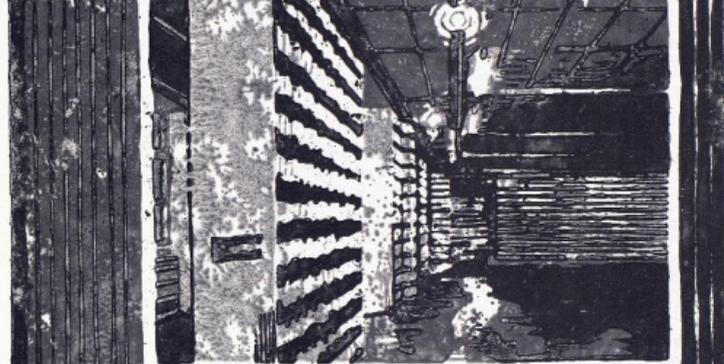


METAL DIE KUNST UND IHR ZEIT

EINE MENGE SCHÖNER SACHEN
EINE REICHE WICHTIGER THEMEN



INUTZ-WAHRNEHMBARKEIT
WIR SUCHEM FÜR DIESE
ARBEIT WENN MÖGLICH
JUNG LEUTE

IMPRESSUM META

ISSN 0940-4813

Herausgeber:
Ute Meta Bauer
für Künstlerhaus Stuttgart

Anschrift:
Reuchlinstraße 4b
D-7000 Stuttgart 1
Tel.: 07 11/61 76 52
Fax: 07 11/61 31 65

Konzeption und Redaktion:
Ute Meta Bauer

Textredaktion:
Harry Walter

META 1 – Originalbeiträge und Texte von:
Georg Baselitz, Ute Meta Bauer,
Rudolf Bumiller, François Joseph Chabrilat,
Andreas Coerper, Gilbert & George,
Wolf Jahn, Hans-Ulrich Obrist,
Eran Schaerf/Wolfram Popp,
René Straub, Georges Verney-Carron,
Harry Walter, Thomas Wulffen

Gestaltung:
René Straub

Englische Übersetzungen:
Joy Fischer

Vertrieb:
Künstlerhaus Stuttgart

Gesamtherstellung:
Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Die Zeitschrift META
erscheint unregelmäßig
in deutscher und englischer Sprache.
Preis dieser Ausgabe DM 26,-
Erscheinungsdatum: 23. Januar 1992

Copyright © 1992 Künstlerhaus Stuttgart,
Künstler und Autoren. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers.

META 1 DIE KUNST UND IHR ORT

INHALT/CONTENT

FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat	Seite 1
MAN MUSS MIT SEINER ZEIT GEHEN – Harry Walter	Seite 4
ONE MUST KEEP PACE WITH THE TIMES – Harry Walter	Seite 5
FÜNF AUSSTELLUNGEN / FIVE EXHIBITIONS	Seite 7
DER WEG IST DAS ZIEL – BEIM AUFSTIEG ZUM AUSFLUGSLOKAL Ute Meta Bauer / Andreas Coerper	Seite 17
THE WAY ITSELF IS THE DESTINATION – ON THE WALK UP TO THE SNACK-BAR Ute Meta Bauer / Andreas Coerper	Seite 22
Eran Schaerf / Wolfram Popp	Seite 28
VIER WÄNDE UND OBERLICHT oder besser: kein Bild an die Wand – Georg Baselitz	Seite 30
FOUR WALLS AND LIGHT FROM ABOVE or better: no painting on the wall – Georg Baselitz	Seite 32
RED BOX – über Katharina Fritsch „Roter Raum mit Kamingeräusch“ 1991 Thomas Wulffen	Seite 34
FOURNIER STREET 19. JULY 1991	Seite 37
DIE KUNST VON GILBERT & GEORGE – Wolf Jahn	Seite 41
WERBUNG, WERBUNG – Georges Verney-Carron	Seite 50
PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller	Seite 58
DIE INSTALLATION KOMMT DURCH DIE HINTERTÜR THE INSTALLATION IS COMING THROUGH THE BACKDOOR Hans-Ulrich Obrist	Seite 62
DAS THOMAS PHÄNOMEN – René Straub	Seite 74
THE THOMAS PHENOMENON – René Straub	Seite 76
EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart	Seite 80

MAN MUSS MIT SEINER ZEIT GEHEN

Harry Walter

Dann hätte einer gesagt, der Mensch sei ein geheimnisvoller Innenraum, weswegen man ihm durch Kegel, Kugel, Zylinder und Kubus Beziehung zum Kosmos geben müsse. Aber auch das Gegenteil, die dieser Meinung zugrunde liegende individualistische Kunstauffassung gehe zu Ende, wurde behauptet; man müsse dem kommenden Menschen durch Volksbauten und Siedlungen neues Wohngefühl geben. Und während sich so eine individuelle und eine soziale Partei gebildet hatte, warf eine dritte ein, nur religiöse Künstler seien im wahren Sinne soziale. Darauf forderte eine Gruppe neuer Architekten die Führung für sich, denn das Ziel der Architektur sei eben Religion; außerdem mit der Nebenwirkung der Vaterlandsliebe und Bodenständigkeit. Die religiöse Gruppe, verstärkt durch die kubische, wandte ein, die Kunst sei keine abhängige, sondern eine zentrale Angelegenheit, Erfüllung kosmischer Gesetze; im weiteren Verlauf wurde aber die religiöse Gruppe von der kubischen wieder verlassen, die sich nun mit den Architekten zu der Behauptung verband, Beziehung zum Kosmos gebe man eben doch am besten durch Raumformen, die das Individuelle gültig und typisch machen. Der Satz fiel, man müsse in die Seele des Menschen hineinschauen und sie dann dreidimensional bannen. Dann stellte jemand streitbar und wirkungsvoll die Frage, was man denn nun eigentlich glaube: ob zehntausend hungernde Menschen wichtiger seien oder ein Kunstwerk? In der Tat, da sie fast alle in irgendeiner Art Künstler waren, vertraten sie die Meinung, daß die seelische Genesung der Menschheit nur in der Kunst zu holen sei, und hatten sich bloß über die Natur dieser Genesung und die Ansprüche, die man ihr entgegen stellen solle, nicht zu ähneln vermocht. Nun aber kam die ursprüngliche soziale Gruppe wieder in Führung und entfaltete neue Stimmen. Aus der Frage, ob ein Kunstwerk oder die Not zehntausender Menschen wichtiger sei, wurde die Frage, ob zehntausend Kunstwerke die Not eines einzigen Menschen aufwiegen? Ganz robuste Künstler verlangten, daß der Künstler sich nicht so wichtig nehmen dürfe; fort mit seiner Selbstverherrlichung, er werde hungern und sozial, war ihre Forderung! Das Leben sei das größte und einzige Kunstwerk, sagte jemand. Eine Kraftstimme warf ein: Nicht Kunst macht einig, sondern Hunger! Eine Kompromißstimme erinnerte daran, daß das beste Mittel gegen die Selbstüberschätzung in der Kunst eine gesunde handwerkliche Basis sei. Und nach

dieser Kompromißmeinung benützte jemand die aus Übermüdung oder gegenseitigem Ekel entstandene Pause und fragte wieder ruhig, ob man denn glaube, irgend etwas ausrichten zu können, solange nicht einmal der Kontakt zwischen Mensch und Raum hergestellt sei?! Das war zum Signal geworden, daß sich nun auch wieder der Technismus, der Akzelerismus und so weiter zum Worte meldeten, und die Debatte ging noch lange hin und her. Schließlich einigte man sich aber, weil man nach Hause gehen und doch auch ein Ergebnis haben wollte; man stimmte sich darum gegenseitig in einer Behauptung zu, die ungefähr so aussah: Die gegenwärtige Zeit sei erwartungsvoll, ungeduldig, unbändig und unglücklich; der Messias, auf den sie hoffe und warte, sei aber noch nicht in Sicht.

(Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Febr. 1916, S. 402)



In seinem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« führt uns Robert Musil im 89. Kapitel vor, wie eine Gruppe gerade noch junger Leute, die »fast alle in irgendeiner Art Künstler waren«, sich in einer hitzig geführten Debatte in die Aporien moderner Kunst verstrickt und schließlich das Stadium subjektiver Ratlosigkeit erreicht. – Ein Modellfall. Die in der Debatte aufeinanderprallenden Behauptungen erweisen sich ihrer Radikalität wegen als inkompatibel. Man redet infolgedessen zunehmend aneinander vorbei. Der Kreislauf der Überzeugungen führt zu einem Leerlauf der Begriffe. Von den anfänglich gutgemeinten Inhalten schwirren am Ende nur noch ausgebraumte Worthülsen herum. Der Begriff Kunst – das Zentrum der Auseinandersetzung – hat sich in relativ kurzer Zeit zu etwas Unfaßbarem entwickelt. Ein schwindelerregender Vorgang, der sich bei den Beteiligten auf nachvollziehbare Weise als Ekel und Müdigkeit niederschlägt. Die Situation ist prekär. Kein Wunder, wenn sich dann aus dem avantgardistischen Stimmungsgewirr plötzlich messianische Grundtöne erheben: Nicht die Künstlergruppe, sondern die ganze Welt sei heillos durcheinandergeraten. In solch extremen Fällen helfe nur noch:

Hoffen und Warten. Auf diesen Betroffenheitskompromiß eingestimmt, trennt sich die Künstlergruppe zu guter Letzt doch noch friedlich. – Das kommt uns bekannt vor.

Situationen, in denen der Avantgardismus auch von seinen Betreibern nur noch als Straß empfunden wird, sind extrem anfällig für laue Synthesen. Die bis zum Eckpunkt selbstreflexiv gewordene Moderne äußert sich zwar bisweilen euphiv und läßt dann die ganze Kunst auf dem geraden Weg aus dem Bauch hervortreten; in der Regel gibt sich der Avantgardist an seinem Feierabend jedoch eher moderat und denkt sich zusammen, was ihm von Berufs wegen eigentlich unvermeidbar erscheinen müßte: das Bild vor der gemusterten Tapete, die spirituelle Versenkung im Polstermöbel, die Gelassenheit in der Begegnung mit dem Erhabenen... Irgendwo zwischen Kosmos und Einrichtung wird auch die Kunst ihren Ort haben. Vielleicht scheint sie uns eines Tages als Komet ins winterlich beheizte Wohnzimmer, vielleicht klebt sie uns dauernd schon an den Sohlen und geht nie mehr weg... Was ist innen, was ist außen, wenn der Spiralebel mitten im Kopf sitzt? – Strawberry fields forever.

Ein Bewußtsein von einer solch gummiartigen Konsistenz ist zu gewissen Zeiten unvermeidlich und – der Gefahr des Gewagten eingedenk – unter dem Aspekt der Notwehr sogar wünschenswert. Mehr in die konkrete Gegenwart gewendet läßt sich die angesprochene Sache auch so weiterdenken: In einer Art Streßumkehr verabschiedet sich der Avantgardist endgültig von der Vorstellung, seiner Zeit voraus zu sein. Die auf Hochleistungssport geeichte Berichterstattung wird einige Zeit den Mangel an Talenten beklagen, während die Ausstellungsmaschine aus den bekannten institutionellen Zwängen heraus auf vollen Touren weiterlaufen muß – gnadenlos, möchte man sagen. Spätestens dann, wenn die Ressourcen erschöpft sind und die Ausstellungsleiter selbst als die Künstler hervortreten müssen, können sich dort, wo vormalig der Avantgardist tätig war, endlich Ruhe und Besinnung ausbreiten. Im Vergleich zur objektiv gewordenen Ratlosigkeit des Betriebs eine in jedem Fall Hoffnung erweckende Aussicht. Möglicherweise hat heute die Kunst selbst – und nicht nur das Gespräch über sie – die Form einer Endlosschleife angenommen, die vorwärts wie rückwärts abgespült gleich gut klingt.

Doch läge auch darin kein Grund zur Panik. Denn wer vermag auszuschließen, daß gerade das zunehmende Hintergrundsrauschen eines Tages als die Musik gehört wird? – Daraufhin läßt sich Musils Passage wieder und wieder lesen.

ONE MUST KEEP PACE WITH THE TIMES

Harry Walter

In his novel »Der Mann ohne Eigenschaften«, Robert Musil presents us in the 89th chapter with a group of just barely still young people »almost all of whom were artists in one way or another«, who get involved in a heated discussion on the aporias of modern art and who finally reach the study of subjective perplexity. – A prototype.

The assertions which clash in the discussion turn out to be incompatible due to their radicality. Thus, the artists then proceed to talk more and more at cross-purposes. The cycle of convictions results in a wastage of concepts. At first, there were well-meant contents and at the end, only word husks are buzzing around. The concept of art – the centre of the controversy – turned into something incomprehensible within a relatively short time. It is a vertiginous process whose vivid reconstruction is reflected in the participants as disgust and fatigue. The situation has become precarious. It is no wonder that Messianic primary tones suddenly rise above the avant-garde din of voices: Not the group of artists, but rather the whole world is said to be in a hopeless muddle. In such extreme cases, there is supposedly only one remedy: hoping and waiting. Once they have been put in the right mood for this compromise of perplexity, the group of artists breaks up peacefully after all. That sounds familiar.

Situations in which avant-gardism is felt to be stress, even by those who practise it, are extremely susceptible to lukewarm syntheses. Modernity which has become self-reflective to the point of nausea expresses itself eruptively and then has all art emerge straight from the gut; however, the avant-garde artist usually behaves rather moderately after work and imagines what must actually appear to be irreconcilable from the point of view of his profession: the painting on the patterned wallpaper, spiritual submersion in upholstered furniture, placidness in the face of the sublime... Somewhere between the cosmos and the furnishings, even art will have its place. Perhaps it will appear to us one day as a comet entering our living room heated for the winter, perhaps it is already sticking to our soles and won't ever come off... What is inside, what is outside when the spiral nebula is sitting right in our heads? – Strawberry fields forever.

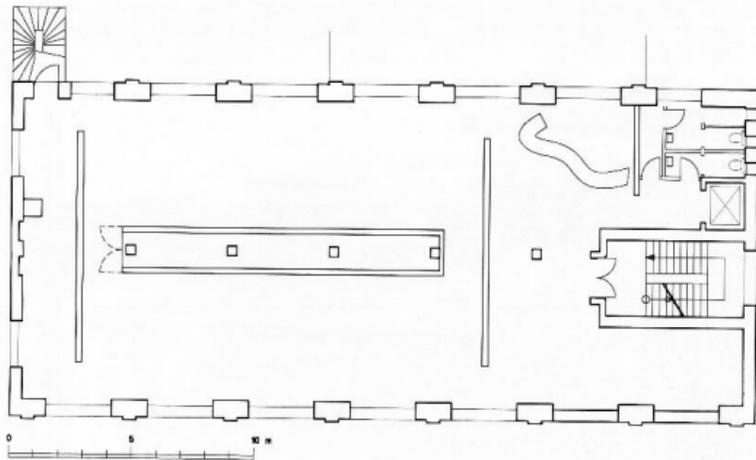
Consciousness of such a gummy consistency is unavoidable at certain times and – bearing in mind the danger of the arbitrary – is even desirable from the point

of view of self-defense. Turning more towards the concrete present, the topic at hand can also be thought through as follows: In a kind of stress reversal, the avant-gardist bids farewell to the idea of being ahead of his time. The reporting which is gauged to top competitive sport will lament the lack of talent for awhile while the exhibition machine must continue to operate in full swing due to the well-known institutional pressures: mercilessly, one is tempted to say. Not until the funds are exhausted and the exhibition directors themselves have to emerge as artists can tranquillity and contemplation spread – where the avant-gardist was once active. In comparison to the operation which has become objective perplexity, this is a prospect which inspires hope in any case. Today, art itself – and not only the discussion of it – has possibly taken on the form of an endless loop which sounds just as good whether it is played forwards or backwards. However, there is no reason for panic. For, who can rule out the possibility that precisely the increasing background noise will be heard as music some day? With regard to this, Musil's passage can be read time and again.



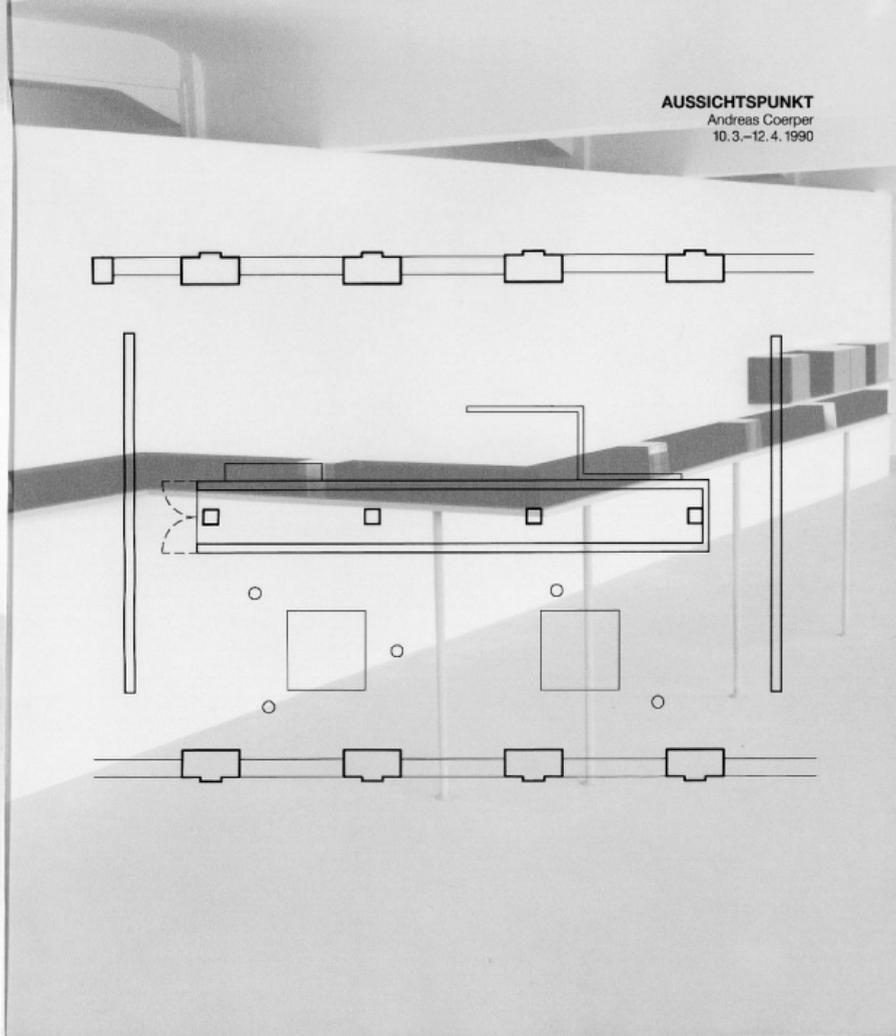
FÜNF AUSSTELLUNGEN FIVE EXHIBITIONS

Andreas Coerper
Heike Pallanca
Stephen Craig
Rainer Oldendorf
und Eran Schaefer

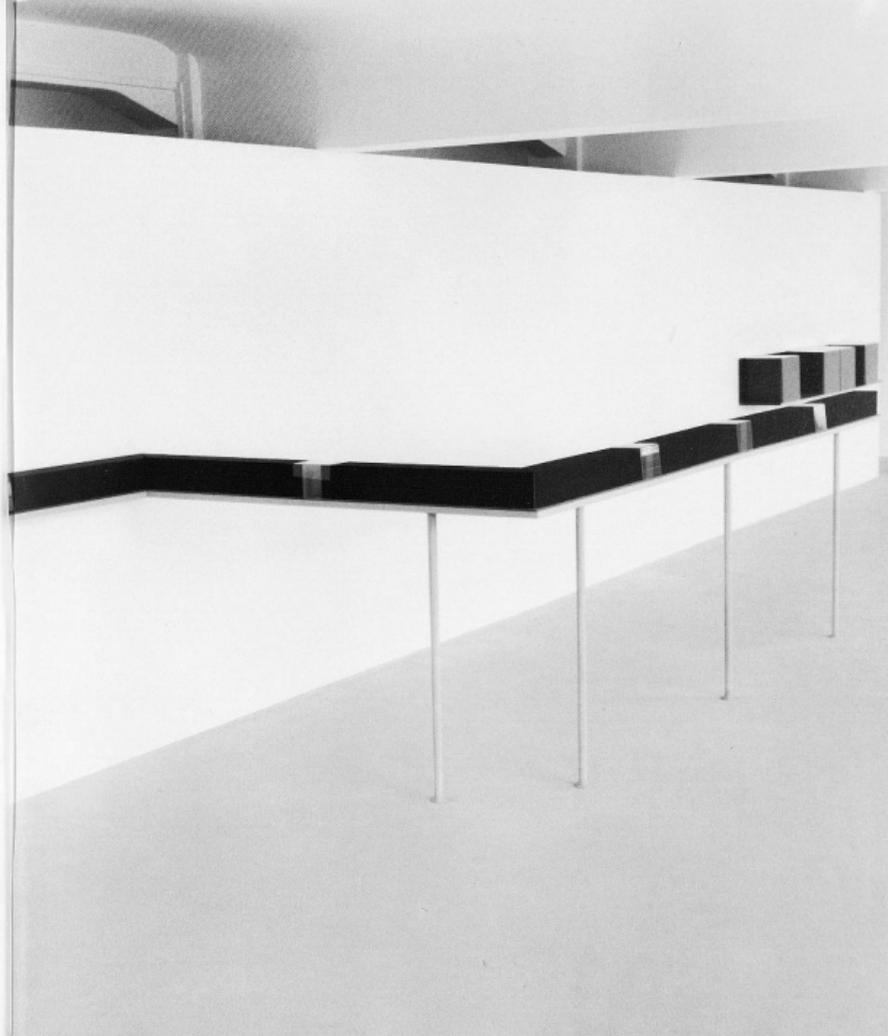
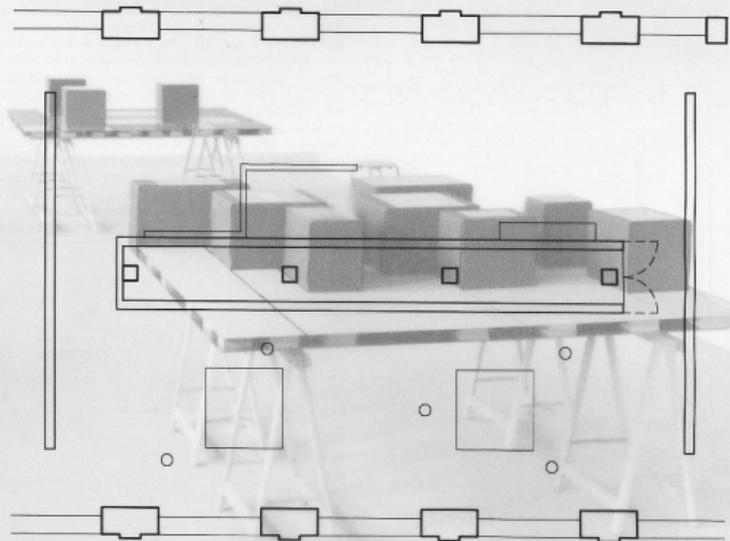




AUSSICHTSPUNKT
Andreas Coerper
10.3.–12.4.1990



AUSSICHTSPUNKT
Andreas Coepcke
10.3.-11.4.1989

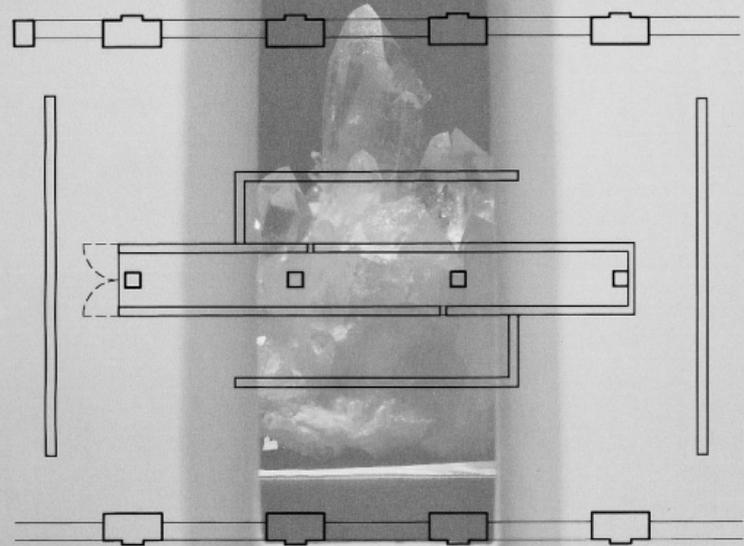




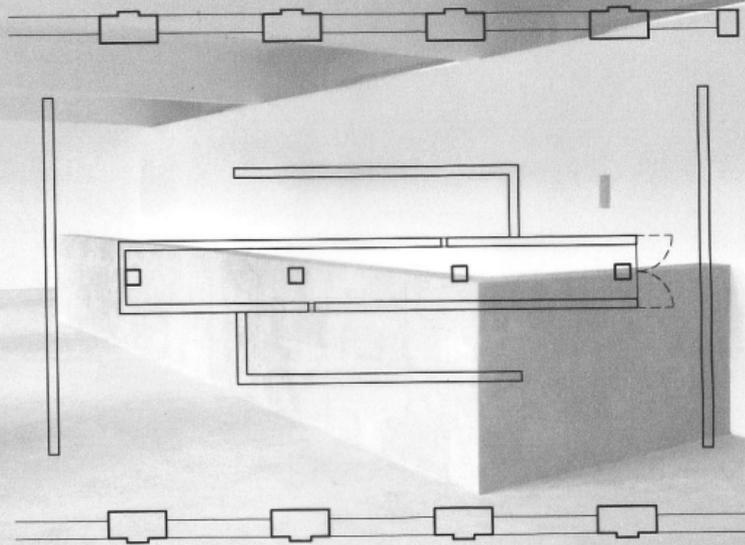
VERFÜHRUNG ZUM VOYEURISMUS

Heike Pallanca

8.5.–9.6.1990



VERFÜHRUNG ZUM VOYEIRISMUS
Helke Palanca
8.2.-9.8.1990

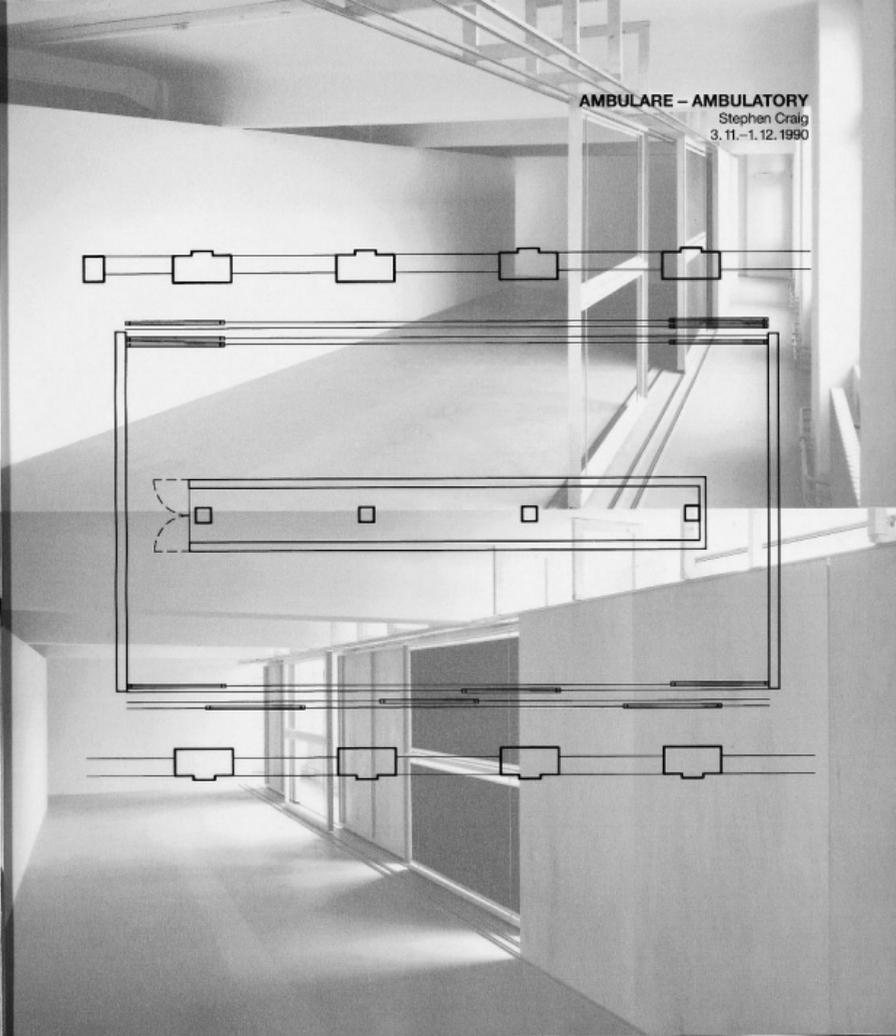


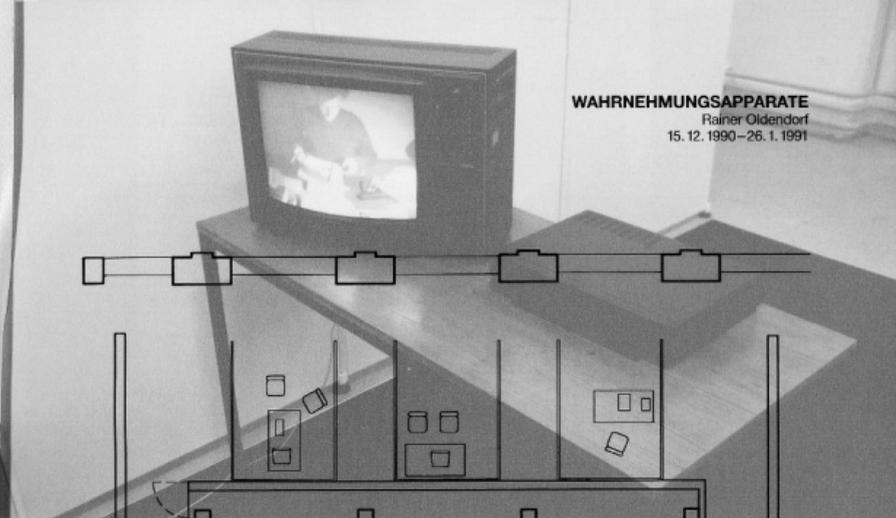


AMBULARE - AMBULATORY

Stephen Craig

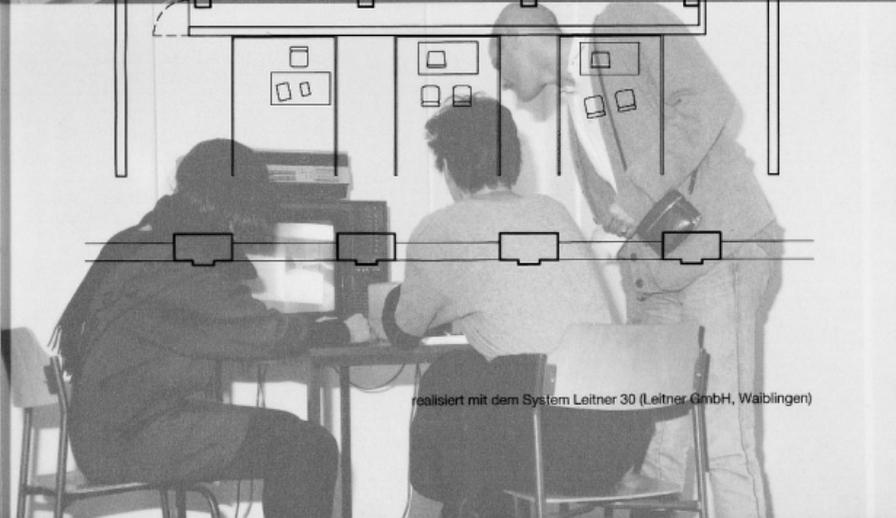
3. 11.-1. 12. 1990





WAHRNEHMUNGSAPPARATE

Rainer Oldendorf
15. 12. 1990 – 26. 1. 1991



realisiert mit dem System Leitner 30 (Leitner GmbH, Waiblingen)

WAHRNEHMUNGSPARATE
Rainer Oldendorf
ar. 12.1000-28 r. 01



reguliert mit dem System Leitner 30 (Leitner GmbH, Weidlingen)





WEITERE ANKÜNDIGUNGEN

Eran Schaerf
seit 22. 9. 1990

DER WEG IST DAS ZIEL – BEIM AUFSTIEG ZUM AUSFLUGSLOKAL

Gespräch zwischen Ute Meta Bauer und Andreas Coerper, August 1991.

A.: Die Galerie, das Museum, die Ausstellung sind kulturelle Räume: Räume, die mit besonderer Sorgfalt geordnet, gepflegt und gestaltet werden, vergleichbar mit öffentlichen Parks und Gärten. Ein Barockpark verkörperte die utopische Projektion einer idealisierten Welt, in der Natur durch vollkommene Gestaltung gezähmt wurde und den idealen Bewegungsraum für den absolutistischen Menschen darstellte. Inzwischen haben sich öffentliche Parks in Freizeitanlagen verwandelt: die großen populären Museen laden analog dazu zur Zerstreuung ein. Im Ausstellungsraum des Künstlerhauses hast Du in fünf Einzelausstellungen fünf Künstler fünf Modelle für kulturelle Räume erproben lassen, jedoch nicht in der Erwartung idealer Lösungen, sondern vielmehr in dem Bewußtsein um die Unmöglichkeit solcher Lösungen und diese daher kommentierend, umkreisend.

U.: Begonnen hat die Reihe mit der Ausstellung »Aussichtspunkt« von Dir; anschließend die Ausstellung

bau dort eingerichtet mit verschiedenen Kojen und innerhalb dieser Kojen...?

U.: Der Aufbau bestand aus einem Messestand-System und unterteilte den Raum in sechs gleich große Raumsegmente oder Kojen von je ca. 12 qm. In jeder Koje wiederum standen jeweils ein Tisch und 1–2 Stühle. Die einzelnen Kojen waren unterschiedlich bestückt; teilweise mit einem Monitor und Videogerät oder in einer Koje auf einem Tisch aktuelle Kunstmagazine und diverse Tageszeitungen. So konnte man zum Beispiel auf einem Monitor den Eingang des Württembergischen Kunstvereins beobachten, auf einem anderen ein Selbstportrait des Künstlers, d.h. man sah ihn bei der Arbeit an seinem Arbeitstisch. Ich glaube, R.O. macht damit die Bedingungen transparent, die eine Kunstproduktion braucht. Kunst entsteht ja nicht in dem berühmten Elfenbeinturm. Um am Kunstdialog teilzunehmen, muß sich auch der Künstler auf ein komplex vernetztes System einlassen. Er braucht eine Menge Informationen, muß unter Umständen viel reisen, Leute treffen, etc...

A.: Dann kann man sagen, daß Oldendorf modellhaft seinen Umgang mit dem System Kunst vorgeführt hat, einem System, das sich letztendlich nicht sehr von an-



»Verführung zum Voyeurismus« von Heike Pallanca; danach die Ausstellung von Stephen Craig »Ambulare – Ambulatory«; dazwischen ein Gespräch mit Eran Schaerf – für mich eine weitere Form der Präsentation – und zum Schluß Rainer Oldendorf mit »Wahrnehmungsapparate«.

A.: Beginnen wir doch mit »Wahrnehmungsapparate«. Auf den ersten Blick hatte man nicht die Idee, in eine Kunstausstellung zu kommen, sondern in eine Ausstellung im Sinne einer Messe; es war ja eine Art Messeauf-

deren modernen Produktionssystemen unterscheidet.

U.: Ja, seine Ausstellung löst sich durch den Rückgriff auf das genormte Ausstellungssystem auch ganz bewußt von der Vorstellung des traditionellen Ausstellungsraumes. Sein Aufbau läßt sich jeder räumlichen Situation anpassen. Dadurch wird er natürlich weitgehend unabhängig von Ausstellungsarchitekturen, wobei sein Aufbau in Stuttgart die vorgegebene Ausstellungsarchitektur konterkariert. In einer Koje gab es einen Videoprinter, über den man sich Bilder aus einer »Mate-

rialsammlung» ausgeben lassen konnte, d.h. auf dem Videoband waren eine große Anzahl von unterschiedlichen Räumen optisch gespeichert, unter anderem auch der leere Ausstellungsraum des Künstlerhauses. Der Künstler gibt uns also einen Einblick in seine Arbeitsmethode, die selbst wieder zum Thema der Ausstellung wird.

A.: Deine Ausstellung mit **Eran Schaeerf** wich von der Form her noch mehr von der Konvention ab...

U.: Eran Schaeerf mißtraut der Materialisierung seiner Arbeit in Form einer herkömmlichen Ausstellung. Er befürchtet die Vereinnahmung seiner Kunst durch den Markt und schiebt deshalb zwischen Betrachter und Künstler das Gespräch. Er reiste also mit seinem Koffer an, baute einen Tisch auf und projizierte mittels zweier Diaprojektoren Bilder seiner früheren Arbeiten und Bil-



der der mitgebrachten Sprachpostkarten. Aus dieser Situation heraus entwickelte er einen Dialog mit den Ausstellungsbesuchern, der gleichzeitig an die Stelle eines Ausstellungsbesuches treten soll.

A.: Trotzdem gibt es bei ihm ja auch Produkte, z.B. die Plakate, die Ausstellungen vorgeben oder... Wie lauteten die?

U.: Diese permanente Installation von den »WEITEREN ANKÜNDIGUNGEN« ist eigentlich ein Kommentar zu den zahllosen Großausstellungen. »HOMOSEXUELLER LANDART AUS NORD-CANADA«, oder »DIE PRÄ-REALE BEWEGUNG IM ZEITALTER DER REAL-REALE DENK (STEIN) KULTUR (MODELL)« und »MEHR ALS 100 (FARBIGE ABBILDUNGEN) – MEHR ALS 60 (JUNGE KÜNSTLER) – MEHR ALS 2 (PRIVATE GALE-RIEN) – MEHR ALS 1 (A KÖLN SHOW)«. Es sind ironisierende Kommentare, die den Kunstbetrieb aufs Korn nehmen, der sich gern mit wohlthönenden Schautiteln schmückt. Eran geht dagegen sehr puristisch mit dem Material um, das er jederzeit bei sich tragen kann und mit dem er dann seine intimen Veranstaltungen be- streitet.

A.: Und wo könnte man denn da die Grenze ziehen? Ist er nicht letztendlich schon wirklich reiner Theoretiker?

U.: Nein, seine Gespräche sind ja inszeniert und mit dem Zeigen von eigenen Arbeiten (bedruckte Karten, Dias von Installationen) verknüpft.

A.: Man kann nicht unterstellen, daß andere Kunsttheoretiker ihre Gespräche nicht vorbereiten oder inszenieren.

U.: Ich würde sagen, daß Eran Schaeerf das Gespräch als Struktur einsetzt, es ist für ihn Material. Er operiert in einem Grenzbereich.

A.: Du meinst, das reicht schon in den Bereich der Performance hinein, seine Kunstgespräche?

U.: Früher hätte man so ein Gespräch vielleicht als Performance bezeichnet, für mich ist es eine Ausstel- lung.

A.: Dann kann man doch sagen, daß es eine Ausstellung ist, die temporär ist, die direkt simultan vom Künstler kommentiert oder begleitet wird.

U.: Ja, so würde ich es eher sehen. Er möchte die Arbeit nicht von sich trennen, das Werk alleine auf Reisen schicken, sondern es steht immer in engem Zusammen- hang mit ihm. Ich würde sagen, es ist auch ein anderer Ansatz, sein Werk zu zeigen bzw. der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ich sehe ihn nur bedingt als Kunsttheoretiker. Es gibt die Künstlerphilosophen, es gibt die Künstler, die kommentierend und theoretisch arbeiten, und es gibt die Theoretiker, die heute ganze Sprachperforman- ces inszenieren. Eran versucht eine Form, in der der Künstler in seiner Ausstellung präsent ist, zu einem Teil der Ausstellung wird.

A.: **Stephen Craig** bezieht sich doch ganz stark auf die Kunst der russischen Avantgarde der zwanziger Jahre. Ist das richtig?

U.: Sagen wir mal so, er thematisiert die Ausstellungsar- chitektur in seiner Arbeit, ähnlich wie es schon El Lis-itzky in den 20er Jahren mit seinem »Raum für Kon- struktive Kunst« in Hannover machte.

A.: Wobei sicherlich das Interesse der Konstruktivistin an der Ausstellungsarchitektur ein ganz anderes war als das von Stephen.

U.: Er will den Bereich der Ausstellungsarchitektur nicht einfach den Ausstellungsmachern oder den Architekten überlassen. Seine Arbeit erinnert auch daran, daß die Präsentation von Kunst sehr viel über unseren gegenwärtigen Kunstbegriff sagt. So hatte Stephen auch ein großes Interesse an diesem quaderförmigen, weißen Einbau, der leicht als minimalistische Skulptur gelesen werden kann. Es geht ihm um die Ambivalenz zwischen Ausstellungsarchitektur und ausgestellter Arbeit.

A.: Dann bildet seine Ausstellungsarchitektur, sein Einbau, so etwas wie einen mobilen Hintergrund für die Raumarchitektur, die er vor Ort vorfindet. Nicht zuletzt erinnern ja auch die großen Sperrholzwände an Bildträ- ger, verschiebbare, monochrome oder unbearbeitete Bildträger.

U.: Bedeutsam ist auch die Gegenüberstellung dieser statischen Architektur, die ja massiv und unverrückbar ist mit diesem temporären, flexiblen Modell einer Aus-

stellungsarchitektur vorgegangen ist, indem sie eine Öffnung in diesen magischen weißen Raumkörper in der Mitte des Rau- mes gehauen hat. Ist das auch so etwas wie eine Trotzhaltung? Kann man das auch als Aggression gegen die vorhandene Ausstellungsarchitektur interpretieren?

U.: Ich würde mal sagen: als Aggression gegen archi- tektonische Eingriffe überhaupt. Man muß auch sehen, daß jede Ausstellungsarchitektur eine sehr starke Vor- gabe ist für einen Künstler, eben ein sehr starker Eingriff in den Raum überhaupt. Sie reagiert auf die Ausstel- lungsarchitektur und demonstriert damit auch eine kritische Haltung gegenüber der kunstinszenierenden Architektur generell.

A.: Aber das würde ja voraussetzen, daß sie eine ganz präzise Vorstellung davon hat, wie eigentlich ein Ausstel- lungsraum auszusehen hat und jetzt feststellt, daß sie immer wieder, wenn sie eine Ausstellung macht, auf solche Widerstände stößt, die eben mit ihrer Vorstellung eines Ausstellungsraumes kollidieren und dann kom- mentierend die Ausstellungsarchitektur angreift.



stellungsarchitektur.

A.: Dann hat sicherlich auch eine große Rolle gespielt, daß die beiden mobilen Wandsysteme vor den langen Fensterzeilen auf beiden Seiten des Ausstellungsraumes installiert waren, so daß auch durch das Verschie- ben eine jeweils völlig andere Licht- und Raumsituation entstand.

U.: Jeder Raum kann heute sehr unterschiedlich defi- niert werden. Es gibt nicht mehr den Ausstellungsort. Überall da, wo Kunst ist, ist auch ihr möglicher Ort; wir gehen doch heute von einem ganz anderen Kunstbegriff aus.

A.: **Heike Pallaanca** war die einzige, die direkt einen Eingriff – physischen Eingriff – in die bestehende Aus- stellungsarchitektur vorgenommen hat, die mit Hammer und Meißel gegen die vorhandene Ausstellungsarchi-

U.: Ja, sie hat auch schon einmal gemeinsam mit Künst- lerfreunden so eine Art ideales Ausstellungsmodell ent- wickelt: das Haus Waende. Eine Gruppenarbeit, die genau dieses Problem thematisierte. Ein idealer, mobiler, künstlicher Ausstellungsraum, bestehend aus vier Wän- den, Oberlicht und einem Eingang, das den beteiligten Künstlern und Gästen zur Verfügung stand.

A.: Kann man da nicht sagen, daß sie versucht, aus den Elementen, die eine Ausstellung ausmachen, eine neue Form zu konstruieren?

U.: So wird bei ihr der Betrachter selbst zum Thema: durch die Mauer, die den Besucher zu der Öffnung in der Wand führt, hinter der sich der Gegenstand seiner Begierde verbirgt. Ihre Konstruktion hat auch mit der Psychologie des Ausstellungsbesuches zu tun, sie reflektiert die Erwartungshaltung des Betrachters.

A.: Und hinter der Wand sieht man dann letztendlich Fundstücke, Naturstücke, zwei Kristalle, die sie sich im naturhistorischen Museum ausgesucht hat und die sie so auf komplexe Art präsentiert. Ihre gestalterische Arbeit beschränkt sich auf die Inszenierung der Situation.

U.: Ich meine, da sind wir ja auch wieder bei dem Punkt angelangt, daß der Künstler sich vom Herstellen eines Noch-nicht-Gesehenen, zum Sammler oder Aufzeiger



von Vorhandenem gewandelt haben könnte, daß das Vokabular vorhanden ist, und daß jetzt die Frage ist, wie man es kombiniert und wie man es vorführt und was man auswählt. Für Heike Pallanca sind die Kristalle auch eine Metapher für einen landläufigen Schönheitsbegriff. Sie wehrt sich auch gegen den Novitätsanspruch, daß der Künstler immer wieder mit neuem Material unwahrscheinliche Produkte schafft. Sie hat diese Kristalle genommen, die sehr alt sind, die es aber dennoch bei uns sehr billig gibt. Ein großer Quarz kostet z. B. nur DM 300,-. Wenn man die sieht, sind sie sehr prächtig und haben einen sehr hohen ideellen Wert, was auch ironisch auf die Wertschätzung aktueller Kunst verweist.

A.: Ich möchte noch einmal auf ihren Umgang mit diesem Raumkörper kommen, der da mitten in dem Ausstellungsraum steht..., daß sie da jetzt eine Öffnung rein-schlägt und eigentlich das, was durch die Ausstellungs-wand tunlichst verdeckt werden soll, öffnet und dem Ausstellungsbesucher da einen Blick hinein ermöglicht. Das ist doch auch ein Kommentar zur Bedeutung der Ausstellungswand.

U.: Es hat ja mit der Oberfläche zu tun, also mit dem Phänomen, daß Kunst heute häufig in erster Linie an der Oberfläche betrachtet wird oder immer eine Schauseite haben muß. Die andere Seite, die ja auch zum Werk gehört, ist meistens nicht sichtbar. Das wird auch wiederum von einigen Künstlern heute thematisiert – die Rückseite oder die Innenseite. Für sie verbirgt sich die Schönheit im Inneren, sie ist also nicht unbedingt bei einer ersten Betrachtung an der Oberfläche zu sehen. Also es hat mit einer zielgerichteten Bewegung verbun-

den, nämlich dem Nähertreten. Es ist bemerkenswert, daß der Ausstellungsraum, der ja traditionell als Bildträger verstanden wird, hier bei allen fünf Ausstellungen als «Gefäß» interpretiert wird, innerhalb dessen die Künstler gleichsam ihre begehrten Modelle ausbreiten und damit eine Erwartungshaltung brechen.

A.: In meiner Ausstellung spielten die bislang genannten Kriterien auch eine große Rolle, wobei sich meine Be-

zugspunkte eher in der Gartenarchitektur und der Warenästhetik finden. Mich haben die Beziehungen und Analogien interessiert, die entstehen, wenn man Ordnungsprinzipien der Gartenarchitektur mit denen großer Warenhäuser auf der einen Seite und denen großer Museen und Ausstellungen auf der anderen Seite vergleicht.

U.: Es wurden ja nicht nur Assoziationen über Waren-tische provoziert, die Tische erinnerten zugleich auch an Architekturmodelle.

A.: Die verwendeten Materialien sind alle aus dem Ausstellungs-kontext bekannt. Sie werden dort gebraucht, um die Exponate vor Stoß, Staub und dem Zugriff des Ausstellungsbesuchers zu schützen. Solche Quader, wie sie durch Filz geschützt auf den Tischen stehen, werden häufig benutzt, um bestimmte Exponate hervorzuheben, zu erhöhen. In meiner Ausstellung werden diese Hilfsmittel zu den Hauptakteuren.

U.: Deine Arbeiten oszillieren zwischen zwei Aspekten. Sie sind auf der einen Seite bildhaft, haben jedoch auch plastische Qualitäten.

A.: Ja, die Arbeiten sollen beide Aspekte repräsentieren. Die Bildhaftigkeit ist quasi in ihrer Präsentation eingeschlossen. Ich habe zum Beispiel für die Anordnung der Quader auf einem der Tische eine Zeichnung von Malewitsch verwendet. Die utopische Visionen der Moderne bilden den Grundriß, den Plan für ein Nachdenken über die Bedingungen des Ausstellens. Der Tisch transportiert also auch Erinnerungen. Die von den russischen Konstruktivisten erfundenen Ordnungsprinzipien begegnen uns heute völlig verbraucht in urbanen Konzepten und

den Warenpräsentationen der Kaufhäuser.

U.: Interessant ist bei dir ja eigentlich auch, daß du doch auch immer wieder Glas und Spiegel verwendest, so daß der Ausstellungsraum optisch in die Arbeit integriert wird.

A.: Gerade Spiegel haben ja eine sehr hermetische Wirkung, indem sie auf der einen Seite den Raum verdoppeln oder vergrößern, die Wirkung des Raumes vervielfachen, auf der anderen Seite aber den Blick des Betrachters auch zurückwerfen. Im Grunde genommen lassen sie den Blick nicht eindringen.

U.: Auffällig ist ja auch noch, daß du Stühle in die Ausstellung integriert hast, durch die der Betrachter ja zuerst auch irritiert wurde. Ist das jetzt Ausstellungsmobiliar oder gehören die Stühle zur Arbeit? Darf man sich auf die Stühle setzen oder stehen die eher als Skulptur im Raum? Welche Funktion haben diese Stühle für dich?

A.: Alle vier Arbeiten implizieren auf den ersten Blick eine Lesart, die auf die Architektur oder das Design verweist. Auf den ersten Blick sieht man zwei Tische auf der einen Seite, ein Regal und ein Gefänder auf der anderen Seite. Mich interessiert die Zweifelhafteit der Objekte, die zunächst einen sprachlichen Begriff auslösen. Bei näherem Hinsehen stellt sich dann heraus, daß sie in dieser Funktion da gar nicht gemeint sind, sondern daß es vielmehr um die metaphorischen Qualitäten geht. So haben die Stühle, die auf der einen Seite des Ausstel-



lungsbesucher zum Sitzen einladen, auch eine plastische Dimension. Sie sind beweglich und werden im Lauf der Ausstellung durch die Besucher in immer neue Ordnungen gebracht. So verändert der Besucher das Bild der Ausstellung sichtbar durch sein Verhalten.

U.: ... was auch ein Zeitfaktor ist. Wenn man sich die Zeit nimmt, sich hinzusetzt, um etwas zu betrachten, ist das nochmal etwas ganz anderes, als wenn man – wie es heute üblich ist – durch die Ausstellung flaniert.

A.: Ja, es ist auch ein Verweis auf dieses berühmte zerstreute Wahrnehmen, was man ja heute gerade in großen Ausstellungen häufig tut, also dieses Betrachten im Flanieren oder im Vorbeigehen. Diese Stühle sind natürlich auch ein Hinweis darauf, daß man sich zum Betrachten Zeit nehmen muß oder Zeit ein ganz wichtiger Faktor ist. Meine gesamte Ausstellung war so in der Dimension Zeit gedacht. Der Besucher wurde über diese geländerartige Konstruktion in die Ausstellung geleitet, stieß dann auf das bildhafte Objekt an der Wand und wurde auf der gegenüberliegenden Südseite mit den beiden Tischen konfrontiert, deren Hocker auch zum Sitzen einluden. Ich habe dabei an die Dramaturgie von Gartenarchitektur gedacht, die dem Besucher durch ihre Ordnung Raum für seine Gedanken schafft, ihn fordert, ohne ihn zu verwirren.

U.: Jedes Objekt kann heute auch als Plastik gelesen werden, taucht es nur im entsprechenden Kontext auf. Wenn wir Tisch sagen, schließen wir meist jede weitere Bedeutung aus, wir verdecken den Gegenstand durch Sprache.

A.: Die Ausstellungen wurden ja von relativ wenig Leuten gesehen. Hättest du gern eine größere Öffentlichkeit?

U.: Die wechselnden Ausstellungen und Veranstaltungen machen den Ausstellungsraum zu einem unverwechselbaren Ort. Auch wenn diese Ereignisse nur temporär sind, so läßt sich der Ort doch wie eine Batterie mit

Bedeutung auf. So bekommt mit der Zeit der Ausstellungsraum mehr Gewicht. Mich interessiert diese Imaginäre Bedeutung, die durch die Veranstaltungen in ihrer Gesamtheit entsteht und die dann auch wieder den einzelnen Ereignissen zugute kommt. Deshalb an diesem Punkt auch die Zeitung, um das Bild, das sich abzeichnet, zu fixieren.

THE WAY ITSELF IS THE DESTINATION – ON THE WAY UP TO THE SNACK-BAR

Conversation between Ute Meta Bauer
and Andreas Coerper, August 1991.

A.: The gallery, the museum, the exhibition are cultural rooms: rooms which are arranged, tended and formed with special care, comparable to public parks and gardens. A baroque park incarnated the Utopian projection of an idealised world in which Nature was tamed by means of perfect arrangement and it was the ideal place for the absolutist man to move about in. In the meantime, public parks have turned into recreational areas; by analogy, the large, popular museums offer the visitor entertainment. In the exhibition room of the Künstlerhaus, you let five artists and five models try out cultural rooms in the course of five individual exhibitions, not because you expected ideal solutions, but rather in full awareness of the fact that such solutions are impossible; therefore, you commented on them by encircling them.

U.: The series began with the exhibition »Aussichtspunkt« (Vantage Point) by you; the exhibition »Verführung zum Voyeurismus« (Incitement to Voyeurism) by Helke Pallanca followed; then the exhibition by Stephen

booths of 12 square metres each. In each booth, there was a table and 1 or 2 chairs respectively. The individual booths were equipped differently; some of them had a monitor and a video recorder or in one booth, current art magazines and various daily newspapers were lying on a table. Thus, one could watch the entrance to the »Württembergischer Kunstverein« on a monitor, on a different one, one could see a self-portrait of the artist, that is, one saw him working at his work-bench. I think that R.O. thus succeeded in making the conditions transparent, which are necessary for an art production. Art is not made in the famous ivory tower. In order to participate in the art dialogue, the artist as well must enter into a complex, intricate system. He needs lots of information, he must do a lot of travelling if need be, must meet people, etc.

A.: Then it is possible to say that Oldendorf presented his dealings with the system of art in the form of a model. Art is a system which, when all is said and done, is not all that different from other modern systems of production.

U.: Yes, by referring to the normed system of exhibition, his exhibition breaks away from the idea of the traditional exhibition room. His installation can adapt to every spatial situation. Thus, he is largely independent



Craig, »Ambulare – Ambulatory«: in between, there was a conversation with Eran Schaerf, which is another form of presentation – and finally, **Rainer Oldendorf's** »Wahrnehmungsapparate« (Perceptual Systems).

A.: Why don't we begin with »Wahrnehmungsapparate«. At first glance, one didn't think that one was coming to an art exhibition, but rather to an exhibition in the sense of a fair; a kind of pavilion had been installed with various booths and within these booths...?

U.: The structure consisted of a booth system and it divided the room into six equal spatial segments or

of exhibition architecture, whereby his installation in Stuttgart is at odds with the given exhibition architecture. In one booth, there was a video printer from which one could have received pictures from a »collection of materials«, that is, on the tape, a large number of various rooms was stored optically, among others also that of the empty exhibition room of the Künstlerhaus. Thus, the artist gives an insight into his working method, which then becomes the subject of the exhibition.

A.: Your exhibition with **Eran Schaerf** deviated even more from conventional ones...

U.: Eran Schaerf distrusts the materialisation of his work in the form of a conventional exhibition. He is afraid that the market will seize his art and therefore, he puts conversation between the viewer and the artist. He arrived here with his suitcase, set up a table and projected pictures of his former works as well as pictures of the language postcards, which he brought along with him, with the aid of two slide projectors. Using this situation as a point of departure, he developed a dialogue with the visitors of the exhibition; this dialogue takes the place of a visit to an exhibition.

A.: But still, there are also products in his work, for ex. the posters which allegedly announce exhibitions or... What were their titles?

U.: This permanent installation of the »Weitere Ankündigungen« (Further Announcements) is actually a commentary on the numerous large exhibitions. »Homosexuelle Landart aus Nord-Canada« or »Die Präreale Bewegung im Zeitalter der Real-Realen Dank (Stein) Kultur (Modell)« and »Mehr als 100 farbige Abbildungen« – Mehr als 60 (junge Künstler) – Mehr als 2 (private Galerien) – Mehr als 1 (A Köln Show). They are ironic commentaries which make fun of cultural activity, which likes to spruce itself up with euphonious, showy titles. Eran, however, has a puristic way of dealing with

U.: I would say that in the particular case of Eran Schaerf, he's using the dialogue as a structure, as material. He's operating in a frontier area.

A.: Do you mean that his art dialogues can actually be classified as performances?

U.: In the past, they would have perhaps been classified as such. I would indeed classify them as exhibitions.

A.: Then one can say that they are exhibitions which are temporary just like other exhibitions. They are exhibitions which are commented or accompanied by the artist directly and simultaneously.

U.: Yes, I would see it more along those lines. He doesn't want to separate himself from his work and send it off on trips, but rather it is always closely connected to himself. I would say that it is also a different way of showing his work or rather, presenting it to the public. For me, he is an art theorist only to a small degree. There are artist-philosophers, there are artists who theorise and commentate and there are theorists who put on whole language performances these days. Eran is trying out a form in which the artist is present in his exhibition and becomes a part of the exhibition.

A.: **Stephen Craig** is strongly related to the art of the Russian avant-garde of the twenties, isn't that so?

U.: Let's say that he is aiming for the aspect of the



the material which he can always carry around with him and with which he can then carry out his intimate events.

A.: And where could one draw the line? In the final analysis, isn't he really a pure theorist?

U.: No, these cards are created in a very conscious manner. His dialogues are staged and connected with the presentation of his own works (painted cards, slides of installation views).

A.: One cannot impute that other art theorists do not prepare or produce their dialogues.

inclusion of exhibition architecture in the work of art, just as El Lissitzky has done with his »Raum für Konstruktive Kunst« in Hannover.

A.: Whereby the Constructivists' interest in exhibition architecture was certainly different from Stephen's.

U.: He doesn't want to just leave the area of exhibition architecture up to the exhibition organisers or the architects. His work reminds us of the fact that the presentation of art says a lot about our present concept of art. That's why Stephen was very interested in this rectangular, white installation, which can easily be seen

as minimalist sculpture. He's concerned with the ambivalence between exhibition architecture and exhibited work.

A.: Thus his exhibition architecture, his installation forms something like a mobile background for the architecture of the room which he is confronted with. The large, plywood walls remind one of picture carriers, moveable, monochrome or untreated picture carriers.

U.: The contrast between this static architecture which



is solidly built and immovable and this temporary, flexible model of exhibition architecture is also significant.

A.: Then it was certainly also important that both mobile wall systems were installed in front of the long rows of windows on both sides of the exhibition room so that there was completely different lighting and a completely different architectural situation respectively.

U.: Today, every room can be defined very differently. There is no longer just one place where an exhibition is held. Wherever art is, is also its possible place. However, today we work with a completely different concept of art.

A.: Heike Pallanca was the only one who interfered physically with the existing exhibition architecture. She took action against the existing exhibition architecture by making an opening with a hammer and chisel in this magic, white body which was situated in the middle of the room. Is that also something similar to an act of defiance? Can it also be interpreted as aggression towards the existing exhibition architecture?

U.: I would venture to say that it is aggression towards all kinds of architectural interventions. One must realize that every kind of exhibition architecture is a very strong handicap for an artist and is a very strong intervention in the room as such. She is reacting to exhibition architecture, thereby demonstrating a critical attitude towards all kinds of architecture which attempts to be a stage for art.

A.: But that would postulate that she has an exact notion of what an exhibition room should look like and now she realizes that whenever she has an exhibition, she is up against such obstacles which collide with her

idea of an exhibition room that she attacks the exhibition architecture in order to make her position clear.

U.: Yes, she once developed a kind of ideal exhibition model together with some artist friends of hers: the Waende house. It is a model done in teamwork and deals with just this subject. An ideal, mobile, artificial exhibition room which consists of 4 walls, light from above and an entrance for the participating artists and guests.

A.: Could one then say that she is attempting to make a new form by using the elements which constitute an exhibition?

U.: In her work, the viewer himself becomes the subject; through the wall which leads the visitor to the opening in the wall behind which is the object of his desire. Her construction also deals with the psychology of the visitor of an exhibition, it reflects the viewer's expectations.

A.: And behind the wall, one finally sees some finds, natural pieces, two crystals which she picked out in a museum of natural history and which she presents in such a complicated fashion. Her creative work is limited to the staging of the situation.

U.: I think we have again reached the subject that the artist has perhaps changed from being the producer of something which has never been seen before to a collector or an exhibitor of things which already exist. The vocabulary is already in existence and now it is a question of combining and showing it and it is a question of what to select. According to Heike Pallanca, the crystals are also symbols of a generally accepted concept of beauty. She is also against the claim to novelty which dictates that the artist must always produce improbable products out of new material. She chose these crystals which are very old, but which can be had very cheaply. A large quartz only costs DM 300,-, for example. When one sees them, they are really splendid and are very valuable from an idealistic point of view, which also refers ironically to the evaluation of contemporary art.

A.: I would again like to discuss her way of dealing with this body in the room, which is situated right in the

middle of the exhibition room...., and the fact that she now makes an opening in the middle of it, thereby opening that which was supposed to be covered up by the exhibition wall, thus giving the visitor of the exhibition a glimpse of what is in there. That is actually a comment on the significance of the exhibition wall.

U.: It has to do with the surface, that is, with the phenomenon that today, art is often viewed superficially or that it must always have a showy side. The other side, which is also a part of the work of art, is usually not visible. Today, this fact is dealt with by several artists – the reverse side or the interior. According to her, beauty is hidden within and cannot necessarily be seen on the surface at first glance. Thus it is linked to a purposeful movement, namely that of approaching something. It is interesting to note that the exhibition room, which has been understood traditionally as a carrier of paintings, is interpreted as a "vessel" in all five exhibitions, within which the artists display their walk-in models and thus fulfil the visitor's expectations.

A.: In my exhibition, the criteria which have been mentioned so far also played an important role, whereby my points of reference are more likely to be found in landscape gardening and in the aesthetics of merchandise. I was interested in the relationships and analogies which come into being if one compares the principles of order of landscape gardening to those of large department stores on the one hand and to those of large museums and exhibitions on the other hand.

U.: Not only were there associations with counters for

counters, are often used to emphasize or to raise certain exhibits. In my exhibition, these aids became the main figures.

U.: Your works oscillate between two aspects. On the one hand, they are pictorial, but they also have three-dimensional qualities.

A.: Yes, my works are supposed to represent both aspects. The pictorial quality is practically included in the presentation of them. For example, I used a sketch by Malewitsch for the arrangement of the blocks on one of the counters. The Utopian visions of modern times provide the outline, the plan for the reflection on the conditions for exhibiting. Thus, the counter also conveys memories. The principles of order which were invented by the Russian constructivists can now be found in a worn-out version in urban concepts and in the displays of merchandise in department stores.

U.: It is also interesting to note that you use glass and mirrors time and again, thereby integrating the exhibition room into your works.

A.: Especially mirrors have a very hermetic effect by doubling or enlarging the room on the one hand, thus multiplying the effect of the room, but on the other hand, they also reflect the viewer's look. They do not actually let the look penetrate.

U.: It is also odd that you have integrated chairs into the exhibition, by which the viewer was irritated at first. Are they exhibition furniture or are the chairs part of the work? May one sit on the chairs or are they standing in the room as sculptures? What is the function of these



merchandise, but the counters also reminded one of architectural models.

A.: The materials which I used are all known from the context of exhibitions. They are used to protect exhibits from impact, dust and touching on the part of the visitor. Such rectangular blocks, protected by felt and lying on

chairs for you?

A.: All four works imply an interpretation which refers first of all to architecture or design. First, one sees two counters on one side, shelves and a railing on the other side. I am interested in the hermaphroditism of objects which first evoked a linguistic term. If one looks more

closely, one then realises that this function is not really meant, but that it is rather a question of metaphorical qualities. Thus, the chairs which on the one hand beckon the visitor to be seated also have a descriptive dimension. They can be moved and are thus continually put into new arrangements by the visitors in the course of the exhibition. Thus, the visitor visibly changes the picture of the exhibition by his own behaviour.

U.:... which is also a time factor. If one takes the time to sit down to look at something, it is completely different from strolling through the exhibition – as is usually done these days.

A.: Yes, it is also a reference to that famous distracted perception which one often does, especially in large exhibitions, thus that kind of viewing while strolling or passing by. These chairs of course also refer to the fact that one must take the time to observe or that time is a very important factor. My whole exhibition was thought of in the dimension of time. The visitor was led into the exhibition by this railing-like construction, he was then struck by the pictorial object on the wall and was then confronted with both counters on the opposite wall on the south side, whose stools also beckoned to him to be

seated. In this connection, I was thinking of the dramaturgy of landscape architecture which, by virtue of its order, creates space for the visitor in which to collect his thoughts. It challenges him without confusing him.

U.: Today, every object can also be seen as sculpture if it is just in the corresponding context. When we say counter, we usually exclude very other meaning, we cover up the object by means of language.

A.: The exhibitions were seen by relatively few people. Would you like to have a larger public?

U.: The changing exhibitions and events make the exhibition room a place which cannot be confused with any other one. Even though these events are only temporary, the place still becomes charged with meaning just as a battery becomes charged. Thus, the exhibition room gains in significance in the course of time. I am interested in this imaginary meaning which is created by the totality of the events and which is then in turn of benefit to the single events. That is why this newspaper is being published at this point in time: it is supposed to record the picture which is emerging.



A NEW SPIRIT IN CURATING ?

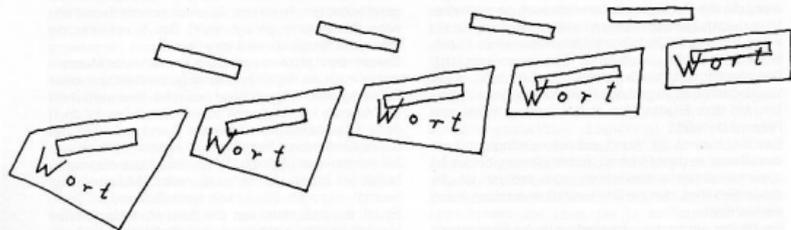
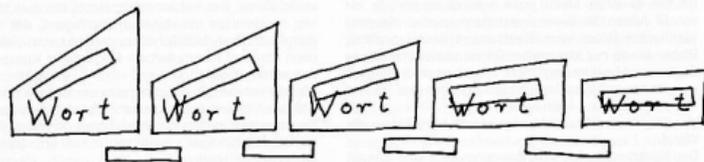
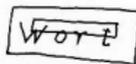
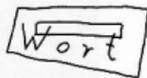
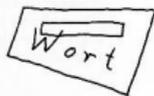
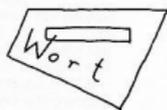
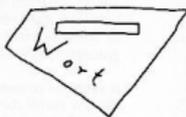
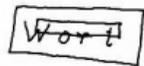
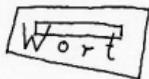
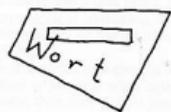
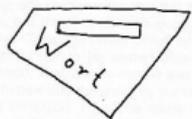
24. 25. 26. JANUAR 1992

BART CASSIMAN	(AUTOR, KURATOR, ANTWERPEN)
ERIC COLLIARD	(LE CONSORTIUM, DIJON)
COLIN DE LAND	(AMERICAN FINE ARTS, N.Y.C.)
CORINNE DISERENS	(IVAM, VALENCIA)
HELMUT DRAXLER	(KUNSTVEREIN MÜNCHEN)
JOHN MILLER	(KÜNSTLER, KUNSTKRITIKER, N.Y.C.)
HANS-ULRICH OBRIST	(AUTOR, KURATOR, ST. GALLEN)
PHILIPPE THOMAS	(READYMADES BELONG TO EVERYONE®, PARIS)
UTE META BAUER	(KÜNSTLERHAUS STUTTGART)

INFORMATION:
TELEFON: 0711-61 76 52
TELEFAX: 0711-61 31 65

META 2 - A NEW SPIRIT IN CURATING?

MIT POSITIONEN VON KUNSTVERMITTLERN, KRITIKERN UND KÜNSTLERN ERSCHEINT IM HERBST 1992
POSITIONS OF CURATORS, CRITICS AND ARTISTS WILL BE PUBLISHED IN FALL 1992



VIER WÄNDE UND OBERLICHT Oder besser: Kein Bild an die Wand

Georg Baselitz

Vortrag anlässlich der Dortmunder Architekturtagung
»Museumsbauten«, 26.4.1979

Ich bin 40 Jahre. Meine erste Ausstellung machte ich vor 17 Jahren. In dieser Ausstellung wurden die zwei wichtigsten Bilder vom Staatsanwalt beschlagnahmt. Bisher wurde nur eins meiner Bilder offiziell von einem deutschen Museum angekauft. Ich meine also, ich muß es wissen und kann recht freimütig über das Thema Museum sprechen. Mein Motto hier ist:

Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand.

Der Künstler arbeitet verantwortungslos. Seine gesellschaftliche Bindung ist assozial, seine einzige Verantwortlichkeit ist Haltung und diese der Arbeit gegenüber. Das Kunstwerk entsteht im Kopf eines Künstlers und bleibt auch im Kopf des Künstlers. Es gibt keine Korrespondenz mit irgendwelchem Publikum. Wie er keine Fragen stellen kann, macht er auch keine Aussage im Sinne von Mitteilung, Botschaft, Meinung, Information. Er gibt keine Hilfe und seine Arbeit ist auch nicht benutzbar. Kein Zustand gesellschaftlicher oder privater Art wird sein Ergebnis lenken oder beeinflussen, verhindern oder überhaupt erst nötig machen. Für die Arbeiten des Künstlers sind folglich auch keine Vermittler nötig. Orte für diese Vermittlung gibt nicht.

Jetzt ist nicht die Zeit kunstinteressierter gesellschaftlicher Repräsentanten. Die Kunstverachtung ist allgemein, die des Publikums haben sich auch deren Vertreter zu eigen gemacht. Es gibt keinen Applaus für ein neues Kunstwerk. Die bürgerliche Isolation eines Künstlers war nie größer, seine Arbeit nie anonym als jetzt. Das allerdings ist der Verrücktheit des Künstlers, seiner Verstiegenheit in ungeahnte Abstraktionen sehr förderlich. Mit dem Ergebnis hat man es zu tun, in meinem Falle mit dem Bild.

Das Bild hat mit der Wand, auf der es hängt, und mit dem Raum, in dem es hängt, nichts gemein; beides ist zunächst einmal austauschbar, zum anderen ist der dekorative Wert, den ein Bild besitzt, zu ersetzen durch ein Nichtbild.

Ein Bild ist autonom und bedarf nicht der Betrachtung an der Wand. Besser ist es, wenn kein Bild an der Wand hängt. Erst das an der Wand vorzeigbare Bild macht dieses über seine Ästhetik hinaus zum politischen Gegenstand. Das Bild an der Wand ist der Willkür desjenigen unterworfen, der es dort aufgehängt hat,

oder auch desjenigen, je nach Sensibilität und Toleranz, der es dort betrachten will. Diese Willkür benutzt nicht nur die Dekoration, sondern sie ist mannigfaltig je nach Verlangen der Person oder gar der Institution einmal Liebe oder Eitelkeit, zum anderen Repräsentation wie Staatskunst oder Entartung, wie unlesbare unzeitgemäße Kunst. Das hat jedenfalls nichts mit dem Bild zu tun, sondern nur mit seiner Unterbringung, der Wand, dem Raum und dem Gehäuse, dem Museum vielleicht, denn das sind manipulierbare Faktoren im Kunst- oder Ausstellungsbereich.

Für mich ist die Entscheidung sehr eindeutig. Ich meine, daß das Museum nur zu verstehen ist als Behälter von Kunstwerken, in dem die Betrachtung derselben in einfacher, vollständiger, ungehinderter und unpräntentöser Weise möglich sein muß.

Da Kunstwerke – unabhängig von ihrer Unterbringung und Betrachtung – in ihrer Qualität und im Willen des Künstlers existieren, kann der Museumsbauer keinen Beitrag leisten, der diese Qualität verändert. Es gibt keine anderen Kriterien, außer dem technisch-funktionalen und dem architektonisch-ästhetischen, die er zu berücksichtigen hat, es sei denn, er versteht sich als Nichtkünstler, nämlich als Person staatlicher, privater oder auch nur modischer Präsenz.

Solange es um die Kunstwerke geht und um das Museum hierfür, halte ich es für falsch, über politische, selektive und didaktische Methoden zu sprechen, die einfache die Kunstobjekte überfordern und offensichtlich nur das Publikum meinen.

Man versucht einzuliedern, zu verbürgerlichen, zu vergesellschaften, die an den Objekten orientierte ästhetische Betrachtung genügt nicht. Das Kunstwerk, die Idee eines Einzelnen, wird verwässert.

Es kann doch nicht sein, daß der Architekt das Museum immer noch als Repräsentationsbau versteht und seine Baukonzeption entsprechend einrichtet. Was stellt denn ein Museum vor, wofür soll es erhalten? Es gibt doch dafür längst keinen ideologischen Grund mehr. Die Zeit der repräsentativen Bahnhöfe und Kirchen ist auch vorbei. Ich bin aber natürlich sicher, daß unsere Repräsentanten bei Kitsch und Schwulst, schon bildungsmäßig bedingt, zugreifen. Das ist kein feiner Zustand.

Es ist so, daß nicht nur die falschen Bilder in den Museen hängen, sondern so, daß die falschen Bilder in den falschen Museen auch noch falsch hängen. Die Museumsbauer sind keine Architekten, keine Künstler, nicht verantwortungslos, nicht bedingungslos in der Verwirklichung ihrer Idee.

Sie sind nicht zum Höhenflug geeignet, besonders auch

weil sie ökonomisch und sozial abhängig sind. Die Museumsdirektoren wiederum sind Bürokraten, verhalten sich demokratisch, hofieren die Allgemeinheit, besitzen keine autoritäre Idee. Sie tragen häßliche Albi-sammlungen zusammen, die nur schlechtes Gewissen dokumentieren. Sie tun so, als wäre die Kunst die gute Absicht eines Künstlers, niemandem auf die Füße zu treten. Sie üben Wiedergutmachung, auch zeigen sie, daß wir als Industrienation in vielfältiger Abhängigkeit stehen.

Ebenso miserabel wie die Sammlungen sind die Bauten für diese. Einmal versucht man das Gesamtkunstwerk, ein Ensemble von Haus, Inhalt und Gebrauch, oder die glückliche Verbindung Künstler und Architekt, oder die Integration der Kunst ins Haus. Diese Neigungen der Kulturpolitik dürfen nicht berücksichtigt werden. Die Disziplinen sind getrennt: Dort, wo der Architekt autoritär arbeitet, gibt es Berührungen, dort gibt es auch die originelle Idee des Architekten – das Einzelwerk –, und diese kann heute nicht mehr Repräsentation meinen. Der Architekt muß als Künstler fadennüchtern an die Gesellschaft geknüpft sein, damit er seine Idee von Kontur, Silhouette und Raum verwirklicht und nicht in Abhängigkeit Träumen nachhängt, die ihm suggerieren, er sei Sisyphos.

Es braucht einen einfachen, funktionierenden Bau, der konservativ, ausstellungs- und lagermäßig alles bietet. Er muß, etwa entsprechend einem Industriebau, alle gesellschaftlichen Ansprüche beiseite lassen. Also kein Tempel, kein Opfer- oder Huldigungsplatz, kein Ort, an dem Opfer gebracht werden, auch nicht heimlich. Kein Platz, an dem demonstriert, präsentiert oder gespielt wird. Keine Zeugnisse, keine Belege werden gesammelt, nur Dinge mit dem einzigen Anspruch, Kunstwerke zu sein, werden dort bewahrt, auch Kunstwerke im Gebrauchsgegenstand.

Ein Museum ist ein Haus, wo Gegenstände allgemeiner Betrachtung zu finden sind, das heißt, ist der Kult fort, verloren, verschüttet, sind die Kultgegenstände, auch die einstigen Götter, vielleicht nur noch Kunstwerke, Gegenstände allgemeiner Gültigkeit, wie wertvoll. Kein Kult findet statt, auch nicht die Befragung der Allgemeinheit nach Qualität.

Im Museum steht ein Stein, der Dionysos heißt, hängt eine Leinwand, die Kreuzigung heißt. Ein Tempel hingegen ist und war ein Ort der Begegnung Gläubiger. Unter Benutzung der Kultgegenstände werden Veranstaltungen abgehalten, die die einen bei der Stange halten, die anderen verzaubern. In diesem Sinne sind die Kultgegenstände, anders als die Kunstwerke, ganz eindeutig

definiert. Entgegen dem umworbenen Gemeinplatztempel ist das Museum ohne Gemeinde, es ist das Lager für Gegenstände, die im Kultgebrauch nicht mehr verwendbar sind. Mit kunstgeschichtlicher Empfindsamkeit spürt man nach ihrem künstlerischen Gehalt.

Die zeitgenössischen Kunstwerke enthalten meist ohnehin den Gebrauchssinn nicht mehr, sie sind einzeln, selbständig, beziehungslos, das schließt Henry Moore im Stadtpark nicht aus. Das Tempel-Museum bzw. das in dieser Tendenz liegende Bemühen um das Gesamtkunstwerk kann man am Beispiel Napoleon-Vivant Denon werten, wenn man davon ausgeht, daß Pharao nicht nach Paris geschafft wurde, um den Franzosen einen neuen Glauben zu geben. Das Museumsgebäude entsprach dem Repräsentationswillen dieser Leute, der Stil, der hier aufkommt, wiederholt sogar in Gliederung und Dekor die wesentlichen Merkmale ägyptischer Kunst.

Ich meine, daß nichts so sehr die Architektur eines Museums prägt, nichts diktiert, wie dessen Benutzung im Tempelsinne. Gebäude, wie das Haus der Kunst in München, entsprechen dem, auch das Kölner Römisch-Germanische Museum in seiner militanten Brutalität, endlich auch das Centre Pompidou in Paris, was alle duckmäuserischen Kirchenbauten der Nachkriegszeit im Gegensatz übertrifft. An diesem Pariser Museum wird die Abhängigkeit zwischen dem Niedergang dieser Kunstmetropole Mitte der 60er Jahre und der Etablierung der Bürokratie mit kunstfeindlicher Lobby sichtbar.

So stellt sich eine Gesellschaft dar, die es mit sich selbst gut meint und im Kitsch versinkt. Mit welchen Lockungen im Ausstellungswesen gearbeitet wird, zeigt dort, was für ein vielfältiger Gebrauch innerhalb des Gebäudes angeboten wird. Das geht weit über die früher einmal eingerichteten Cafeterias hinaus und endet nicht beim Kindergarten. Die Ratlosigkeit gegenüber der Kunst wird nicht abgebaut, indem man ihr Vermittlungscharakter unterschiebt, ihren Gebrauch vorstellt und sie trivialisiert. Die Kunst enthält keine Information, zumindest keine mehr als je, sie ist in keiner anderen Weise benutzbar, als daß sie betrachtet wird. Dafür braucht es Raum, Wände und Licht. Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene hohe Wände, wenig Türen, keine Seitenfenster, Oberlicht, keine Stellwände, keine Fußleisten, keine Sockel, keine Paneele, keine reflektierenden Fußböden, und schließlich auch keine Farben.

Veröffentlicht in *Kunstforum International*, Bd. 34, S. 162ff.

FOUR WALLS AND LIGHT FROM ABOVE or else: no painting on the wall

Georg Baselitz

Lecture on the occasion of: Dortmunder Architekturtag
«Museumsbauten», 26. 4. 1979

I am 40 years old. I had my first exhibition 17 years ago. During that exhibition, my two most important paintings were seized by the public prosecutor. Up until now, only one of my paintings has been officially purchased by a German museum. Thus, I think, I am in a position to speak very frankly on the subject of museums. My motto on this subject is:

Four walls and light from above or else no painting on the wall.

The artist works irresponsibly. His connection to society is anomic, he is only accountable for his attitude and for this with respect to his work.

The work of art comes into being in the artist's head and it remains in the artist's head. There is no correspondence to any audience. Just as he cannot ask any questions, nor can he make any statements in the way of communication, message, opinion or information. He doesn't give any aid, nor is his work usable. No social or private condition will steer, influence or prevent his result or even make it necessary. Thus, it follows that for the artist's works, no mediators nor places of mediation are necessary.

The present is not a time in which the representatives of society are interested in art. The contempt of art is widespread and the public has adopted its representatives' ideas. There is no applause for a new work of art. An artist's isolation in society has never been greater, his work has never been more anonymous than it is now. However, that is very conducive to the artist's madness, to his eccentricity in unimagined abstractions. He is concerned with the result, in my case, with the painting.

The painting has nothing to do with the wall on which it hangs nor with the room in which it hangs; both are interchangeable for one thing and on the other hand, the decorative value of a painting can be replaced by a non-painting.

A painting is autonomous and does not need to be looked at as it hangs on a wall. It is better if no painting hangs on the wall. It is only when it is shown on a wall that the painting transcends its aesthetics and becomes a political object. The painting on the wall is subjected to the arbitrariness of the person who hung it there or of the person who, according to his sensitivity and toler-

ance, wants to look at it. This arbitrariness not only makes use of decoration, but it is multivarious according to the person's or the institution's desire and can be love or vanity, representation of the state, art or degeneration, such as disagreeable, outmoded art. In any case, that has nothing to do with the painting, but only with its storage, with the wall, the room and the house and perhaps with the museum since those are all factors in the art or exhibition sector which can be manipulated.

For me, the decision is very clear-cut. I think that the museum should only be understood as the storage place for works of art, in which it must be possible to behold them in an uncomplicated, complete, undisturbed and unpretentious way.

Since works of art – regardless of their storage and viewing possibilities – exist in their quality and in the will of the artist, the museum builder cannot make any contribution which changes this quality. The only criteria he should consider are the technical and functional ones and the architectural and aesthetic ones, unless he regards himself as a non-artist, namely as a person whose presence is public, private or even only fashionable.

As long as the works of art and the museum for them are at stake, I think it is wrong to speak about political, selective and didactic methods which simply overtax the art objects and are obviously only intended for the public.

One attempts to integrate them, to turn them into something bourgeois, to incorporate them; the aesthetic beholding, which is orientated to the objects themselves, is not enough. The work of art, the ideas of an individual, becomes diluted.

It just cannot be that the architect still regards the museum as a building for representative purposes and arranges his building conception accordingly. What is a museum representing, what is it supposed to make good? For a long time, there has no longer been an ideological reason for it. The times for imposing stations and churches are also gone. However, I am of course sure that our representatives, due to their educational background, help themselves to kitsch and bombast. That is a sad state of affairs.

Not only are the wrong paintings hanging in the museums, but the wrong paintings are also hanging wrongly in the wrong museums. The builders of museums are not architects, are not artists, are not irresponsible, are not unconditional in the realization of their idea.

They are not capable of flights of fancy, especially because they depend on economical and social conditions. The museum directors, on the other hand, are bureaucrats, act democratically, court the general public, do not have any authoritative idea. They compile ugly alibi collections, which only document their guilty conscience. They act as if art were the good intention of an artist not to tread on anyone's toes. They practice reparation and they also show us that we as an industrial nation are in a state of manifold vassalage.

Just as miserable as the collections are the buildings for them. For one thing, an attempt is made at the total work of art, an ensemble of house, content and usage, or the happy connection between the artist and the architect, or the integration of art in the house. These tendencies of cultural policy must not be considered. The disciplines are separate; wherever the architect works in an authoritarian manner, there are points of contact, there one can also find the architect's original idea, the individual work, and this can no longer be a building for representational purposes. The architect as artist must be connected to society by a thread so that he can realize his idea of contour, silhouette and space without becoming lost in dreams, which suggest to him that he is Sisyphus in his dependency.

What is needed is a plain, well-functioning building, which has everything to offer in the way of preservation, exhibition space and storage. It must disregard all claims on the part of society, just as an industrial building does. Thus, it is not a temple, not a sacrificial place or one of worship, it is not a place where offerings are made (not even secretly). It is not a place where one demonstrates, presents or plays. No testimonies, no proofs are collected there, but just things whose only claim is that they are works of art are kept there as well as works of art in commodity articles.

A museum is a house in which objects can be found which are meant to be beheld by the public at large, that is, if the culture is dead, lost and buried, the ritual objects as well as the former gods are perhaps left only as works of art, as objects which are available to everyone and which have no practical use. No cult takes place nor is a poll taken among the public with respect to quality.

In a museum, there is a stone which is called Dionysius, there is a canvas which is called Crucifixion, whereas a temple is and was a meeting-place for the faithful. When services are held, they are accompanied by the use of the ritual objects. These events make some believers stick to their faith and cast a spell over others. The ritual

objects are thus very clearly defined – which is not the case for the works of art. In contrast to the temple of clichés which has many admirers, the museum is without a congregation, it is the storehouse for objects which can no longer be used in the acts of worship. By means of one's art historical sensitivity, one traces their artistic content.

In most cases, contemporary works are no longer usable anyway; they are individual, independent, and unconnected, including Henry Moore in the city park. One can quote as an example the Napoleon-Vivant Denon when classifying the temple-museum or the attempt in that direction to create a total work of art if one starts from the fact that Pharaoh was not brought to Paris in order to provide the French with a new faith. The museum corresponded to those people's will to present; the style that appears here sums up the essential characteristics of Egyptian art, even in the arrangement and décor.

It is my opinion that nothing molds, even dictates the architecture of a museum as much as its use as a temple. Buildings such as the Haus der Kunst in Munich as well as Cologne's Römisch-Germanisches Museum with its militant brutality and finally, the Centre Pompidou in Paris correspond to that; they surpass all the servile church buildings of the post-war era in the opposite sense. In the case of the Parisian museum, one can see its dependency between the decline of that art metropolis in the mid-sixties and the establishment of a bureaucracy with a lobby which is hostile to art.

Thus, a society appears which means well for itself, but which is sinking into kitsch. The enticements of the exhibition business demonstrate the manifold usage which is offered within the building. That goes beyond the cafeteria which used to be installed and does not end with the kindergarten. Helplessness with respect to art cannot be reduced by foisting a mediatory character on it, by presenting its use nor by turning it into something trivial. Art does not contain any information, or at least not more than ever; it cannot be used except to be looked at. For that, it requires a room, walls and light. The best light comes from above, the best room for that purpose has closed, high walls, few doors, no side-windows, light from above, no partitions, no baseboards, no base moulding, no panelling, no shiny floors and finally, no colours either.

Published in *Kunstturn International*, vol. 34, S. 162ff.

Ein Ausstellungsraum bestimmt sich durch das, was ihn beinhaltet.

Innerhalb eines spezifischen Kontextes, in diesem Falle dem der Kunst, kann das Gebäude selber zu einem Ausstellungsraum werden, in dem die einzelnen Räume als Ausstellungsorte den Gesamtkomplex Ausstellungshaus ergeben. Da die Unterscheidung zwischen Ausstellungsobjekt und Kunstwerk (nicht jedes Ausstellungsobjekt ist Kunstwerk, nicht jedes Kunstwerk ist Ausstellungsobjekt) zu verschwimmen beginnt, läßt sich

absichts des Gesamtkontextes nicht mehr die spezifische Funktion des spezifischen Ortes bestimmen.

Der spezifische Ort wird bestimmt durch das spezifische Objekt, das ihn gestaltet.

Sehen wir ab von einer Reihenfolge der Räume, in denen sich eine Kunstausstellung situiert, dann erhält jeder einzelne Raum seine spezifische Charakteristik. Diese wird mitbestimmt durch Faktoren, die nicht künstlerischer Natur sind.

Wandflächen, Fenster, Türen, Durch- und Ausblicke gestalten den Raum. Sie geben Koordinaten vor, in denen sich das Objekt behaupten muß. Darüber hinaus bestimmen historische Koordinaten den Raum und das Gebäude.

Der spezifische Raum wird bestimmt durch Faktoren, die nicht materiell bedingt sind.

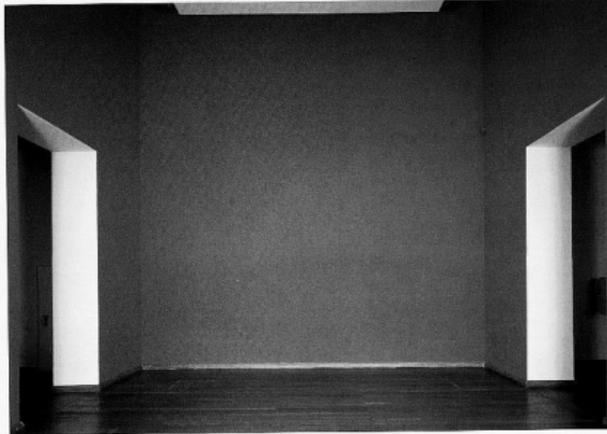
Katharina Fritsch hat in ihrer Arbeit »Roter Raum mit Kamingeräusch« für die Ausstellung »Metropolis« auf diese Faktoren reagiert. Ihr Raum enthält kein Objekt, der Raum selber ist das Objekt. In diesem Sinne ist der



RED BOX

Thomas Wulffen
über Katharina Fritsch
»Roter Raum mit Kamingeräusch«

Raum Objekt innerhalb eines Gebäudes, dessen historische Dimension innerhalb des vorgegebenen stadträumlichen Kontextes (=Topographie des Terrors-) Teil der Arbeit wird. Der Raum von Katharina Fritsch imaginiert eine Situation. Sie bezieht sich nicht auf einen konkreten Ort, wie es ein Kunstobjekt in einem Ausstellungsraum täte, sondern bestimmt in generischer Art und Weise Räume, die Macht ausstrahlen. Ingredienzen dieser Macht finden sich in der Installation wieder: Rot (Purpur), Kamingeräusch. Die taktile Qualität der Wand wird ergänzt durch die auditive Dimension der Installation.



der Wand wird ergänzt durch die auditive Dimension der Installation.

Kein Raum ist neutral. Der Versuch, eine White Box herzustellen, scheitert an Koordinaten, die den Raum konstituieren.

Die rote Färbung des Raumes von Katharina Fritsch stellt sich in einen Gegensatz zu anderen Ausstellungsräumen, die den Verweis auf den umgebenden Raum soweit wie möglich negieren wollen. Jeder Raum, auch ein Ausstellungsraum,

ist bestimmt durch Koordinaten, die ihm nicht elgen sind. Indem Katharina Fritsch einen roten Raum präsentiert, der sich selbst als Objekt vorführt und sich damit selbst beinhaltet, thematisiert sie indirekt das Verhältnis von Ausstellungsraum und ausgestellttem Raum, der durch das vorgeführte Objekt gestaltet wird. Der »Rote Raum mit Kamingeräusch« bestimmt Koordinaten, die zu den gegebenen Koordinaten des konkreten Raumes parallel laufen.

Zwei Parallelen treffen sich im Unendlichen.

RED BOX

Thomas Wulffen on Katharina Fritsch
»Roter Raum mit Kamingeräusch«

An exhibition room is determined by that which comprises it.

Within a specific context, in this case that of art, the building itself can become an exhibition room in that the individual rooms as places where exhibitions are held comprise the total complex of the exhibition house. As the differentiation between an exhibit and a work of art (not every exhibit is a work of art, not every work of art is an exhibit) is starting to become blurred, the specific function of the specific place can no longer be determined aside from the total context.

The specific place is determined by the specific object which forms it.

Taking no account of a series of rooms in which an art exhibition is situated, then every single room takes on its specific character. This is also determined by factors which are not of an artistic nature. Walls, windows, doors, vistas and views shape the room. They provide the coordinates in which the object must hold its own. In addition, historical coordinates determine the room and the building.

The specific room is determined by factors which are not material.

In her work »Roter Raum mit Kamingeräusch« for the exhibition »Metropolis«, Katharina Fritsch reacts to these factors. Her room does not contain an object, the room itself is the object. In this sense, the room is an object within a building whose historical dimensions become a part of the work within the given spatial context of the city (=topography of terror-). The room by Katharina Fritsch imagines a situation. Thus, it does not refer to a concrete place, as a work of art in an exhibition room would, but rather it determines rooms which radiate power in a generic way. Ingredients of this power can be found in the installation: red (purple), chimney sound. The tactile quality of the wall is complemented by the auditive dimension of the installation.

No room is neutral. The attempt to produce a White Box fails due to the coordinates which constitute the room.

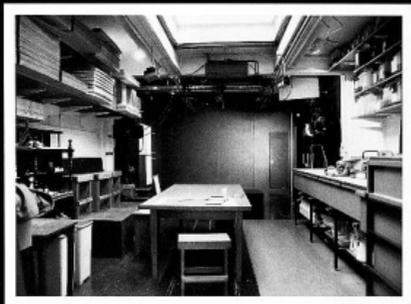
The red shade of the room by Katharina Fritsch places itself in opposition to the other exhibition rooms which try as much as possible to negate the reference to the

surrounding room. Every room, also an exhibition room, is determined by coordinates which are not its own. By showing a red room which presents itself as an object and thus comprises itself, Katharina Fritsch indirectly deals with the subject of the relationship between the exhibition room and the exhibited room, which is created by the presented object. The »Roter Raum mit Kamingeräusch« determines coordinates which run parallel to the given coordinates of the concrete room.

Two parallels intersect at infinity.



FOURNIER STREET, 19. JULY 1991





WOLF JAHN

DIE KUNST VON GILBERT & GEORGE

TEIL I ABWÄRTSGANG

- 1 VATERVERLUST - GLEICHGÜLTIGKEIT -
OBSZÖNITÄT
- 2 VERZERRUNG - TRUNKENHEIT - NIEDERGANG
(3 HÖLLENFAHRT UND KREUZIGUNG)
- 4 HERZENSBROCH - OPFERUNG - VERWESUNG

TEIL II AUFWÄRTSGANG

- 5 NEUORGANISATION DER WAHRNEHMUNG
- 6 MONARCHIA
- (7 DAS ZEICHEN DES KREUZES)
- (8 FARBE)
- (9 EIGENSCHAFTEN UND WERTE)
- (10 SEX)
- 11 BILD DES MENSCHEN
- (12 GLAUBE)
- EINBILDUNGSKRAFT UND BILDERFINDUNG
- 14 DEATH HOPE LIFE FEAR
- 15 DIE VERFEINERUNG DES LEBENS

VATERVERLUST
GLEICHGÜLTIGKEIT
OBSZÖNITÄT



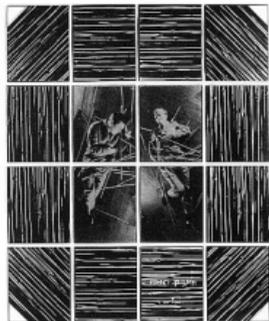
THE SINGING SCULPTURE, 1970. "We dream our dreams away."

VERZERRUNG
TRUNKENHEIT
NIEDERGANG



FALLING, 1972, 250 x 128 cm.

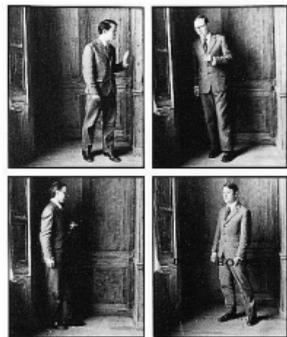
HERZENSBRUCH OPFERUNG VERWESUNG



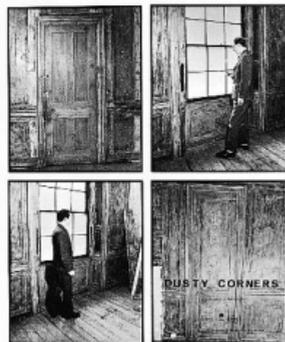
CHERRY BLOSSOM NO. 1, 1974, 247x206 cm.



BLOODY LIFE NO. 11, 1975, 247x206 cm.



DEAD BOARDS NO. 19, 1976, 122x102 cm.

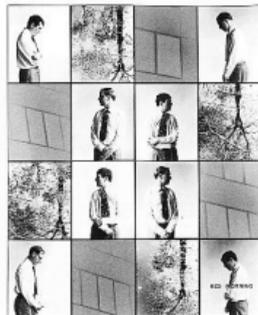


DUSTY CORNERS NO. 20, 1975, 122x102 cm.

NEUORGANISATION DER WAHRNEHMUNG



CUNT SCUM, 1977, 241x201 cm.



RED MORNING DEATH, 1977, 241x201 cm.



ANTICHRIST, 1982, 181x151 cm.



DEAD KING, 1982, 241x201 cm.

MONARCHIA



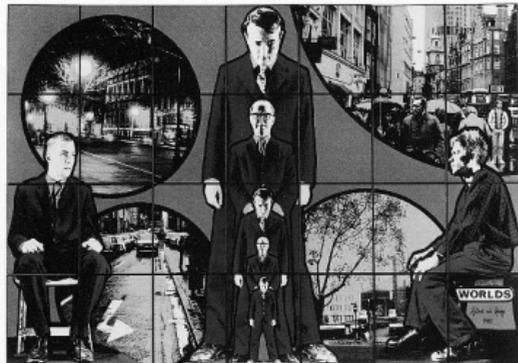
FOUR KNIGHTS, 1995, 241x201 cm.

BILD DES MENSCHEN



THREE WAYS, 1984, 302x301 cm.

EINBILDUNGS-
KRAFT UND
BILDERFINDUNG



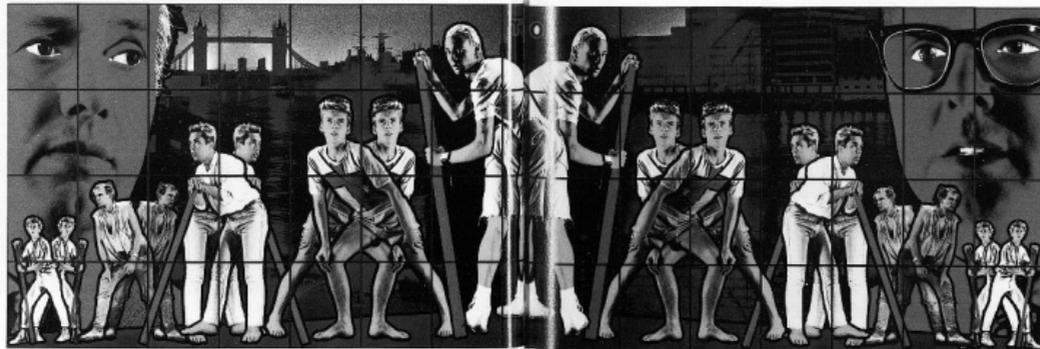
WORLDS, 1985, 241x351 cm.

DIE VERFEINERUNG
DES LEBENS

DEATH HOPE
LIFE FEAR



FEAR, 1984, 422x652 cm.



TWO, 1986, 242x358 cm.

Unter dem Titel »Publicité, Publicité: de quelques cas de figures« wurde der folgende Artikel Ende 1988 fast gleichzeitig in drei verschiedenen Kunstschriftchen, und zwar in der jeweiligen Landessprache, kurioserweise unter verschiedener Autorenschaft veröffentlicht: Estelle Schwarz für *Artscribe* (Großbritannien), Georges Verney-Carron für *Art Press* (Frankreich), Lidewij Edelkoort für *Artefactum* (Belgien)... Die Tatsache, daß dieser Text einen kritischen Diskurs hinsichtlich der Identität des Autors ausgelöst hat, die mit jeder Publizierung problematischer wird, erschien uns berechtigtes Interesse genug, um hier nun eine erste deutsche Übersetzung vorzulegen; diese will nichts anderes für sich in Anspruch nehmen, als einen Text zugänglich zu machen, der – auf seine Weise – für sich selbst spricht und die denkwürdigen Umstände erklärt, die mit seiner ersten Verbreitung verbunden gewesen sind. Die Kritik zwischen Fiktion und Werbung... Ute Meta Bauer

Under the title »Publicité, Publicité: de quelques cas de figures«, the following article was published at the end of 1988 almost simultaneously in three different art magazines in the respective language of the country and, strangely enough, under different authorship: Estelle Schwarz for *Artscribe* (Great Britain), Georges Verney-Carron for *Art Press* (France), Lidewij Edelkoort for *Artefactum* (Belgium)... The fact that this text triggered a critical debate as to the author's identity, which becomes more problematical with each publication, appeared to us to be interesting enough to justify the presentation of a first German translation of it: this claims nothing more for itself than making a text accessible which – in its own way – speaks for itself and explains the memorable circumstances connected with its initial circulation. Critique between fiction and publicity... Ute Meta Bauer

WERBUNG, WERBUNG

Georges Verney-Carron

Zweifelslos ist die moderne Kunst in den vergangenen Jahren von ihren Gegnern, die ihr den Prozeß machen wollten, mit besonderer Aufmerksamkeit ins Visier genommen worden, und zwar mit einer höchst kritischen Aufmerksamkeit. Von daher muß man durchaus davon ausgehen, daß es zumindest gewagt erscheinen mag, sie rückblickend erneut eingehender Betrachtung zu unterziehen, um noch die eine oder andere möglicherweise offengebliebene Frage aufzuwerfen.

Wenn ich mich nun im folgenden mit einigen Beispielen aufhalten möchte, um die Faszination für die Werbung in der modernen Kunst aufzuzeigen, so habe ich weder das Gefühl, noch erhebe ich den Anspruch, etwas Neues zu bringen. Ich würde im Gegenteil jede Wette eingehen, daß es bereits eine umfangreiche Abhandlung – eine Doktorarbeit! – darüber gibt, in der die folgenden drei Unterscheidungskriterien zur Erklärung dieser Faszination sicher schon dargelegt worden sind: zum einen der Wunsch, aus dem Getto des Akademismus auszubrechen... zum andern das Anliegen, sich einen derartigen Diskurs zu eigen zu machen, der seine Wirkung nicht verfehlt... und schließlich, da diese Wirkung offensichtlich mit der Marktwirtschaft zu tun hat, die Intention, diese auszunutzen und hieraus – in einem quasi allegorischen Handstreich – einen Diskurs zu entwickeln, den durch und durch Ironie beziehungsweise spöttische Kritik kennzeichnet. Mich auf diese Erwägungen stützend, überzeuge ich mich auf diese Gründe, möchte ich ohne weitere Umschweife in ein Thema einsteigen, das schrittweise zu entdecken ich dem Leser die Sorge oder auch das Vergnügen überlasse.

Zwischen Astra und Delaunay

Wenn ich sage, daß im März 1913 die *Equipe de Carriff* im Salon des Indépendants vorgestellt wurde, so wird man inschwer erraten, daß es sich nicht um Rugby, sondern vielmehr um ein Gemälde handelte, nämlich das von Delaunay, mit dem er laut Apollinaire – der es in der Zeitschrift *Montjoie* besprochen hat – als Künstler, der »allgemein als intellektuell galt ganz nach dem Geschmack deutscher Universitätsprofessoren«, diesmal »wahrhafte Popularität erreicht hat«. Betrachtet man das Bild, ist es in der Tat ein leichtes, darin einige der Kriterien zu erkennen, die es zur Zeit des Kubismus erlaubten, den Modernitätsgrad eines Kunstwerkes zu beurteilen. Apollinaire bezeichnet es als »das modernste Bild des Salons«, »einzige Realität sei

das Licht«, hier gehe es um reine »Simultaneität«, es handele sich um »suggestive, nicht objektive Malerei«. Wichtiger noch, so scheint mir, ist die Feststellung, daß das Gemälde diesem Kommentar, der sich im wesentlichen darauf beschränkt, die Merkmale einer größtmöglichen Übereinstimmung der Welt mit ihrer Abbildung, ihrer Repräsentation (mit anderen Worten: wie können auf einem Bild die moderne Stadt oder die Vorstellungen, die man von ihr hat, wiedergegeben werden) zu definieren, ein Mittel entgegengesetzt, das diese Problematik objektiv überschreitet oder sie zumindest hinterfragt.

Das Bild enthält zwei Worte, die durch ihre Augenfälligkeit das pervertieren sollte, was nach gewöhnlicher Rekonstitution der Realität als einfache Evokation oder Suggestion aussehen mag, und zwar einerseits eines Reklameschildes für ASTRA-Margarine und andererseits eines Spruchbandes an der Fassade irgendeines Museums, das vor dem Hintergrund eines Riesenrades eine Ausstellung eines Künstlers namens Delaunay ankündigt.

Aber ist es wirklich pervers und zeugt es von böser Absicht, diese Interpretation gegen sich selbst zu wenden?... ASTRA eines ersten Versuchs von Schleichwerbung zu verdächtigen oder zumindest mit dem Gedanken daran zu spielen und in dem Schriftzug DELAUNAY nur eine auffällig vergrößerte Signatur zu erblicken, die sich der »urbanen Szenerie« lediglich als Vorwand oder Alibi bedient?

Die Sprache, das Wort oder das linguistische Zeichen – wie immer man das nennen will – zwingt zur Unentschiedenheit, wenn es darum geht, den Bildraum oder den Spielraum der Repräsentation abzustecken. Zum Thema »Grenzen der Beschreibung« sagt Gérard Genette in *Frontières du récit*: »Gerade der Begriff der Imitation bedeutet auf sprachlicher Ebene ein reines Trugbild, das sich verflüchtigt, sobald man sich ihm nähert.«¹ Die Werbung erzielt, insofern sie im wesentlichen in der Wiedergabe eines Eigennamens oder eines Firmenzeichens besteht, eine Wirksamkeit, die sich leichtens Herzens über die Grenzen, die bei der Evokation oder Suggestion einer urbanen Landschaft zu respektieren sind, hinwegsetzt. Wenn man von einem Bild wie von einem Satz sprechen kann, warum sollte man dann nicht gleich darauf hinweisen, daß das erklärte Modell, an das sich Apollinaire hält (ein Bild ist gut, so wie ein Satz richtig ist, wenn die Welt darin »wahrheitsgetreu« wiedergegeben ist), sich hier bewußt und ausdrücklich ins Gegenteil verkehrt. Warum sollte diese Intention gerade vor einer einfachen Repräsentation

haltmachen wollen! Hier tritt die Realität, die Welt, das heißt... die Werbung, die man »imitieren« wollte, mit einer nicht reduzierbaren Präsenz in Erscheinung. Die Beziehungen zwischen Kunst und Werbung gründen demnach in einem paradoxen Spiel mit der Repräsentation, und dieses Spiel nimmt hier Formen an, die man so erstaunlicher erscheinen, wenn man erkennt, wie sich die Geschichte dieser Beziehungen – und zwar bis heute – um zwei Hauptachsen dreht, die Delaunay in seiner Wortwahl bereits irgendwie vorweggenommen zu haben scheint.

Ausschließlich Astra

Zwischen dem Bild des kubistischen Malers und den bedeutendsten Werken der Pop Art besteht offensichtlich eine konzeptuelle Kontinuität, wobei aber ganz wesentlich ist, daß diese von einer Einigung beziehungsweise Ausschließlichkeit begleitet ist... Von der im Gemälde von Delaunay enthaltenen Dualität wird beispielsweise von Warhol, aber ebenso auch von Jasper Johns nur ein Begriff übernommen, bei dem sie es bewenden lassen.

Mit »Brillo Box« (1964) und »Two beer cans« (1960) tritt nun der Konsumartikel in seiner Gesamtheit in Erscheinung, nachdem er zuvor lediglich durch seinen Namen – Astra – evokiert worden war, als ob seine Einbildungskraft nicht mehr ausreichte, mir das Ganze vorzustellen. Die Präsenzwirkung des Produktes wird zum einen dadurch unterstrichen, daß nichts von seinem Anblick ablenkt oder diesen stört (sozusagen eine Nahaufnahme), und zum andern aber ganz besonders durch die Tatsache, daß die flache Zweidimensionalität des Gemäldes durch die Dreidimensionalität des Objektes selbst ersetzt worden ist.

Delaunay konnte, wie wir wissen, seine idyllische Beziehung zur Werbung mit dem ästhetischen Ideal rechtfertigen, das er – wie Apollinaire und andere – als eine Poesie der Stadt und der Bewegung für sich in Anspruch nahm. Die Brillo-Schachteln dagegen verkörpern die Leere; sie scheinen dort abgestellt worden zu sein – man könnte sagen: gedankenlos –, um eine Wirkung von Brutalität und Vulgarität zu erzielen und dadurch das Fehlen – das Nicht-in-Erscheinung-Treten? – herkömmlicher künstlerischer Qualitäten besser in den Vordergrund zu rücken. Als Beweis hierfür können die Ausführungen von Larry Bell aus dem Jahr 1965 herangezogen werden: »Warhol... machte die Bilder zum Ausdruck der Langeweile für die Kunst, wie wir sie kennen;« »Warhol ist es gelungen, die Handschrift des Künstlers aus der Kunst zu verbannen.«² Oder von

Warhol selbst: «Ich meine, irgendjemand sollte alle meine Bilder für mich machen können... so daß niemand mehr wüßte, ob mein Bild von mir oder von irgendjemand anderem stammt.»³ Diese Erklärungen sind ohne Zweifel ziemlich radikal; man spürt in ihnen ein Gefühl der Frustration, das die Werke, auf die sie sich beziehen, im Kontext der Epoche in einem Publikum, das sich vor allem am abstrakten Expressionismus ausrichtete, hervorufen mußten. Aber gleichzeitig –

dazu, den Wirkungsgrad zu steigern, der lediglich die bessere Rezeption des »Werkes« – sozusagen auf faktische Art und Weise – gewährleisten soll. Wenn Johns und Warhol Bronzezfarbe bei den »Beer cans« beziehungsweise Siebdruck auf Holz bei den »Brillo Boxes« verwenden, so setzen sie hiermit – weit über die Bearbeitung eines Materials um seiner selbst willen hinaus – ein Zeichen, ein Symbol ein, wodurch das Werk bewußt im Bereich der Repräsentation angesiedelt wird. Aber, und das ist zweifellos der wesentliche Punkt, diese wird hier nur aufrechterhalten, um eine grundsätzliche Gemeinsamkeit zwischen dargestelltem Objekt und darstellendem Objekt, das heißt zwischen dem Konsumprodukt (=Brillo-) und dem künstlerischen Produkt (=Warhol-), zustande zu bringen.

Advertising, Advertising

Some cases in point

1. In the first case the artist has taken the form of the advertisement as his starting point. He has taken the form of the advertisement as his starting point. He has taken the form of the advertisement as his starting point.



2. In the second case the artist has taken the form of the advertisement as his starting point. He has taken the form of the advertisement as his starting point. He has taken the form of the advertisement as his starting point.

wenn man zwischen den Zeilen liest – deuten sie, was die Werke auch bestätigen, etwas wie ein zweideutiges Spiel mit der Realität an – dasselbe wie in Delaunays Gemälden. Das, was eine photographische Aufnahme von den Brillo-Schachteln festhalten könnte – und was zweifellos dazu beitragen würde, sie mit ready-mades zu verwechseln –, wird im nachhinein bei genauerer Betrachtung der Werke oder, in Ermangelung dessen, der Bildlegenden in Wirklichkeit demontiert. Die nackte oder brutale Präsenz des Produktes und die dadurch vermittelte prosaische Vulgarität dient in Wahrheit nur

Ausschließlich Delaunay
Anhand der hypothetischen Typologie, die ich dem Gemälde von 1913 entgegenbringe, möchte ich mich nun dem zweiten Begriff – Delaunay – zuwenden und ihn mit einigen Werken von heute belegen, in denen er prononciert oder als Anspielung und genauso ausschließlich eingesetzt wird wie zuvor das Äquivalent zu »Astra«.

Angesichts der Tatsache, daß im alltäglichen Sprachgebrauch die Arbeit eines Künstlers abgeköhrt mit seinem Namen bezeichnet wird (ein Warhol, ein Duchamp), haben David Robbins – mit »Talent« – oder Philippe Cazal – mit »L'Artiste dans son milieu« (Der Künstler in seinem Milieu) – das letztendlich wörtlich genommen und auf die Spitze getrieben. Wenn die Ausdrucksform in ihrem Fall von nicht unerheblicher Bedeutung ist, so liegt der Grund dafür, wie man angesichts ihrer »Portraits« auf den ersten Blick annehmen könnte, nicht darin, daß die betreffenden Werke sie lediglich repräsentieren («Der David Robbins» fügt dem Portrait seines Autors 17 weitere von anderen Künstlern hinzu), sondern vielmehr darin, daß diese Portraits die Konditionen wie auch den Prozeß ihrer Existenzberechtigung vorwegnehmen: und zwar die Zeichen der Anerkennung eines legitimen Erfolges... Wenn man diese Bilder, die man »vermarktet« nennen könnte, allein unter dem Aspekt ihrer Ausstellung betrachtet, bieten sie sich entweder als Selbstreferenzierung an oder als Garant eines Werkes, das Voraussetzung für sie ist, das sich aber nirgendwo befindet... es sei denn, man wendet sich wieder den Bildern selbst zu, die nun mit einem Mal – oder nach und nach? – Ursache oder Wirkung dessen werden, was sie den Augen des Betrachters präsentieren.

Dem könnte man entgegenhalten, daß diese Bilder aufgrund ihrer photographischen Beschaffenheit eigentlich kaum geeignet seien, die durch das Werk geweckten Erwartungen zu erfüllen, wie man sie gewohnheitsgemäß – wieder die Gewohnheit! – eher an die Malerei stellt!... Hiermit wird offenkundig ein Frustrationseffekt erzielt, und zwar, wie ich meine, mit voller Absicht, nur um die Werbewirksamkeit zu erhöhen, die das betreffende Werk einfach zu evozieren oder zu suggerieren

art press art moderno

GEORGES VENNET-CARRON

publicité publicité de quelques cas de figures

1. Dans le premier cas, l'artiste a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ. Il a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ.



2. Dans le deuxième cas, l'artiste a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ. Il a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ.

3. Dans le troisième cas, l'artiste a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ. Il a pris la forme de l'annonce publicitaire comme point de départ.

sich formal weigert... Der Werbeeffekt, wenn er ernst genommen werden soll, setzt also voraus, daß man der Tatsache, warum und vor allem wie er in den künstlerischen Kontext einbracht werden könnte, erhöhte Aufmerksamkeit schenkt. Hier haben wir es mit einer Radikalität der Aussage zu tun, die durch die Laere, die an die Stelle des Werkes (beziehungsweise dessen, was das Werk ausmachen soll) tritt, für ständige Irritation sorgt. Die Antwort auf diese Frage liegt für mich in einer

Verschiebung, einer Verlagerung, die den Eindruck vermittelt, man habe sich völlig von jener Tradition entfernt, die nirgendwo anders so explizit vorhanden ist wie in der Malerei, die aber in Wirklichkeit deren tiefste Schatten reproduziert, um ihre eigene Existenz zu rechtfertigen.

Ein Werk, das nur in seiner Werbung besteht oder bestehe, hat oder hätte folgendes mit einem »modernen« Gemälde – beispielsweise einem monochromen Bild – gemeinsam, und zwar daß beide sich einer Sache entledigt haben: im Fall des Monochroms ist das bekanntlich das Subjekt der Repräsentation – das sich sozusagen in einer Sackgasse befindet –, während es sich im anderen Fall, der hier zur Debatte steht, wohl um das Objekt der Präsentation zu handeln scheint, das normalerweise seine Zurschaustellung rechtfertigen dürfte.

Was das Monochrom angeht, so löst sich das Problem bekanntlich folgendermaßen: Es sind »die Prozesse oder Disziplinen, mit deren Hilfe die Kunst (in die Literatur) früher die Welt initiierte... die jetzt selbst zum Subjekt der Kunst (oder der Literatur) werden.«⁴ (Die Klammern in diesem Satz von Greenberg stammen von mir.)

Man muß von nun an von einer »Autoreferenz«, einer »Selbstbezogenheit«, ausgehen – von der Thierry de Duve sagt, daß sie »der moderne Sinn der Geschichte und der geschichtliche Sinn des Modernismus ist«⁵ –, um zu der Zweideutigkeit zu gelangen, durch die in dem uns betreffenden zweiten Fall der Mangel schließlich behoben werden kann... Genauso wie die Malerei einmal als notwendige Voraussetzung für die Repräsentation und deren Subjekt entstand ist, so wird heute im Hinblick auf die Präsentation und das dazu erforderliche Objekt alles und jedes ausreichen, vorausgesetzt es handelt sich hierbei überhaupt um »etwas«.

Von daher erklärt sich zweifellos das leichte Unbehagen, das bei den Arbeiten von Robbins und Cazal aufkommt... Wenn sich beide unmittelbare Gesten und Formen des Erfolges zu eigen machen, der durch nichts garantiert oder gerechtfertigt ist, geschieht dies nicht einfach nur darum, weil sie die Frage (die sie für impertinent halten) nach ihrer Legitimität (beziehungsweise der Legitimität überhaupt) ausgelammiert haben? Wenn heutzutage das Werk selbst – und oder vielmehr »das«, was als solches gelten soll – letzten Endes fatalerweise nur noch vorstellbar ist als kommerzielles, austauschbares Objekt oder Produkt, dann wird »alles und jedes«, vorausgesetzt, es macht diesen Austausch möglich, dazu dienen beziehungsweise hervorragend

dazu in der Lage sein, jede weitere Fragestellung über eine Berechtigung zu unterbinden. Bei den Arbeiten von Robbins und Cazal scheint sich der traditionell übliche künstlerische Austausch zu beschleunigen; diese Beschleunigung grenzt an einen künstlerischen Gewaltakt, denn zwecks Erreichung eines legitimen Bekanntheitsgrades der Bilder erhebt sich in der Tat die Frage nach einem Publikum – als notwendige Etappe einer Bewusstseinsbildung –, das sich durch eine Politik der »vollendeten Tatsachen« auszuklammert fühlt.

RECLAME RECLAME

Een paar voorbeelden.

LEUKA REUKLOOT

Het doel van de reclame is om de consument te informeren over de voordelen van het gebruik van een bepaald product. Het is belangrijk dat de reclame duidelijk en begrijpelijk is, en dat de consument de voordelen van het gebruik van het product kan zien. Dit kan worden bereikt door de reclame te maken op een manier die de consument aanspreekt, en door de voordelen van het product duidelijk te maken. Dit kan worden bereikt door de reclame te maken op een manier die de consument aanspreekt, en door de voordelen van het product duidelijk te maken.



Als u wilt weten hoe u uw reclame kunt maken, dan kunt u terecht bij de reclamebureaus. Zij kunnen u helpen bij het kiezen van de juiste strategie en het maken van de juiste reclame. Het is belangrijk dat u weet wat uw doel is en hoe u dit kunt bereiken. Het is ook belangrijk dat u weet hoe u uw budget kunt inzetten. Het is belangrijk dat u weet hoe u uw reclame kunt meten en evalueren. Het is belangrijk dat u weet hoe u uw reclame kunt verbeteren.

L'ESSENCE DE L'EAU DE COLOGNE
 Als u wilt weten hoe u uw reclame kunt maken, dan kunt u terecht bij de reclamebureaus. Zij kunnen u helpen bij het kiezen van de juiste strategie en het maken van de juiste reclame. Het is belangrijk dat u weet wat uw doel is en hoe u dit kunt bereiken. Het is ook belangrijk dat u weet hoe u uw budget kunt inzetten. Het is belangrijk dat u weet hoe u uw reclame kunt meten en evalueren. Het is belangrijk dat u weet hoe u uw reclame kunt verbeteren.

Dieses Publikum – das heißt Sie und ich – könnte sich durchaus skeptisch verhalten oder sich über die Auswirkungen, die eine solche Politik mit sich bringt, lustig machen; wir könnten uns natürlich auch – vor allem, wenn wir Zweifel hegen – auf unseren freien Willen berufen und beschließen, diesen letztendlich durch diesen – wieder durch die aufkommende Unzufriedenheit, noch durch Frustration und schon gar nicht durch diesen Gewaltakt – zum Schweigen bringen zu lassen.

Aber darin liegt zweifelsohne das Besondere und das Interessante dieser Vorschläge, das sie mit den performativen Sprechakten (Befehle, Gebete etc.) gemein haben, nämlich daß ihr Gültigkeitsbeweis letztlich nur dadurch erbracht werden kann, daß sie überhaupt und wie sie befolgt werden.

Die Begegnung der dritten Art

Wenn dieses Fehlen von »Beweisstückern«, das den Klischees von Robbins und Cazal irgendwie anhaftet, im Grunde genommen auf einer unmittelbaren Referenz beziehungsweise »Autoreferenz« auf die einfache Materialität beruht, so wird man verstehen, daß es unter den Zaghaften und Skeptikern einige geben könnte, die, mit den Worten Graenbergs gesprochen, der Meinung sind, diese »Absenz« sei letztendlich zu »literarisch«. Denn durch sie – sofern es sich um eine singuläre, um nicht zu sagen »historische« Form der Legitimität handelt, der es gelingen muß, sich zu entziehen – wird man ihre Bedeutung an der Evidenz messen, die ihr im Falle Philippe Thomass beispielsweise zukommt.

Bekanntlich fehlt es auch in seinem Fall nicht an Dingen, die als Indizien oder Belege – »Beweisstücke?« – dienen; ob es sich nun um Bilder (»Hommage à Philippe Thomas«) handelt, um kritische Texte (»Philippe Thomas: Sujet à discrétion?«) oder um Werke rein theatralischen Charakters (»Philippe Thomas decline son identité«), jedes dieser Beweisstücke bringt seinen Namen nur mittelbar über eine andere Stimme – einen anderen Namen... – ins Spiel und nimmt, um ihm zur vollen Autorität zu verhelfen, für sich selbst ein Exklusivitätsrecht in Anspruch. Es gibt tatsächlich kein Œuvre von Philippe Thomas, denn jedes Werk, das ihm zuzuordnen wäre (»Sujet à discrétion«, »Fictionnalisme: une pièce à conviction«) unterwirft sich zualleerst dieser Regel, die es selbst eingesetzt hat, und zwar, daß ein Sammler die eigentliche Verantwortung für das Werk übernimmt. Desgleichen gibt es – worüber Sie und ich uns schließlich einig werden müssen – auch keinen Text von Philippe Thomas, denn jeder Text, der sich auf ihn bezieht, unterstreicht nur diesen merkwürdigen Tatbestand: wir haben es mit einem Künstler zu tun, dessen Produktion – da sie am Prinzip einer permanenten Enteignung festhält – nicht anerkannt werden kann in Ermangelung oder aufgrund von bewußt nicht vorhandenen Spuren, die auf ihn als Autor schließen lassen... Als Hinweis, daß eine solche Problematik sich vom Romanesken inspirieren lassen – es hier sogar wieder einbringen – könnte, dürfte wohl genügen, Henri James zu zitieren, der in seinen Tagebüchern die Frage aufwirft: »Könnte

man nicht etwas anfangen mit der Idee des großen (anerkannten, berühmten) Künstlers (...), dessen Werk in unserem Zeitalter der Werbung, des Journalismus und der Interviews selbst denjenigen, die es preisen, vollkommen unbekannt ist?« Das Argument, das sich in einer derartigen Fragestellung abzeichnet, wäre indessen nur retzvoll, wenn es, anstatt sich allein auf den Kontext des Buches zu beschränken, in die Realität der Dinge wie auch in die Normalität künstlerischen Schaffens eingebracht werden könnte: um zu provozieren. Ausgehend von einer Reihe konzertierter Schriften – als herausragendes Beispiel wäre hier vielleicht »Des Coupures de la Presse« (1986) von Eric Decelle zu nennen – würde sich dann eine paradoxe Situation entwickeln, um – über einen simplen Werbecoop hinaus – einen realen Tatbestand herbeizuführen, dem man, wie wir noch sehen werden, schließlich den Status der Rechtskräftigkeit zuerkennen müßte.

Mit der Person des Sammlers – der an die Stelle des abwesenden Philippe Thomass tritt – erweitert sich nun die Typologie Delaunays, die nur zwei Begriffe beinhaltet, um einen dritten. Derjenige, den sie aus dem Spiel gelassen hatte – als einfachen »Adressaten«, »Anspruchspartner« oder »Betrachter« – sieht sich hier gerade angesprochen und aufgefordert, um eine Hypothese zu rechtfertigen, die laut Daniel Bossar »normalerweise dazu führen müßte, in der Rezeption des Werkes nicht ein zusätzliches oder außerhalb der (künstlerischen) Intention liegendes Phänomen zu sehen, sondern einen Vorgang, der ganz wesentlich zu ihrer Artikulation gehört«... Diese Zustimmung, die eigentlich nichts anderes als ein frommer Wunsch wäre, kommt hier voll zum Tragen durch eine Figur beziehungsweise einen Schachzug, der nichts anderes ist wie ebenderselbe Vorgang des Ausschlusses oder der Exklusivität, wie wir ihn zuvor bereits sowohl bei dem einen wie auch dem anderen der vorgenannten Begriffe gesehen haben. Während Warhol das »Objekt-Produkt« gegen den Autor (»die Hand des Künstlers«) und Robbins oder Cazal den »Künstler-Entertainer« gegen das Objekt (»das Beweisstück«) ausgespielt, ist es jetzt der Sammler, der sowohl das Objekt wie auch den Autor ausschließt. Anstelle des erwarteten »Philippe Thomas« nimmt er einen künstlerischen Vorschlag, ein Projekt für sich in Anspruch mit der nicht unerheblichen Konsequenz, daß die Kunst – vorbehaltlos – zum »öffentlichen Eigentum« wird. Indem er gemeinsam mit dem abwesenden Künstler nicht nur das Objekt (Produkt oder Ware) in den »Tauschhandel« einbezieht, sondern auch den Titel und den symbolischen Wert, der mit diesem

Produkt verbunden ist (den Namen des Autors), beendet vollendet der Sammler diese ganz wesentlich moderne Entwicklung, wonach die Kunst nun Teil der Realität wird, deren alleinige Repräsentation sie sich zuvor zur Aufgabe gemacht hatte... Indem er seine Werke einem exklusiven Produktionsrecht unterwirft – und darin liegt zweifelsohne der Sinn von Jacques Salomons »ausgewählten Stücken für eine Revision des Rechts auf Aufnahme ins Autorenregister« (»Morceaux choisis pour une révision du droit au registre des auteurs«, 1987) –, attackiert er gleichzeitig die letzten Spuren eines Prestiges, das – zwar immer noch an den Autor gebunden – nun jedoch in keiner Weise mehr seinem Zustand der »Werk-losigkeit« entspricht.

Readymades belong to everyone

(Readymades gehören allen)

Man wird müheles verstehen, warum sich die Agentur »readymades belong to everyone« bei ihrer Gründung im Dezember 1987 in New York auf diese Art von Arbeiten berufen konnte; schon allein durch ihren Titel, den sie – selbstverständlich leihweise! – zwei Werken von Jacques Salomon und Simone de Cosi entnommen hat, wird deutlich, daß diese Agentur zunächst dazu bestimmt ist, sozusagen Promotion für die Prinzipien und Fragestellungen zu betreiben, aus denen heraus sie entstanden sind. Für Arbeiten, die bisher nur dank der Gemeinschaftsleistung von mindestens zwei Personen (zum Beispiel Philippe Thomas und einem Sammler) möglich waren, gibt es nun eine Firma, quasi eine Erweiterung dieser »Mikro-Gesellschaft«, die jede für sich ihre Daseinsberechtigung bereits unter Beweis gestellt haben.

Das will besagen, daß »Agentur« und »Werbung« ihrer gemeinsame Rechtfertigung in einer effektiven Funktion finden, die – um sich voll und ganz auf die Anerkennung und Durchsetzung eines dritten Begriffs ausrichten zu können – gegen das Prinzip der »Autoreferenz« verstößt, das man für zwingend gehalten hatte. In diesem Fall gibt es nur dann eine Agentur, wenn ein reales »Kollektivunternehmen« zustande kommt, das sich beispielsweise, »anstatt ständig die leere Affirmation zu wiederholen, der Autor sei verschwunden«, mit Foucault daran begibt, »den durch das Verschwinden des Autors leer gewordenen Raum zu markieren, die Anordnung von Lücken und Nischen mit den Augen zu verfolgen und Freiräume, freigeordnete Funktionen auszumachen, die durch dieses Verschwinden sichtbar werden...«

In der Tat kann oder sollte das Auftreten der Agentur

»readymades belong to everyone« auch als Ausnützung einer »Marktlücke« angesehen werden, und zwar gerade in New York, der Weltmetropole des Kunsthandels, wo die Nische besonders deutlich zutage tritt, in der sie sich einzurichten gedenkt... Der Presseverlautbarung zufolge, mit der ihre Eröffnung angekündigt wurde, hat sie vor, sich in den Dienst einer Fiktion, die »auf der Suche nach ihren Personen« (»in search of its characters«) wäre, zu stellen. So kommt zum eindeutig provokativen Aspekt ihrer Funktion – »Autorentitel« für verschiedene Werke, zu denen sie die Projekte liefert, zum Kauf anzubieten¹⁰ – ein anderer, vielleicht beruhigenderer, hinzu: und zwar der eines breitangelegten Szenarios, das dieselben Werke (und demzufolge auch dieselben Autoren) im Rahmen einer Repräsentation wiederaufgreift. Diese Repräsentation hätte eigentlich nichts Beunruhigendes an sich, wenn es nicht in gewisser Weise unmöglich wäre, sie aufzuhalten oder einzugrenzen.

Anstatt daß ein Sammler Befriedigung in irgendeinem Gemälde sucht, auf dem er beispielsweise selbst abgebildet wäre (vgl. Warhol), schlägt die Agentur ihm vor – ganz im Sinne des von der modernen Kunst veränderten, neuen Repräsentationskonzeptes –, selber zu intervenieren und in eigenem Namen an einem Geschehen teilzuhaben, das nun zwar nicht mehr auf diesem potentiellen Gemälde stattfindet, sondern das gleichmaßen Dauer und Bestand hat, wofür ihm jeder beliebige kritische Artikel oder Text – mit dem vorliegenden angefangen – als hinlänglicher Beweis ausreichen dürfte...

Wenn die Kunstgeschichte diejenigen, die sie sozagen niedergemacht haben, zu radikalen Helden eines Epos macht, das nachzuahmen sie sich ansieht, dann besteht Anlaß, in der Repräsentation eine destabilisierende Kraft zu erblicken, die die New Yorker Agentur – nach Warhol und Johns – verständlicherweise für ihre eigenen Zwecke ausnutzen wollte.

Wenn man nun angesichts ihrer »Installation« an der Adresse 611 Broadway noch zwischen dem Eindruck eines »Environments« (was sie in die Nähe gewisser Arbeiten von Broodthaers und Oldenburg brächte) und einer wirklichen Produktionsstätte (wo alles einen rein funktionalen Zweck verfolgt) schwanken konnte, so lag das wohl nur daran, daß die Agentur besonderes Gewicht auf diese Ambiguität legen wollte, aus der sie die elementaren Prinzipien ihrer Firmenbezeichnung schöpfte. Denn auch die Art von »Produktion«, die sie sich vorgenommen hatte, kommt nicht ohne ein Spiel mit Zweideutigkeiten aus. Erstes Beispiel wäre wohl die Tatsache, daß die Strenge eines wirtschaftlichen Kon-

zeptes hier mit dem Charme einer »Super-Produktion« konfrontiert wird, die, ohne unbedingt hollywoodartig zu sein, in bezug auf peinlich genaue Originaltreue, was die Ausstattung, die Personen, ja sogar die Statisten anbetrifft, nichts zu wünschen übrigläßt.

Um dies abschließend zu beurteilen, müssen wir eigentlich nur wieder auf das Bild von Delaunay zurückkommen, dessen Sinn beziehungsweise problematische Ambiguität einfach umzukehren ist. Dort, wo eine offenkundige Repräsentation den Verdacht der Schlechwerbung aufkommen lassen konnte, würde sie nun zu echter Werbung, die jetzt ihre Unschuld beweisen müßte, indem die Repräsentation eindeutig außerhalb des Bildes selbst anzusiedeln wäre.

Ohne mich darüber auslassen zu wollen, welche Interpretation schließlich die Oberhand behalten sollte, überlasse ich es lieber meinen Lesern, darüber zu befinden. Ich bin sicher, daß sie darauf gekommen sind, in diesem Artikel etwas anderes zu sehen als lediglich einen kritischen Rechenschaftsbericht über die Beziehungen zwischen Kunst und Werbung; und so bleibt mir nichts anderes mehr übrig, als ihnen zu vertrauen, daß sie in der Lage sind, in dem, was man auf den ersten Blick für Werbung halten könnte, etwas zu spüren, was diesen Text – zumindest der Form nach – mit einer jener Kurzgeschichten verbindet, an deren erfundenen Verbrechen wir uns um so mehr weiden, als sich der Erzähler am Ende als deren Urheber entpuppt... Sie müßten nur noch einen Schritt weitergehen... bis zu jenem Punkt, wo Urheber und Erzähler übereinkommen und sich als Komplizen über ein und dieselbe Konfusion absprechen, auf die zu wetteu beziehungsweise darüber zu spekulieren sie die Leser schließlich einladen.

ANMERKUNGEN

- 1 Gérard Genette, »Figures II«, Editions du Seuil, Paris 1969.
- 2 Larry Bell in Artforum, Februar 1965.
- 3 Andy Warhol, Interview mit G. B. Greenow, Artforum, November 1963.
- 4 Clement Greenberg, »Acet: garde and Kitch« in »Art and Culture«, Rezon Press, Boston 1961.
- 5 Thierry de Duve, »Essais Dantes«, Editions de la Différence, Paris 1987.
- 6 Henry James, »Carnegie«, Editions Denoel, Paris 1963.
- 7 Daniel Brosser, »Philippe Thomas decline sans identité«, Galerie Claire Rivas, Editions Yellow Now, Paris 1987.
- 8 Vgl. Interview mit David Robbins in Artscribe, Oktober 1987.
- 9 Michel Foucault, »Orléans-«qu'un auteur?« in Bulletin de la Société française de Philosophie.
- 10 Es sei zum Beispiel in diesem Zusammenhang auf die Möglichkeit des Logos hingewiesen, das in verschiedenen Sprachen abgefaßt und farblich abgewandelt werden kann; es bietet sich als Objekt an, das für diesen Anknüpfungspunkt, dem es in seinem Wirtskauf weicht, ohne mit, die Werbeträger kann das Logo so zum Kunstobjekt (Werk) werden, dessen Urheber der- bzw. diejenige ist, wie mit dem Kauf die Verantwortung für diese Transmutation übernimmt.

Übersetzt von Ulla Nussler
(nach einer Vorlage von Walko von Follenhalm)





PRINCEPS DE BREZENHEIM

Fünfzehn Jahre lang war eine Stelle aus einem Brief Schillers (an Körner, 30. März 1799) genügendes Motto und Motiv: »Jedes Kunstwerk, jedes Werk der Schön-

heit ist ein Ganzes und solange es den Künstler beschäftigt ist es sein eigener einziger Zweck. (-) Es ist sich allein genug, es kann für sich bestehen, es ist



Rudolf Bumiller

vollendet in sich selbst. – Nun sage ich aber, wenn die Kunst weiter fortschreitet, so verwandelt sie diese einzelne Ganze in Theile eines neueren und größeren Gan-

zen, denn ihr letzter Zweck ist nicht mehr in ihnen, sondern außer ihnen: darum sage ich, sie habe ihre Krone verloren. Die Statue, die einzeln gleichsam

geherrscht hat, gibt diesen Vorzug an den Tempel ab, den sie ziert. (-) Je reicher, je vollkommener die Kunst wird, desto mehrere einzelne ganz gibt sie uns in einem größeren ganzen als Theile zu genießen, aber desto verwickelter und üppiger ist die Mannigfaltigkeit, in der sie uns Einheit hinein läßt. (-) Wenn ich weiter sage, der Zeus des Phidias liege sich in seinem Tempel zu Olympia, so sage ich nichts anderes, als: Diese Statue, die für sich selbst ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung sein würde, hört auf, ihre Wirkung allein hervorzuzeigen, sobald sie in dem Tempel steht und gibt nur das Ihrige zu dem Totaleindruck von Majestät u. s. f., der durch das Ensemble des Ganzen Tempels hervorgebracht wird.»

Heute will sich die ruhige Klarheit, die solche Texte in der Kontextdiskussion der vergangenen Jahre hervorgebracht haben, nicht mehr einstellen: vor das aufgeklärte Kontextdenken schiebt sich die Befürchtung, daß wohl noch schwerwiegendere Bedingungen die Schönheit und die Bedeutung der Kunstwerke überwachen, als es die aus heutiger Sicht altzu eiegante Werk-Kontext-Problematik gewesen ist.

Am Beispiel des von Schiller angeführten olympischen Zeus soll, weil er sich hier anbietet, dies verdeutlicht werden. Ich zitiere aus N. Yalouris: Olympia (Reihe Große Kunstführer, 1973): »Das Gesetz erklärte das Gebiet von Elis als heilig und unverletzlich und keinem Bewaffneten (...) war es gestattet, seine Grenzen zu überschreiten. (-) Der gigantische Zeustempel wurde 470–456 errichtet. (-) Im Inneren der Cella wurde eine Generation später die goldelfenbeinerne Statue des thronenden Zeus aufgestellt (430), ein Werk des Phidias. Von diesem Meisterwerk ist nichts weiter erhalten geblieben, als einige bescheidene Abbildungen auf eischen Münzen und die genaue Beschreibung des Pausanias und die übereinstimmende Bewunderung der Antiken geben uns eine schwache Vorstellung seines Aussehens. Der Gott, dessen kolossale Statue (Höhe 12,40 m) fast die Decke der Cella berührte, hielt in seiner Rechten eine Nike aus Gold und Elfenbein, in seiner Linken das Szepter. Der Thron sowie dessen Sockel waren mit mythischen Darstellungen (-) und mit Gold-Ebenholz und Edelsteineinlagen verziert. Die Fülle dieses überreichen Schmucks störte jedoch die Größe des herrlichen Werks nicht. Die ersten Zerstörungen der Denkmäler des Heiligtums begannen, als die barbarischen Stämme der Herulan die Attis bedrohten (260–270 n. Chr.). Um die Kostbarkeit des Heiligtums, in erster Linie die gold-elfenbeinerne Statue des Zeus zu schützen, errichtete man ellig eine Befestigungs-

mauer. (-) In dieser entstellten Form, dem ständigen Untergang preisgegeben, bestand das Heiligtum noch ein Jahrhundert. Um 394 n. Chr. verbot der byzantinische Kaiser Theodosius den Kult in den heidnischen Heiligtümern und damit auch den von Olympia. (-) Die Zeusstatue soll, nach einer legendären Überlieferung, in der Spätantike nach Konstantinopel überführt worden sein, wo sie bei einer Feuersbrunst vernichtet wurde.» In Schuchard, Griechische Kunst (Belsers Stilgeschichte, 1961) lese ich zum selben Fall:

»Das Kultbild war allein schon seiner Technik nach ein Wunderwerk, sodaß die Statue des Zeus in Olympia zu den Weltwundern gezählt wurde. (-) Das Original dieses Kultbildes ist uns verloren gegangen. Weder die komplizierte, empfindliche Technik noch der Reichtum an Gold, das für das Faltenwerk gebraucht wurde, ließen seine Erhaltung über die Zeit der antiken Kulturen hinaus zu.»

Das Kunstwerk aus Gold, Silber oder Edelsteinen ist im 20. Jahrhundert eine Randerscheinung, völlig marginal im Verhältnis zu der Menge jährlicher Materialien, die innerhalb der Kunst dieses Jahrhunderts sich ansammelt hat und mit der eine regelrechte Karriere des Poveren verbunden ist. Daß armes Material reüssieren konnte ist der ganze Stolz der demokratischen Eliten. Die vielfältige Erhebung des Banalen und des Wertlosen hat eine ihrer Bedingungen – wie wir alle wissen – in der Isolierung und Anordnung der Teile im Kunstzusammenhang durch den Künstler. Diesen Prozeß ermöglichen in erster Linie Säle und Hallen. Das Mirakel dieser großen, hellen, leeren Räume ist der unausgesprochene Grund, auf dem die Wertschätzung des Armen und der Kult des Banalen als Kunst stattfinden können. Zerbrächen jetzt diese kulturellen Übereinkünfte, so wäre als Folge davon die Kunst nicht mit Barbaren konfrontiert, die den Kunstwert der Objekte verkennen und nur an deren Materialwert interessiert sind. Vielmehr würden große, helle, leere Hallen und Säle mit blendend weißen Wänden vom »Plunder« befreit und in Gebrauch genommen. (wird fortgesetzt)

PRINCEPS DE BREZENHEIM Rudolf Bumiller

For fifteen years, a passage from one of Schiller's letters (to Körner, 30th March, 1789) was a sufficient motto and motif: »Every work of art, every work of beauty is a whole and as long as it occupies the artist, it is its own end. (-) It is enough unto itself, it can exist on its own, it is complete in itself. But now I say that as art proceeds in time, it transforms these single wholes into parts of a newer and greater whole, for its last end is no longer inside of them, but is rather outside of them: that is why I said that they have lost their crown. The statue which ruled alone gives this privilege to the temple which it adorns. (-) The richer, the more perfect art becomes, the more it gives us single wholes which we are to enjoy as parts in a larger whole, but all the more complicated and elaborate is the multifariousness in which it lets us find unity. (-) If I go on to say that Phidias' Zeus is leaning forwards in his Olympian temple, then I mean this: This statue, which would be an object of general admiration in its own right, ceases to affect its effect all by itself as soon as it stands in a temple and gives its own character to the total impression of majesty, etc., which is produced by the ensemble of the whole temple.»

Today, the calm clarity produced by such texts in the context discussions of past years can no longer be found: instead of the enlightened thinking in terms of context, one now finds the fear that weightier conditions control the beauty and the significance of works of art than the work and context problems of former times, which, considered from our point of view today, appear to be all too elegant.

I would like to make this clear by using the example of the Olympian Zeus quoted by Schiller because it lends itself to this discussion. I quote from N. Yalouris: Olympia (Reihe Große Kunstführer, 1973):

»The law declared that the region of Elis was sacred and invulnerable and that no one with arms was allowed to cross over its border. (-) The gigantic Zeus temple was erected between 470 and 456. (-) Inside the cella, the gold and ivory statue of Zeus on the throne was placed about twenty years later (430), a work by Phidias. Of this masterpiece, all that remains are a few modest depictions on coins from the region of Elis and Pausanias' exact description as well as the unanimous admiration of the ancients, all of which give us a faint idea of its appearance. The god whose colossal statue (12.40 m high) almost touched the ceiling held a gold

and ivory Nike in his right hand and the sceptre in his left hand. The throne as well as its pedestal were adorned with mythical representations, (-) with gold and ebony as well as with jewel inlays. However, the wealth of this extremely rich ornamentation did not detract from the greatness of the marvelous work of art. The statues in the temples were first destroyed when the barbaric tribes of the Herules threatened the Attis (260–270 A.D.). In order to protect the treasures of the temple, first and foremost the gold and ivory statue of Zeus, a fortifying wall was quickly erected. (-) In this deformed state, left to perpetual decline, the temple existed for another century. Around 394 A.D., the Byzantine emperor, Theodosius, prohibited the cult of the heathen temples and thus also that of Olympia. (-) According to a legendary record, the statue of Zeus was brought to Constantinople at the end of antiquity, where it was destroyed during a fire.»

In Greek Art (Belsers Stilgeschichte, 1961) by Schuchard, I read on the same topic: »The cult idol was a wonder alone due to its technology, so much so that the statue of Zeus in Olympia was one of the wonders of the world. (-) The original of this cult idol was lost. Neither the complicated, sensitive technology nor the abundance of gold, which was used for the drapery, allowed its preservation beyond the period of the ancient cultures.»

In the 20th century, the work of art made of gold, silver or jewels is a peripheral object, completely marginal in comparison to the abundance of poorer materials which has accumulated in the art of this century and with which is connected a real career of the humble. The fact that poverty was able to succeed is the pride of democratic elites. One of the conditions of the manifold elevation of the banal and the worthless is – as we all know – the isolation and the arrangement of parts in the art context on the part of the artist. This process is made possible first and foremost by exhibition halls. The miracle of these large, light and empty rooms is the unspoken background upon which the appreciation of the poor and the cult of the banal as art can take place. If these cultural agreements were now to break, art would not be confronted by barbarians ignorant of the artistic value of the objects and only interested in their material value, but rather the large, light and empty exhibition halls with the dazzling white walls would be freed of their »junk« and would be put to use.

(to be continued)

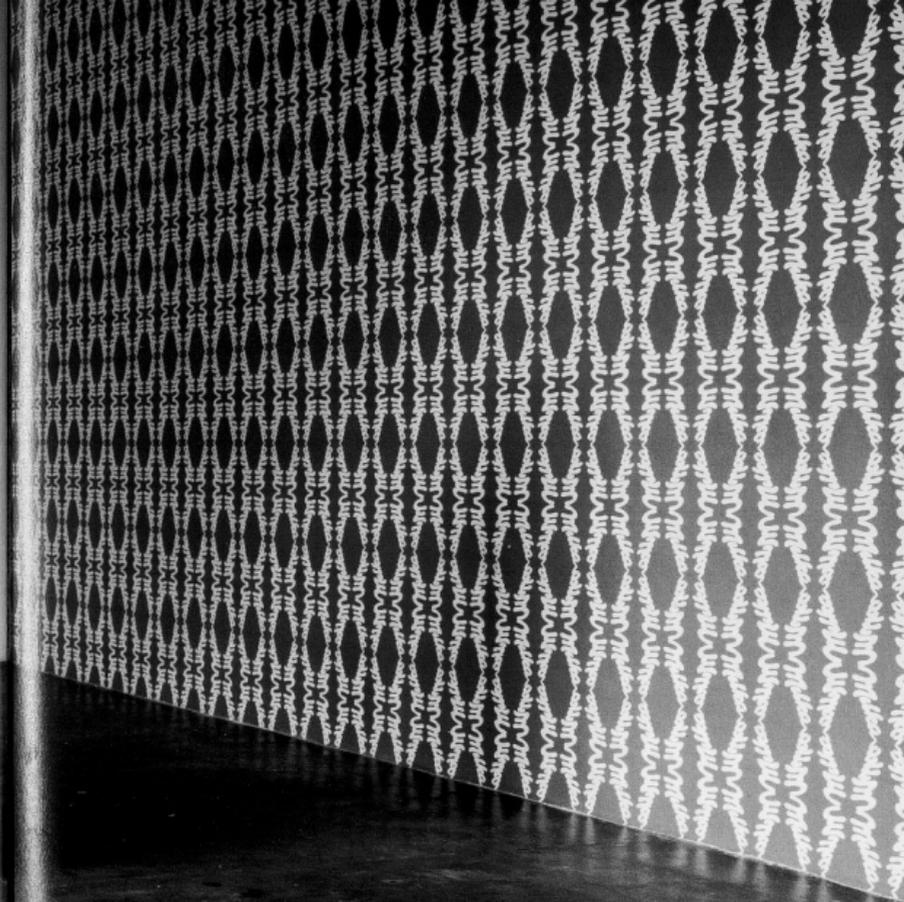
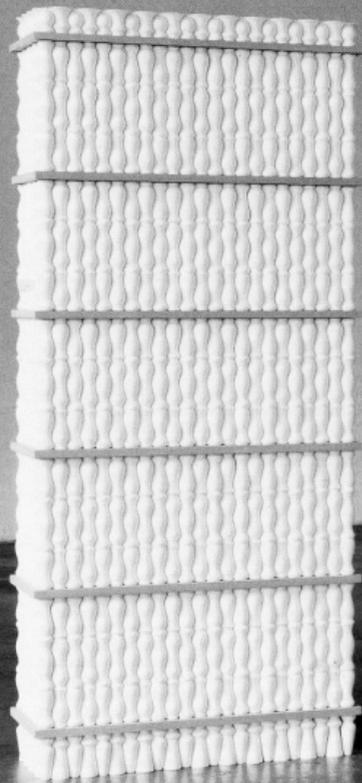
**DIE INSTALLATION
KOMMT DURCH
DIE HINTERTÜR**

**THE INSTALLATION
IS COMING THROUGH
THE BACKDOOR**

Hans-Ulrich Obrist

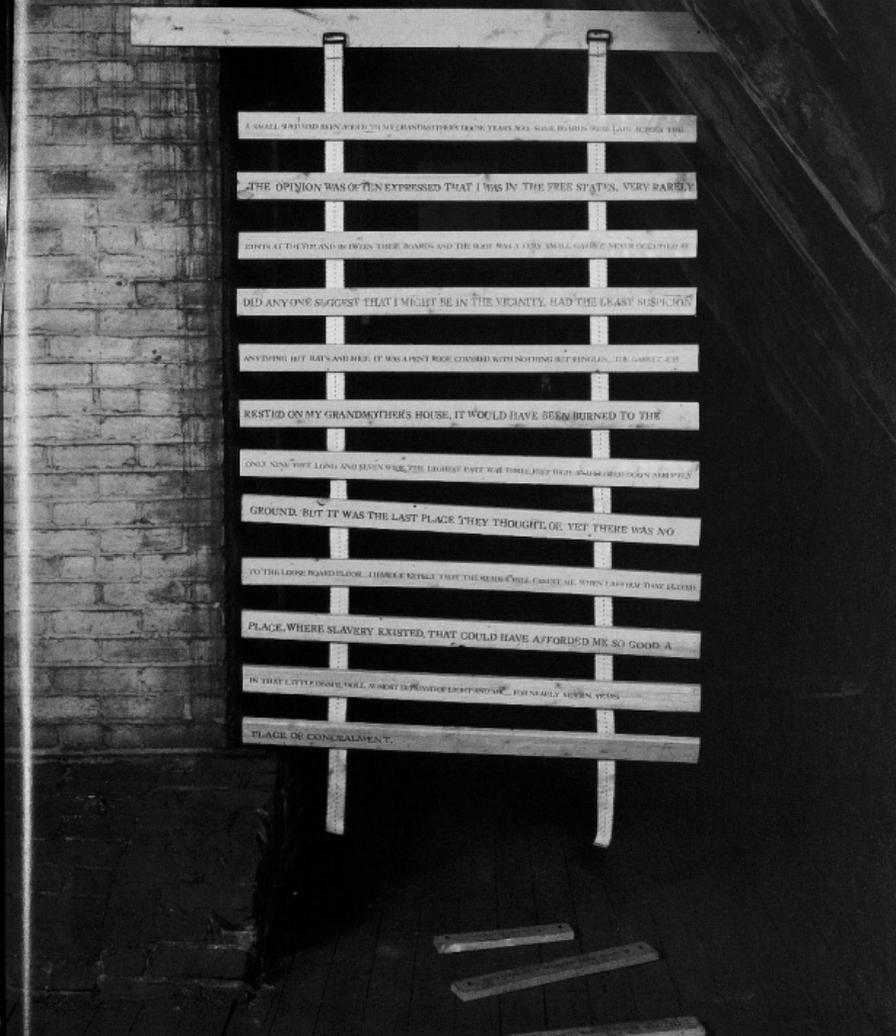
in der Reihenfolge
der Abbildungen:
in order of
presentation:

Udo Koch
Absalon
Jessica Stockholder
Renée Green
Biefer/Zraggen
Huang Yongping



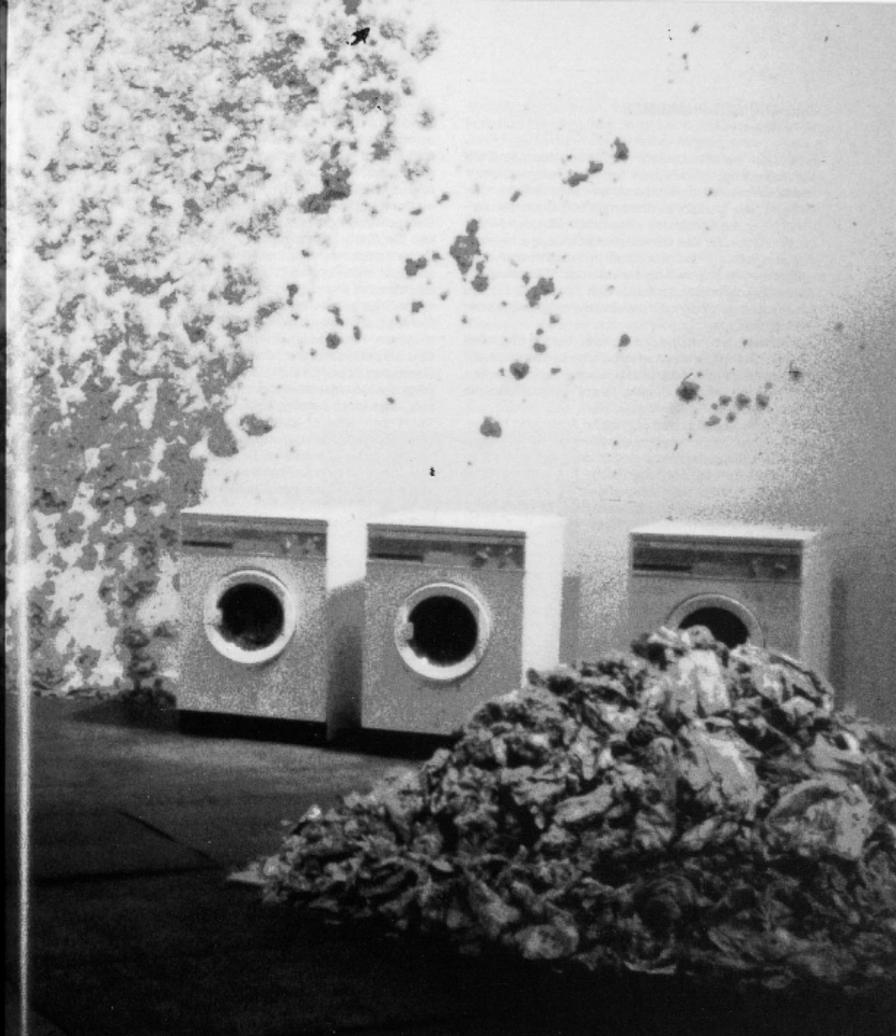






A SMALL TRIP TO THE ISLANDS, WHERE IN MY GRANDMOTHER'S TEEN YEARS SHE WAS BORN, WAS THE LAST TRIP I
THE OPINION WAS OFTEN EXPRESSED THAT I WAS IN THE FREE STATES, VERY RARELY
EVENTS AT THE ISLANDS WERE THEIR BARRONS AND THE BOAT WAS A VERY SMALL ONE, NEWLY OCCUPIED BY
DID ANY ONE SUGGEST THAT I MIGHT BE IN THE VICINITY, HAD THE LEAST SUSPICION
ANYTHING BUT RATS AND MEN, IT WAS A PINE BOAT, COVERED WITH NOTHING BUT STRAW, THE GALLEY, THE
KITCHEN, MY GRANDMOTHER'S HOUSE, IT WOULD HAVE BEEN BURNED TO THE
ONLY NINE FEET LONG AND SEVEN WIDE, THE HIGHEST PART WAS TWENTY FEET HIGH, AND SHE HAD BEEN BUILT
GROUND, BUT IT WAS THE LAST PLACE THEY THOUGHT OF, YET THERE WAS NO
TO THE LOOSE BOARD EDGE, I HAD TO BELIEVE THAT THE REMAINS WOULD BE FOUND, WHEN I GOT HOME I WAS
PLACE, WHERE SLAVERY EXISTED, THAT COULD HAVE AFFORDED ME SO GOOD A
IN THAT CITY I COULD HAVE GONE TO ANY OF THE OTHER PLACES, FOR SEVERAL YEARS I WAS
PLACE OF CONCLUSION.





DAS THOMAS-PHÄNOMEN

Réne Straub

Ende 1983 verfaßte Lyotard für Barnett Newman einen Katalogbeitrag, in welchem er die Zeit des »Verbrauchs«, die Zeit zu »konsumieren«, die der Betrachter aufbringt, an Werken von Newman und Duchamp vergleicht.¹ Er stellt fest, daß »Das große Glas« und »Gegeben sei...« die Zeit besetzen durch die Suche nach der Erscheinung und sie damit sozusagen unendlich werden lassen, während bei Newman das Bild selbst der Augenblick sei, der geschieht – eine Epiphanie: *Ein Bild Newmans ist ein Engel. Er verkündet nichts. Er ist selbst die Verkündigung.*²

Tatsächlich ist es so, daß die beiden Arbeiten Duchamps Stoff liefern für unendliche Legenden, während sich angesichts der Werke Newmans nichts erzählen läßt. Die beste Deutung, meint Lyotard, sei ein Ausruf wie: Ahi!

Wir gehen nicht allzu weit über seine Auslegung hinaus, wenn wir die Hoffnung auf das Erscheinen des Unmittelbaren als Jesus-Mythos bezeichnen. Abgesehen von der gegebenen thematischen Nähe (die Bilder heißen Abraham, Joshua, The Name, später dann gar Stations of the Cross) hat ein Gemälde von Newman für den, der sich darauf einläßt, dieselbe Rolle wie Jesus für den Christen: Seine Existenz ist seine Botschaft.

Von einem Mythos zu sprechen, ist nicht unangebracht, da Lyotards Exegese den Kanon fortsetzt und zu dieser Malerei lediglich anmerkt, was Newman selbst schon entsprechend gesagt hatte, während von Duchamp behauptet wird, seine Botschaft sei eine in tausend Listen und Paradoxien verkleidete Erzählung, die dem Empfänger vor allem übermittele: Rate!

Damit wäre der eine der Schöpfer des unmittelbar Erhabenen und der andere würde uns durch seine Rätsel zu endlosen Erörterungen nötigen. Unklar bliebe, was ihren epochalen Rang bewirkte. Schließlich sind das Erhabene und das Rätsel als Wesenszüge der Kunst so alt wie die Kunst selbst.

Wir dürfen jedoch annehmen, daß Duchamps Motiv nicht die Irreführung des Publikums war (das ist einfach nicht Grund genug für jahrzehntelange intensive Beschäftigung), sondern sein eigenes Streben nach Erkenntnis. Dem Ungläubigen Thomas gleich, will er wissen, was wahr ist; ob es wahrhaftig möglich ist, daß aus all den Artefakten etwas erstehe, das dann das Unerkennliche sei, das dann Kunst sei.

Der Evangelist Johannes erzählt, daß Thomas es nicht glauben konnte, als die Jünger ihm berichteten, Jesus

sei nach seinem Tod wieder auferstanden. Erst wollte er die durchbohrten Hände und die große Verletzung, die eine Lanze in der Seite des Gekreuzigten hinterlassen hat, sehen. Einige Tage später kann sich Thomas bei einer persönlichen Begegnung überzeugen, wobei er soweit geht, daß er die Wunde betastet und sogar hineinfaßt.

Die Handlung bewirkt für die Nachwelt Bemerkenswertes: Die Geste lenkt den Blick aller auf das Unfaßliche und will doch nur für sich selbst die Wahrheit finden. Sie zeigt auf etwas und zeigt ebenso sich von sich her. Sie ist Index und Ikon zugleich und formt sich zur Metapher »den Finger in die Wunde legen«.

Der Moment ist auf zahlreichen Altarbildern dargestellt: In einem Raum kniet Thomas neben Jesus, dessen Oberkörper entblößt ist, und steckt ihm zwei Finger in den tiefen Schnitt. Häufig sind durch eine Fensteröffnung draußen Menschen zu sehen, die an dem Geschehen innen nicht beteiligt sind. Der Augenblick hat kein Publikum – aber er ist für es festgehalten durch eben diese Darstellungen der ungläubigen Geste.

In apokryphen Texten wird Thomas der Zwillingbruder von Jesus genannt. Er wäre also mit ihm zur Welt gekommen, so wie der Zweifel an der Wahrheit der Kunst ihr von Anfang an mitgegeben ist, da in ihr Wahrheit und Schein untrennbar verbunden sind.

Johannes berichtet, daß Thomas mit seinen unablässigen Fragen Jesus zur zentralen Aussage des Evangeliums bewegte: Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich. Nicht anders ließe sich das Verhältnis der Künstler zur Kunst beschreiben. Nur durch ihre permanente Befragung vermag sie sich zu offenbaren. Die handelnde Teilnahme daran ist, pathetisch gesprochen, der Weg und die Wahrheit und das Leben der Künstler. Niemand kann zur ästhetischen Unmittelbarkeit, zur Erscheinung des Wesentlichen am Werk kommen denn durch die Kunst.

Von allen Paradoxien der Kunst ist wohl die innerste, stellte Adorno fest, daß sie einzig durch Machen, die Herstellung besonderer, spezifisch in sich durchgebildeter Werke, nie durch den unmittelbaren Blick darauf das nicht Gemachte trifft, die Wahrheit.³ Und er lieferte den Hinweis, wie Kunst sich stets an sich selbst vergegenwärtigen muß: *Die allgemeinen Bestimmungen von Kunst sind die dessen, wozu sie wurde. Die historische Situation, in geworden an der raison d'être von Kunst überhaupt, tastet rückwärts schauend nach dem Begriff von Kunst, die retrospektiv zu etwas wie Einheit zusammenschießt.*⁴

Was hier als Grundproblem und -bedingung der Arbeit von Künstlern formuliert ist, behält Gültigkeit, solange Ästhetik als Reflexion künstlerischer Erfahrung begriffen wird, und gilt selbstverständlich für unsere beiden Protagonisten. Newman und Duchamp waren bestens informiert über die Arbeit ihrer Zeitgenossen. »Die allgemeinen Bestimmungen von Kunst«, die aktuellen Standards gleichsam, absolvierten sie in einer Art Vor-Werk, das zwar eigenständig, aber noch nicht prinzipiell verschieden von dem anderer Künstler ist, um dann prägnant die Frage nach der Wahrheit zu stellen. Newman formulierte sie explizit in einer Reihe von polemischen Besprechungen aktueller Kunst seiner Zeit; Duchamp hinweisen, indem er buchstäblich jeden neuen Schritt zuvor aufschrieb, um das Profane daran zu vergegenwärtigen. Beide haben damit maximale Distanz zum Subjektivismus ihrer malenden Umgebung hergestellt. Sie hinterlegten zentrale Gedanken zum Werk schriftlich, während die »Handschrift« im von ihnen erzeugten

visuellen Material unterdrückt wurde. In dieser Geste entfallen sie, auf ganz verschiedene Weise, ihr Werk, das von nichts anderem handelt als von der Wahrheit in der Kunst.

Indem das Werk jedoch selbst Kunst ist, transportiert (fast sollte man sagen: transportiert) es die Frage. Es nimmt in sich das Unbekannte mit und schafft, trotz aller Texte, die es begleiten, erneute Versagen von Erklärung, erneuten Unglauben. Somit wird es, will der Künstler seine Haltung nicht verlieren, unumgänglich, dem eigenen Werk gegenüberzutreten und die zuvor mit ihm an die Kunst gerichtete Frage an es selbst zu richten.

1966/67 malt Barnett Newman »Who is afraid of red, yellow and blue?« Zwanzig Jahre hat er mit entsprechenden Bildern darauf hingearbeitet und dabei den vertikalen Erhebe-Dich-Impetus allmählich in ausladende Querformate gewandelt, die vor allem einfache Farbe zeigen. Er stellt die Frage gegen Ende seines Lebens, gegenseitig abschließend. Die

nächste würde lauten: Wer fürchtet sich vor Leinwand, Farbe und Bindemittel? So legt er selbst antizipatorisch den Finger in die »Wunde« seiner Malerei, immer wieder von »Ungläubigen« bezweifelt wird, da sie auf der Materialebene tatsächlich nichts als gleichmäßig gestrichene Farbflächen zu sehen bietet. Mit einem Mal ist dem willfähigen Ahi der Boden entzogen und gezeigt: so einfach ist es mit dem Erhabenen nun doch nicht. Wenn es in diesem Bild, und damit auch in den vorangegangenen, enthalten ist, dann irgendwo jenseits des Pigments. Mit diesem Bild formuliert er nochmals die Herausforderung an alle, die von der Kunst handwerkliche Virtuosität erwarten oder zur Schau gestellte Innerlichkeit – und er protestiert zugleich gegen die »Gemeinde«, für die es schon zur Gewohnheit wurde, auf alle Fälle mehr zu sehen als die reine Farbe und die Proportion ihrer Verteilung.

Zur selben Zeit stellt Duchamp »Gegeben sei das



Leuchtgas und der Wasserfallfertig, das sich der visuellen Oberfläche nicht vom Blick auf sie, sondern von der Rückseite, von der Entstehung her nähert. Er hat sich ebenfalls zwanzig Jahre lang dazu beschäftigt, allerdings in geradezu konspirativem Umgang, indem er nach außen systematisch den Eindruck erzeugte, das Interesse am Kunstmachen verloren zu haben. Das letzte Werk, eine Agglomeration einzelner Teile, wird begleitet von einer ausführlichen Montageanleitung für den Auf- und Abbau, die als Teil des Ganzen begriffen werden muß. Mit zahlreichen Detailfotos, Konstruktionskizzen, Materialbeschreibungen, Positionsangaben ist sie der vorweggenommene Blick hinter die Kulissen einer Arbeit, die in aufgebautem Zustand den Betrachter demonstrativ zum Außenstehenden macht. Mehr als »einen Blick wagen« kann er nicht... Der Titel postuliert, daß gegeben ist, was für sich nicht Kunst ist, wodurch implizit die Frage aufgeworfen wird, wie daraus dann das eigentliche ästhetische Ereignis

werden könne. Beziehungsweise, wenn wir der symbolischen Bedeutung folgend das Leuchtgas als Geist und den Wasserfall als energiespendenden Kreislauf interpretieren, daß nichts als der Lebenszyklus gegeben ist, womit aufgeworfen wird, daß selbst wenn alle Hintergründe vermeintlich offenliegen, ein nicht erklärbarer Rest bleibt, keineswegs als Rätsel oder als konstruiertes Geheimnis, sondern als etwas, das sich der Darstellung entzieht.

Diese beiden Werke sind nun etwa 25 Jahre alt. Die darin manifestierte Haltung ist sehr viel älter und gilt darüber hinaus: Allein bis zur Einsamkeit setzt der Künstler die Kunst seiner Befragung aus. Dieser Prozeß wird Werk, festgehaltene Handlung für ein mögliches Publikum. Nicht die bloße Form will ergründet sein, sondern das Wesen der Kunst. Aber all die Zeigehandlungen werden Form. Das Verlangen nach Wahrheit erscheint wie Selbstdarstellung, zumindest verweist es immer auf den Umgang des Autors mit dem Repertoire. In der Rezeption läßt sich zunächst kaum unterscheiden, ob es lediglich formal entfaltet wird oder ob damit tiefgehende Fragen verbunden sind. Doch dann gibt es Augenblicke, in denen sich plötzlich alles scharf stellt und wir meinen, das bisher Unerkennbare sehen zu können. In solchen Momenten scheint es, als hätten wir die Kunst verstanden – während wir doch nur etwas von ihr verstanden haben. Kein Künstler kann das Endgültige formulieren, weil keiner der Sohn Gottes, das heißt in unserem Fall: die Inkarnation der Kunst sein kann. Aber er kann, und das wäre seine Größe, dem Ungläubigen Thomas gleich, in seiner prüfenden Handlung dem Unklärlichen sehr nahe kommen und es gerade durch seinen Zweifel daran, durch sein Weiterfragen, sichtbar werden lassen in den Stellen seines Werkes, für die wir keine Antwort finden.

1 Jean Francois Lyotard, «L'Instant, Newman», Brüssel 1984. Zitiert nach «Der Augenblick, Newman» in «Aesthesis», Leipzig 1990, S. 356ff.
 2 Eberhard, S. 309.
 3 Theodor W. Adorno, «Ästhetische Theorie», Frankfurt am Main 1973, S. 199.
 4 Eberhard, S. 392.

THE THOMAS PHENOMENON

Réne Straub

At the end of 1983, Lyotard wrote an article for a catalog on Barnett Newman in which he compares the time of «consumption», the time it takes the beholder to «consume» works by Newman and Duchamp.¹ He remarks that in the cases of «The Large Glass» and «Étant Donnés», the beholder's time is taken up in the search for the appearance, thus stretching it out endlessly, whereas in Newman's works, the picture itself is the moment which is happening, an epiphany: *A painting by Newman is an angel. He is not proclaiming anything. He himself is the prophecy.*²

It is indeed true that Duchamp's two works provide material for endless legends, whereas nothing can be told about Newman's works. According to Lyotard, the best interpretation of them is an exclamation such as «Ahl!»

We are not going too far beyond his interpretation by referring to the hope in the appearance of the immediate as the Jesus myth. In addition to the given thematic proximity (the paintings are called Abraham, Joshua, The Name, then later even Stations of the Cross), a painting by Newman takes on the same role for the beholder who lets himself in for it as Jesus for the Christian: its existence is the message. It is not inappropriate to speak of a myth since Lyotard's exegesis resumes the canon and just notes what Newman himself said on the matter, whereas with respect to Duchamp, he claims that his message is a story which is disguised in a thousand lists and paradoxes that convey to the receiver above all the message: Guess!

Thus, the one is the creator of the directly sublime and the other one forces us by means of his riddles to take part in endless discussions. It would remain unclear as to what has caused their startling rank among artists. For, when all is said and done, the sublime and the riddle as characteristics of art are as old as art itself.

However, it is safe to assume that Duchamp's motive was not to mislead the public (that is simply not reason enough for an intensive, decade-long pre-occupation), but was his own striving for knowledge. Just like the doubting Thomas, he wants to know what is true; whether it is indeed possible that out of all the artifacts, something comes into being which is then the inexplicable, which is then art.

John the Evangelist relates that Thomas could not believe it when the disciples told him that Jesus had risen after his death. First, he wanted to see his pierced

hands and the large wound which a spear had caused in the side of Jesus on the Cross. A few days later, Thomas is able to convince himself in the course of a personal encounter and he goes so far as to touch the wound and put his hand inside it.

This act causes something noteworthy for posterity: the gesture directs everyone's look to the incomprehensible and only wants to find the truth itself. It is pointing to something and, at the same time, is exposing itself. It is just as much an index as it is an icon and forms the metaphor «to put one's finger in an open sore.»

This moment has been portrayed in numerous altarpieces: In a room, Thomas is kneeling next to Jesus, whose upper body is naked, and is putting two fingers into the deep cut. Outside, through a window, people can often be seen who are not taking part in the event going on inside. The moment does not have an audience – but it is portrayed for one by just these representations of the doubting gesture.

In apocryphal texts, Thomas is called Jesus' twin brother. Thus, he is said to have come into this world at the same time as He, just as doubt in the truth of art is given to it from the beginning since in art, truth and appearance are connected inseparably to each other.

John reports that Thomas, by asking his incessant questions, moved Jesus to make the central statement of the gospel: I am the way, and the truth, and the life; no one comes to the Father, but by me. The relationship of artists to art can be described in exactly the same way. It can only be revealed by constant questioning. Active participation in it is, rhetorically speaking, the way and the truth and the life of the artists. No one can come to the aesthetic immediacy, to the appearance of the work's essence, but by art.

Adorno remarks: *Of all the paradoxes of art, the innermost one is that it is only by making, by producing special works which are formed specifically within themselves and never by the immediate look that it (art) hits upon that which is not made, the truth.*³ And he indicated how art must always make sure of itself per se: *The general descriptions of art are those of which and for which it became. The historical situation, misled by the raison d'être of art in general, is looking backwards and seeking the concept of art, which retrospectively amalgamates something like unity.*⁴

What is stated here as the basic problem and condition

of artists' work is valid as long as aesthetics is understood to be the reflection on artistic experience and our two protagonists of course see it as such. Newman and Duchamp were very well-informed concerning the work of their contemporaries. In a kind of pre-work, they completed «the general conditions of art», which are the same as current standards. This pre-work is independent, but not all that different in principle from that by other artists; however, they then introduced the question of truth in a precise fashion. Newman formulated it explicitly in a series of polemic reviews of the contemporary art of his time. Duchamp referred to it by literally writing down each new step before he took it in order to bring its trivial character to mind. By doing so, both artists distanced themselves as much as possible from the subjectivism of their fellow painters. They put their

central ideas concerning the work involved down in writing, but refrained from leaving a «signature» in the visual material they produced. They thus develop their work – each in a completely different way – which deals exclusively with truth in art.

However, since the work itself is art, it conveys (one should almost say transposes) the question. It includes the unknown and, despite all the texts accompanying it, creates a renewed failure of explanation, a renewed unbelief. Thus, if the artist does not wish to give up his attitude, he is forced to confront his own

work and to ask it the question on art, which he himself had posed previously.

In 1966/67, Barnett Newman painted «Who is afraid of red, yellow and blue?» For twenty years, he had worked toward it with corresponding paintings and had gradually transformed the vertical «raise yourself up» impetus into broad, horizontal formats, which predominantly show simple colour. He poses the question towards the end of his life, as the final one, so to speak. The next one would be: Who's afraid of the canvas, the paint and the binders? Thus, by anticipation, he puts his fingers in the «wound» of his painting, whose «resurrection», whose true epiphany is doubted time and again by the «unbelievers» since from the material point of view, it only offers surfaces of colour which have been applied in even strokes. All at once, the obliging «Ahl!» has had the foundation swept out from under it and it becomes obvious that the sublime is no easy matter after all. If it is present in this painting and thus in the previous ones,



then only somewhere beyond the pigment. By painting this, he is once again formulating the challenge to all those who expect either artisanal virtuosity or displayed inwardness from art – and at the same time, he is protesting against the «community» which has already adopted the habit of seeing more than the pure colour and the proportion of its distribution.

At the same time, Duchamp completes »Etant Donnés...«, whose visual surface is not approached by looking at it, but rather from behind, from its origins. He, too, concerned himself with this for 20 years, but in a conspiratorial way because for outsiders, he systematically gave the impression that he had lost interest in creating art. His last work, a conglomeration of various parts, is accompanied by detailed installment instructions for putting it up and taking it down, which should be seen as a part of the whole. Numerous detailed photographs, construction sketches, descriptions of materials and positions anticipate the view behind the scenes of a work which purposely makes the beholder feel like an outsider when it has been put up. He cannot »dare to take more than a look... The title postulates that what is given is not a priori for art, whereby the question is raised as to how the real aesthetic event could possibly come into being. That is to say, if we adhere to the symbolic meaning and interpret lighting gas as the spirit and the waterfall as the energy-spending circulation, which is given to nothing but the life cycle, the question is raised that even if all the facts seem to be accounted for, something inexplicable will remain, not at all as a mystery or as a construed secret,

but rather as something which eludes representation. Both of these works are now 25 years old. The attitude found in them is much older and will be valid in the future: Alone even to the point of isolation, the artist exposes art to his questioning. This process becomes a work, a fixed attitude for a possible audience. The artist delves not only into the mere form, but also into the essence of art. However, all acts of showing turn into form. The desire for truth appears to be self-representation, or it at least always refers to the artist's interaction with his repertoire. In the reception of an artist's work, one can hardly distinguish whether it has only been developed formally or whether more profound questions are involved. However, there are moments in which everything comes into focus and we believe that we can see that which has remained unrecognizable up to that point. During such moments, it appears as if we had understood art – while we have only understood a part of it. No artist can give the final answer since no one can be the Son of God, which means in this case: the incarnation of art. However, he can be like the doubting Thomas and by probing, can approach the inexplicable. By his very doubting of it and by his continued questioning, he can make it appear in those places of his work which leave us without an answer.

1 Jean François Lyotard, »Instant, Newman«, Brussels 1984. Quoted in »Der Augenblick, Newman« in »Ästhetik«, Leipzig 1990, p. 258 ff.

2 Ibid., p. 258.

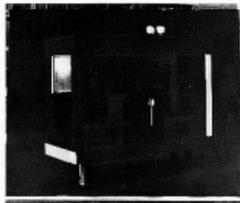
3 Excerpt translated out of: Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie«, Frankfurt am Main 1973, p. 199.

4 Ibid., p. 292.

Georg Baselitz (* 1938) ist Künstler. Lebt in Dornburg und Imperia.
Rudolf Bumiller (* 1958) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
François Joseph Chebriat (* 1980) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
Andrea Coerper (* 1955) ist Künstler. Lebt in Hamburg.
Stephen Craig (* 1980) ist Künstler. Lebt zur Zeit in Amsterdam.
Katharina Fritsch (* 1956) ist Künstlerin. Lebt in Düsseldorf.
Gilbert & George (* 1943 & 1942) sind Künstler. Sie leben in Fournier Street, London.
Wolf Jahn (* 1955) ist Autor und freier Journalist. Lebt in Hamburg.
Hans-Ulrich Obrist (* 1966) ist freier Ausstellungsmacher und Kritiker. Lebt in St. Gallen.
Rainer Oldendorf (* 1961) ist Künstler. Lebt zur Zeit in Marseille.
Helke Pallanca (* 1952) ist Künstlerin. Lebt in Düsseldorf.
Eran Schaefer (* 1962) ist Künstler. Lebt in Brüssel.
René Straub (* 1947) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
Georges Vernay-Carron ist Galerist. Lebt in Villeurbanne.
Harry Walter (* 1953) ist Autor und Künstler. Lebt in Stuttgart.
Thomas Wulffen (* 1954) ist Autor, Kritiker und Ausstellungsmacher. Lebt in Berlin.

EDITIONEN

Künstlerhaus Stuttgart



Andreas Coerper
ohne Titel, 1990, 40x50 cm, Aluminium, Glas, Folio
Auflage 10 (signiert und nummeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*



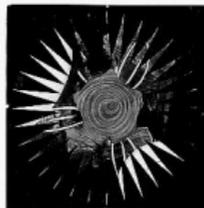
Heike Pallanca
Verführung zum Voyeurismus, 1990, 62x25x5 cm,
Gestbetonplatte, Farbfoto, Plexiglas
Auflage 10 (signiert und nummeriert), 2 E.A.
DM 480,- (DM 380,-)*



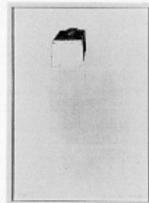
Stephen Craig
ohne Titel, 3 Tassen (Set), 1990, 10 cm hoch, s/w Siebdruck
Auflage 7 (signiert und nummeriert)
DM 500,- (DM 400,-)*



Serge Klaving
Erdkrise, 1991, 30x13 cm: Spezialseide, verchromter Tischständer
Auflage 25 (signiert und nummeriert)
DM 400,- (DM 300,-)*



Stefan Selker
Rose, 1991, 32x32 cm, Hinterglasbild
Auflage 10 (signiert und nummeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*



Rainer Oldendorf
ohne Titel, 1990, 25,2x34 cm, Siebdruck auf Papier, gerahmt
Auflage 12 (signiert und nummeriert)
DM 480,- (DM 380,-)*



Andreas Gursky
Amberg, Siemens, 1990, 50x40 cm, Color-Print, ungerahmt
Auflage 25 (signiert und nummeriert)
DM 1000,- (DM 750,-)*

Gilbert & George
Death, Hope, Life, Fear, 1990, 32,7x23,2 cm (Umschlag)
4 Farbtafeln auf Karton, Blütenumschlag, mit einem Text von Wolf Jahn
Auflage 300 (signiert und nummeriert), vergriffen



* ermäßigter Preis für Mitglieder

zu beziehen über: Künstlerhaus Stuttgart Reuchlinstraße 4b D-7000 Stuttgart 1

TEXT- UND ABBILDUNGSNACHWEIS
CREDITS

- S.1 François Joseph Chabrilat, Blatt aus der Druckserie Nähe und Fern, 1990,
courtesy Annette Gemeiner, Stuttgart
- S.4 Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, aus Gesammelte Werke,
© 1978 Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek
- S.6 Werner Bischof, Pingouins, Edimbourg, 1950 © 1991 Marco Bischof – Magnum,
Editions du Désastre, Paris
- S.7f. Jochen Hunger, Grundrisse Ausstellungsraum
- S.8–9 Ausstellung Aussichtspunkt, Andreas Coerper, Photos
- S.10–11 Ausstellung Verführung zum Voyeurismus, Wolfgang Robbe, Photos
- S.11–12 Ausstellung Ambulare–Ambulatory, Esther Thylmann, Photos
- S.12–13 Ausstellung Wahrnehmungsapparate, Rainer Oldendorf, Photos oben,
Esther Thylmann, Photos unten
- S.14 Wandarbeit Weitere Ankündigungen, Esther Thylmann, Photo
- S.15–16 Originalbeitrag Eran Schaerf/Wolfram Popp für META 1
- S.17–26 Andreas Coerper, Photos
- S.34–35 Installationsphotos «Roter Raum mit Kamingeräusch», Ausstellung Metropolis, Berlin,
courtesy Jablonka Galerie Köln, Photos
- S.37–40 Fournier Street, Gilbert & George, Photos für META 1
- S.41–49 Originalbeitrag Wolf Jahn für META 1; Gilbert & George, Photos; aus Die Kunst von Gilbert
& George oder eine Ästhetik der Existenz, © 1989 Wolf Jahn, Verlag Schirmer und Mosel, München
- S.50 Werbung, Werbung, Georges Vernéy-Carron, aus Art Press No. 129, Oktober 1988
- S.58–60 Princes de Brezenheim, Bild und Text © 1991 Rudolf Bumiller, Originalbeitrag für META 1
- S.62–73 Originalbeitrag Hans-Ulrich Obrist für META 1
- S.62–63 Udo Koch, o.T., 1990, courtesy Galerie AK Frankfurt, Photo
- S.64–65 Absalon, compartiments, Villa Arson (Nice), 1989, Proposition d'habitation, Fondation
Cartier (Jouy-en-Josas), 1990, courtesy Galerie Crousei-Robelin Paris, Photos
- S.66–67 Jessica Stockholder, Where it happened, 1990,
courtesy American Fine Arts Co. NYC, Photos
- S.68–69 Renée Green, Sites of Genealogy: Loophole of Retreat, Installation P.S.1, 1990,
courtesy Pat Heam Gallery NYC, Photos
- S.70–71 Bießer/Zraggen, Photos
- S.72–73 Huang Yongping, Reptiles, 1989, Ausstellung Magiciens de la terre, La Villette, Paris
- S.75, 77 Christus erscheint dem heiligen Thomas, Ehninger Altar, rechter Flügel,
© Staatsgalerie Stuttgart, Photo
- S.80–81 Editionen, Esther Thylmann, Photos

DANKSAGUNG

Judy Adam, Heike Karstin Ander, Gee Brockstedt, Mario Codognato, K.O. Götz, Thomas Hermann, Uwe
Kraus, Kulturbehörde Hamburg/Karl Weber, Uta Nusser, Klaus Prokop, Moritz Reichert, Stille Halden/
Susanne Homann, Philippe Thomas, Dominique Truco, Galerie Werner Köln, Ema Wirz-Fischinger