] *Dispersion* zeigt, dass aus unserer Datengesellschaft ein eigenes kontextbildendes Instrument hervorgegangen ist, das den Künstlern eine Existenz abseits des von Bourdieu beschriebenen Systems ermöglicht. So ist es letztlich nicht der Text selbst, der unser Verständnis von Kunst revolutioniert, sondern die sich daraus ergebenden existenzdefinierenden Möglichkeiten. Demnach ist der Essay alles, was er sein möchte, und alles, zu dem wir ihn verklären möchten. Ob Kunstwerk, theoretischer Text, Datensatz, Skulptur oder *booklet*: Die Möglichkeit alles oder nichts zu sein, führt zur endgültigen Auflösung des Kunstbegriffs.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 – 5 In: Ausst.-Kat. Amsterdam, The Stedelijk Museum, 2018: Seth Price. Social Synthetic, Abb. S. 67, 64, 82, 74-75, 220-221.

[38] Vgl. Price, Seth: *Fuck Seth Price: A Novel*. New York 2015, S. 109.

Nana Tazuke

Die Rezeption künstlerischer Arbeit in Japan

am Beispiel der Intervention *Suujin Park* des deutschen Künstlerduos Hoefner und Sachs

Anfang März 2015 errichtete das Berliner Künstlerduo Franz Hoefner (*1970) und Harry Sachs (*1974) im Rahmen des *Kyoto International Festival of Contemporary Culture* (*PARASOPHIA*) die Intervention *Suujin Park* im gleichnamigen Viertel in Kyoto.[1] Die Künstler bezeichneten ihre Arbeit als ›Intervention‹, da sie in die Örtlichkeiten eingreift und den Besucher aktiv mit einbezieht.[2] Das Künstlerduo ist durch temporäre Arbeiten im urbanen Umfeld bekannt geworden. Dabei fiel die Wahl der Standorte stets auf soziale Brennpunkte innerhalb der jeweiligen Städte – so auch bei ihrem Projekt *Suujin Park* in Kyotos *Suujin*-Viertel, dessen lange Geschichte von Ausgrenzung und Diskriminierung geprägt ist. Letztendlich wurde die Arbeit in Form eines neuen temporären Monuments im Viertel realisiert.[3] Die sechsteilige Intervention befand sich im öffentlichen Raum, war jedoch nur teilweise für die Besucher zugänglich. Die ursprüngliche Idee, das Projekt als ein sogenanntes *Work-in-Progress-Festival* (eine laufende, unvollendete Arbeit) zu gestalten[4], konnte aufgrund von Sicherheitsbedenken nicht verwirklicht werden. Nach dem Ende des Festivals blieb der

---

[1] Das Festival fand vom 7. März bis 10. Mai 2015 statt.

[2] »At the Sujin district close to the local museum we want to set up some interventions to form the *Sujin Park*.«In: Hoefner, Franz; Sachs, Harry: *Suujin Park*. In: E-Mail *Re: [Parasophia] catalogue* an Shinji Kohmoto, Ellie Nagata, Yoshihiro Nakatani, Masako Tago und PARASOPHIA Cutatorial Staff, 23. Dezember 2014.
Die Herangehensweise an das Erschaffen der temporären Werke von Franz Hoefner und Harry Sachs wie *Honey Neustadt*(2006) und *Real Restate* (2011) basiert auf gründlichen Forschungen zu Merkmalen des jeweiligen Ortes. Dabei beziehen sie sowohl die Geschichte als auch die soziale und politische Situation des Standortes mit ein.

[3] »This park is built using construction materials and other abandoned objects found in the area in order to create a temporary memorial for the district of *Suujin*.« In: Ikezawa, Mari; Kawakado, Reiko; Miyata, Yuka, u.a. (Hg.): *PARASOPHIA*. Kyoto 2015, S. 276.

[4] »The park is a work in progress, open to further additions and interactions, and it acts as an informal monument for the community's beautiful talent of improvisation and creativity.« In: Ikezawa; Kawakado; Miyata 2015 (wie Anm. 3), S. 276.

Suujin Park erhalten.[5] Im vorliegenden Text soll das Projekt und dessen Rezeption in Japan in einem politischen, gesellschaftlichen und kunsthistorischen Kontext betrachtet werden.

Der Ausgangspunkt für das Erschaffen des *Suujin Parks*: Ortsspezifität

Im Folgenden soll zunächst ein Blick auf die Geschichte des *Suujin*-Viertels geworfen werden, die großen Einfluss auf die finale Entscheidung der Künstler für diesen Standort hatte. Die Stadt Kyoto, die im westlichen Teil der Hauptinsel Japans liegt, war die ehemalige Hauptstadt und entwickelte sich somit zu einem politischen und kulturellen Zentrum in Japan. Im Gegensatz zu dem lebendigen historischen, bei Kulturschaffenden sehr beliebten Stadtkern, findet sich das *Suujin*-Viertel in der Nähe des Hauptbahnhofs. Es ist einer der größten sozialen Brennpunkte der Region und wird durch brachliegende Flächen sowie leerstehende Gebäude, die langsam verfallen, gekennzeichnet. In einem Interview schilderte Franz Hoefner seinen Eindruck des Viertels, welches ihn an das Gefangenenlager der *Guantanamo Bay Naval Base* erinnere.[6] Die Bewohner wurden lange aufgrund ihrer Herkunft und ihres Berufes politisch diskriminiert, was im Folgenden anhand von einzelnen Ereignissen schlaglichtartig betrachtet werden soll.

Die Geschichte des *Suujin*-Viertels lässt sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Als Hauptlebensader des Viertels gilt der *Komo*-Fluss, der früher diverse Funktionen für die Bewohner erfüllte. Der Strom wurde nicht nur zur Reinigung der Wäsche genutzt, sondern galt auch als ein Ort, um Leichen zu entsorgen oder Menschen ebendort hinzurichten, weshalb sich viele Henker am Flussufer niederließen. Während Epidemien und Zeiten der Hungersnot, die viele Todesopfer forderten, verstopften die Leichen den Flusslauf. Neben Henkern nutzten zudem Gerber das Wasser des Flusses für ihre Arbeit.

---

[5] Eine entsprechende mündliche Ankündigung erfolgte am 30. August 2015 bei der letzten offiziellen Veranstaltung der *PARASOPHIA Cultural Power, Diplomacy & National Security* vom Direktor des Festivals Shinji Kohmoto. Es existiert keine schriftliche Quelle für diese Aussage.

[6] »Hoefner jokingly compared the unglamorous site to the Guantanamo Bay military prison, with its high fences and locked gates. The paradox is the city has effectively sealed off a public space.« In: O'Donoghue, J.J.: *Parasophia to take Kyoto into the now*. In: *The Japan Times*, 5. März 2015, https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/05/arts/parasophia-take-kyoto-now/#.W9bswK13ZPM (15.05.2015).

Das schnelle Wachstum der dort angesiedelten Industrie führte zur Bevölkerungszunahme und in der Folge zu einer Vergrößerung der besiedelten Fläche.[7] Im 19. Jahrhundert führten eine Reihe von politischen Ereignissen zu einer Verbesserung der Lebensumstände der Bewohner. Im Zuge der 1868 stattfindenden *Meiji-Restauration*, einer revolutionären Bewegung, wurde die damalige Regierung abgeschafft. Die zuvor stark ausgeprägten sozialen Hierarchien des Viertels verloren an Bedeutung. 1871 wurde zudem ein Befehl erlassen, welcher die Abschaffung der Bezeichnung der Bewohner des *Suujin*-Viertels als ›Untermenschen‹ beinhaltete – sie zählten erst ab diesem Zeitpunkt offiziell zum japanischen Volk.[8]

Im Jahr 1882 verursachte eine Inflation eine hohe Arbeitslosigkeit. Zahlreiche Angestellte kleinerer Unternehmen im Viertel, insbesondere in der Lederwarenindustrie, verloren ihre Arbeit. Um der lokalen Wirtschaft wieder Aufschwung zu verleihen, entschloss sich der damalige Bürgermeister Tamizo Akashi 1899 dazu eine Gemeinschaftsbank (die sogenannte *Yanagihara Bank KG*) zu gründen und somit auch Bewohnern des Problemviertels die Chance auf einen Kredit – und damit auf finanzielle Mittel zur Existenzgründung – zu ermöglichen. Dies zählte bereits als ein großer Erfolg, wobei die Struktur des Viertels die Bank zwangsläufig in Schwierigkeiten brachte.[9]

---

[7] »1707年（宝永4）に、奉行所からその居住地を移転するよう命じられたのである。[...] 当初に示された移転料は500貫であり移転料の面では満足できたものの、六条村が移転を承諾するさいのもうひとつの条件であった、これまでの倍の広さの移転地を確保するという希望はかなえられなかった。« [übers.] Im Jahr 1707 zwang die Stadtverwaltung die Bewohner zu einer Umsiedlung in ein Gebiet, Yanagihara-Sō, mit etwa derselben Größe des ursprünglichen Orts, Rokujyō-Mura. [...] Zunächst gaben sich die Bewohner mit einem Entschädigungsgeld von 500 *Kan* (*Kan* ist eine Gewichtsangabe bei Zuchtperlen. 1 *Kan* entspricht 3,75kg.) zufrieden, wurden hinsichtlich einer erwünschten Verdoppelung der Fläche jedoch von der Verwaltung enttäuscht. In: Yamamoto, Naotomo 山本尚友: *Rokujō-Mura Shōshi* 六条村小史 (Die Geschichte der *Rokujō-Mura*-Siedlung). In: Suujin-chiku no Bunka-Isan wo mamoru Kai 崇仁地区の文化遺産を守る会 (Erhaltung des Kulturgutes im *Suujin*-Viertel e.V.) (Hg.): *Yanagihara Ginkō to sono Jidai* 柳原銀行とその時代 (Die *Yanagihara Bank KG* im Laufe der Zeit). 1991, http://suujin.org/yanagihara/TimeofYBank.html (05.01.2019).

[8] Obwohl fortan keine strengen hierarchischen Strukturen mehr herrschten, wurden die Bewohner des Viertels weiterhin diskriminiert. Die fortlaufende Diskriminierung führt bis heute zu Problemen. Vgl. Okamoto, Teruaki 岡本晃明: *Buraku-Sabetsu ni Teikō shita Hitobito. Sono Rekishi ga kizamareta Kyoto no Machi wo yuku*部落差別に抵抗した人々:その歴史が刻まれた京都のまちを行く(Widerständler gegen die Diskriminierung der *Burakumin*im *Suujin*-Viertel). In: Yahoo! News, 23. April 2019, https://news.yahoo.co.jp/feature/1307?fbclid=IwAR0fMbZ563bKn5G4hFpb9VS4wtktsdGuffG57fQUR9G_fpavRybESCk0QSA (23.04.2019).

[9] »部落内に設立された銀行として、預金拡大に限りがあったこと、貸出先も、当部落内を中心として伸び悩み業種が多かったこと、また、融資時のチェック機能の不備なども、経営悪化の根底にあったと考えられる。« [übers.] Das Wachstum der Bank war aufgrund von sozial bedingt nur

Der Erste Weltkrieg stabilisierte den Betrieb vorübergehend, doch die Wirtschaftskrise 1922 und das *Große Kantō-Erdbeben* von 1923 erschütterten die japanische Wirtschaft. Letztlich wurde die Bank 1927 insolvent. Dies bedeutete das Ende der fortschrittlichen Entwicklung des Viertels, sodass es zunehmend verwahrloste.

Erst 1953 begann man mit der Realisierung eines Projekts, das die Lebensumstände der Ansässigen maßgeblich verbessern sollte. Mit Unterstützung der Stadt Kyoto sollten die Häuser des Viertels – den herkömmlichen Hygienestandards entsprechend – erneuert werden. Viele Grundstücke der sanierungsbedürftigen Wohnungen wurden im Laufe des Projektes von der Stadt gekauft, um darauf neue Wohnhäuser und öffentliche Einrichtungen zu erbauen. Da nicht alle Flächen auf einmal von der Stadt aufgekauft werden konnten, musste das Projekt immer wieder pausieren. Die neu errichteten Wohnhäuser boten nicht genügend Platz für alle Bewohner des Viertels, weshalb einige es verlassen mussten. Deren Grundstücke blieben bis zum Anfang der jeweiligen Bauprojekte zeitweilig leer und wurden mit grünen Zäunen abgesperrt, um eine illegale Besetzung zu verhindern (Abb.1). Während eines Projektes zum Neuaufbau des Viertels im Jahre 1985 übernahmen die sogenannten *Yakuza*, eine einflussreiche Gruppe der japanischen Mafia, die Führung. Die kriminellen Machenschaften der Mafia führten zu etlichen Skandalen.[10]

Abb. 1 Hoefner/Sachs: Ausstellungsansicht, Suujin Park, 2015.

kleinen Geldanlagen stark eingeschränkt und die lokale Wirtschaft stagnierte für eine Weile. Darüber hinaus verliefen Anleihen anfangs unter mangelhafter Kontrolle. Dies führte zu finanziellen Schwierigkeiten der Bank. In: Shigemitzu, Yutaka 重光豊: *Yanagihara-Ginkō Shi* 柳原銀行史 (Die Geschichte der *Yanagihara Bank KG*). In: Vgl. Suujin-chiku no Bunka-Isan wo mamoru Kai崇仁地区の文化遺産を守る会 (Erhaltung des Kulturgutes im *Suujin*-Viertel e.V.) 1991 (wie Anm. 7).

[10] Die kriminellen Skandale im *Suujin*-Viertel, insbesondere zwischen 1995 und 1997, werden im folgenden Artikel zusammengefasst: Ohne Verfasser: *Mitsubishi Tokyo Ginkō tono Tatakai* 三菱東京銀行との闘い (Kampf gegen *The Bank of Tokyo-Mitsubishi*). In: Suujin-Kyōgikai 崇仁協議会 (*Conference*

Um die fortlaufende Verwahrlosung dieser Teile des Viertels zu verhindern, entschied sich die Stadtleitung schließlich dazu die *Städtische Kunsthochschule Kyoto* ins *Suujin*-Viertel umzusiedeln. Hierzu berichtete der Bürgermeister von Kyoto, Daisaku Kadokawa, bei einer Pressekonferenz am 6. Januar 2014:

> 135 Jahre nach der Gründung der *Städtischen Kunsthochschule Kyoto* erhielt ich im März im vergangenen Jahr von der Leitung der Hochschule, Akira Tatehata, eine Petition für die Umsiedlung der Hochschule ins *Suujin*-Viertel. Von der Hochschule und dem Viertel im gegenseitigen Einverständnis kündige ich hiermit offiziell deren Umsiedlung an.[11]

Bei ihren Recherchen für das Kunstprojekt *Suujin Park* wurden Hoefner und Sachs maßgeblich vom *Yanagihara Bank Memorial Museum* unterstützt und inspiriert, welches 1997 in einen der ältesten Holzbauten Kyotos (1907 als Bankgebäude vom Architekten Yoshinosuke Yoshikawa errichtet) einzog und die Geschichte des Viertels seither akribisch aufarbeitet.[12]

Die Realisierung der Intervention

Drei Wochen vor der Eröffnung des Festivals, am 17. Februar 2015, reisten Hoefner und Sachs für den Aufbau der geplanten Intervention erneut nach Kyoto. Der *Suujin Park* sollte errichtet werden, um an die sozialhistorischen Ereignisse des Viertels zu erinnern,

---

Suujin), http://suzin.com/bank/mitsubishi/keika4.html (05.01.2019). Darüber hinaus gibt es eine Publikation über kriminelle Machenschaften im genannten Viertel und die hintergründige Macht der Yakuza: Kimura, Katsumi 木村勝美: *Takefuji tai Gotō-gumi* 武富士対後藤組 (*Takefuji Corporation*gegen *Gotō-gumi*). Tokio 2010.

[11]»そして135年経まして，昨年3月に建畠哲学長から，京都市立芸術大学の発展への熱い思いを込めて，大学の総意として移転整備を要望いただきました。私共も，大学の意向を受け，また地域の依頼も受け止めて，京都駅の東，崇仁地域に大学を移転する方針をこの度決定いたしましたので，発表させていただきます。« In: Kyoto-shi Sōgō Kikaku-kyoku Shichō Kōshitsu Kōhō Tantō 京都市総合企画局市長公室広報担当 (Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit der Stadt Kyoto) (Hg.): *Kadokawa Shichō Nentō Kisha Kaiken* 門川市長年頭記者会見 (Das Protokoll der Pressekonferenz im Neujahr mit dem Bürgermeister, Daisaku Kadokawa). In: Kyoto City Official Website, 6. Januar 2014, http://www.city.kyoto.lg.jp/sogo/page/0000161037.html (05.01.2019).

[12] Die Autorin betätigte sich als kuratorische Assistentin mit dem *Suujin Park* und stellte fehlerhafte Informationen über das Viertel in ausländischen Veröffentlichungen fest. Sie schickte am 21. Februar 2015 dem Künstlerduo eine deutsche Zusammenfassung über die Geschichte des Viertels und der *Yanagihara Bank KG*. Hoefner und Sachs sammelten weiteres Wissen aus Interviews mit Aktivisten des Viertels.

und gleichzeitig einen positiven Neubeginn im Umgang mit ihm markieren.[13] Die Intervention bestand aus sechs Teilen. Als zentraler Ort der Arbeit galt die sogenannte *Community Hall* (Abb. 2).

Darüber hinaus beinhaltete der Park einen Lautsprecher mit Vogelgesang, ein Tor aus Zäunen, einem als Generator verwendetes Fahrrad, einen Brunnen und eine Sonnenuhr, die sich alle an unterschiedlichen, jedoch nah beieinander liegenden Standorten befanden. Das offizielle Konzept ließ Fragen über den Zusammenhang der einzelnen Werke offen.

Während des Aufbaus von der *Community Hall* wurde die Beteiligung von Mitwirkenden, wie weiteren Künstlern, Kunststudenten, Kuratoren, Assistenten und ehrenamtlichen Helfern, an dem Werk gefördert. Auf dem Platz der *Community Hall* wurden eine Reihe unterschiedlicher Objekte platziert; darunter Eimer, Bälle, ein Klettergerüst und Rutschen – Dinge, die die Künstler in einer ehemaligen Grundschule des Viertels gefunden hatten. Sie wählten bewusst gebrauchte Gegenstände aus, die einen Bezug zum Umfeld der Intervention aufwiesen. Ein auseinandergeschnittenes Klettergerüst fungierte als eine Art Rahmenbau für die *Community Hall*. Zwei Rutschen wurden dafür jeweils am oberen Ende zusammengeschweißt und am Klettergerüst befestigt.

Abb. 2 Hoefner/Sachs: Community Hall, Suujin Park, 2015.

[13] »It shall celebrate the talent of creative improvisation, which has a long tradition in *Suujin* district due to the long history of discrimination and segregation. […] In great respect to all these efforts *Suujin Park* understands itself as a usable sculptural layer puzzled together from all those controversial leftovers the actual situation brings to surface. It is trying to serve the locals as well as any visitor, and illustrates a certain new self-confidence of the district within the official Kyoto city marketing.« In: Hoefner; Sachs 2014 (wie Anm. 2).

Aufgrund der Höhe des Objektes[14] musste dieses einmal, anders als ursprünglich geplant, flach auf die Seite gelegt werden.[15]

Das Projekt wurde von Beamten der Stadt begleitet, da sie korrupte Machenschaften verhindern wollten. Hoefner und Sachs versuchten deshalb, ihre Hoffnung auf eine positive Veränderung des Viertels mithilfe der Details ihrer Arbeiten auszudrücken. Pflanzen als ein Zeichen für einen positiven Wandel spielten dabei eine wichtige Rolle. Ihr natürlicher Facettenreichtum und ihre Widerstandskraft sollten die positiven Eigenschaften der Bewohner des *Suujin*-Viertels widerspiegeln. Die alten Eimer und Bälle wurden an der Bodenseite jeweils mit Löchern versehen und somit in Blumentöpfe umgewandelt, in denen Gemüse und Blumen angepflanzt wurden. Die Töpfe wurden anschließend rund um den zentralen Punkt der *Community Hall*, dem Klettergerüst, positioniert (Abb. 3).

Abb. 3 Hoefner/Sachs: Blumentöpfe von Community Hall, Suujin Park, 2015.

Der Zugang zur *Community Hall* wurde auf die zweistündige Öffnung des *Suujin Parks* im Rahmen der *Suujin Tour* am 7. März 2015 und eine weitere mehrtägige Veranstaltung begrenzt. Diese fand an Wochenenden und Feiertagen für insgesamt 11 Tage, jeweils von 10 bis 18 Uhr, statt. Der Zugang zu zwei weiteren Interventionen blieb den Besuchern für die ganze Dauer des Festivals verwehrt (Abb. 4, 5). Aufgrund der begrenzten Öffnungszeiten herrschte die meiste Zeit Leere in der *Community Hall*.

[14] Wenn eine Baukonstruktion, wie eine Litfaßsäule und ein Monument, eine Höhe von 4m überschreitet, muss diese laut japanischem Baugesetz §88 bei der Stadt beantragt werden. Die Höhe der *Community Hall*,eine nicht beantragte Konstruktion, überschritt laut der Aussage vom Amt für Wohnungswesen (*Jyūtaku-kyoku*) knapp die Grenze.

[15]»明日朝はジャングルジムを倒したあと（危ないので、ということで住宅局の監視のもと倒すことになりました）美術館に移動します。« [übers.] Morgen wird das Klettergerüst auf die Seite gelegt [...]. Da das Gerüst als ein gefährlicher Gegenstand bezeichnet wurde, muss es unter Beobachtung des Amts für Wohnungswesen hingelegt werden. In: Tanaka, Shōko 田中祥子: *Ashita* 明日 (Morgen). In: E-Mail an Masako Tago und Nana Tazuke, 26. Februar 2015.

Damit wurde das Ziel dieser Arbeit, dass sich während des Festivals stetig Änderungen durch die Mitwirkung der Gemeinschaft ergeben und der Park sich weiterentwickelt, nicht erreicht.

Trotz der genannten Umstände fand die Intervention ein positives Echo in der Presse.[16] Das Interesse an dieser Arbeit bezog sich dabei nicht so sehr auf das Konzept, sondern den situationsbezogenen Kontext. Der Aspekt, die Geschichte des Viertels unverblümt in den Fokus der Intervention zu stellen, gefiel. Der *Suujin Park*, der aus ortsbezogenen Materialien erbaut wurde, ebnete einen Weg für die Aufarbeitung der Geschichte und die daraus resultierende Situation des Viertels, ohne sich allein auf politische Aspekte zu konzentrieren. Das *Yanagihara Bank Memorial Museum*, das neben der Intervention stand, übernahm die Rolle, Inhalte dieser Arbeit zu ergänzen. Das Viertel gewann schließlich an Zugänglichkeit für ein breiteres Publikum und die ausländische Kunst erweckte große Aufmerksamkeit.[17] Insgesamt kamen 15.236 Besucher in das Viertel.[18]

Die Eigenschaften temporärer ortsbezogener Kunst

Über die Kurzlebigkeit und die Ortsbezogenheit von Kunstwerken fanden in der westlichen Kunstgeschichte bereits in den 1960er-Jahren des Öfteren Diskussionen statt. Die Künstler, hauptsächlich Post-Minimalisten, unter anderen Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke und Robert Smithson sowie weibliche

---

[16] »ただ、この機会にぜひ訪ねたいのが崇仁地区だ。« [übers.] Die Besucher sollten bei dieser Gelegenheit wenigstens das *Suujin*-Viertel besucht haben. In: Asada, Akira 浅田彰: *PARASOPHIA: Kyoto Kokusai Gendai Geijutsusai 2015 no katawarade* 京都国際現代芸術祭2015の傍らで (ein Beitrag zum PARASOPHIA: Kyoto International Festival of Culture 2015). In: *REALKYOTO*, 6. März 2015, http://realkyoto.jp/review/parasophia2015/ (18.06.2015). ; »最初に紹介するのは河原町塩小路周辺（崇仁地域）のヘフナー/ザックス作《崇仁公園》（2015）である。« [übers.] Zuallererst möchte ich den *Suujin Park* (2015) von Hoefner/Sachs, der sich im *Suujin*-Viertel befindet vorstellen. In: Kobuki, Takafumi 小吹隆文: *Soko ni aru Sakuhin ni mukiau* そこに在る作品に向き合う (Überlegungen zu vorhandenen Kunstwerken). In: *Bijutsutecho* 美術手帖, Band 67, Nr. 1021, Tokio 2015, S. 133.

[17] »普段観光客はめったに行かない、それどころか京都人ですら行かないようなところですよね。« [übers.] Zuvor besuchten Touristen das *Suujin*-Viertel nur selten und sogar die Bürger der Stadt Kyoto haben es gemieden. In: Sakaguchi, Chiaki 坂口千秋: *Shikō to Sōzō no Plattform* 思考と創造のプラットフォーム (Die Grundlage der Gedanken und der Kreativität). In: *artscape*, 15. Februar 2015, http://artscape.jp/focus/10107670_1635.html (05.01.2019).

[18] Die Statistik stammt von dem offiziellen Bericht des Festivals. In: Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee (Hg.): *Kaisai Hōkokusho* 開催報告書 (Bericht zur Veranstaltung). Kyoto 2015, S. 16.

Künstlerinnen wie Mierle Laderman Ukeles stellten den so genannten *White Cube* in Frage. Die weißen Wände der Ausstellungsräume wurden dabei als Symbol kultureller Einschränkung des künstlerischen Ausdrucks angesehen. Die Künstler entdeckten dadurch alternative Ausstellungsorte außerhalb der Galerien und Museen, nämlich im öffentlichen Raum oder in ihrem alltäglichen Umfeld. Der Ort wurde damit das Kernkonzept der künstlerischen Arbeiten.[19]

Abb. 4 Hoefner/Sachs: Brunnen, Suujin Park, 2015

Abb. 5 Hoefner/Sachs: Sonnenuhr, Suujin Park, 2015.

Im Vergleich zu ihren Entwicklungsprozessen in westlichen Ländern, verbreitete sich die ortsbezogene Kunst in Japan innerhalb anderer Kontexte. Als ein frühes Beispiel für Kunst im öffentlichen Raum lässt sich die Skulpturenausstellung *UBE Biennale* (ehemalige *Skulpturenausstellung im öffentlichen Raum der Stadt Ube*), die ab 1961 in der Stadt Ube im süd-westlichen Teil der Hauptinsel stattfand, anführen. Ube gilt als eine Industriestadt, die sich in der Wiederaufbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte. Umweltverschmutzungen, die eine Folge der angesiedelten Industrie waren, hatten schwerwiegende Folgen für das Stadtbild. Durch eine permanente Installation von Skulpturen in der Stadt sollte dieses wieder aufgewertet werden. Dafür wurde ein offizielles Ausschreiben aufgesetzt. Dieses Modell wurde zu einem großen Erfolg, weshalb infolgedessen ähnliche Ausstellungen in verschiedenen Städten stattfanden. Da die Skulpturen jedoch nicht für einen bestimmten Ort erschaffen wurden, erzeugten sie teilweise eine Disharmonie an ihrem jeweiligen Ausstellungsort. 1977 fand daraufhin ein Skulpturenprojekt in Sendai, im Nordosten Japans, statt.

[19] Vgl. Kwon, Miwon: *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. In: *October*, Vol. 80, 1997, S. 85-110, bes. S. 87-91.

Hierbei wurden nur Skulpturen ausgestellt, die für einen spezifischen Ort in der Stadt entworfen wurden. Es zählt heute ebenfalls zu den ersten Beispielen ortsbezogener Kunst in Japan.[20]

In den 1980er-Jahren wurde damit begonnen, Kunstwerke nicht nur für einen festen Ort, sondern auch in einem Zeitraum und unter bestimmten Umständen zu erschaffen. Beispiele hierfür waren *The Exhibition of Contemporary Sculpture*, *Biwako* (1981) und das *Japan Ushimado International Art Festival* (1984-1992). Diese Ausstellungen beinhalteten nicht nur Skulpturen, sondern auch Kunstwerke weiterer Genres, unter anderem performative Arbeiten und Architektur.[21]

Insgesamt wurden über 20 Kunstprojekte in den 1990er-Jahren in verschiedenen Städten Japans veranstaltet, wobei stets Wert auf eine enge Zusammenarbeit mit den jeweiligen Bewohnern gelegt wurde. Beim Projekt *Suujin Park* planten Hoefner und Sachs bereits in der Aufbauphase eine Zusammenarbeit mit dort lebenden Menschen, um eine Interaktion zwischen diesen und den Mitarbeitern des Festivals zu fördern.[22] Dazu wurden zwei Grills in der Mitte der *Community Hall* platziert, da die Künstler eigentlich Grillpartys für alle Gäste veranstalten wollten. Letztlich fanden weder eine Grillparty noch vergleichbare Veranstaltungen statt.

Zum Ende des Festivals wurde über die Erhaltung der Intervention von Hoefner und Sachs debattiert. Die zwei Künstler wünschten sich den Abbau, denn diese war eigentlich nur für das zweimonatige Festival vorgesehen. *Suujin Park* stellte eine zeit-, orts- und situationsbezogene Intervention dar. Darüber hinaus konnte die Stabilität der Arbeit nach dem Ende des Festivals ohne Pflege und Restaurierung nicht garantiert werden. Außerdem widersprach eine dauerhafte Erhaltung dem Konzept eines temporären Monuments.

---

[20] Vgl. Murakami, Yūsuke 村上佑介: *Gendai ni okeru site-spezific Chōkoku-ron: Nihon no Art Project wo Chūshin ni* 現代におけるサイト・スペシフィック彫刻論：日本のアート・プロジェクトを中心に (Eine Theorie zu gegenwärtigen site-spezifischen Skulpturenarbeiten: Eine Überlegung zu japanischen Kunstprojekten in Japan). Phil.Diss. Hiroshima 2014, S. 36-41.

[21] Vgl. Murakami 2014 (wie Anm. 20), S. 41-45.

[22] »It is a work in progress and needs to be communicated to the local community hoping that they like these simple additions to their neighborhood. […] We could also so far identify a small team of possible supporters of our project in terms of help at local communication, technical assistance and preparations, so that we think it is possible to realize it within our next stay from mid February until the opening.« In: Vgl. Hoefner; Sachs 2014 (wie Anm. 2).

Trotzdem entschieden sich die Festivalorganisation, das Komitee des *Suujin*-Viertels und die *Städtische Kunsthochschule Kyoto* für die Erhaltung der Arbeit. Am 30. August 2015 fand die letzte offizielle Veranstaltung der *PARASOPHIA* statt. Dort wurde die Erhaltung des *Suujin Parks* offiziell verkündigt, wobei keine konkreten Pläne dafür vorgelegt wurden. Im Anschluss wurde die Organisation des Festivals aufgelöst, sodass sich die Arbeit schließlich von einem Monument in eine Ruine verwandelte.

Große periodische Kunstausstellungen und die PARASOPHIA

Große periodische Kunstausstellungen wie die *Biennale di Venezia*, die *Documenta* und die *Skulptur Projekte* in Münster finden heute an verschiedenen Orten statt; davon circa die Hälfte in Europa. Seit 1990 erhöhte sich die Anzahl von künstlerischen Großausstellungen auch im asiatisch-pazifischen Raum. Dort fanden in den letzten 30 Jahren insgesamt über 30 Ausstellungen statt.[23] Die Tendenz zu dieser großen Kunstausstellungskultur ist, besonders in Japan mit der *Triennale Echigo-Tsumari Art Field* (seit 2000) und der *Yokohama Triennale* (seit 2001), die sich lokale Wirtschaftsförderung oder Tourismus zum Ziel setzen, steigend.[24]

Das *Kyoto International Festival of Contemporary Culture PARASOPHIA* war 2015 das erste internationale zeitgenössische Kunstfestival in Kyoto. Es war ursprünglich als Biennale geplant, wobei das Stattfinden ihrer nächsten Ausgabe nach wie vor ungewiss ist. Das Hauptziel des Festivals bestand darin, eine Grundlage für den Aufbau einer zeitgenössischen Kunstszene in Kyoto zu schaffen, und einem breiteren Publikum derart eine andere Seite der traditionell geprägten Stadt präsentieren zu können.

Mikio Hase, Präsident des Komitees für wirtschaftliche Entwicklung in Kyoto, war einer der Initiatoren. Nach dem Besuch der 12. *Biennale Architettura* 2010 in Venedig

---

[23] Die Zahl entstammt einem Bericht des japanischen Amts für kulturelle Angelegenheiten (*Bunka-chō*). In: Nomura Research Institute 野村総合研究所 (Hg.): *Shogaikoku no Gendai Geijutsu ni kansuru Jyōkyōtō ni kakaru Chōsa Jigyō Hōkokusho* 諸外国の現代美術に関する状況等に係る調査事業報告書 (Bericht über Situationen der Gegenwartskunst in den verschiedenen Ländern), Tokio 2014, S.19f.

[24] »Yet if rough estimates today document the emergence of some 80-140 biennials and triennials since the 1990s, one could say (with obvious qualifications) that the historical imperative of nation building once emblematized by recurring international exhibitions has in many respects segued into what Karen Fiss has identified as the insidious propositions of *nation branding*, in which the relationship between culture and tourism becomes paramount.« In: Lee, Pamela M.: *Forgetting the Art World*. Cambridge 2012, S. 13.

entschloss er sich dazu, eine große zeitgenössische Kunstausstellung in Kyoto zu veranstalten. Die Position des künstlerischen Direktors übernahm Shinji Kohmoto, der ehemalige Direktor des *National Museums für Moderne Kunst Kyoto*. In einem Interview erzählte Hase, dass ebenso ausländische Kandidaten für die Direktion nominiert wurden, wobei die Komiteemitglieder sich eine japanische Leitung gewünscht hatten, um sprachliche Barrieren zu vermeiden.[25] Letztlich wurde Kohmoto in einem zweiten Wahlgang ernannt.

Insgesamt wurden 40 renommierte Künstler – unter anderem William Kentridge, Susan Philips und Pipilotti Rist – sowie Künstlergruppen aus aller Welt eingeladen; darunter neun japanische. Von Juni 2013 bis Januar 2015 betrieben fast alle Künstler(-gruppen) für mindestens eine Woche Feldforschungen in Kyoto. Zeitgleich fanden zahlreiche Workshops, Symposien und Künstlergespräche von Künstlern, Organisatoren und Wissenschaftlern aus dem Beirat des Festivals statt. Das Festival hatte letztendlich 264.218 Besucher.[26]

Üblicherweise steht die heutige globalisierte Kunstwelt bei großen periodischen Kunstausstellungen in enger Verbindung mit Wirtschaft und Geopolitik. Ein besonders beachtenswertes Beispiel hierfür ist die *Bienal de La Habana*, die seit 1984 stattfindet. In der ersten Ausgabe durften nur lateinamerikanische und karibische Künstler an der Biennale teilnehmen, westliche Künstler wurden ausgeschlossen. Mit der Globalisierung entdeckte die europäische Kunstgeschichte auch die nicht-europäische, wie zum Beispiel die Ausstellung *Magiciens de la terre* von 1989 im Pariser

---

[25]» […] 選考委員会の委員を決めて、全員に二人ずつ推薦してもらったんです。私が議長になって、みなさん、投票しましょうと。最初の候補車の中には外国人キュレーターの名前もありました。そうなったらどうしようと思っていましたよ（笑）。最初に選出されたのはある著名なアーティストだったんですが、その方はいくつかの理由で就任が叶わず、2回目の選考投票で河本さんに決まり、お引き受けいただきました。« [übers.] […] Zuerst benannte ich Komiteemitglieder für die Direktorwahl und ich habe sie alle zwei Personen nominieren lassen. Ich war der Vorsitzende des Komitees. Auf der Liste der Kandidaten standen ebenfalls ausländische Personen. Ich hatte Angst, dass ein Ausländer der Direktor beziehungsweise die Direktorin hätte werden können. Zuerst wurde ein(e) renommierte(r) Künstler(in) ausgewählt, aber die Person hat aus mehreren Gründen abgesagt. Bei der zweiten Wahl wurde Herr Kohmoto ausgewählt. In: Nagase, Chica 長瀬千雅: *Oue ga yarunoha Kyoto dehanai*お上がやるのは、京都ではない (Kyoto wird vom Bürgertum regiert). In: *SYNODOS*, 3. April 2015, https://synodos.jp/culture/13599 (15.10.2018).

[26] Die Statistik stammt von dem offiziellen Bericht des Festivals. In: Vgl. Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee 2015 (wie Anm. 18), S. 16.

Centre Pompidou, auf der die sogenannte ›primitive Kunst‹ und die Kulturgüter aus ehemaligen Kolonialgebieten ausgestellt wurden.[27]

Solche ›Bewegungen‹ gegen den Eurozentrismus sind seit dem Beginn der *Bienal de La Habana* weltweit zunehmend aktiver geworden. Entsprechend beinhalten Kunstwerke auf den großen internationalen Ausstellungen sowohl postkolonialistische als auch postkommunistische Kontexte, die sich häufig auf den Globalen Süden beziehen, da »[sie] politische Verhältnisse [spiegeln] und oft auch eine Vorreiterfunktion [erhalten], wenn sie als Signal für mehr politische Toleranz und gesellschaftliche Freiheiten dienen.«[28] Repräsentative Beispiele hierfür sind die *Documenta 11*, sowie die *Biennale di Venezia* 2015, jeweils unter der Leitung von Okwui Enwezor, der geopolitische und soziale Probleme in den Fokus stellte. Zu dem eng damit verbundenen Zusammenhang von Kunst und Politik erklärt Pamela M. Lee:

> I argue that contemporary art likewise registers its geopolitical interests through either a literal or a metonymic enabling of such processes and their distribution. These tendencies bear significantly upon how to approach the analysis of culture and globalization: for to think these processes as continuous with, and immanent to, the work of art is to put some pressure on models so critical to historical discussions of art and politics.[29]

Nelson Herrera Ysla, der Co-Founder der *Bienal de La Habana* sowie Kurator des *Centros de Arte Contemporáneo Wifredo Lam*, erwähnte in diesem Zusammenhang, dass Japan nicht der dritten Welt, sondern der gleichen Kategorie wie Europa und die USA angehöre, da das Inselland industrialisiert sei.[30] Gleichwohl unterscheidet sich Japan in topographischer, historischer und kultureller Hinsicht von Europa und den USA. Damit ist das Land nicht nur geographisch, sondern auch in der gegenwärtigen Kunstszene von anderen Ländern isoliert.

---

[27] Vgl. dazu den Beitrag von Elisa Mosch in diesem Band.
[28] Vogel, Sabine B.: *Biennalen – Kunst im Weltformat*. Wien 2010, S. 8.
[29] Vgl. Lee 2012 (wie Anm. 24), S. 24f.
[30] »We are neither preoccupied with the issues that are in fashion in Europe, Japan, or the United States, or privilege the practice of installation, postconceptual, or minimal art in their many variations.« In: Rojas-Sotelo, Miguel: *The Other Network: The Havana Biennale and the Global South*. In: *The Global South*, Vol. 5, Nr. 1, 2011, S. 153-174, S. 158.

Die Positionierung der *PARASOPHIA* in der politisch geprägten Kunstwelt der Gegenwart erscheint also keineswegs einfach. Sie wird womöglich am besten in der, durch den Direktor Kohmoto verkündeten Entscheidung sichtbar, dem Festival kein festes Thema und nur eine grobe Vorstellung von den Rollen vorzugeben, die künstlerische Arbeiten haben könnten:

> The artists were selected primarily on the criterion that what they were doing seemed of special interest at this point in time. There was no underlying theme or shared artistic tendency between the artists. But when all of their works are lined up next to each other, it becomes possible to detect a vague connection between them.[31]

Die unklare Themenstellung wurde bewusst gewählt, um bei den Besuchern eine möglichst unvoreingenommene Haltung gegenüber den Kunstwerken zu erzielen. Hierzu kommentierte der japanische Kunstkritiker Tetsuya Ozaki in einem Interview mit Kohmoto, dass es an einem Verständnis von zeitgenössischer Kunst in der japanischen Gesellschaft noch mangele. Er wies darauf hin, dass kunstpädagogische Hilfsmittel zum Verständnis der Kunst sinnvoll wären.[32]

Die Kunstszene in Japan und ihr Einfluss auf den *Suujin Park*

Im Gegensatz zum historisch gewachsenen Interesse an Kunstgeschichte, Kunsttheorien und Ästhetik in europäischen Ländern hat Japan nur eine kurze, wissenschaftlich nachvollziehbare Geschichte der Kunst, deren Bedeutung im westlichen Raum anerkannt wird.[33] Ursprünglich entstand japanische Kunst nicht

---

[31] Kohmoto, Shinji: *Introduction: The Parasophia Project 2013-2015*. In: Vgl. Ikezawa; Kadokawa; Miyata 2015 (wie Anm. 3), S. 11.

[32] Vgl. Ozaki, Tetsuya 小崎哲哉: *Kokusai Geijutsu-sai no arubeki Sugata* 国際芸術祭のあるべき姿(2) (Die Ideale Form internationaler Kunstfestivals). In: *REALKYOTO*, 12. Juni 2015, http://realkyoto.jp/article/komoto-shinji_2/ (18.06.2015).

[33] Vor der Moderne entstammte Kunst aus Japan ursprünglich dem Kunstgewerbe und hatte einen Verwendungszweck. Damit unterscheidet sich der Begriff ›Kunst‹ in Japan vor und nach der Moderne, da das japanische Wort ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zwangsweise dem europäischen Begriff ›Bildende Kunst‹ angepasst wurde. Allerdings wurden künstlerische Objekte in Japan einschließlich der angewandten Kunst heute in allen Institutionen unterschiedlich kategorisiert. Um diese begriffliche Kluft zu dem japanischen Wort ›Kunst‹ zu ergänzen und deren Definition mithilfe der heutigen Forschungen zu aktualisieren, fanden Symposien unter der Leitung von Prof. Tsuyoshi Yamazaki vom *Kanazawa College of Art* 2013-2015 statt. Vgl. Yamazaki, Tsuyoshi: Bericht zur Forschung unter dem Titel *Toward Updating the Concept of ›Bijutsu (Art)‹*. In: *Japan*. Kanazawa 2016.

innerhalb des christlichen Kontextes[34], welcher als einer der entscheidenden Ausgangspunkte westlicher Kunst genannt werden muss, sondern vereinte viele Einflüsse unterschiedlicher religiöser Gemeinschaften aus verschiedenen Religionen, wie zum Beispiel *Buddhismus* und *Shintoismus*. Darüber hinaus gab es zuvor keine vergleichbaren Bildungseinrichtungen für künstlerische Arbeiten wie sie etwa die französische *Académie des Beaux-Arts* vorstellt. Die Befreiung von religiöser und akademischer Macht, mit welcher sich westliche Künstler intensiv ab dem Ende des 19. Jahrhunderts auseinandersetzten, kamen unter diesen Umständen in Japan zunächst nicht in Frage.

In Japan fehlte somit die Grundlage stichhaltiger Diskussionen über Kunst, da der Begriff und die Bedeutung des Wortes ›Kunst‹ aus dem Ausland übernommen wurde. Der japanische Begriff für Kunst, *Bijutsu*, entstand situationsbedingt:

> Der Anlass zur Prägung des Begriffs *Bijutsu* war die Teilnahme an der Weltausstellung in Wien 1873. Das Wort wurde vom deutschen Ausdruck ›Schöne Kunst‹ ins Japanische übersetzt. Zuvor existierte der Begriff, der sinngemäß wie der deutsche Ausdruck angewendet wird, nicht, wobei sich künstlerische Arbeiten in Japan bereits als angewandte Kunst, sowie in Gebrauchsgegenständen im Alltag, gezeigt haben.[35]

Der Begriff wurde stets äußeren Bedingungen angepasst, ohne eine klare Bedeutung zu erhalten. Die Erfindung des japanischen Wortes für Kunst wurde vermutlich durch Prozesse der Modernisierung Japans ab der Mitte des 19. Jahrhunderts begünstigt, auf welche das Ausland, unter anderem den USA, Russland und Preußen, einen enormen Einfluss ausübte.[36]

---

[34] Erst 1549 wurde die christliche Religion in Japan überliefert. Jedoch wurde diese Glaubensrichtung vom 17. bis zum 19. Jahrhundert von der damaligen japanischen Regierung offiziell verboten.

[35] »抑も美術なるものは [...] 殊に我國の如きは往古より最も美術に富めり然れとも我國に於て美術と云ふ文字の世上に顕出したるは誠に近年のこととなり即ち明治6年墺國の維納府に萬國博覧會のありしとき我國よりも之に参同せしか其の博覧會の區分目録中に美術の博覧場を工作の爲めに用ふる事と云ふ一文ありしより起れるものなり當時獨逸語Schöne Kunstを譯するには議論随分やかましく [...] 終に美術と譯することに定まりたり。« In: Yamamoto, Gorō 山本五郎: *Ishōsetsu: Fu・Orimono Tōkeihyō* 意匠説：附・織物統計表(Design Theorie mit Statistik der Textilien). Tokio 1890, S. 1.

[36] »Im Jahr 1868 begann unter dem Meiji Tenno [...] die organisierte innere Reform des Landes nach westlichem Vorbild. [...] Westliche Kaufleute und mehrere Tausend Experten wurden ins Land geholt, japanische Studenten ins Ausland geschickt.« In: Marks-Hanssen, Beate: *Das Zusammentreffen von Japan und Europa: Eine historische Skizze*. In: Ausst.-Kat., *Japans Liebe zum Impressionismus*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2015/2016. München 2015, S. 28f.

Die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen beeinflussten nicht zuletzt die Kunstszene in Japan. Traditionellerweise wurden Gegenstände in der japanischen Kunst nicht naturalistisch dargestellt und eine Tiefe der dargestellten Objekte war nicht erkennbar. Ab den 1850er-Jahren wurden Techniken und perspektivische Darstellungen von Gegenständen, wie sie typisch für westliche Ölgemälde waren, in Japan hoch geschätzt.[37]

1876 wurde die erste Hochschule für das *Yōga*-Studium (Ölgemälde im westlichen Stil) gegründet, um eine Erweiterung der traditionellen japanischen Maltechnik durch westliche Malstudien zu erreichen. Darauffolgend wurde die *Universität der Künste Tokio* (ehemalige *Kunstakademie Tokio*) 1887 errichtet, in der ein neuer Studiengang von *Yōga* 1896 eingerichtet wurde. Der westliche Stil gewann somit an Einfluss in der Kunstszene in Japan.

Nachdem der Begriff ›Kunst‹ am Ende des 19. Jahrhunderts in den japanischen Wortschatz eingeführt wurde, erkannten damalige hochrangige Politiker und Wissenschaftler die Kunst aus politischen Gründen als Wissenschaft an.[38] Allerdings blieb der Begriff dem japanischen Volk noch immer fremd, da die ›neue‹ Kunst nichts mit der einheimischen Kultur und traditionellen Handwerkskunst gemein hatte.[39] Dennoch wurden zeitgenössische Kunstströmungen in Japan grundsätzlich anerkannt

---

[37] Während der politischen Isolierung Japans in der *Edo*-Zeit (1603-1868) lernten jedoch japanische Intellektuelle wie Shozan Satake, Naotake Odanosowie Kōkan Shiba, Methoden westliche Malerei durch niederländische Kunst und Grafiken kennen. Japans einzige Handelsbeziehung zum Westen bestand zu der Zeit mit den Niederlanden. Vgl. Takashina, Shūji 高階秀爾: *Nihon Bijutsu wo miru Me: Higashi to Nishi no Deai*日本美術を見る眼：東と西の出会い(Betrachtung von Kunstwerken aus Japan: eine Begegnung des Ostens mit dem Westen). Tokio 2009.

[38] Ein japanischer Philosoph und Politiker, Amane Nishi, übersetzte bereits in den 1870er-Jahren das ausländische Wort ›Ästhetik‹ sinngemäß ins Japanische. Dabei fasste er die Grundgedanken zu dem Wort in seiner Publikation 美妙学説(Theorie der Ästhetik) zusammen (das genaue Erscheinungsjahr ist unbekannt). Darüber hinaus unterrichtete ein US-amerikanischer Kunsthistoriker, Ernest F. Fenollosa, zusammen mit einem japanischen Philosoph, Tenshin Okakura, seit 1889 Ästhetik und Kunstgeschichte an der ehemaligen *Kunstakademie Tokio*. Sie konzentrierten sich auf ostasiatische Malerei, Skulpturen sowie angewandte Kunst ab dem 7. Jahrhundert. Vgl. Yamazaki, Tsuyoshi 2016 (wie Anm. 33), S. 67-69 u. S. 143f.

[39] »[...] わたしたちにとっての『アート』は依然、意味不明です。言い換えれば、わたしたちは近代以後の時間を生きていながら、依然として自分たちの美的な存在の根拠にめぐり合っていないということになる。« [übers.] Für das japanische Volk ist die Bedeutung von Kunst noch immer unklar. Mit anderen Worten, wir begreifen nach wie vor nicht die Wurzel des Verständnisses ästhetischer Gegenstände [...]. In: Sawaragi, Noi椹木野衣: *Han Art Nyūmon* 反アート入門 (Einführung in die Anti-Art). Tokio 2010, S. 23.

und inspirierten Künstlerkollektive wie *MAVO*, *Gutai* oder *Hi-Red Center* und hatten eine japanische *Fluxus*-Bewegung zur Folge. Die aktive Gegenwartskunstbewegung in Japan seit der Nachkriegszeit ließ jedoch aufgrund der Wirtschaftskrisen sowie einer politischen Studentenbewegung[40] in den 1970er-Jahren nach.[41] Dies führte letztlich dazu, dass die zeitgenössische Kunst in der japanischen Gesellschaft zunehmend an Bedeutung verlor.

Es wurde nicht veröffentlicht, welche Argumente bezüglich der Erhaltung des *Suujin Parks* ausschlaggebend waren. Dabei ist es enttäuschend, dass die Macht der Organisation der *PARASOPHIA* trotz der Anwesenheit von Kunstexperten bei der Entscheidung über den Erhalt der Intervention demonstriert wurde, anstatt die Aussagen und Wünsche der Künstler zu respektieren. Schließlich mussten die Überreste der Intervention zugunsten der Errichtung eines neuen Gebäudes für die Kunsthochschule weichen (Abb. 6).[42] Der Fall des *Suujin Parks* ist nur eines von vielen Beispielen für die unzureichende

Abb. 6 Das ehemalige Ausstellungsgelände vom Suujin Park

[40] Mit der Studentenbewegung in Japan werden linksorientierte Konflikte aus den 1950er- und 60er-Jahren bezeichnet. Die Demonstrationen richteten sich hauptsächlich gegen den Sicherheitsvertrag zwischen den USA und Japan und für eine Verbesserung des Universitätswesens. Eine Sondermaßnahme der Universitätsverwaltung 1969 beruhigte die Bewegung, während Extremisten weiterhin Konflikte verursachten. Eine 219-stündige Geiselnahme 1972, der Asama-Berghütten-Vorfall (*Asama Sansō Jiken*), bei dem drei Personen ums Leben kamen, beendete die radikalen politischen Aktionen. Vgl. *Gakusei Hyakunijyūnen-shi Hensyū Iinkai* 学制百二十年史編集委員会 (Redaktion der 120-jährigen Geschichte des Schulsystems) (Hg.): *Gakuenfunsō no Chinseika* 学園紛争の鎮静化 (Besänftigung des Studentenkonflikts). In: Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318395.htm (21.05.2019).

[41] Vgl. Kajiya, Kenji: Restructuring toward the Postmodern. In: Chong, Doryun; Hayashi, Michio, u.a. (Hg.): *From Postwar to Postmodern, Art in Japan: primary documents*. New York 2012, S. 256-259.

[42] Der *Suujin Park* existiert seit 2018 wegen der Rohbauarbeit nicht mehr. Der Bau der Kunsthochschule ist erst 2020 geplant. In: Kyoto-shi Gyōzaisei-kyoku Sōmubu Sōmuka 京都市行財政局総務部総務課 (Abteilung für allgemeine Angelegenheiten der Stadt Kyoto) (Hg.): *Kyoto-shiritsu Geijutsu Daigaku Iten Seibi Kihon Keikaku* 京都市立芸術大学移転整備基本計画 (Der Rahmenplan für die Umsiedlung der *Städtischen Kunsthochschule Kyoto*). Kyoto 2016, S.9.

Kunstvermittlung von zeitgenössischer Kunst in Japan. Zukünftig sollte versucht werden, die Kluft zwischen den Akteuren der Kunstwelt und den Rezipienten durch ausreichende Kommunikation zu überbrücken.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Hoefner/Sachs: Ausstellungsansicht, Suujin Park, 2015, Intervention, Zaun, Blumentöpfe, Klettergerüst, gefundener Gegenstand, usw.; Kyoto, Kawaramachi und Shiokōji Straße. Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Abb. 2: Community Hall, Suujin Park, Suujin Park, 2015; Kyoto, Kawaramachi und Shiokōji Straße. Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Abb. 3: Blumentöpfe von Community Hall, Suujin Park, 2015; Kyoto, Kawaramachi und Shiokōji Straße. Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Abb. 4: Brunnen, Suujin Park, 2015, Intervention, Leutungsmast, Lautsprecher; Kyoto, Kawaramachi und Shiokōji Straße. Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Abb. 5: Sonnenuhr, Suujin Park, 2015, Intervention, Granit,
Stange, Überbachungskamera, Farbe; Kyoto, Kawaramachi und Shiokōji Straße. Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Abb. 6: Das ehemalige Ausstellungsgelände Suujin Park, 2018, Foto: Norimasa Kawata ©Hoefner/Sachs, PARASOPHIA.

Zu den Autorinnen und Autoren

Sabine Disterheft studiert Kunstgeschichte im Master an der Universität zu Köln. Ihr Bachelorstudium der Archäologie und Kunstgeschichte schloss sie mit einer Arbeit zu Walter Cranes Froschprinz-Illustrationen ab. Für diese Arbeit erhielt sie den Fakultätspreis der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte.

Natascha Frieser absolvierte ein Bachelorstudium der Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und studier momentan im Ein-Fach-Master Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Ihre Studien- und Interessensschwerpunkte liegen im Bereich Kunstmarkt, der Moderne und zeitgenössischer Kunst. Neben dem Studium ist sie als studentische Mitarbeiterin im Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e.V., sowie als Galerieassistentin tätig.

Haris Giannouras ist Masterstudent der Kunstgeschichte an der Uni Köln. Seine Forschungsinteressen sind u.a. Posthumanismus, Kritische Theorie und Media Art. Er arbeitet als kuratorische Assistenz in der Galerie Clages, redigiert das Kunst-Journal Digital und ist Assistent der Künstlerin Frances Scholz. September 2018 hat er seine erste Ausstellung für Clages ko-kuratiert, mit dem Titel AHHHHH! REAL MONSTERS!

Pauline Guimarães studierte an der Universität zu Köln und der Universidade do Porto (Portugal) Romanistik und Kunstgeschichte. Im Ein-Fach-Master Kunstgeschichte entschied sie sich für die Schwerpunkte Frühe Neuzeit, Moderne und Fotografie. Ihr besonderes Interesse gilt der Verwendung von Keramik in Kunst und Architektur sowie der fotografischen Ausstellungsgestaltung.

Johanna Johnen absolvierte ihren Bachelor an der Universität zu Köln und der Universidad de Sevilla. Aktuell ist sie Masterstudentin und Wissenschaftliche Hilfskraft am Kunsthistorischen Institut der Uni Köln. Ihre Studienschwerpunkte sind Ästhetik von Gewaltdarstellungen, Hässlichkeit in der Kunst, Repräsentationen des ›Bösen‹ sowie Frühe Neuzeit und Moderne.

Esra Kalkan studierte bis 2016 Kunstgeschichte und Deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Kunst. Sie setzte sich in ihrer Bachelorarbeit interdisziplinär mit Werken des polnischen Künstlers Arthur Zmijewski auseinander und hinterfragte historisch begründete Rezeptionsmechanismen hinsichtlich der Darstellung ›versehrter Körper‹ durch das videographische Medium und erhielt dafür den Fakultätspreis. Damit verbunden gilt ihr wissenschaftliches Interesse in ihrem gegenwärtigen Masterstudium der Institutionskritik, welche unter anderem auf die (westliche) kunsthistorische Disziplin selbst gerichtet ist. Zurzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Hilfskraft im Kunsthistorischen Institut.

Elisa Mosch hat Germanistik und Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum studiert, und absolviert derzeit ihren Master in Kunstgeschichte an der Universität zu Köln. Sie ist als freie Kunstvermittlerin am Museum Ludwig (Köln) sowie als studentische Hilfskraft in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf) tätig. Ihre Studienschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst, Kunstmarkt, Architekturgeschichte und Denkmalpflege. Ihre derzeitigen Forschungsinteressen gelten vor allem der Globalisierung der Kunstwelt.

Hannah Rhein studiert im Master Kunstgeschichte und arbeitet als Hilfskraft am Kunsthistorischen Institut am Lehrstuhl für Moderne und Gegenwart. Außerdem schreibt

sie Texte für den freien Ausstellungsraum ≈5 und führt durch die Wechselausstellung der Photographischen Sammlung / SK Stiftung Kultur.

Sandeep Sodhi studierte Archäologie und Kunstwissenschaften an der Philipps-Universität Marburg. Seit 2017 studiert er Kunstgeschichte im Ein-Fach-Master an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte bilden die Kunsttheorie der postmodernen und zeitgenössischen Kunst, sowie Kunst im Kontext einer neuen Virtualität.

Nana Tazuke absolvierte ihr Bachelorstudium der Kunstgeschichte an der Doshisha Universität in Kyoto (JP), sowie der Eberhard Karls Universität Tübingen. Ihr Schwerpunkt im Masterstudium an der Universität zu Köln liegt im Bereich moderne und zeitgenössische Kunst, insbesondere internationale Beziehungen zwischen Japan und Deutschland. Sie beschäftigte sich bisher als Projektassistentin mit internationalen Kunstprojekten in Kyoto und in Köln, wie unter anderem PARASOPHIA Kyoto International Festival of Contemporary Culture und COLLUMINA Internationales Licht Kunst Projekt.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln im Rahmen des Master-Workshops 2018

Universität zu Köln I Kunsthistorisches Institut