

all-over

Magazin für Kunst und Ästhetik
#3, Herbst / Winter 2012

Ce Christina Jian
Erkenntnis als Zweifel
Zum Konzept des technischen Bildes
bei Gerhard Richter

Sandra Beate Reimann
Raum im Fluss
Dirk's Pod von Richard Serra

Dominique Laleg
Das Potenzial des Ästhetischen
Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum
Verhältnis von Ästhetik und Politik

Maria Männig
Art – the virtualized value

Walter Derungs
Die Zentrale

Burkhard Meltzer
Der Vermittlungsschalter
Ausgestelltes Design zwischen
Aktivismus und Zweideutigkeit

Katrin Kulik
Die Macht der Dokumentation
Reflexion über das Wahrnehmungs-
dispositiv Ausstellungsfotografie

Inhaltsverzeichnis

- 3 Hannah Bruckmüller, Jürgen Buchinger, Dominique Laleg
Editorial
- 5 Ce Christina Jian
**Erkenntnis als Zweifel
Zum Konzept des technischen Bildes
bei Gerhard Richter**
- 15 Sandra Beate Reimann
**Raum im Fluss
Dirk's Pod von Richard Serra**
- 26 Dominique Laleg
**Das Potenzial des Ästhetischen
Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum
Verhältnis von Ästhetik und Politik**
- 36 Maria Männig
Art – the virtualized value
- 45 Walter Derungs
Die Zentrale
- 54 Burkhard Meltzer
**Der Vermittlungsschalter
Ausgestelltes Design zwischen Aktivismus
und Zweideutigkeit**
- 66 Katrin Kulik
**Die Macht der Dokumentation
Reflexion über das Wahrnehmungs-
dispositiv Ausstellungsfotografie**
- 73 **Impressum**

Editorial

Bei der Konzeption dieser Publikation als einem „Magazin für Kunst und Ästhetik“ war von Beginn an klar, dass sie eine weitgefaste Plattform sein soll, für Überlegungen, die nicht bloß auf Phänomene der Kunst gerichtet sind, sondern auch auf jene Fragen und Probleme, die sich auf die Bedingungen der Werkerfahrung und des Werkseins beziehen. Neben den kontextuellen Wahrnehmungsbedingungen, zu denen etwa Herstellung, Präsentation oder Dokumentation gehören, stehen dabei auch grundlegende Fragen der Wahrnehmung zur Debatte. Eine mögliche und dabei traditionsreiche Auseinandersetzung mit diesen Fragen verfolgt die philosophische Ästhetik. Als verhältnismäßig junge Disziplin gehört zu ihrem zentralen Gegenstandsbereich jene fundamentale Spannung, der sich jede wirkliche Beschäftigung mit Phänomenen der bildenden Kunst aussetzen muss: das Verhältnis zwischen sinnlicher Erfahrung und begrifflichem Denken. In ihrem Beitrag *Erkenntnis als Zweifel* thematisiert Christina Jian wie Gerhard Richter in seiner Malerei mit diesem Spannungsmoment umgeht und dabei eine kritische Position gegenüber der pragmatischen Visualisierungspraxis der ‚harten‘ Wissenschaften bezieht.

Sandra Beate Reimann untersucht die Besonderheiten und Ambivalenzen von Richard Serras Arbeit *Dirk's Pod* auf dem Novartis Campus in Basel. Die Autorin zeigt auf, inwiefern die Werkerfahrung mit dem Motiv des Flusses und des Fließens verbunden ist, und welche Bedeutungen diesem Motiv in der spezifischen Umgebung des Campus zukommen.

In der Rubrik *Grenzgänge* werfen wir einen Blick auf die Berührungszonen zwischen Ästhetik und Politik. Juliane Rebentisch erläutert im E-Mail-Interview inwiefern Ästhetik als solche auf einen politischen Horizont perspektiviert ist und weshalb die ästhetische Erfahrung gesellschaftliches Potenzial impliziert.

Mit Blick auf die Logik der modernen Ökonomie thematisiert Maria Männig in ihrem Beitrag *Art – the virtualized value* wie sich die Konzeption und Entstehung des virtuellen Geldwerts auf die Geschichte der bildenden Kunst und deren zunehmend marktorientierte Strategien der Herstellung und Distribution beziehen lässt.

Die Bildstrecke für diese Ausgabe hat der Basler Künstler Walter Derungs gestaltet. Seine fotografischen Arbeiten setzen sich mit der spezifischen Qualität von Orten und Räumen auseinander und schaffen Bilder, die oft von einer intensiven Abwesenheit geprägt sind. Derungs hat für ALL-OVER eine Serie von Fotografien zusammengestellt, die den Titel *Die Zentrale* trägt, und damit auf einen Text von Kurt Tucholsky Bezug nimmt, der die Bildstrecke begleitet.

Burkhard Meltzer befasst sich in seinem Text mit der Zweideutigkeit von Design im Ausstellungskontext und zeigt anhand von Beispielen wie unterschiedliche Situationen zu einer Verschiebung der Konventionen zwischen den Disziplinen Design und Kunst führen können.

Mit der Problematik der Dokumentation von Ausstellungen beschäftigt sich Katrin Kulik in ihrem Beitrag *Die Macht der Dokumentation*. Sie zeigt am Beispiel dreier Arbeiten von Ernst Wilhelm Nay auf der documenta III (1964) die frappante Divergenz von statischen und bewegten Aufnahmen einer Ausstellungssituation und thematisiert deren Auswirkungen auf die Werkrezeption.

Die Redaktion bedankt sich bei allen Beteiligten für die Unterstützung und Arbeit an dieser Ausgabe. Unser besonderer Dank gilt den Autorinnen und Autoren, die diese Publikation durch ihr wertvolles Engagement und die produktive Zusammenarbeit möglich gemacht haben.

Erkenntnis als Zweifel Zum Konzept des technischen Bildes bei Gerhard Richter

Mit seinen achtzig Jahren kann Gerhard Richter als einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Nachkriegskunst auf ein facettenreiches Werk zurückblicken, dessen Beständigkeit sich nicht zuletzt seiner konzeptuellen Herangehensweise an das ‚alte‘ Medium Malerei verdankt. Ungeachtet seiner breiten Popularität ist es darum die reflektierte Distanz des Künstlers, die sein Schaffen über Jahrzehnte fruchtbar gemacht hat und ihm auch heute noch Aktualität verleiht. Die Randnotiz „Alles sehen, nichts begreifen“ zu der Arbeit *4 Glasscheiben* von 1967 könnte als Leitmotiv gelten, unter dem Richter über verschiedenste Modi und Medien das Problem der Sichtbarkeit in ihrer Totalität und Transparenz befragt – und mit ihr die Möglichkeiten und Grenzen der visuellen Rezeption sowie der daraus gewonnenen Erkenntnis. Dabei bleibt als Aporie die unüberwindbare Diskrepanz von sinnlicher Erscheinung und rationalem Verständnis bestehen, die zugleich den charakteristischen Spannungsbogen in Richters systematisch-disparatem Bilderkosmos markiert.

Obwohl sein Werk aus kunsthistorischer Sicht wiederholt als kritische Revision der Geschichte und Fortsetzung der Malerei im Medienzeitalter wahrgenommen worden ist, einem Zeitalter, in dem klassische Dichotomien wie ‚abstrakt‘ und ‚gegenständlich‘ überwunden sind, weicht er doch nicht nur die Grenzen solcher künstlerischer Kategorien auf, sondern übergeht auch die Trennung von künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern. So untersucht er mit den Mitteln der Malerei allgemeine Probleme der Visualität und legt im offenen Bilddenken mit forschendem Blick eine Affinität gegenüber anderen Bild- und Wissenssystemen an den Tag, die mehr ist als bloße „Malerei über Malerei“ – allein das Spektrum der Themen und Techniken lässt sich kaum auf einen tautologischen Selbstkommentar reduzieren. Diese reichen von der frühen Auseinandersetzung mit massenmedialer Fotografie bis zur mathematischen Aleatorik der



Abb. 1: Gerhard Richter, WAR CUT, Köln/Paris 2004, S. 169 – 170.

Abb. 2: Gerhard Richter, Silikat [855-2/3], 2003, Öl auf Leinwand, 290 × 290 cm, K20 Düsseldorf.

Farbraster-Bilder oder von den Verweisen auf Satellitentechnik im Künstlerbuch *WAR CUT* (Abb. 1) bis zu moderner Mikroskopie in Arbeiten wie *Silikat* (Abb. 2). Doch es sind gerade die für ihre agnostische Leere bekannten *Abstrakten Bilder*, die auf vielen Ebenen ein Resonanzverhältnis zu wissenschaftlichen Visualisierungstechniken aufweisen, ohne direkten Bezug auf sie zu nehmen. Maßgeblich für diese Analogie ist Richters Konzept der Bildschöpfung und die daraus erwachsenden Qualitäten der Bildstruktur, die wiederum besondere Anforderungen an Wahrnehmung und Deutung dieser Werke stellen. Wenn er der Malerei schließlich eine „aufklärende und spekulierende Funktion“ zuspricht,¹ zeugt das von einem epistemischen Bildanspruch, der auf eine Ebene jenseits ästhetischen Wohlgefallens und expliziter Inhalte verweist.

Im Folgenden geht es mit Blick auf die weit verbreitete Bildpraxis der Wissenschaften, wo Erkenntnisse durch Visualisierungen gewonnen, dargestellt und ausgewertet werden, um wesentliche Parallelen zwischen Richters Vorgehensweisen und wissenschaftlich-technischen Bildstrategien. Oftmals entzieht sich das dort sichtbar Gemachte der physiologischen Wahrnehmung oder liegt gänzlich außerhalb des optischen Bereichs.² Ihr apparativer Ursprung und ihre formale Codierung verleihen diesen vielgestaltigen Bildern einen abstrakten Charakter – was sich sowohl phänomenal wie auch bildsemantisch äußert. Die daraus folgenden Bedingungen des Sehens und Deutens sowie die Frage nach dem Realitätsbezug solcher Bildwelten findet seine Entsprechung in Richters künstlerischer Problemstellung. Dessen Ansatz gründet gerade im Versuch, das kreati-

ve Subjekt samt Pinselstrich und Sentiment zu ‚eliminieren‘, um als entsubjektivierte Praxis neue Gültigkeit zu erlangen. So ist Richters Werk seit den frühen 1960ern von einem technischen Denken geprägt, das sein Malereiverständnis und mit ihm die Rolle der Abstraktion maßgeblich verändert. Sein Bemühen um ein ‚sinnvolles‘ Bild angesichts seiner fundamentalen Skepsis gegenüber dem Visuellen steht hierbei dem pragmatischen Bilderglauben der Naturwissenschaften diametral gegenüber.

Von ‚sinnloser‘ Malerei zum technischen Bild

Als Richter 1962 seine ersten Fotomalereien herstellt, geschieht das im Bewusstsein einer „Sinnkrise“ der Malerei, die ihm als subjektives Ausdrucksmedium nunmehr obsolet erscheint.³ Vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie wie auch historischer Umbrüche durch neue Medien und einen veränderten Kunstbegriff sieht er sich gezwungen, die eigenen künstlerischen Mittel kritisch zu reflektieren: Um weiter zu malen, muss er „über der eigenen Hand stehen“.⁴ Die Negativ-Strategie der mechanisch-indifferenten Malerei nach gefundenen Fotografien erweist sich als Ausweg aus der künstlerischen Rechtfertigungsnot – der Verzicht auf inhaltliche Aussage, Komposition und subjektive Handschrift eröffnet ihm einen „Freiraum aus Stil- und Bedeutungslosigkeit“, wo Malerei wieder möglich wird.⁵ Essenziell ist hierfür die veränderte Künstlerrolle, in der die kreative Arbeit an technische Instanzen wie Fotovorlage, Episkop und Zufall delegiert wird. Gezielt schafft Richter über die apparativ hergestellte Fotografie, die er als gegebenes Material einer sekundären Sichtung unterzieht, eine Distanz zum Motiv und setzt dieses durch Raster und Projektion in einem mechanisierten Malprozess um. Das sonst emotional und intellektuell bestimmte Künstlersubjekt wird in eine ‚malende Maschine‘ transformiert, die „sieht und macht [...], was [sie] nicht erkannt hat“.⁶ Damit definiert Richter die Malerei von *Schöpfung* in *Verfahren* um und eignet sich die Eigenqualitäten der technischen Mittel als bestimmende Prinzipien seiner Malerei an.

Seit ihren Anfängen gilt die Fotografie als wissenschaftliches Paradigma der instrumentellen Objektivität, woraus das neuzeitliche Ideal der ‚leibfreien Erkenntnis‘ spricht.⁷ Als vermeintlich authentische Aufzeichnungstechnik ist nahezu jede fotografische Bilderscheinung unabhängig von ihrer Ähnlichkeit zum Referenten allein durch ihren indexikalischen Charakter legitimiert. Die für die Fotografie wesentliche Indexikalität und Evidenz werden bei Richter zur referenzlosen Selbstevidenz der Bildoberfläche, die zwischen einer homogenen All-Over-Abstraktion aus Farbmaterie und Illusion oszilliert.

In der Wissenschaft ist man von Talbots ‚Inskription‘ der Natur heute längst bei komplexen Übersetzungs- und Rechenverfahren gelangt, die in einer weitgehend automatisierten Kette aus Datenerhebung, Aufzeichnung, Sichtung und Verarbeitung bestehen. Doch auch für digitale Visualisierungen gilt: Was zu sehen ist, bestätigt sich im selbstrepräsentativen Sichtbar-Sein.⁸ Auch wenn die ‚Sichtbarmachung‘



Abb. 3: Gerhard Richter,
Abstraktes Bild [858-2/4],
1999, Öl auf Alucobond,
50 × 72 cm, San Francisco
Museum of Modern Art.

eine technische Übersetzung ist, bleibt der materielle Kontakt als Kriterium der Indexikalität weiterhin bestehen. Sowohl die Leuchtspuren in Nebelkammer und modernen Teilchendetektoren als auch die gestuften Farbfelder in Spektrogrammen zeugen von einer anhand festgelegter Parameter generierten Bildform, die der technischen Apparatur entspringt und erst im Nachhinein rezipiert wird.⁹

Während für wissenschaftliche Bilder die Qualitäten technischer Autorschaft und Selbstevidenz für gegenständliche wie auch abstrakte Formen gelten, künden ebenso bei Richter die ab 1976 entstandenen *Abstrakten Bilder* von einer radikalen Fortführung des technischen Konzepts der Fotomalereien. Der in letzteren anklingende malerische Doppelcharakter aus Abstraktion und Gegenständlichkeit wird nun auf entgegengesetzte Art evoziert, nämlich durch apriorische Inhaltslosigkeit und willkürliche Form. Die asketische Negation der Fotomalerei wendet sich um in ein positives und exzessives Schaffensprinzip mit einem reichen Spektrum aus Komposition, Farbe und Faktur. Ihr Spiel untergräbt sogleich die eigenen Bildparameter, da ihre beliebige Kombination die Überführbarkeit aller malerischen Mittel als Elemente und Aggregatzustände derselben Materie unter Beweis stellt. Serien wie *Abstraktes Bild [858]* (Abb. 3) führen den metamorphen Charakter der Bildmittel anschaulich vor Augen.

Im langwierigen Entstehungsprozess schichten sich mechanisch reduzierte, durch Werkzeuge wie Rakel und lange Pinsel distanzierte Malvorgänge, die sich als indexikalische Handlungsspur im Bild manifestieren. Als Schnittpunkt von transitorischem Mal-Akt und referenzlosem „Bildereignis“¹⁰ erzeugt die gleichmäßige, repetitive Gestik eine selbstevidente Erscheinung in der Farbmaterie. Ihre Strukturen sind bestimmt von den irregulären Wechselwirkungen der übereinander liegenden Schichten, die sich im offenen Prozess ausdifferenzieren, sodass auch der Maler am Ende vor vollendeten Tatsachen steht.

Richters technisch gefasste Autorschaft und die daraus resultierende evidente Faktizität der automatisierten Malerei ersetzen subjektiven Entwurf und Bildinhalt. Dafür zeichnen sie die Realität der malerischen Aktion auf, sei es als erkennbare Spur oder unerklärliche Struktur, die nur insofern auf den Maler verweist, als dieser sie mit

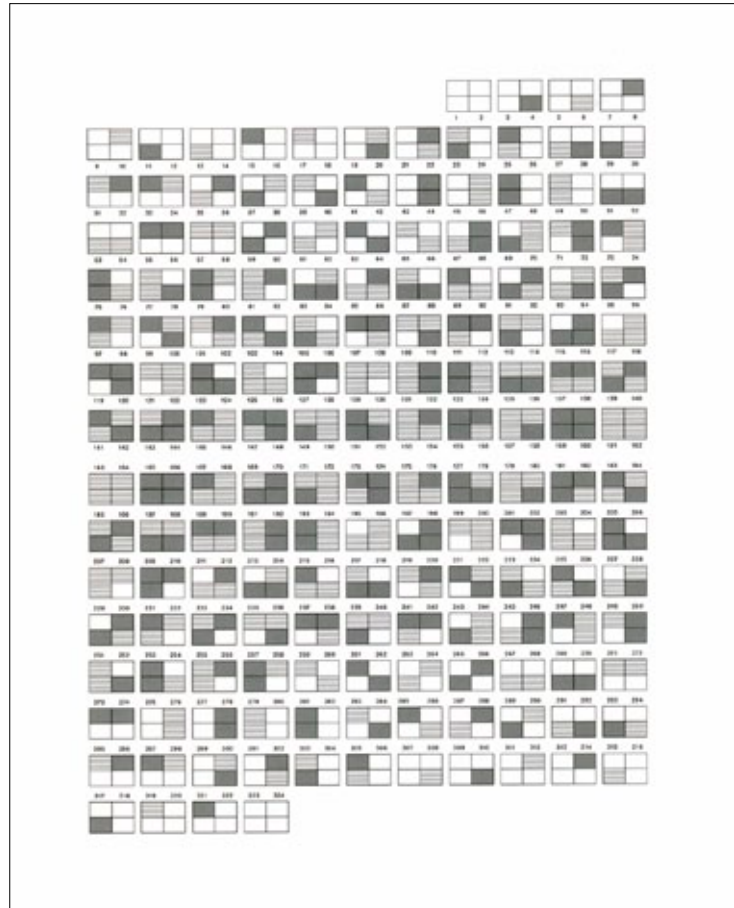


Abb. 4: Gerhard Richter, Schematische Übersicht aller Buchseiten von WAR CUT, S. 326.

Sicherheit hervorgebracht hat. Die Beschreibung seiner Arbeitsweise als „Vielzahl von Ja-Nein-Entscheidungen mit einer Ja-Entscheidung am Ende“ gleicht strukturell einer digitalen Operation und macht den Maler zu einer handelnden ‚Reaktionsmaschine‘.¹¹ Einzig die Ausgangsparameter wie Medium, Format, Arbeitsgerät, Gestik und Grundfarben legt der Künstler fest, woraufhin die Bilderzeugung eigen-dynamisch abläuft, bis er den Prozess beendet.

Richters Buch *WAR CUT* spielt wiederum die Indexikalität fotografischer Dokumentation gegen die abstrakte Bildstruktur der Malerei aus: Auf kartografische Weise scannt das Kamera-Auge die Bildoberfläche und mimt die Satellitentechnik, die etwa mit *Remote Sensing* durch Falschfarben funktional codierte Strukturen konstruieren kann. Wo fotografische Informationen mit geologischen Datenmengen konfiguriert werden, verschwimmt die reale Bildgrundlage zu virtuellen Artefakten.

Richter untersucht – wie in einer Laborsituation – das *Abstrakte Bild* [648-2] von 1987 durch die technische ‚Re-Vision‘ der Kamera und synthetisiert das Material zur Form des Fotobuchs. Die körperliche Position des Fotografen lässt sich nicht verorten – er wird zum unsichtbaren Operator hinter der Kamera wie ein Wissenschaftler hinter dem Instrument. Auch die Text-Bild-Struktur im Endergebnis der Publikation stellt sich gemäß einem mathematischen Schema quasi von selbst her (Abb. 4). Die wechselnden Kameraeinstellungen erzeugen abstrakte Muster, die sich vom fotografierten Objekt gelöst

haben, sodass ihre ‚entwurzelte‘ Indexikalität einer ortlosen Bildevi-
denz weicht.

In der vierteiligen Serie *Silikat* schafft Richter ein fotomaleri-
sches Pendant zur befremdlichen Visualität des Rastertunnelmikro-
skops, welches im taktilen Messverfahren in die Nano-Sphäre ‚hin-
einblickt‘. Wie ihre Vorlage verwischt auch die Malerei ihren taktilen
Ursprung und zeigt eine unscharfe, doch überaus konkrete Realität,
die sich ohne erkennbare Referenz in permanenten Wiederholungen
selbst bestätigt. Hier kommt es zu einer komplexen Überlagerung von
technischer Sichtbarkeit und physischer Wahrnehmung, von ungegen-
ständlicher Struktur und mikroskopischer Präzision: Die oszillierende
Oberfläche des malerischen Großformats scheint die wissenschaft-
liche Realität infrage zu stellen.¹²

Neben der Bildschöpfung sind es vor allem strukturelle Cha-
rakteristika, die Richters Werke als technisch auszeichnen. Sowohl im
Einzelbild als auch im Zusammenspiel verschiedener Werkgruppen,
Medien und Formate besteht eine Spannung aus Fragment und Uni-
versalität, die dimensionale Verschiebungen zwischen Makro- und
Mikroebenen hervorruft.

Am wissenschaftlich-technischen Bild zeigt sich diese Seite
meist im Doppelstatus zwischen Einzelfall und universeller Aussage.
Als akzidenteller Ausschnitt hält ein Bild punktuelle Ereignisse fest
und bezieht seinen Sinn durch das Verhältnis zu potenziellen Ver-
gleichsfällen. Da es für eine empirisch-experimentelle Praxis kein
endgültiges Einzelbild gibt, sind Pluralität, Wiederholbarkeit und
Fortsetzbarkeit kennzeichnend für ihre Darstellungsformen. So wie
sie inhaltlich auf theoretische Kontexte angewiesen sind, stehen un-
terschiedliche Visualisierungen auch miteinander in einem Diskurs, in
dem sie sich als Teile eines epistemischen Systems ergänzen.¹³

Schon ihre Bildstruktur ist im Wesen fragmentarisch: Haben
beispielsweise Spektrogramme und Satellitenbilder ein- und ausblend-
bare Messbereiche und Kanäle, synthetisiert auch ein Magnetreso-
nanz-Schichtbild eine Vielzahl einzelner Scans, die sich wieder isolie-
ren lassen, zu einer virtuellen Ganzheit. Teilchendetektoren kreieren
Bilder aus partiellen Einzelwerten und jedes Diagramm besteht aus
einem Netz von Messpunkten, deren Dichte und Ausschnittgröße vari-
iert werden können. Selbstähnliche Fraktale vereinen buchstäblich das
Fragmentarische mit dem Universellen, da sie aufgrund ihrer Skalenin-
varianz sowohl Mikro- als auch Makroebene durchdringen – auf extre-
me Weise veranschaulichen sie damit die offene Dimensionalität des
Maßstabs, die auch in Mikroskop- und Satellitenaufnahmen anklingt.

Die unterschiedlichen Werkgruppen bilden bei Richter ein ver-
wobenes System, in dem Stile und Bildstrategien argumentativ aufei-
nander verweisen. Insbesondere die *Abstrakten Bilder* gewinnen ihre
Lesbarkeit erst im Kontext und entwickeln im Laufe der Jahre einen
eigenen Diskurs. Ihre unbegrenzte Serialität, die aus den wiederhol-
ten Anläufen des Malvorgangs entsteht, verstärkt die Ähnlichkeit von
Richters Bildpraxis zu wissenschaftlichen Laborexperimenten. Das
einzelne Bild setzt sich wie ein Kompositgebilde aus distinkten, akku-
mulierten Teil-Schichten zusammen, was sich in seriellen Variationen

und Zustandsfotos verfolgen lässt. Dabei werden mit jeder neuen Ebene Bildqualitäten addiert und andere ausgeblendet: Vermalungen, Linienmuster, Pinsel- und Rakelspuren durchziehen die Bildfläche wie operative Instrumente oder Filter, sodass die Leinwand einem hierarchielosen Anzeigefeld aus Bildpunkten gleicht, in dem (ähnlich einem Diagramm oder Bildschirm) jede malerische Geste registriert wird. Das metrische Prinzip technischer Bilder spiegelt sich im rhythmischen Einsatz der Bildmittel wider, die Koordinatennetze aus Gitter- oder Rasterformation aufspannen, auf denen die Malspuren seismografische Linien und frequenzartige Muster hinterlassen. Ihre detailreiche Oberfläche bewirkt zudem eine Verunsicherung der Dimensionen, da die strukturellen Wiederholungen der Bildebenen Format und Ausschnittgröße variabel machen.

Die Ausschnitte in *WAR CUT* paraphrasieren den Zoom der Satelliten und wechseln dabei so fließend zwischen den Dimensionen, dass eine Unterscheidung von nah und fern aus Schärfe und Unschärfe unmöglich wird, womit sie die Macht der Supervision ad absurdum führen. Die bruchstückhaften Text-Bild-Elemente zeigen einen Exzess der Fragmente, deren Disparatheit durch den übergreifenden formalen Rahmen von Foto und Zeitungsausschnitt zusammengehalten wird. Alle ‚empirischen‘ Bild- und Textwerte werden aus der Grundlage des Gemäldes beziehungsweise der Zeitung bezogen.

In *Silikat* wird schließlich der Fragmentcharakter des technischen Bildes selbst zum Motiv. Seine metrische Rasterstruktur verwandelt die Malerei in ein kristallines Netz aus Punktformationen. So wie die Variationen gänzlich verschiedene Bilder präsentieren, werden bei der Rastertunnelmikroskopie tatsächlich durch minimale Umstellungen enorm abweichende Bilderergebnisse erzielt.¹⁴ Das Größenverhältnis von Nanowelt und Betrachtterraum wird jedoch radikal umgekehrt, indem die magnifizierende Kraft des Mikroskops auf die Leinwand übertragen und die atomare Beschaffenheit aller Materie als monumentale Vision präsentiert wird.

Der wissenschaftliche Umgang mit technisch erzeugten Bildern erweist sich bei aller Objektivität durchaus als subjekt- und kontextabhängig, so ist jedes Bild bedingt durch Hypothesen, Voreinstellungen, Vor-Bilder und Antizipationen.¹⁵ Da Erkenntnisse durch visuelle Auswertung gewonnen werden, müssen Bilder dem menschlichen Auge entsprechen, was darstellerische Konventionen erfordert.¹⁶ Die Bildauswertung erfolgt als dynamischer Gestaltungsprozess zwischen ‚denkendem‘ Auge und gestaltender Hand, in dem visuelles Training und Vorwissen, Vergleiche und *peer review* zusammenwirken – „Bildkompetenz“ meint schließlich das aktive Rezeptions- und Bearbeitungsvermögen derjenigen, die nicht nur Muster lesen, sondern auch Bildresultate optimieren und Unbekanntes entdecken können.¹⁷ Auch von emotionalen Assoziationen sind die Bilder nicht frei: Sowohl vertrautes Vokabular („Apfelmännchen“) als auch „Schönheit“ und „Stimmung“ prägen den Fachjargon, wobei individuelle Differenzen mit der Komplexität der Bilder zunehmen.

Richter sieht sich mit einer Verschränkung von distanzierter Arbeitsweise und subjektiver Rezeption konfrontiert, die dem

Schaffensprozess eine emotionale Färbung verleiht. Beim Betrachten des ‚Hinter-dem-Rücken-Entstandenen‘ wird er zum ersten Rezipienten: „Das Sehen ist [...] der entscheidende Akt, der letztlich den Produzenten und den Betrachter gleichstellt.“¹⁸ Der Malprozess gleicht einer fortwährenden *Trial-and-Error-Revision*, wo ‚blinde‘ Aktivität mit visueller Analyse wechselt. Obwohl es kein optimiertes Bild gibt, strebt Richter einen Endzustand an, der etwas Interessantes freilegt. In seiner Hoffnung auf Unbekanntes und Unverständliches, das nicht zuletzt aus zufälligen Bildstörungen erwächst, liegt eine Parallele zur epistemischen Mustersuche durch vergleichendes Sehen mit aktivem Bildgedächtnis.

Kaum ein Auge kann sich der diffusen Emotionalität und Assoziationskraft der *Abstrakten Bilder* entziehen. Ungeachtet seines antisubjektiven Konzepts bejaht Richter diese rezeptionsästhetische Seite emphatisch, wie evokative Bildtitel mit Naturbegriffen oder Namen belegen.¹⁹ Dass es jedoch nur willkürliche Hinweise sind, zeigt ihre ambivalente Offenheit. Richter ist sich der Macht des ästhetischen Überschusses wohl bewusst und reizt in *WAR CUT* diese (Ent)Täuschung aus. Seine eloquenten Abstraktionen beweisen nicht nur die Phrase „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“²⁰, sondern verweisen zugleich auf deren epistemische Problematik. Während wissenschaftliche Bilder darauf abzielen, klar verstanden zu werden und einen Inhalt argumentativ zu vermitteln, sind Richters Bilder nur der faktische Ausgangspunkt einer subjektiven Seherfahrung, die auf keine feste Pointe hinausläuft. Sie verlangen von den BetrachterInnen eine visuelle Arbeit am Bild als ‚epistemischem Ding‘, dessen stumme Überfülle sie physisch, intellektuell und emotional fordert.

Modelle der Realität

Entgegen ihrem Anschein geben technische Visualisierungen keinen direkten Einblick in die Natur, sondern unterliegen arbiträren, hypothetischen und pragmatischen Regeln, was sie zu Modellen der Realität macht.²¹ Ihr Kriterium ist die epistemische Ergiebigkeit, wonach sie informativ, formal überzeugend und gut erfassbar sein sollen. Das „vorstellende Bilden“ erschließt Repräsentationsräume für neue Erkenntnisgegenstände, sodass eine „partielle Blindheit“ gegenüber ihrer Fiktionalität nötig ist, um das Erkenntnispotenzial der Bilder produktiv auszuschöpfen.²²

Andererseits führt ihre suggestive Erscheinung leicht zu Realitätsverfälschungen, zumal die Bildtechnik zunehmend ‚transparent‘ wird: „Als ließe sich durch Steigerung der Technik ihr Einsatz überwinden“, wird nur noch die erzeugte Sichtbarkeit ohne ihre Mittel wahrgenommen.²³ Vor allem in Bereichen, die sich unserer bloßen Wahrnehmung entziehen, haben Bildgebungsverfahren ein epistemisches Monopol. Ihre Fülle und illusionistische Perfektion fördern die Vorstellung einer allansichtig-kalkulierbaren Welt, deren wissenschaftliche Abstraktionen jedoch Risiken bergen.

Die technische Autopoiesis spannt sich bei Richter ebenfalls zwischen exponierter Leere und spekulativem Inhalt auf. Wenn er den

Abstrakten Bildern einen positiven Gehalt als „Modelle der Wirklichkeit“²⁴ zuspricht, gründet er dies auf ihrer faktischen Sichtbarkeit, die in Analogie zur Realität unexpliziert und selbstverständlich besteht. Entleert von Referenzen ist die Malerei „eine bessere Möglichkeit, das Unanschauliche, Unverständliche anzugehen, weil sie in direktester Anschaulichkeit, also mit allen Mitteln der Kunst ‚nichts‘ schildert“.²⁵ Ihr Grundanliegen, sich ein Bild von der Welt zu machen und dabei den Erkenntnishorizont zu entgrenzen, kommt aus anthropologischer Sicht den Ambitionen der Wissenschaft erstaunlich nahe. Dank des konstruktiven Modellbegriffs im Bild überwindet Richter sein selbstempfundenes Unvermögen, ein gültiges Bild zu kreieren, da es „Ignoranz und Leichtsinn“ bedarf, um trotzdem weiterzumalen.²⁶ Erst die Bereitschaft, experimentell ins Ungewisse zu handeln, ermöglicht künstlerische Utopie und produktive Freiheit. Anders als die Wissenschaft bleibt Richter bei seiner agnostischen Haltung gegenüber der Realität und forciert das Problem des visuellen Weltzugangs in der kontingenten Visualität seiner Bilder, die eine Nicht-Darstellbarkeit der Realität demonstrieren sollen.²⁷ Wo die Wissenschaft sich um Antworten bemüht, formuliert Richter seine Erkenntnis als Zweifel. Aus der autonomen Distanz der Kunst klärt er über die Realität epistemischer Bildwelten ebenso auf wie über die Realität, die diese erforschen wollen. Seine malerische Abstraktion reflektiert die Abstraktion von Wissen überhaupt, was im Rückschluss jede Visualität mit einem potenziellen Informationswert auflädt. Hier werden sich die BetrachterInnen ihres durch Konditionierung veränderten Sehens gewahr, das heute auf technisch-abstrakte Bildformen mit unwillkürlichen Leseimpulsen reagiert. Indem Richters Abstraktionen diesen offenen, trainierten Blick aktivieren, wecken sie indirekt ein kritisches Bewusstsein für den heutigen Bildumgang und Wissensbegriff. Im scheinbaren Eingeständnis ihrer epistemischen ‚Schwäche‘ beweist Richters Kunst die Wahrheit ihres aufklärerischen Nichtwissens.

**Anmerkungen**

- 1 Gerhard Richter, Notizen 1986, in: Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 – 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008 (1993), S. 159 – 164, hier S. 162.
- 2 Vgl. Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich 2001, S. 12 – 13.
- 3 Vgl. Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997, S. 178 – 179.
- 4 Peter Osborne, Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives, in: October 62 (1992), S. 102 – 114, hier S. 111.
- 5 Götz Adriani (Hg.), Von der Lust, etwas Schönes zu malen, in: Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen, Ausst.-Kat. Baden-Baden 2008, Ostfildern 2008, S. 9 – 35, hier S. 13; vgl. Elger/Obrist 2008, S. 163.
- 6 Gerhard Richter, Notizen 1964 – 1965, in: Elger/Obrist 2008, S. 29 – 35, hier S. 32.
- 7 Vgl. Heintz/Huber 2001, S. 18 – 19.
- 8 Wie Anm. 2; siehe darin: Cornelius Borck, Die Unhintergebarkeit des Bildschirms, S. 383 – 394, hier S. 389.
- 9 Vgl. Heinz-Otto Peitgen in: Florian Rötzer (Hg.), Das neue Bild der Welt – Wissenschaft und Ästhetik, in: Kunstforum International, Bd. 124 (1993), S. 111 – 119, hier S. 115 – 116.
- 10 Ulrich Loock, Das Ereignis des Bildes, in: ders./Denys Zacharopoulos (Hg.), Gerhard Richter, München 1985, S. 81 – 125, S. 107.
- 11 Gerhard Richter, Notizen 1990, in: Elger/Obrist 2008, S. 252 – 254, hier S. 252; vgl. Armin Zweite, Sehen, Reflektieren, Erscheinen. Anmerkungen zum Werk zu Gerhard Richter, in: Gerhard Richter, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München 2005, Düsseldorf 2005, S. 12 – 100, hier S. 83.
- 12 Vgl. Armin Zweite, Die ‚Silikat‘-Bilder von Gerhard Richter und andere Mikrostrukturen, in: Gerhard Richter. Silikat, Kulturstiftung der Länder/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2007, S. 6 – 63.
- 13 Wie Anm. 2.
- 14 Vgl. Roland Wiesendanger, Scanning Probe Microscopy and Spectroscopy. Methods and Applications, Cambridge 1994, S. 155.
- 15 Vgl. Olaf Breidbach, Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005, S. 37.
- 16 Vgl. Martin Kemp, Seeing and Picturing. Visual Representation in Twentieth-Century Science, in: John Krige/Dominique Pestre (Hg.), Science in the Twentieth Century, Amsterdam 1997, S. 361 – 391, hier S. 368.
- 17 Vgl. Arnold Benz, Das Bild als Bühne der Mustererkennung. Ein Beispiel aus der Astrophysik, in: Heintz/Huber 2001, S. 65 – 78, hier S. 72, 76.
- 18 Interview mit Sabine Schütz 1990, in: Elger/Obrist 2008, S. 256 – 263, hier S. 263.
- 19 Vgl. Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986, in: ebd., S. 164 – 189, hier 182 – 183.
- 20 Wie Anm. 2.
- 21 Vgl. ebd.
- 22 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger et al. (Hg.), Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, S. 9.
- 23 Borck 2001, S. 388.
- 24 Wie Anm. 18, S. 189.
- 25 Gerhard Richter, Text für Katalog documenta 7 1982, in: Elger/Obrist 2008, S. 121.
- 26 Gerhard Richter, Notizen 1985, in: ebd., S. 140 – 144, hier S. 144.
- 27 Vgl. Interview mit Rolf Schön 1972, in: ebd., S. 59 – 61, hier S. 60.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Gerhard Richter, WAR CUT, Köln/Paris 2004, S. 169 – 170. © Gerhard Richter
- Abb. 2 Ausst.-Kat. K20 Düsseldorf 2005, Abb. S. 240 – 243. © Gerhard Richter
- Abb. 3 Gerhard Richter. Bilder 1999, Ausst.-Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Julian Heynen (Hg.), Köln 2000, o. S. © Gerhard Richter
- Abb. 4 Gerhard Richter, WAR CUT, Köln/Paris 2004, S. 326. © Gerhard Richter

Autorin

Ce Christina Jian studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Ostasiatische Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität und an der Freien Universität Berlin. Zugleich absolvierte sie ein Studium der Bildenden Kunst an der Universität der Künste Berlin. Sie arbeitet als freie Künstlerin und promoviert am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin.

Raum im Fluss *Dirk's Pod* von Richard Serra *

Materialströme

Wählte man ein oder zwei ganz spezifische Ansichten von Richard Serras *Dirk's Pod*¹ (2004) und würde diese dem Signet von Novartis, auf dessen „Campus des Wissens“ in Basel die Skulptur installiert ist, gegenüberstellen, so könnte man eine gewisse formale Ähnlichkeit zwischen dem Firmenzeichen und der Skulptur erkennen: zeigen doch beide die Kombination mehrerer vertikaler, zum Teil geschwungener Linien (Abb. 1 – 2). Allerdings führt die Reduktion von Serras dreidimensionalem Werk auf eine einzelne fotografische Abbildung radikal an dessen wesentlichen Eigenschaften vorbei. Zusätzlich spricht streng genommen auch ein *werkhistorisch-formales* Argument gegen diesen Vergleich. Nichtsdestotrotz führt die Gegenüberstellung, wie noch zu sehen sein wird, zu einem zentralen Aspekt der Skulptur: der Bedeutung des Motivs von Fluss und Fließen.

Spätestens seit den 1970er Jahren ist Serras skulpturales Werk durch eine Vielzahl divergierender Ansichten gekennzeichnet, die in einem *peripatetischen* Wahrnehmungsprozess in der Zeit erfahren werden müssen. Dies trifft auch auf Serras Skulptur auf dem Novartis Campus zu. So ist beispielsweise bei einer Annäherung von Süden zunächst nur eine Gruppierung von gebogenen, rot-braunen Stahlkörpern zu erkennen, deren Anzahl und konkrete Gestalt nicht fassbar sind (Abb. 3). Erst im weiteren Verlauf der Annäherung rücken die schmalen, passierbaren Räume zwischen den Körpern in den Blick, es eröffnen sich Durchblicke auf die Formen selbst sowie auf die Treppe der Unterführung dahinter. Im Verlauf einer Begehung werden beständig einzelne Körper verdeckt und tauchen erneut auf. Je nach Standpunkt entsteht ein gänzlich unterschiedlicher Eindruck von Form und Dimensionen der Körper: Mal erscheinen die Körper schmal und kurz, dann präsentieren sie sich wieder als lang und flächig (Abb. 4). Die Synthese der gewonnenen Eindrücke und Erfahrungen zu einer einheitlichen Vorstellung von *Dirk's Pod* wird verweigert,



Abb. 1 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht von Norden), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Nic Tenwiggenhorn.



Abb. 2 Signet der Novartis AG.



Abb. 3 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht von der Fabrikstraße [von Süden]), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Nic Tenwiggenhorn.



Abb. 4 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht von Osten), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Robert Polidori.

weshalb auch ein fotografisches Einzelbild dem Werk nicht gerecht werden kann. Es bedarf der Bewegung und einer gewissen Zeit, bis die Erkenntnis reift, dass es sich um fünf identische Körper handeln muss, die um 180° verdreht zueinander installiert wurden. Zudem ist die Erfahrung von *Dirk's Pod* eine unmittelbar leibliche: Die Materialität des tonnenschweren Stahls, die Dimensionen der fünf Meter hohen und über 14 Meter langen Stahlkörper, die Neigung aus der Lotrechten oder auch die Enge und Weite der unterschiedlichen Raumformen werden in der Begehung in Relation zum eigenen Leib erfahren, so dass die wesentlichen Aspekte der Arbeit nur vor Ort erlebt werden können, aber nicht abbildbar sind.



Abb. 5 Torus.

Formal besteht *Dirk's Pod* aus einer Gruppe von fünf länglichen und an den Enden spitz zulaufenden Skulpturkörpern, die jeweils aus zwei gebogenen Stahlplatten bündig zusammengesetzt sind. Hinsichtlich ihrer Abgeschlossenheit und Körperhaftigkeit unter Verwendung von mehrdimensional gekrümmten Stahlplatten kommt hier ein neuartiges Formenvokabular innerhalb von Serras Œuvre zum Einsatz. Zuvor waren seine aus Stahlplatten bestehenden Arbeiten immer durch Offenheit gekennzeichnet und konnten betreten werden. Serra hat sein neues Vokabular allerdings bereits vor der Realisierung von *Dirk's Pod* entwickelt: Er setzte es in *Union of the Torus and the Sphere* (2001), *New Union* (2003), *Double Torus* (2003) und *Wake* (2003) ein. Zudem generierte er die Form der im Aufriss S-förmigen Stahlplatten, aus denen die Stahlkörper von *Dirk's Pod* zusammengesetzt sind, aus einer besonderen mathematischen Fläche: der Figur des *Torus* (Abb. 5). Der „double torus“², wie Serra diese Platten bezeichnet, ist solcherart von der geometrischen Form des Torus abgeleitet, als dass zwei unterschiedliche Torussegmente übereinander in ein- und derselben Platte enthalten sind (siehe a und b in Abb. 5), wobei ein Segment um 180 Grad gedreht auf das andere gesetzt wird. In den Stahlplatten gehen diese beiden Abschnitte fließend ineinander über, das heißt, eine Platte bildet vertikal übereinander eine konvexe und eine konkave Wölbung aus, horizontal ändert sich dagegen die durchgängig konvexe Krümmung nicht.

Eine formale Ähnlichkeit zwischen *Dirk's Pod* und dem Novartis-Signet kann sich also, wie diese Betrachtung zeigt, nur indirekt ergeben haben. Trotzdem führt der Vergleich auf einer abstrakteren Ebene zur Thematik von Fluss und Fließen, mit der die zentralen Charakteristika von Serras Skulptur gefasst werden können. Im Firmenlogo verweisen die farbigen, teils geschwungenen Formen auf Bewegung und gleichzeitig ruft die Gesamtkomposition der drei Formen Assoziationen mit Laborbehältnissen für chemische Flüssigkeiten wie beispielsweise Glaskolben hervor. Als ein Kernelement in der Repräsentation von Novartis vermag das Motiv von Fluss und Fließen auf die chemische Produktion des Biotechnologie- und Pharmaunternehmens hindeuten, die man auch als Regulierung von Materialströmen und Fließbewegungen zueinander begreifen könnte. Im Falle von *Dirk's Pod* sind es nicht nur die weich fließende Form der

Körper und die schwarm- beziehungsweise schulenartige Gruppierung der Elemente, die auf das Motiv des Fließens rekurrieren.³ Die Arbeit strukturiert darüber hinaus an ihrem Aufstellungsort – einem der Eingänge zum Novartis Campus – den Raum ausgehend vom Bewegungsfluss der Belegschaft. Des Weiteren liegt der Skulptur eine Raumkonzeption zugrunde, die den Raum als Material denkt und diesen als etwas in Bewegung Befindliches und damit auch Verzeitlichtes vorstellt. In dem Flüchtigkeit, Bewegung, Prozess und Veränderung implizierenden Thema der Skulptur wird gleichzeitig eine Vorstellung von Transformation versinnbildlicht. Daraus ergibt sich schließlich die Frage, wie sich dieses Werk zu den auf dem Novartis Campus vollzogenen Veränderungen in der Arbeitswelt und den Umwälzungen von materieller Produktion zu kognitiven Wissensprodukten verhält.

Bewegungsfluss

„Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.“⁴

Die Skulptur *Dirk's Pod* befindet sich im Norden des Firmengeländes von Novartis in Basel und wurde im Rahmen der umfassenden Umwandlung des ehemaligen Werkareals in einen „Campus des Wissens“ auf dem sogenannten „Swiss Place“ am Ende der repräsentativ ausgebauten Fabrikstraße errichtet (Abb. 6). Der Installationsort liegt direkt an einem Zugang zum Gelände, denn hier besteht mittels einer Unterführung ein Durchgang zum Parkplatz und ein Übergang über die Grenze nach Frankreich. Die Skulptur ist also dergestalt am „Swiss Place“ installiert, dass die Passierenden in unmittelbarer Konfrontation aufgefordert sind, sich mit dem eigenen Körper aktiv zur Körperhaftigkeit der Skulptur zu verhalten. Ob die Skulptur umschritten oder durchschritten wird, in jedem Fall wird der Weg in bewusster Bezugnahme zur Gruppierung fortgesetzt.⁵ *Dirk's Pod* funktioniert wie eine Passage und antwortet damit auch auf die vorgelagerte Passage der Unterführung.⁶ Der „Swiss Place“ als *transitorischer Ort* zwischen dem Kernbereich des Firmenareals, der Fabrikstraße, und der Unterführung, die zum ‚Außerhalb‘ führt, wird durch die Skulptur als Verbindungs-, Vermittlungs- und Verteilungsort definiert.⁷

Richard Serra hat die einzelnen Körper so positioniert, dass sie die menschlichen Bewegungsverläufe an diesem Ort lenken. Zum einen nimmt die Formation diejenigen auf, die von der Unterführung kommend das Areal betreten (Abb. 7). Hier erfolgt eine abrupte, unvorhersehbare Konfrontation. Von unten kommend ist zunächst nur der obere Bereich der Stahlformen zu sehen, kontinuierlich wird mehr von den Einzelkörpern sichtbar. Ist man oben an der Treppe angekommen, befindet man sich bereits inmitten der Skulptur, welche nun die Bewegung in Richtung Fabrikstraße lenkt. Dabei ist vor allem die Gruppierung der Stahlkörper in einer pfeilähnlichen Anordnung richtungsleitend (vgl. Abb. 6). Indem die Anzahl der Körper

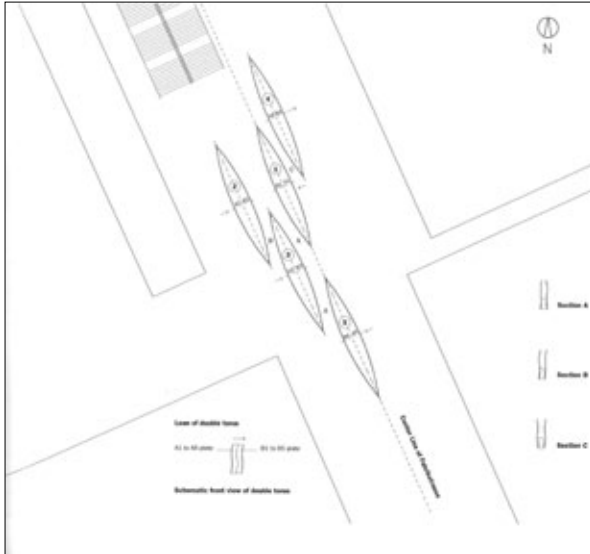


Abb. 6 Richard Serra, Dirk's Pod (Grundriss), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Lageplan: Uwe Pickhan, Pickhan Engineering GmbH, Siegen.



Abb. 7 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht von der Unterführung [von Norden]), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Nic Tenwiggenhorn.

und damit die Breite der Formation zur Fabrikstraße hin abnimmt und in einen Stahlkörper mündet, der exakt in der Mittelachse der Fabrikstraße positioniert wurde, leitet *Dirk's Pod* die passierenden MitarbeiterInnen entlang der Stahlformen – sei es durch die Gruppe hindurch oder außen vorbei – auf die bauliche und funktional zentrale Achse des Campus. Die Anordnung der Körper gleicht dabei die seitlich zueinander verschobenen Achsen von Unterführung und Fabrikstraße aus. Zusätzlich forciert wird die Aufnahme der das Areal Betretenden von der Skulptur dadurch, dass der nördlichste Körper so platziert wurde, dass dieser im Osten die Treppe umschließt und abschirmt (vgl. Abb. 6).

Zum Zweiten lenkt Serras Werk auch in der entgegengesetzten Richtung die Bewegungen von der Weiträumigkeit des „Swiss Place“ und den drei auf den Platz zulaufenden Straßen zur Unterführung. In dieser Bewegungsrichtung fungieren vornehmlich die Zwischenräume als leitend für die Bewegung. Je nachdem von welcher Straße Passierende auf den Platz mit der Formation stoßen, sei es von der Fabrikstraße oder sei es von einer der beiden kleineren Querstraßen, treffen sie zunächst auf einen Stahlkörper (insbesondere auf die Körper 3 und 5, vgl. Abb. 6) und es bestehen nun mehrere Möglichkeiten, die Skulptur zu durchschreiten. Ist die Formation betreten, werden sie so geleitet, dass sie in dem weiteren Bereich (zwischen den Körpern 2, 1 und 4, vgl. Abb. 6) auf der nördlichen Seite der Skulptur aus der Gruppe heraustreten und sich direkt vor der Unterführung befinden. Bewegungen von der Fabrikstraße können entlang der Längsausrichtung der Formen in gleicher Richtung fortgeführt werden. Passierende, die sich von der Querstraße oder aus dem angrenzenden Gebäude dem Platz nähern, werden dagegen mit den breiten Längsseiten der

Formen konfrontiert und in ihrer Bewegungsrichtung um 90° umgelenkt. Eine gerade Bewegung auf der Querstraße über den Platz hinweg wird durch *Dirk's Pod* verhindert.

Richard Serra beschreibt die Raum- und Bewegungsstrukturierung wie folgt:

„Der Standort der Skulptur ist durch die Anordnung ihrer fünf Körper topologisch so gegliedert, dass das Werk die Funktion eines Durchgangs, eines Filters, eines Trichters oder auch eines Einganges vom Fußgängertunnel auf den Campus hat.“⁸

Interessant ist hier insbesondere die Beschreibung von *Dirk's Pod* als Trichter, denn dieser stellt eine Verbindung zwischen zwei Räumen dar und regelt auf eine spezifische Weise den Austausch zwischen diesen. Die Eigenschaft eines Trichters ist es, gestreute Bewegungsrichtungen und -flüsse zu einer Verengung hin zu bündeln und durch diese hindurch zu ermöglichen. Dass in der Skulptur kein Trichter im engeren Sinne vorliegt, ist offensichtlich, dafür ist die Struktur zu offen gestaltet und es verbleiben mehrere, auch ausweichende Bewegungsmöglichkeiten. Verabschiedet man sich vom konkreten Bild des Haushalts- und Laborgegenstands, so kann man dennoch in Bezug auf die Bewegungslenkung von *Dirk's Pod* eine Funktionsweise in Ähnlichkeit zu einem Trichter konstatieren, denn gleichwohl findet durch *Dirk's Pod* auf dem „Swiss Place“ eine Kanalisierung von Bewegungsflüssen über Engstellen als Verbindung zwischen zwei Räumen statt und dies entlang beider Bewegungsrichtungen.

Indem *Dirk's Pod* die Relation zweier Räume zueinander definiert und strukturiert, manifestiert sich ein der Arbeit zugrundeliegendes *topologisches (relationales) Raumdenken*.⁹ Es liegt eine Lenkung der Bewegungsströme zwischen den zwei Räumen – dem Campus und dem ‚Außerhalb‘ – vor. Das *topologische Raumdenken* ist hier folglich über die Bewegungserfahrung vermittelt. Diese Betrachtung zeigt weiter, dass *Dirk's Pod* nicht von einer Raumkonzeption ausgeht, in der Raum gegeben und konstant vorhanden ist, sondern erst durch stattfindende Bewegungen, in diesem Fall durch einen Bewegungsfluss auf, von und zu diesem Areal, konstituiert wird. Da die Menschenbewegung durch die Skulptur als Bewegungsfluss konzipiert ist, richtet sich die Arbeit in erster Linie nicht an einzelne Personen, sondern an einen Menschenstrom, die Masse der MitarbeiterInnen.

Fließender Raum

Die Verwendung des Begriffs des Trichters von Serra mag darüber hinaus auch eine rhetorische Funktion erfüllen und dazu dienen, mithilfe des Motivs von Fluss und Fließen den Topos des *fließenden Raumes* aufzurufen. Im selben Text schreibt Serra entsprechend: „Geht man durch die Skulptur, wird man regelrecht physisch in die Kräfte des *fließenden Raumes* eingesogen, [...]“¹⁰ Das Denkbild des *fließenden*



Abb. 8 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht zwischen Körper 3 und 5 [vgl. Abb. 6]), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Roland Schär.



Abb. 9 Richard Serra, Dirk's Pod (Ansicht zwischen Körper 4, 1 und 2 [von links nach rechts] [vgl. Abb. 6]), 2004, wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m × 14,2 m × 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Fotograf: Nic Tenwiggenhorn.

Raumes, welches als das kanonische Attribut der Architektur Ludwig Mies van der Rohe seinen Ausgang nahm, ist eine Bezeichnung für architektonische Raumgestaltung mit offenen Grundrissen, bei der die Grenze zwischen innen und außen nicht mehr einfach definiert werden kann.¹¹ Ist die Frage nach der Gestaltung von Grundrissen und dem sich darin ausdrückenden Verhältnis von innen und außen in Bezug auf *Dirk's Pod* weniger von Relevanz, so hilft ein bereits für Mies van der Rohe vorgenommener Deutungsvorschlag der Figur des *fließenden Raumes* weiter, der das Ineinanderfließen des Raumes mit der Zeitdimension verbindet. Der *fließende Raum* wäre demnach ein dynamisierter und verzeitlichter Raum, der die Empfindungen anregt, den Raum selbst in Bewegung versetzt und auf diese Weise „ein künstlerisches Äquivalent des raum-zeitlichen Kontinuums“ darstellt.¹² Damit rekurriert der Topos des *fließenden Raumes* auf eine Raumvorstellung, bei der der Raum seinen absoluten Charakter verloren hat und nicht mehr als stabiler dreidimensionaler Behälter gedacht werden kann.¹³

Durchschreitet man *Dirk's Pod*, so verschiebt sich die Konzentration von den Körpern auf die Zwischenräume, die unterschiedliche Formen aufweisen.¹⁴ Die Raumerfahrungen beim Durchschreiten der drei Passagenformen (Abb. 6) unterscheiden sich maßgeblich voneinander und regen jeweils zu verschiedenen Gehgeschwindigkeiten an.¹⁵ Zwischen zwei Körpern, die sich zueinander neigen, entsteht ein enger Zwischenraum, beide Stahlwände wölben sich den Passierenden entgegen und evozieren eine starke Dynamik: Sie drängen sich auf und drücken die Gehenden förmlich durch die Verengung hindurch (Abb. 8). Befindet man sich dagegen zwischen zwei

Formen, die sich voneinander weg lehnen, dann bieten diese mehr Platz und scheinen zurückzuweichen (Abb. 9). Diese Passage lädt eher zum Verweilen ein. Und schließlich bilden zwei sich in die gleiche Richtung lehrende Stahlkörper einen parallel verlaufenden, seitlich leicht gekippten Durchgang (Abb. 9). Beim Gang durch die geneigte Passage übt die nach außen gewölbte Stahlfläche einen subtilen Druck aus und Passierende tendieren dazu, ihren Gang anzupassen und näher entlang der konkav zurückweichenden Form fortzusetzen. Auf diese Weise erzeugt die Skulptur über verschiedene Zwischenräume heterogene Bewegungsgeschwindigkeiten. Diese Erfahrung stellt die Homogenität von Raum in Frage, ebenso wie eine Betrachterunabhängigkeit. Damit liegt mit dem *fließenden Raum* von *Dirk's Pod* ein Raummodell vor, das Raum als eine von Geschwindigkeiten abhängige Pluralität denkt.¹⁶

Transformation

Befragt man *Dirk's Pod* nach seiner *Ortsspezifität* (*site specificity*), so kann das Werk als ein Kontrapunkt oder *Anti-Environment*¹⁷ zu seinem Standort charakterisiert werden. Die geschwungene und beweglich anmutende Formensprache der Stahlkörper kontrastiert in gleichem Maße wie die organisch wirkende Anordnung der Gruppe mit dem architektonischen Kontext des Novartis Campus nach dem Masterplan von Vittorio Magnago Lampugnani, der geprägt ist durch kubenförmige, rechtwinklige Architekturen in einer ebenso rechtwinkligen Rasterstruktur. *Dirk's Pod* verhält sich so als Gegenakzent zu den rationalen Architekturen wie zur starren Form des Rasters und hebt damit gleichzeitig deren Eigenschaften hervor. Eine ähnliche Funktion kommt Frank O. Gehrys Gebäude *Fabrikstrasse 15* (2006 – 09) auf dem Novartis Campus zu. Dieses weicht als einziges plastisch voluminös von den sonst herrschenden, geradlinigen Formen ab.

Das Konzept der *Ortsspezifität* hat Serra bereits früh auf seine Arbeiten bezogen und es war und ist prägend für alle seine Werke im Außenraum. In einem kritischen und bewussten Umgang mit dem Ort liegt für ihn das Potenzial von Skulptur.¹⁸ Im Laufe der Zeit hat sich dabei Serras Definition des Ortes, zu dem sich seine Werke spezifisch verhalten sollen, erweitert. Umfasste der Ort für Serra 1980 in erster Linie den physischen Ort (als Platz oder „*actual location*“¹⁹), wie er durch die Architektur und die städtebauliche Situation gekennzeichnet ist, treten 2004 auch immaterielle Aspekte des Ortes hinzu:²⁰

„Ich möchte dem Betrachter die Gegebenheiten des Standorts ins Bewusstsein rufen, seien sie privater, öffentlicher, politischer, formaler, ideologischer, ökonomischer, psychologischer, wirtschaftlicher, soziologischer oder institutioneller Art oder eine Kombination der verschiedenen Aspekte.“²¹

Diese Begriffsverschiebung fordert dazu auf, zu fragen, wie sich *Dirk's Pod* zum Novartis Campus als einem ideologisch, ökonomisch

und institutionell definierten Ort verhält. Es handelt sich um einen Ort, der Hauptsitz von einem der größten Pharmaunternehmen weltweit²² ist und der sich derzeit vor dem Hintergrund des Wandels zur Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft in einer Umgestaltung von Werkareal und Produktionsort in ein „hochmoderne[s], funktionelle[s] und attraktive[s] Forschungs-, Entwicklungs- und Managementzentrum“ befindet und ein „optimale[s] Umfeld für Kreativität und Innovation“ bieten soll.²³

In gewisser Weise ist es ein Paradox, dass Richard Serra, der auf anachronistische Weise den Untergang der Stahlindustrie begleitet,²⁴ gerade mit einer Skulptur für den postindustriellen „Campus des Wissens“ von Novartis beauftragt wurde. Damit führt *Dirk's Pod* aber auch gleichzeitig die stattfindenden Transformationsprozesse und die historische Funktion des Areals vor Augen. Sinnfällig referiert allein schon das von Serra verwendete Material *Cortenstahl* mit seiner rostigen Oberfläche, das emblematisch für Industrie und Industrialisierung steht, auf die Vergangenheit des Campus als Werkareal mit industrieller Produktion. Insbesondere in Bezug auf die lyrischen Qualitäten der rot-braun changierenden Oberflächen von *Dirk's Pod* lässt sich allerdings fragen, inwiefern hier in dem Moment, in dem die Fabrikation auf dem Areal verschwunden ist, eine Reminiszenz in einer ästhetisierten Form an die sonst verbannte Industrie vorliegt. Wie bisher gezeigt wurde, regen Form und Anordnung in *Dirk's Pod* zur Assoziation einer Gruppe von Begriffen an – Fließbewegung, Geschwindigkeit, Pulsieren – über die eine produktionstechnische Dimension angesprochen wird. Insofern referiert *Dirk's Pod* auch auf diese Weise auf die ausgelagerte Produktion und damit auf die materiellen und körperlichen Aspekte von Arbeit und versinnbildlicht die mit dem „Novartis Campus“-Projekt vollzogenen Transformationen.

Serras skulpturales Werk ist nicht repräsentativ am Haupteingang im Süden platziert, sondern an einem hauptsächlich für Beschäftigte vorgesehenen Eingang, den viele auf dem Weg vom Parkplatz zur Arbeit täglich passieren.²⁵ Gerade deshalb handelt es sich aber beim Ort der Installation um einen in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzenden, neuralgischen Scharnierpunkt des Campus. Der eigentliche Eingang, sozusagen das Werktor, das den Zugang reguliert, befindet sich kaum sichtbar in der Unterführung. Richard Serras Stahlskulptur bildet demgegenüber gleichsam das sichtbare Tor, das von einem Großteil der Belegschaft täglich durchschritten wird. Die Passierenden werden aktiviert und, wie bereits gesehen, zu unterschiedlichen Gehgeschwindigkeiten angeregt. So wird auf diese Weise Heterogenität in Form unterschiedlicher Bewegungsgeschwindigkeiten leiblich vermittelt. Silke von Berswordt-Wallrabe hat argumentiert, dass *Dirk's Pod*, dessen Wahrnehmungserfahrung schwer rationalisierbar und durch Divergenzen und Diskrepanzen gekennzeichnet sei, auch im übertragenden Sinne im Gegensatz zum Ort des Novartis Campus als Firmen- und Forschungszentrale, in der es auf streng rationales Denken und logisch zielgerichtetes Vorgehen ankomme, stehe.²⁶ Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Idee einer Abhängigkeit der Erkenntnis vom Standort – wie sie Serras Skulptur vermittelt – ein Welt-

und Wissensmodell verkörpert, das an einem Ort der postmodernen Wissensproduktion angemessen ist. In der veränderten Arbeitswelt des Campus ist nicht mehr jene Homogenität gefragt, wie sie im Rahmen der Mechanisierung und der industriellen Produktion als Anforderung an die ArbeiterInnen gestellt wurde. Insofern kann man die Induktion von Heterogenität, wie sie bei *Dirk's Pod* stattfindet, auch als eine Form der Disziplinierung sehen, entsprechend den Anforderungen heutiger, avancierter Unternehmensführung. Einerseits würde sich, so gesehen, *Dirk's Pod* auf dem Campus wie ein Instrument der Personalführung zur Anregung von Kreativität und Innovation verhalten. Passenderweise beherbergt, dieser Logik folgend, die plastische Architektur Gehrys das „Human Resources Department“, die Personalabteilung von Novartis. Andererseits vermag *Dirk's Pod* in einer Anregung zur kritischen Reflexion auch die der Umgestaltung des Werkareals zum Campus zugrundeliegenden kreativitäts- und effizienzfördernden Prämissen offenzulegen und bewusst zu machen. Und so bleibt der Status von Serras Skulptur in seinem Verhältnis zum Installationsort ambivalent zwischen Affirmation und Kritik – oder bildlich gesprochen: im Fluss.

Anmerkungen

- * Ich danke Friedrich Teja Bach und Gabriel Hubmann für wichtige Hinweise und Anregungen.
- 1 Wetterfester Stahl, fünf Teile, je: 5,1 m x 14,2 m x 180,3 cm, Platten: 5,1 cm dick, Sammlung Novartis AG, Basel. Siehe: Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.), Richard Serra. *Dirk's Pod*, Göttingen 2004.
- 2 Richard Serra, *Dirk's Pod*. In Erinnerung an meinen Freund Dirk Reinartz/*Dirk's Pod*. In memory of my friend Dirk Reinartz, in: von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 17 – 27, hier S. 20 u. S. 26.
- 3 Auch die Benennung der Skulptur als „pod“ weist eine gewisse Nähe zu Wasser, Strömung und Fluss auf und zwar sowohl in Bezug auf die spezifische Form der Skulpturkörper als auch auf die Anordnung dieser. Denn einerseits werden stromlinienförmige Elemente an Flugzeugpropellern und Schiffsschrauben als „pod“ bezeichnet und andererseits werden im Englischen für die Bezeichnung von Wal- und Delphinschulen die Begriffe „whale pods“ beziehungsweise „dolphin pods“ verwendet.
- 4 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218.
- 5 Vgl. Silke von Berswordt-Wallrabe, Zusammenhang und Diskrepanz. Mögliche Erfahrungen mit der Skulptur ‚Dirk's Pod‘ von Richard Serra, in: von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 98 – 108, hier S. 101f.
- 6 Die Situierung von *Dirk's Pod* in einem Eingangs-/Ausgangsbereich in Kombination mit einer unterirdischen ‚Verkehrs‘-Anbindung im weiteren Sinne (wie zum Beispiel Fußgängerunterführung, Autotunnel und Metroeingang) ist mit früheren Arbeiten, wie dem *St. John's Rotary Arc* (1980) und der nicht realisierten Konzeption *Curve, Project for Beaubourg* (1975 / 76) vergleichbar.
- 7 Von Berswordt-Wallrabe beschreibt den Ort als „Randzone“, „Ort des Übergangs, der Bewegung und des Austausches“. Von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 101.
- 8 Serra 2004, S. 20.
- 9 Zu *topologischen Raumkonzeptionen* und Bezügen auf *topologische Konfigurationen* in Serras jüngerem Œuvre siehe auch mein Dissertationsprojekt „Richard Serra. Topologische Konfigurationen“, Universität Wien sowie Sandra Beate Reimann, innen-außen. Topologisches Raumdenken in Serras *Band, Sequence* und *Cycle*, in: Olga Moskatova/Sandra Beate Reimann/Kathrin Schöneegg (Hg.), *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, München 2013 (in Druck).

- 10 Serra 2004, [Hervorhebung SBR], S. 21.
 11 Vgl. Ulrich Müller, Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004, S. 91 – 99.
 12 Müller 2004, S. 96.
 13 Stephan Günzel, Einleitung (Physik und Metaphysik des Raumes), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 19 – 43.
 14 Richard Serra hat in seinem Œuvre vielfach Skulpturen geschaffen, die durchschreitbar sind und zwei oder mehrere differierende Durchgangsmöglichkeiten bieten und damit wie bei *Dirk's Pod* unterschiedliche Raumerfahrungen gegenüberstellen, so z. B. bei *Intersection* (1992) auf dem Theaterplatz in Basel.
 15 Vgl. Serra 2004, S. 21.
 16 Zu modernen Raumkonzeptionen vgl. Michaela Ott, Raum, in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 13 – 149, hier S. 134f.
 17 Serra 2004, S. 20.
 18 Richard Serra, *Rigging*, reeditierte Version (Erstveröffentlichung in Cover, January 1980), in: Richard Serra/Clara Weyergraf, Richard Serra: Interviews, Etc. 1970–1980, The Hudson River Museum (Hg.), New York 1980, S. 119–131, hier S. 128.
 19 Miwon Kwon, One Place after Another. Notes on Site Specificity, in: October, Vol. 80, Spring 1997, S. 85–110, hier S. 85.
 20 Damit vollzieht Serra jene Verschiebung und Weiterentwicklung im Paradigma der *site specificity*, die Miwon Kwon von einem physischen Ort, zu einem sozial und institutionell bestimmten Ortsbegriff bis hin zu einem diskursiv gedachten Ort in den „site-oriented practices“ für die zeitgenössische Kunst im Allgemeinen beschrieben hat. Vgl. Kwon 1997.
 21 Serra 2004, S. 20.
 22 58,6 Milliarden USD Umsatz (2011) und 123.686 Beschäftigte (Ende 2011). Novartis AG, Geschäftsbericht 2011 der Novartis Gruppe, Basel 2012, S. 2. URL: www.novartis.com/annualreport2011 [27.06.12].
 23 Wolfdietrich Schutz, Veränderung der Arbeitswelt, in: Novartis International AG (Hg.), Novartis Campus. Eine moderne Arbeitswelt. Voraussetzungen, Bausteine, Perspektiven, Ostfildern 2009, S. 38–42, hier S. 41.
 24 Dietmar Rübél, Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion, in: Michael Diers/Monika Wagner (Hg.), Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform, Berlin 2010, S. 111–136, hier S. 116.
 25 Daniel Vasella, Eine Skulptur für den Campus des Wissens, in: von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 7–11, hier S. 10. Beschreibung des „Swiss Place“ in: Vittorio Magnago Lampugnani, Freiräume: Anforderungen und Gestaltungsstrategien, in: Novartis International AG 2009, S. 106–117, hier S. 114.
 26 Von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 106.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.), Richard Serra. *Dirk's Pod*, Göttingen 2004, S. 88.
 Abb. 3 von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 100.
 Abb. 4 The Museum of Modern Art/Kynaston McShine/Lynne Cooke (Hg.), Richard Serra. *Sculpture: Forty Years* (Kat.), New York/Göttingen 2007, S. 366.
 Abb. 5 eigene Darstellung.
 Abb. 6 von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 111.
 Abb. 7 von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 87.
 Abb. 8 Novartis International AG (Hg.), Novartis Campus. Eine moderne Arbeitswelt. Voraussetzungen, Bausteine, Perspektiven, Ostfildern 2009, S. 143.
 Abb. 9 von Berswordt-Wallrabe 2004, S. 91.

Autorin

Sandra Beate Reimann promoviert am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien über die Raumkonzeption in den jüngeren Skulpturen Richard Serras (2000–2012) und ist Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Das Reale in der Kultur der Moderne“ an der Universität Konstanz.

Das Potenzial des Ästhetischen Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik

Dominique Laleg: Juliane Rebentisch, es scheint, als hält derzeit die Thematik des „Politischen“ Einzug in das Gebiet der Ästhetik. Etwa die Theorien von Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud und nicht zuletzt Ihre Arbeit fragen nach dem Verhältnis eines ästhetischen Bereichs der Kunst zur gesellschaftlichen Realität sowie nach dem emanzipatorischen Potenzial ästhetischer Erfahrung. Würden Sie der Beobachtung zustimmen, dass die Ästhetik eine Politisierung erlebt hat, die sich derzeit im aktuellen ästhetischen Diskurs verstärkt bemerkbar macht?

Juliane Rebentisch: Nein, das kann man so nicht sagen – und zwar nicht etwa deshalb, weil derzeit nicht viel über das Verhältnis von Kunst und Politik geredet würde, sondern deshalb, weil die von Ihnen angesprochenen Grundsatzfragen auch schon früher verhandelt worden sind. Die gesamte Disziplin der Ästhetik, die sich ja erst relativ spät, im 18. Jahrhundert, bildet, konstituiert ihren Gegenstandsbe-
reich – „das Ästhetische“ – nicht zuletzt etwa im Blick auf die Frage nach der Rolle des Ästhetischen für die Freiheit des Subjekts.

Die spezifischere Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft steht überdies ausdrücklich auch im Zentrum derjenigen Debatten, die für den aktuellen Kunstdiskurs gemeinhin so etwas wie eine Negativfolie bilden: der Debatten um die Autonomie der Kunst. Heute identifiziert man die Idee der Autonomie der Kunst häufig *per se* mit einer apolitischen *l'art pour l'art*-Position und fordert entsprechend den Einzug „des Politischen“ in die am Autonomiegedanken orientierte Ästhetik. Manche mögen sich dabei auch noch besonders revolutionär vorkommen. Man muss allerdings schon sehr viel ausblenden, um die philosophischen Bemühungen um eine Bestimmung der Autonomie der Kunst den Untersuchungen ihrer politischen und gesellschaftlichen Dimension so entgegenzusetzen, dass es aussieht,

als schlossen sie einander aus. Denn die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft ist der Autonomie-frage implizit.

Zunächst steht das Nachdenken über die Autonomie der Kunst ja selbst in einem bestimmten historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang. Denn mit der Freisetzung der Kunst aus dem Dienst an Kirche und Staat, mit ihrem funktionalen Autonomwerden also, stellt sich das konzeptuelle Problem, wie eigentlich genau begründet werden kann, dass die Kunst durch diesen Prozess nicht überflüssig geworden ist. Zumal sich in diesem Zusammenhang zusätzlich der Verdacht aufdrängt, dass die Kunst unterm Deckmantel ihrer vermeintlichen Freiheit letztlich bloß anderen Herren dient: dem Markt oder der Unterhaltungsindustrie. Um die Autonomie der Kunst gegenüber dieser existenziellen Herausforderung zu verteidigen, muss man erläutern, worin die Spezifik der Kunst, eben ihre Autonomie, gegenüber anderen gesellschaftlichen Subsystemen besteht. Das war die Ausgangsfrage selbst noch für jemanden wie Clement Greenberg, der bekanntermaßen eine formalistische Antwort darauf gegeben hat – aber auch diese Antwort ist eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zum Rest der Gesellschaft (bei Greenberg insbesondere: der Kunst zur Unterhaltungsindustrie). Diese Frage steht aber natürlich auch am Anfang, buchstäblich: auf der ersten Seite von Adornos Ästhetischer Theorie; man könnte noch andere Autoren oder Autorinnen nennen. Wie grundlegend die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft für die moderne Ästhetik überhaupt ist, sieht man nicht zuletzt daran, dass die heftigsten Diskussionen um das Problem des Realismus kreisten. Hier wurde natürlich nicht nur, wie bei Greenberg, nach der Spezifik der Kunst gegenüber dem Rest der Gesellschaft gefragt, sondern zugleich nach ihrer Funktion *für* die Gesellschaft. Im Blick auf diese Debatten kann man übrigens auch sehen, dass die Frage, wie das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft zu denken ist, nicht nur die Frage nach einer Politik, sondern auch die nach einer Ethik und einer Epistemologie der Kunst beinhaltet.

Nun bestehen natürlich bereits im Blick auf die historischen Realismus-Debatten erhebliche Differenzen hinsichtlich der Weise, wie die Protagonisten und Protagonistinnen jeweils Politik, Ethik und Epistemologie der Kunst konzeptualisieren. Dennoch sehe ich einen wichtigen Unterschied zwischen den wie auch immer untereinander zu differenzierenden modernen Positionen, die die Diskussionen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts beherrscht haben, und dem seinerseits von sehr unterschiedlichen Positionen bestimmten aktuellen Kunstdiskurs. Mit anderen Worten: Die Spezifik des aktuellen Kunstdiskurses besteht nicht darin, dass er das Nachdenken über das Ästhetische und die Kunst überhaupt in einen gesellschaftlichen Zusammenhang stellt, sondern in der Weise, wie und im Blick auf welche künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklungen er das tut.

Dominique Laleg: Eine zentrale Verschiebung in dieser Hinsicht scheint doch zu sein, dass man sich eher interessiert für Verhältnisse zwischen Subjekten und nicht mehr so sehr, wie

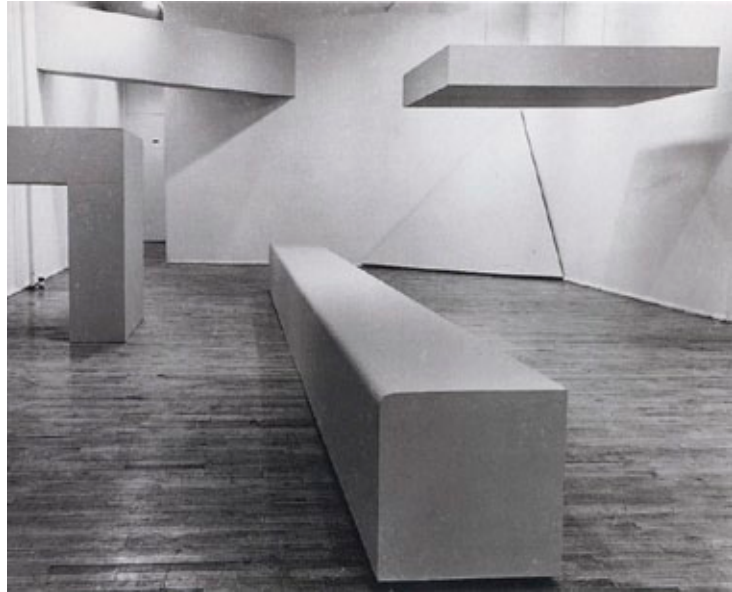


Abb. 1: Robert Morris, Installation in der Green Gallery, New York 1964.

das in einer traditionellen (kantischen) Konzeption ästhetischer Erfahrung der Fall war, für das Verhältnis zwischen ver- einzeltem Subjekt und Objekt.

Juliane Rebentisch: Den Unterschied zwischen aktuellem und moder- nistischem Kunstdiskurs, von dem ich eben gesprochen habe, würde ich zunächst etwas anders erläutern: Die modernistischen Theo- rien sind nämlich, bei aller Unterschiedlichkeit, geprägt von der Idee eines in sich geschlossenen Werks. Dadurch sind sie alle spätestens Mitte der 1960er Jahre im Zuge der künstlerischen Entwicklungen zu offenen, hybriden Werkformen, in eine Krise geraten – und mit ihnen ihre jeweiligen Bestimmungen ästhetischer Autonomie. So er- scheint Greenbergs Ästhetik medialer Reinheit angesichts interme- dialer Vermischungen obsolet. Aber auch die anderen, die explizit ge- sellschaftskritischen modernen Ästhetiken überleben diese Schwelle nicht (jedenfalls nicht ohne entscheidende Modifikationen): So hing etwa der sozialistische Realismus von Lukács, der die Kunst auf eine modellhafte Repräsentation von Welt verpflichten wollte, ebenso am Werkbegriff wie Adornos Ästhetik. Der eine, Lukács, braucht das in sich geschlossene Werk, weil das Modell von dem abgrenzbar sein muss, wovon es Modell zu sein behauptet: der empirischen Wirklich- keit; der andere, Adorno, braucht die Distanz des in sich stimmigen Werks zur übrigen Realität, weil er die Kunst zum Statthalter einer an ihr, wenn auch nur gebrochen zu erfahrenden Versöhnung macht, die ihm im beschädigten Leben, in einer grundlegend unversöhnten Gesellschaft nicht mehr erreichbar scheint. Man hat freilich auch gut begründete Einwände gegen die Geschichtsphilosophien erhoben, die im Hintergrund dieser Ansätze stehen. Jedenfalls aber werden all diese unterschiedlichen Werkästhetiken offensichtlich auch durch Entwicklungen in der Kunst herausgefordert, die sich dezidiert gegen das geschlossene Kunstwerk kehren und die Grenze zwischen Kunst

und Nichtkunst, Kunst und Leben gezielt destabilisieren. Es ist *diese* Situation – die Krise des Werkbegriffs – auf die die aktuellen ästhetischen Theorien reagieren. Aber natürlich fallen die Reaktionen auf diese Krise unterschiedlich aus.

So sieht meine theoretische Antwort auf diese Situation sehr anders aus als die partizipationsästhetische von Nicolas Bourriaud, auf die Sie wohl mit Ihrer Beobachtung anspielen. Der Unterschied besteht in der Stellung zur Autonomiefrage. Ich gehe davon aus, dass die Frage nach der Differenz von Kunst und Nichtkunst (also die Frage nach der Spezifik oder Autonomie der Kunst im Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Subsystemen) im Blick auf die offenen Werkformen, die an dieser Grenze operieren, nicht etwa überflüssig wird, sondern dass sie grundsätzlich anders gedacht werden muss. Die Differenz von Kunst und Nichtkunst sollte nicht als die Grenze zwischen einem in sich geschlossenen Werk und seinem Außen objektiviert werden, vielmehr denke ich, dass man sie an der spezifischen Erfahrung festmachen sollte, die die Kunst ermöglicht (und die sich vom Erlebnis der Unterhaltung, aber auch von den Erfahrungen, die man erkennend oder handelnd machen kann, unterscheidet). Damit stehe ich übrigens nicht alleine. In der deutschen philosophischen Diskussion nach 1970 gibt es ja eine regelrechte Wende von der Werk- zur Erfahrungsästhetik. Und in diesem Zusammenhang ist man durchaus, wenn auch kritisch, auf Kant zurückgegangen, um zu erklären, in welcher Hinsicht im Blick auf die Kunst nach 1960 von Kunst geredet werden kann, was ihre ästhetische Qualität ist. Dabei ging es auch darum, die Kunst nicht mehr heteronom mit geschichtsphilosophischen Gehalten zu überformen, sondern strikt in ihrer Wirkung zu erfassen. Man sah also gerade in den offenen Werkformen eine Provokation, eine Chance zum begrifflichen Neuanfang – wobei der Einsatz ein systematischer, nicht bloß historischer ist: Die offenen Kunstwerke provozieren ein solches Umdenken im ästhetischen Diskurs, dass dadurch nun auch die älteren, traditionelleren Werke in einem angemesseneren Licht erscheinen. Die Tendenz zur Entgrenzung der Werke entsteht dann nicht aus irgendwie externen, zum Beispiel „politischen“ Gründen, und sie richtet sich auch nicht gegen „das“ Ästhetische überhaupt, vielmehr wendet sie sich lediglich gegen ein verkürztes Verständnis des Ästhetischen, wie es sich auf unterschiedliche Weise in den modernistischen Werkästhetiken manifestiert. Die Tendenz zur Entgrenzung der Werke wird dann so verstanden, dass sie im Namen eines anderen, eines besseren Begriffs des Ästhetischen erfolgt. Ethik und Politik der Kunst hängen nach dieser Deutung aufs Engste mit ihrer Epistemologie zusammen: Das ethisch-politische Potenzial der ästhetischen Erfahrung besteht nicht zuletzt darin, dass sie ein unmittelbares Verstehen ebenso aussetzen wie das tatsächliche Handeln, und zwar zugunsten einer reflexiven Vergegenwärtigung der kulturellen und sozialen Horizonte, in die unser Verstehen und unser Handeln normalerweise eingelassen sind. „Politisch“ ist die Kunst dann in keinem direkten Sinne, sondern eher indirekt oder potenziell – und zwar aufgrund der Struktur der reflexiven Erfahrung, die sie ermöglicht.

Man kann leicht sehen, dass ein solcher Ansatz dem von Bourriaud diametral entgegengesetzt ist. Zwar reagiert auch Bourriaud auf



Abb. 2: Rirkrit Tiravanija, Ohne Titel (Pad Thai), 1990.

die Krise des modernistischen Autonomiebegriffs, aber er ist überhaupt nicht mehr an dessen Reformulierung interessiert. Statt die Kunst vom Leben abzuheben, wie das in einigen Teilen der modernistischen Kunsttheorie ja tatsächlich der Fall war, soll die Kunst nun direkt zum Medium dessen gemacht werden, was hier und jetzt politisch möglich ist. Sie soll keine ganz anderen Welten mehr anzeigen, sondern dazu beitragen, die gegebene Welt „auf bessere Weise zu bewohnen“. Bei Bourriaud heißt dies näher: Kunst soll zum Medium der Herstellung von Gemeinschaft werden – also Verhältnisse, Relationen zwischen Subjekten herstellen. Dabei wird die Herstellung unmittelbarer Intersubjektivität durchaus als kritische Intervention in eine Welt gedeutet, die durch korrupte Kommunikationsstrukturen und Vereinzelung gekennzeichnet sein soll. Kunst soll also Sozialintegration leisten; womit zugleich ihre ethisch-politische Funktion sichergestellt wäre. Allerdings kann man gegen diese Konzeption vieles einwenden.

Erstens ist Bourriauds Entwurf erschreckend blind für die institutionellen Voraussetzungen seiner relationalen Ästhetik. Da wird Kunst mit revolutionärem Gestus zum Mittel sozialer Integration gemacht, ohne hinreichend zu bedenken, in welchem Rahmen diese stattfindet: nämlich im geschützten Raum der Kunstwelt – wodurch denn auch prompt die alte Differenz zwischen Kunst und Leben (idealer Kunstpraxis und unidealer Wirklichkeit), die man „politisch“ überwunden zu haben glaubt, wieder eingezogen wird: Jetzt aber nicht mehr als die Differenz des Ästhetischen zum Nichtästhetischen, sondern als soziale Differenz – zwischen der Inszenierung sozialer Verhältnisse in den Kunstinstitutionen und den desintegrierten Verhältnissen draußen liegt der Abstand des Privilegs. Zweitens ist natürlich nichts unpolitischer als das Lob der Gemeinschaft, ohne nach deren je spezifischer Qualität zu fragen; schlimmer noch: Das unpolitisch generalisierte Lob der Gemeinschaft birgt selbst ein politisches Problem. Gerade aus demokratietheoretischer Perspektive muss man doch

sagen, dass demokratische Politik nicht zuletzt dort statthat, wo sie sich selbst spaltet, wo also Gemeinschaften (in ihrer jeweiligen politischen Gestalt) durch ihr Anderes politisch infrage gestellt werden. Schließlich, drittens, verkennt Bourriauds Programm die Pointe der Arbeiten, die es für sich reklamiert. Schaut man mal näher hin auf die Arbeiten von Rirkrit Tiravanija oder auch von Felix Gonzalez-Torres, den paradigmatischen Künstlern für die relationale Ästhetik, so geht es hier nicht um direkte Partizipation – weder um die Teilnahme am Sozialen noch um die am Werk –, sondern um die Problematisierung oder Thematisierung von Partizipation oder Teilnahme. Ich finde die Arbeiten nicht allzu stark, aber man muss doch sagen, dass sich Tiravanijas Suppen-Aktionen ebenso wenig darin erschöpfen, dass die Kunstwelt gemeinsam eine Suppe löffelt, wie Gonzalez-Torres' Bonbon-Installation *Lover Boys* etwa (das ist mein Lieblingsbeispiel in diesem Zusammenhang) darin aufgeht, dass wir uns ein Bonbon mitnehmen können. Wenn dem so wäre, wären die Arbeiten tatsächlich von einer nachgerade unfassbaren Trivialität und Dürftigkeit – sowohl in politischer wie in ästhetischer Hinsicht. Bei Tiravanija geht es aber offenkundig nicht zuletzt um die soziale Struktur der sich konkret versammelnden Kunstwelt, sie wird sich selbst zum Gegenstand (welche Positionen werden eingenommen – konkret im Raum und im übertragenen Sinne?); und es geht natürlich zugleich darum, die faktische Partikularität einer sich als universal setzenden westlichen Kunstwelt anhand des von ihr Ausgeschlossenen sichtbar zu machen: Es wird Pad Thai gereicht. Wovon sind wir also unter diesen Bedingungen Teil? Und wie nehmen wir teil? Gonzalez-Torres unterläuft noch deutlicher als Tiravanija den vordergründigen Impuls zum Mitmachen: Wenn er BetrachterInnen dazu einlädt, sich einen Bonbon aus seiner Installation *Lover Boys* zu nehmen, dann ist diese Einladung im Kontext der verstörenden Information zu sehen, dass das (immer wieder aufgefüllte) Gewicht der Bonbon-Installation dem des Künstlers und seines Liebhabers entspricht (die beide inzwischen an AIDS verstorben sind). Ob man sich einen Bonbon nimmt oder nicht, ist dann für die Wirkung der Arbeit sekundär, würde ich sagen. In beiden Fällen wird die unmittelbar praktische Bedeutung von Partizipation gerade unterlaufen – und zwar zugunsten der reflexiven Logik des Ästhetischen, deren ethisch-politisches Potenzial ich oben verteidigt habe.

Hier geht es ebenfalls um Intersubjektivität, allerdings nicht im Sinne der Herstellung einer konkreten, zumeist ebenso zufälligen wie sozial homogenen „Gemeinschaft“, die an einem Kunstevent teilnimmt, sondern im Sinne der reflexiven Thematisierung jener intersubjektiv geteilten Praxis, die uns immer schon bestimmt. Dass eine solche Reflexion auf die sozialen Konventionen, die unsere Praxis prägen, dezidiert individuell erfolgt – jeder und jede ist mit ihr alleine, und zwar gerade in Situationen, die das Soziale zum Thema machen – steht dann gerade nicht im Gegensatz zu ihrem politischen Potenzial. Ich gehöre also nicht zu denen, die das Konzept der ästhetischen Erfahrung für obsolet erklären, um „Partizipation“ an seine Stelle zu setzen. Und ich glaube auch nicht, dass dies die einzige Weise ist oder sein sollte, wie man Politik und Ästhetik heute zusammendenkt.



Abb. 3: Installationsansicht, Felix Gonzalez-Torres, Untitled (Loverboy)/Untitled (Revenge), The Renaissance Society at the University Chicago, 1994.

Dominique Laleg: Sie sprechen davon, dass sich die ästhetische Erfahrung und die dadurch ermöglichte Reflexion individuell ereignen. Ist nach Ihrem Verständnis das Subjekt mit dieser Erfahrung und Reflexion zunächst also immer allein? Besteht so gesehen gar keine Möglichkeit, dass die Grenze der Subjektivität in der ästhetischen Erfahrung überschritten werden kann und diese selbst in einem gewissen Sinn kollektiv wird?

Juliane Rebentisch: Ich meine in der Tat, dass man, wenn man eine ästhetische Erfahrung macht, im übertragenen Sinn allein mit dem Werk ist, auch wenn er sich faktisch mit anderen im Raum befindet. Die ästhetische Erfahrung verweist die Erfahrenden an sich selbst zurück. Das wird wiederum gerade bei offenen Kunstwerken deutlich – zum Beispiel in performativen Situationen, die weder die traditionelle Trennung von Bühne und Zuschauerraum kennen noch die ontologische von realer und fiktionaler Welt. Gerade weil meine Bewegungen, auch meine Stellung zu anderen, für die Situation, für das Geschehen selbst relevant werden, bin ich immer auch auf mich zurückgeworfen. Performances, die es den Zuschauern und Zuschauerinnen überlassen zu entscheiden, wann die Situation „kein Spiel“ mehr ist und abgebrochen werden sollte, dramatisieren das. Denken Sie an Performances von Yoko Ono, von Christoph Schlingensiefel oder auch von Santiago Sierra oder Marina Abramović. Wenn ich beispielsweise in eine Schmerzperformance von Marina Abramović aus moralischen Gründen interveniere, beende ich zugleich – in gewisser Hinsicht gewaltsam – die Performance, negiere ich die künstlerische Produktion. Ebenso aber wird man dem Geschehen nicht gerecht, wenn man sich darauf zurückzieht, dass es sich „nur“ um Kunst handelt, die rein formal – im Blick auf ihr Gemachtsein, ihr Verhältnis zur Geschichte der Performancekunst et cetera – zu betrachten wäre. Worum es bei solchen Produktionen geht, ist offenbar gerade die Erzeugung einer Spannung zwischen diesen beiden Einstellungen – der moralischen und der formalistischen



Abb. 4: Marina Abramovic, Rhythm 10, Edinburgh 1973.

–, durch die sich die unhinterfragte Sicherheit der Zuschauerposition zersetzen muss. Allerdings wird in solchen Formen zeitgenössischer Performancekunst lediglich ein grelles Licht auf eine Paradoxie geworfen, die, worauf Alexander García Düttmann in seinem Buch über die *Teilnahme* an Kunst aufmerksam gemacht hat, für sehr viele Formen der Kunstbetrachtung konstitutiv ist: dass Kunst ein Moment des unmittelbaren Glaubens an die von ihr eröffnete Welt ebenso fordert wie eine diesen Glauben brechende Aufmerksamkeit für ihre Vermitteltheit als Kunst. Kunst ereignet sich dann, sofern die paradoxe Einheit dieser beiden Seiten anerkannt, und das heißt: deren Spannung ausgetragen wird. Das Ereignis der Kunst ist jetzt nicht mehr das objektive des Werks, sondern das eines Prozesses zwischen Werk und BetrachterInnen.

Mit der Kritik an der Objektivität des Werks einher geht aber eine andere Konzeption des Betrachters oder der Betrachterin, die seine beziehungsweise ihre „Grenzen“ mit betrifft. Man kann sich das gut an der Figur des idealen Betrachters oder der idealen Betrachterin, nämlich des Kritikers oder der Kritikerin, klarmachen. Traditionell

wird der Kritiker oder die Kritikerin als jemand vorgestellt, der oder die seine Autorität durch eine Distanz zum Objekt etabliert, die seine Neutralität garantieren soll – so, als ob die Grenzen dieses Selbst und jenes Objekts stabil wären. Die so verstandenen idealen KritikerInnen sind nicht nur objektiv, also von Vorurteilen möglichst frei, sie zeigen auch möglichst wenig affektive Reaktionen, vor allem keine heftigen wie beispielsweise Scham, Angst oder Ekel. Neutralität ist nach dieser Vorstellung eine Voraussetzung für kritisches Denken überhaupt. In den letzten Jahren wurde dieses Modell der Kritik durch künstlerische Praktiken (und zwar keineswegs allein aus dem Bereich der Performance) unter Druck gesetzt, die nicht nur ihrer Form nach BetrachterInnen einbeziehen, sondern auf unterschiedliche Weise die Neutralität der BetrachterInnen oder KritikerInnen infrage stellen. Sei es dadurch, dass dezidiert auf die Heterogenität der Kunstöffentlichkeit gezeigt wird, auf den Umstand, dass die Erfahrungen, die hier gemacht, und die Urteile, die hier gefällt werden, immer schon von verschiedenen kulturellen, sozialen und ökonomischen Hintergründen beeinflusst sind. Oder sei es dadurch, dass man geradezu auf einen affektiven Distanzverlust der BetrachterInnen oder KritikerInnen zielt. In beiden Fällen geht es darum, durch eine Destabilisierung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt auch die Praxis unseres Urteilens zum Problem werden zu lassen, und zwar nicht zuletzt hinsichtlich der Implikation der (bis in die affektiven Regungen hinein sozial vermittelten) Subjektivität der BetrachterInnen oder KritikerInnen in den Gegenstand ihrer Kritik oder Interpretation. Ich habe eben schon darauf hingewiesen, dass Intersubjektivität hier lediglich höchst vermittelt, nämlich als *Gegenstand* der Reflexion, eine Rolle spielt. Welche Praxis, welche Konvention hat mich geprägt, dass ich diese Situation so wahrnehme?

Tatsächlich würde ich die ästhetische Erfahrung also scharf abheben von Erfahrungen wie man sie beispielsweise in der Masse haben kann, sagen wir im Stadion, wo es um die Überschreitung der Subjektivität des Einzelnen auf andere geht. Die Überschreitung der Grenze der Subjektivität in der Masse erfolgt durch eine wechselseitige affektive Ansteckung, und es entsteht eine Einheit, die alles in den Schatten stellt, was sich an Angleichungen innerhalb sozialer Gruppen herstellen mag. Zwar ist diese Dynamik der Masse zuweilen im Zeichen einer demokratisch verstandenen Utopie der Gleichheit verteidigt worden; Elias Canetti etwa spricht durchaus affirmativ von dem „glücklichen Augenblick, da keiner *mehr*, keiner besser ist als der andere“, und der erkläre, warum die Menschen zur Masse werden. Das Problem der Masse liegt allerdings auch nicht schon darin, dass in ihr die sozialen Hierarchien aufgehoben werden, sondern darin, dass dies mit einer Dynamik verbunden ist, in der die Urteilsfähigkeit der Einzelnen überhaupt suspendiert wird. Die Kraft der wechselseitigen affektiven Ansteckung der Massenmitglieder untereinander zieht die Einzelnen derart in den Bann, dass sie ihre Individualität, ihre Distanz- und Kritikfähigkeit, ja, wie Nietzsche sagt: ihr Gewissen, schließlich in einer kollektiven Bewegung fortreißt.

Die ästhetische Erfahrung hingegen suspendiert die Praxis des Urteilens nie vollständig, sondern verhält sich reflexiv zu ihr. Wenn

es hier eine Überschreitung des Subjekts auf Gemeinschaft hin gibt, so wäre es die Gemeinschaft derer, denen die Selbstgewissheit ihrer eigenen Urteilspraxis suspekt geworden ist; es wäre eine Gemeinschaft, die gerade keiner Figur der Einheit verpflichtet ist, sondern eine Gemeinschaft, die sich selbst auf die Möglichkeit ihrer Infragestellung überschreitet.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Michael Compton/David Sylvester (Hg.), Robert Morris (Kat.), London 1971, S. 22.
Abb. 2 Rein Wolfs (Hg.), Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day), Amsterdam 2004, S. 124.
Abb. 3 Julie Ault (Hg.), Felix Gonzales-Torres, New York/Göttingen 2006, S. 36.
Abb. 4 Christoph Brockhaus/Ryszard Stanislawski (Hg.), Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bd. 1 (Kat.), Ostfildern-Ruit, 1994, S. 413.

Juliane Rebentisch ist seit 2011 Professorin für Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Offenbach am Main und assoziierte Wissenschaftlerin am Frankfurter Institut für Sozialforschung (IfS).

Dominique Laleg studiert Philosophie und Kunstgeschichte in Basel. Er ist Mit-Herausgeber und Redakteur bei ALL-OVER.

Art – the virtualized value

It is a matter of common knowledge that art is – or can be – expensive. Moreover, it is also known that specific connoisseurship distinguishes the worthless from the valuable and therefore also regulates the pricing. Public debates on the relation of artworks and their prices are not unusual. However, what are the actual conditions for this evaluation?

Based on Boris Groys' theory of culture as a process of valorization, in which he investigates European avant-garde by the paradigm of *the new* the impetus for producing and collecting art since the 1960s, when pieces of art became highly-rated investment objects, shall be discussed within this paper.¹ A general view on Western history shows that booming economies have become centers of art production and artistic innovation. Studying this phenomenon the following essay will focus on the evolution of money economy. In order to explore artistic *value*, the relationship between monetarism and virtuality has to be investigated.

Money allows to swap everything with everything – as Karl Marx explained² Money can primarily be defined as universal value measure that enables a huge complex of transfers or exchanges of an unlimited number of different things between an unlimited number of partners. Georg Simmel explained money to *have* and to *be* relation in 1900.³ Now, more than a hundred years later financial industry has developed further into computer-controlled high-frequency trading.⁴ This practice, which is also called algorithmic trading, works in timespans as small as microseconds. Hence, those investors who can afford to use this technology are privileged. While these complex processes are quite hard to understand for non-professionals, ordinary people today use online banking or pay by electronic cash as matters of course.

The virtualization of money

Initially, a short overview on the evolution and the characteristics of money should be given here: The oldest form of money used as medium of exchange is called *commodity money*.⁵

Its value results from the commodity it has been made from. Whereas until the 13th century charges had been paid in natural products, money economy began to be established through introduction of coinage.⁶ The nominal value of a mint was – in theory – depending on its commodity value, which means the value of the metal it was made of. In practice, precious metal was clipped and scratched from the coins, so its commodity value was reduced compared to the face value held by legal tender laws. Besides, it is provable that European sovereigns counterfeited mints to finance their war projects such as Philip IV of France

Representative money, however, guarantees a claim on a commodity, for example gold or silver. Historically developed from coinage, the term can be illustrated easily by paper money: In 1609 the Bank of Amsterdam established *bank money* by receiving coinage at their intrinsic value. Gresham's law – “Bad money drives out good“ – explains this effort.⁷ In order to explicate the idea behind this dictum, the economic situation from the 13th to the 17th century as described above has to be imagined. Gresham shows that people try to spend bad money (*debased coins*) while saving good money (coins of high standard), which lowers the value of a country's currency in general. In comparison to that, the money provided by the Bank of Amsterdam, was in accord with mint standards and guaranteed the exact same value, which made it worthier than real coinage. The invention of cashless payment transactions avoided the risks of conveyance and allowed a higher mobility. Whereas the Dutch banking house ensured covering in coins for deposits, the introduction of paper money produced a huge crisis in 18th century France, later known as *Mississippi-Bubble*. Authorities started producing money partly based on the ideas of John Law. He recommended covering banknotes not only by precious metal but also by immovable property. The latter guaranteed “earnings expectations“.

In Goethe's drama *Faust. The Second Part of the Tragedy*, Mephistopheles suggests substituting gold standard from “unexploited resources” for paper money.⁸ Goethe illustrates the magical component of money creation and points out its diabolic nature inspired not least by the French economic collapse. Similar to the situation in France around 1718, the fictional empire suffers from a shortage of precious metals, which has also led to a shortage of coins. The solution of replacing gold by paper is similar in history and literature. This shows the basic principles of money: there has always to be a certain shortage of money.⁹ If the money wasn't tight, it would not be worthy anymore.

In summary, it can be stated that values like silver or gold represented by coinage have become virtualized into a medium of exchange. This process of continuous virtualization of money as well

as value itself is sustained and pushed on by inventing the banknote. Particularly during the 20th century we can observe two significant events having a high impact on global monetary management. The first was the *Bretton Woods* conference held in 1944 with the intention to decide over financial and commercial relations among the world's major industrial states in order to prevent hyperinflation.¹⁰ As a result of *Bretton Woods* the U.S. dollar became the world reserve currency, to which other national currencies of the system were pegged. In return, the U.S. guaranteed a fixed amount of gold for the dollar, which consequently ensured gold covering for the other currencies – the so-called gold exchange standard. Due to a coated inflation since 1945 and the high costs of the Vietnam War, President Nixon abandoned the gold standard finally in 1971. This second important event is known as the *Nixon-Shock*. In consequence of this shock, *fiat money* has been developed (Latin: fiat – “it shall be”). *Fiat money* is what we are using today; it does not have any intrinsic value but it is declared to be legal tender and issued and controlled by the state.¹¹ Paper money and coins or even software serve as a kind of certificate for the declared value.

Arts, patronage and money in the past

What about the coherence of money and art? In order to figure out how investment in art works nowadays it seems to be helpful to go back in history and to compare the relation of arts, patronage and money in feudal regency systems with our current art market. Michael Baxandall's investigation on the relationship of artists and their clients in 15th century Italy shows a change of paradigm, which is very important for subsequent developments.¹² Paintings were – except for a few commissioned works – especially designed for each and every patron. While the medieval ‘artist’ had been paid like a craftsman for his time and the used material, sources written during the period of early Renaissance show a shift from precious material – like ultramarine and gold – towards pictorial skill. Giovanni d’Agnolo de’ Bardi paid Botticelli “two florins for ultramarine, thirty-eight florins for gold and preparation of the panel, and thirty-five florins for his brush” in 1485.¹³ In this context, “brush” indicates the painter’s labor and skill. This “economic basis for the cult of pictorial skill” had become possible in a booming society based on the advantages of money economy.¹⁴ By giving up prohibition of interest, banking industry has been born initiated by Florentine families such as the Bardi, the Peruzzi and later the Medici.¹⁵

In the Dutch *Golden Age* the first flourishing art market was established, which allowed personalities like Rembrandt certain autonomy.¹⁶ In contrast to 15th century Italy, the Dutch painters produced for the open market, as Svetlana Alpers points it out.¹⁷ Due to a lack of land people of all classes invested in paintings. Pictures were cheap and were marketed at fairs. In comparison to Rubens, whose workshop was based on the division of labor, the author drafts Rembrandt’s personality to be the forerunner of the model of an artist, which we are

familiar with in our present culture. According to Alpers' argument, Rembrandt's great effort was to create the label *Rembrandt*, containing an "aura of individuality" in contrast to the manufactured mass product of a pre-industrialized society – a point of view, which I only partially agree on (see below).¹⁸ The interesting fact is that Rembrandt managed his artistic career mostly on credit, which allowed him independence from the patronage system. As written sources show, the artist offered paintings or etchings as payment of his debt.¹⁹ This had been made possible by a system flexible enough to enable these complex money transactions. Rembrandt could establish his wide reputation by dint of his specific manner of etching. He created a demand – as Alpers calls it – on his works in progress. By reworking the plate and modifying the image the print could be sold as new.²⁰ At a sale the artist himself bought the famous *Hundred-Guilder Print*, an impression of *Christ Preaching*, for this excessive price.²¹ According to Alpers, Rembrandt intended to make his own work rare and beyond this to upvalue his profession in general by acquiring pieces of art at high prices.

During Industrialization, producing pictures on stock and merchandising them through galleries has more or less successfully become the rule rather than the exception. Paradoxically the artistic ready-made symbolizes the unique, the singular in opposition to the mass product. Driven by the paradigm of the artist as an autonomous subject creating out of his individuality, the period of the European avant-garde establishes *the new* as an essential category. This is exactly what Groys describes as the reevaluation of value.²² In his model the author differentiates between the so-called *archive* and the *profane*. Ordinary things – out of profane context – are upvalued by reevaluation and become a part of the cultural archive, like Marcel Duchamp's *Fountain* from 1917. Thus, a process of continuous exchange in both directions is launched, where it is also possible to devalue pieces of artworks for example as kitsch and banish them back into the profane world.

Trying to explore the area of value and money, these thoughts are central. Especially the idea of continuous exchange is similar to money economy. According to the works of Jochen Hörisch and recently Joseph Vogl, who both analyze the money system from the perspective of literature, the trust in money has replaced religion in some way.²³

Arts, patronage and money in the 20th century

Since the 1970s *fiat money* is circulating around the globe. Earning expectations for the future create the value of assets, investment objects, prices and money itself. As Robert Hughes shows in his documentary "The Mona Lisa Curse", a great shift within the art world took place in 1973, when taxi tycoon Robert C. Scull and his wife Ethel sold fifty works of Pop Art from their collection with tremendous profit at Sotheby's New York.²⁴ Scull had bought Jasper Johns' *Double White*

Map for \$ 10,200 around 1965 but resold it for \$ 240,000, which was not only the record price of the evening but also the biggest sum ever spent on a work of a living artist.²⁵ Robert Hughes calls this event “a shift from aesthetics towards money”.²⁶ As shown above, art has already been known as an asset in 17th century Netherlands. The new quality reached here is not that pieces of art are traded as commodities but rather the dimension of profit in the face of time. Average profit among works of top-artists was 29.4% p.a. observed during the period from 1979 to 1989.²⁷ According to the economic situation, contemporary art offers new opportunities as a secure investment. In Damien Hirst’s *For the Love of God* money was part of the media mix of platinum and diamonds, which it has been made from, as the artist himself was engaged in the consortium that acquired the most expensive contemporary artwork ever.²⁸

Judging the role of the art collector/patron in the 20th century has to be done very carefully. Scull himself described buying art as “involvement”.²⁹ From an economic point of view the aim of every investor is to ensure making profit. Like money multiplying its worth, art offers the expectation of a high resale value after some years. Harald Szeemann worried about the fact of pushing prices by collectors or institutions as part of the game particularly within the American art system.³⁰ For the highly rated American artist Jeff Koons or the British artist Damien Hirst the workshop-practice of a Rubens became *modus operandi* rather than the practice of a Rembrandt who worked by his own hand.

Data processing and information technology has been the pacesetter for today’s money economy. We all benefit from its advantages through a global network which works as a huge *machine désirante*.³¹ Every time and at every place almost everything is available via the Internet, everybody can participate due to the innovations of the Web 2.0. Instead of communicating from *one-to-many*, content is provided from *many-to-many*. Following Walter Benjamin’s thoughts on mechanical reproduction, it can be assumed that for the collector incorporating the unique, the singular by purchasing it in order to stand out from the mass of art-consumers, like visitors of galleries or museums, might be a reason for art being this highly-paid status symbol.³² In this context, Tasos Zembylas introduces Thorstein Veblen’s concept of conspicuous consumption according to which wealth is used to manifest social power.³³

“*May I help you*” by Andrea Fraser addresses these main issues in the art world. Realized as a lecture performance in 1991 during Allan MacCollum’s exhibition at the American Fine Arts, Co., New York,³⁴ actors address the visitors directly by means of a 20-minutes lecture about the presented pieces based on Fraser’s script:³⁵

“I would say that this work is the apotheosis of abstraction.
It’s an abstraction that implies an absolute simplification
and reduction within a language of well balanced purity.
It has extraordinary colors and formal intensity.
[...]

It's sublime – almost transcendent. It's distinctive, disinterested, gratuitous, refined, restrained, sober, calm, guileless, good, simple, certain. It's perfect. It has such tact, such grace, such quiet self-assurance. It's . . .

She pauses again, then moves closer to the work. She looks at it for a moment. As she looks her expression becomes increasingly peaceful as if, in looking, all of her wants are satisfied.

... so far away from the passions that ordinary people invest in their ordinary lives. This is art. This is culture.”

The first character speaking to the audience represents the typical art critic, whose speech tends to be exclusive, evaluating, creating its own mystery not approachable for any ordinary person. It shows the elitist quality of contemporary art. The second character appearing in Fraser's monologue continues:

“I always tell my clients that the criterion for buying an artwork should be whether you would want it in your home. Loving something means having it with you.

Your collection expresses the texture and quality and even the smell of your life. It permeates everything about you, from the condition of your teeth to the way that you love.

You're branded by the objects you love. They mark you as the property of your culture, the property of your class.”

Here, the difference between you and the others is expressed very openly. The discourse addresses an art buyer directly, whose expectations are illustrated. Subsequently, art as simple investment object is denied in a polemic way.

“You know, some people come in here and they want to invest and then they haven't got the time. Imagine! They haven't got the time to be personally interested.

On the one hand investment and on the other, total incompetence. If you stuck a piece of shit on the wall it would be all the same to them as long as someone told them the shit was worth money. That's the *nouveau-riche* approach.”

In his study *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* the French sociologist Pierre Bourdieu reveals aesthetics as a category of power.³⁶ Fraser uses this model for introducing her characters as representatives of different social classes. Here the “art lover” expresses his or her disapproval of the “*nouveau-riche* approach”.

In the 1960s the newly created style of Pop Art coincided with the art hype. Pop Art has been interpreted as an attempt of democ-

ratizing art by producing pieces, people understood. Especially for Andy Warhol making business was part of his artistic concept.³⁷ The technological progress since the 1990s made it possible for everybody owning the technical equipment and an internet access to broadcast himself by writing, sharing links, pictures, videos, podcasts or music. Warhol's vision of 15 minutes fame for everyone seems to have become reality. While publishing in traditional media was once only possible from one to many, nowadays the formula is from many to many.³⁸ In this context the website of the British leading gallery owner Charles Saatchi should be mentioned.³⁹ The official site representing the gallery contains a prominently placed online store, which offers catalogues, merchandising articles, artist's editions and works of art. Additionally there exists *Saatchi Online* which is a platform organized as a marketplace for (young) art accessible to everyone. Its advertising Janus-faced slogan "Discover. Get discovered." invites investors as well as emerging artists. A series of online competitions, so-called *Showdowns*, are initiated here. The winner of each *Showdown* gets the opportunity to be shown at Saatchi Gallery. "Economy of attention", a term, which is circulating in social media platforms, describes the principle of the internet: Publicity leads to profit. While prices of the Top 100 Artists remain astronomically high, a growing discount price segment can be observed, which is established through online platforms and in analogue life as well. An example is the *ArtMart*, a one-week event, taking place annually at Künstlerhaus Wien.⁴⁰ Visitors/clients are in a gold-rush mood by discovering art at € 80 the piece. Programmatically open-door policy is implemented to consume and to purchase one out of the 2,500 affordable art works. Regarding the number of art events – what does this mean for perception in general?

Robert Hughes refers in "The Mona Lisa Curse" to Walter Benjamin and in succession to the pessimistic view of Theodor W. Adorno by criticizing the presentation of Leonardo's Mona Lisa in the Metropolitan Museum, which reduces the masterpiece to a facsimile of itself.⁴¹ The motivation of the visitors *to have seen* rather than *to view* the panel makes the difference. While the mode of reception can be discussed, it is unquestioned that Mona Lisa represents fine arts – it is a convention. Following the argumentation of Groys, culture is generated by producing interchangeable and benchmark setting value measures. It is a dynamic process in which values become negotiated perpetually.

Benjamin's aura has not been destroyed, neither through mass reproduction nor through the masses themselves. The artistic mission to demolish the artwork's aura has at least created something I would call aura 2.0. The attempts to 'democratize' artistic production in terms of questioning the masterpiece or the original in the 1920s and in the 1960s only have worked for a short time – for a moment of shock. So the pricing of an archived artwork, its value is part of our knowledge and affects our perception on the one hand. On the other hand it also attracts and encourages more and more people to get involved by becoming artists, collectors or art historians. Joseph Beuys has once put the phenomenon into a very short and simple formula: Art = Capital⁴².

Anmerkungen

- 1 Boris Groys, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, Wien 1992, pp. 10, 11.
- 2 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Berlin 1968, p. 566.
- 3 Georg Simmel, Philosophie des Geldes, Köln 2009, p. 147.
- 4 Henrik Mortsiefer, Maschinen an der Macht, in: Tagesspiegel, 08-05-2010, URL: <http://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/maschinen-an-der-macht/1816674.html> [03.06.2011].
- 5 Georg Zoche, Grundsätzliches, in: Welt macht Geld, URL: <http://weltmachtgeld.tnparty.eu/index.php/Grundsätzliches> [10.06.2011].
- 6 Hendrik Makeler/Nicolas Oresme/Grabriel Biel. Zur Geldtheorie im späten Mittelalter, in: Scripta Mercaturae. Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Vol. 37, 2007, 1, pp. 56 – 94.
- 7 Zoche 2011.
- 8 Jochen Hörisch, Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt am Main 1996, pp. 130 – 132.
- 9 Ibid., p. 130.
- 10 Cf. Zoche 2011.
- 11 Ibid.
- 12 Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, 2nd Ed., Oxford 1988.
- 13 Ibid., pp. 16, 17.
- 14 Ibid., Preface to the 1st Edition.
- 15 Jaques Le Goff, Geld im Mittelalter, Stuttgart 2010, pp. 163 – 168.
- 16 Tasos Zembylas, Kunst oder Nichtkunst. Über Instanzen ästhetischer Beurteilung, Wien 1997, pp. 97, 98.
- 17 Svetlana Alpers, Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market, Chicago 1988, p. 94.
- 18 Ibid., pp. 102.
- 19 Ibid., pp. 96, 97.
- 20 Ibid., 98.
- 21 Ibid., 104. For comparison, contemporary Dutch household inventories list paintings under ten guilders: *ibid.*, p. 94.
- 22 Groys 1992, p. 14.
- 23 Cf. Hörisch 1996, and Joseph Vogl, Das Gespenst des Kapitals. 2nd Edition, Zürich 2010/11.
- 24 Robert Hughes, The Mona Lise Curse (Documentary, 49 min.), GBR 2008.
- 25 Baruch D. Kirschenbaum, The Scull Auction and the Scull Film, in: Art Journal, Vol. 39, No. 1 (Autumn, 1979), pp. 50 – 54.
- 26 Hughes 2008.
- 27 Zembylas 1997, p. 89.
- 28 Stefan Koldehoff, Der Künstler kauft sich selbst, in: Süddeutsche Zeitung, 03-09-2007, URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/das-ende-des-kunstbooms-der-kuenstler-kauft-sich-selbst-1.773847> [26.06.2011].
- 29 Hughes 2008.
- 30 Harald Szeemann, Zensur habe ich nie akzeptiert, woher sie auch immer kam (Interview), in: Cash, No. 43, 29-10-1993, p. 52 – 53, quoted after: ZAMBYLOS 1997: 69.
- 31 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Anti-Ödipus, 4th Ed., Berlin 1977.
- 32 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Id.*, Schriften, Vol. I, Theodor W. Adorno (ed.), Frankfurt/Main 1955, pp. 366 – 405.
- 33 Cf. Zembylas 1997, p. 72, and: Thorstein Veblen, The Theory of the Leisure Class, 1899.
- 34 Sabine Breitwieser (ed.), Occupying Space. Generali Foundation Collection (cat.), Köln 2003.
- 35 Andrea Fraser, May I Help You?, in: Friedrich Petzel Gallery, URL: <http://i1.exhibit-e.com/petzel/95f61adf.pdf> [12.07.2011].
- 36 Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Harvard University Press 1984.
- 37 Cf.: Nina Tessa Zahner, Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2006.
- 38 Valerie Brennan, Navigating Social Media in the Business World, in: Licensing Journal, Vol. 1, p. 8 – 12.
- 39 See: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/> and <http://www.saatchionline.com/>.
- 40 Julia Urbanek, Die Revolution der leistbaren Kunst, in: Wiener Zeitung, 09-11-2010, URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/?em_cnt=34315&em_loc=77 [12.07.2011].
- 41 Cf. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973.
- 42 "CAPITAL is at present the work sustaining ability. Money is not an economic value though. The two genuine economic values involve the connection between ability (creativity) and product. That explains the formula presenting the expanded concept of art: ART=CAPITAL", Joseph Beuys, 1985, quoted in: Regina Brenner, Political Activism, URL: <http://www.wal-kerart.org/archive/F/9C4309B0B50D8AA36167.htm> [02.10.2012]



Autorin

Maria Männig studierte an der Akademie der bildenden Künste Tapiserie sowie Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 2012 doktoriert sie am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien zur Kritik der Moderne in Hans Sedlmayrs Schriften und deren zeitgenössischer Rezeption im deutschsprachigen Raum.



Walter Derungs

Die Zentrale

Die Zentrale weiß alles besser. Die Zentrale hat die Übersicht, den Glauben an die Übersicht und eine Kartothek. In der Zentrale sind die Männer mit unendlichem Stunk untereinander beschäftigt, aber sie klopfen dir auf die Schulter und sagen: „Lieber Freund, Sie können das von Ihrem Einzelposten nicht so beurteilen! Wir in der Zentrale ...“

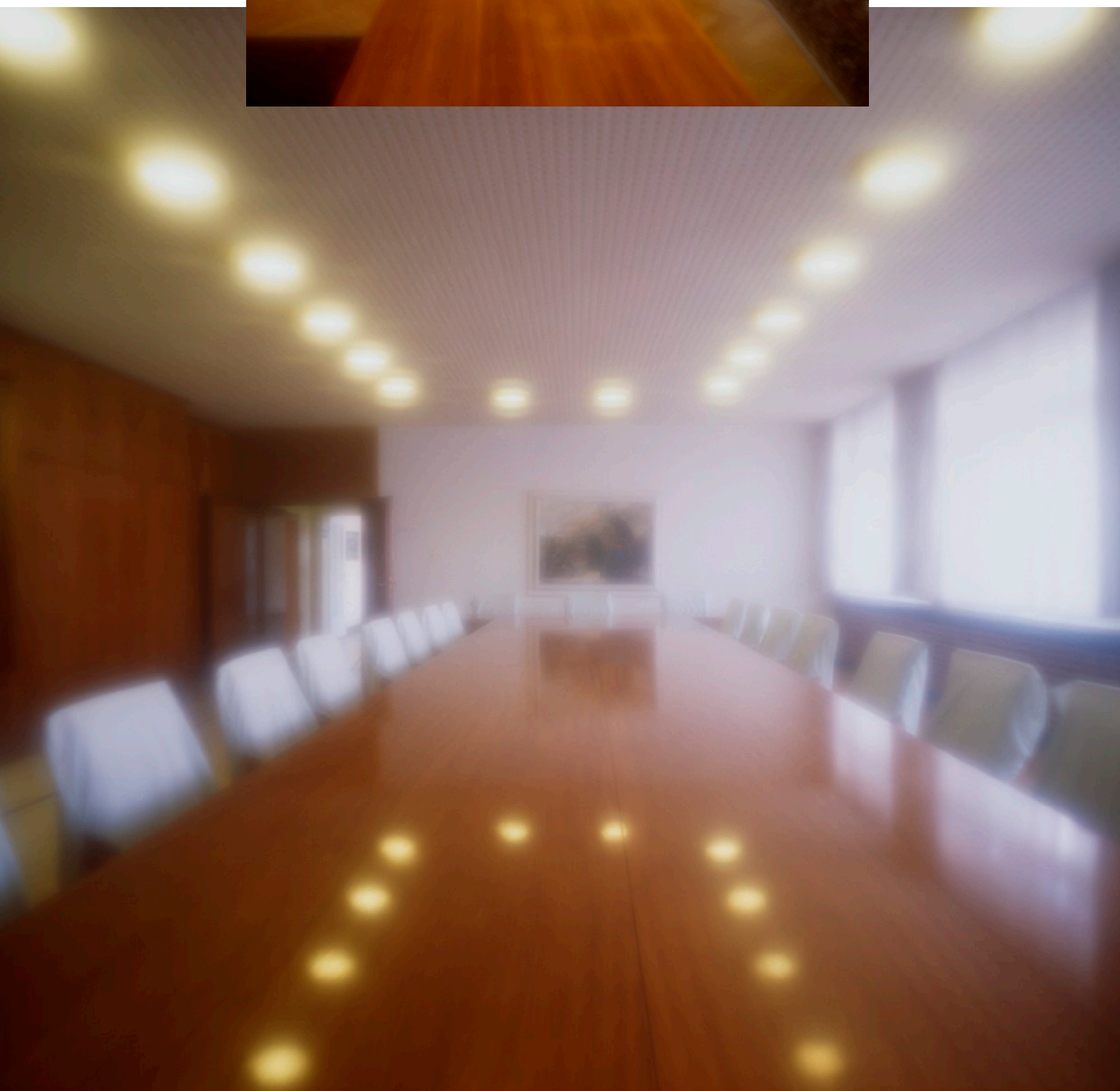
Die Zentrale hat zunächst eine Hauptsorge: Zentrale zu bleiben. Gnade Gott dem untergeordneten Organ, das wagte, etwas selbständig zu tun! Ob es vernünftig war oder nicht, ob es nötig war oder nicht, ob es da gebrannt hat oder nicht –: erst muß die Zentrale gefragt werden. Wofür wäre sie denn sonst Zentrale! Dafür, dass sie Zentrale ist! merken Sie sich das. Mögen die draußen sehen, wie sie fertigwerden!

In der Zentrale sitzen nicht die Klugen, sondern die Schlaunen. Wer nämlich seine kleine Arbeit macht, der mag klug sein – schlau ist er nicht. Denn wäre ers, er würde sich darum drücken, und hier gibt es nur ein Mittel: das ist der Reformvorschlag. Der Reformvorschlag führt zur Bildung einer neuen Abteilung, die – selbstverständlich – der Zentrale unterstellt, angegliedert, beigegeben wird ... Einer hackt Holz, und dreiunddreißig stehen herum – die bilden die Zentrale.

Kurt Tucholsky (alias Peter Panter), Die Zentrale, in: Die Weltbühne, Nr. 13, 31.03.1925, S. 488.

















Bildlegende

- S. 46: Ruins in reverse, 2008
- S. 47: Fremantle Prison, 2005
- S. 48: Die Zentrale, 2006
- S. 49, 50: Daluan BW, 2011
- S. 51, 52, 53: Daluan, 2010

Künstler

Walter Derungs (1970*) studierte Kunst in Basel und Berlin. Seine Arbeiten entstanden zum Teil bei längeren Auslandsaufenthalten in China und Australien. Er lebt und arbeitet als freier Künstler in Basel.

www.walterderungs.ch

Der Vermittlungsschalter Ausgestelltes Design zwischen Aktivismus und Zweideutigkeit

Design zeichnet sich im Ausstellungskontext der Gegenwartskunst durch eine besondere Zweideutigkeit aus: Einerseits wird man mit eindeutigen aktivistischen Impulsen angesprochen, andererseits – etwa in bestimmten Displays – jedoch durch die scheinbare, vermittelte Ausstellungssituation mit eher zweideutigen Signalen konfrontiert. Natürlich ist diese Spannung generell in vielen Ausstellungskontexten zu beobachten. Ich denke allerdings, dass die Platzierung von Design im Ausstellungskontext jene zweideutige Spannung erheblich erhöht. Dies geschieht sowohl durch eine gewohnheitsmäßige Verknüpfung mit dem Gebrauchskontext als auch durch das inzwischen gewachsene Ausstellungsverständnis der Disziplin Design.

Im Folgenden möchte ich dieses Spannungsfeld am Beispiel von vier Ausstellungssituationen umreißen. Die ersten zwei Beispiele thematisieren meine persönliche Erfahrung auf dem Weg und in einer Ausstellung in Utrecht zum Zeitpunkt, als dieser Text entstand. Die beiden letzten Beispiele schildern zwei durch Archivrecherchen und Fotodokumente vermittelte Ausstellungsmomente aus den Archiven des Zürcher migros museum für gegenwartskunst und des Berner Möbelgeschäfts teo jakob.¹ Die beiden letztgenannten Einzelausstellungen lassen einschneidende Veränderungen in der Ausstellungspraxis von Design- und Kunstkontext erkennen. Konventionen einer Disziplin werden in den Ausstellungskontexten einer anderen Disziplin gezielt umgenutzt.

Orientierungsprobleme

Kommt man am Bahnhof im niederländischen Utrecht an, führt der einzige Weg in die Innenstadt durch ein großes Einkaufszentrum. „Hoog Catharijne“ heißt das riesige Geflecht aus hell erleuchteten Gängen und Warenauslagen (Abb. 1). Es wurde 1973 offiziell eröffnet



Abb. 1 Gang im Einkaufszentrum Hoog Catherijne, Utrecht, 2008.

und galt damals als größtes Einkaufszentrum Europas. Das Motto lautet 2011: *Fashion Food Freetime Fun*, ein Atrium mit Oberlicht wird in der Eigenwerbung als *The Heart of Utrecht* angekündigt. Will man allerdings noch in die anderen Stadtteile gelangen, bleibt einem nichts anderes übrig, als sich einen Weg durch die weit verzweigten Gänge und mehrere Etagen zu suchen. Es fällt nicht ganz leicht, sich inmitten der Flut an sinnlichen Eindrücken auf die Orientierung zu konzentrieren. Von den Gleisen kommend, wird man auf der Brücke, die beide Seiten des Bahnhofs miteinander verbindet, von intensivem Geruch nach Kaffee und Gebäck empfangen. Meine Aufmerksamkeit wird auf die verschiedenen Produkte hinter den Schaufenstern gelenkt. Mit dem Übertritt von der Bahnhofsbrücke in die Einkaufspassage scheint es, als würde die Menschenmasse von der gezielten Eile des öffentlichen Nahverkehrs in ein schlenderndes Freizeit-Tempo verfallen. Wobei damit keine Lethargie gemeint ist, sondern vielmehr die vorübergehende Suspendierung einer zielgerichteten Fortbewegung. Die „Zweideutigkeit des Raumes“,² von der Benjamin in seiner Beschreibung der Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts gesprochen hat, führt hier zu einem Orientierungs- oder zumindest zu einem Entscheidungsproblem. Die Transitzone zwischen Stadt und Bahnhof ist gleichzeitig zu einem Ausstellungsbereich ausgebaut worden.

Ich erinnere mich wieder: *The Grand Domestic Revolution* heißt mein Ziel. Eine Ausstellung zeitgenössischer KünstlerInnen, DesignerInnen und AktivistInnen über das Einrichten und Arbeiten in privaten Umgebungen, die an verschiedenen Orten stattfindet: einem Buchladen mit marxistisch/aktivistischem Hintergrund, einem volkskundlichen Stadtteilmuseum und dem Kunstraum CASCO, auf dessen Initiative das Projekt zurückgeht. An diesen Orten trifft man auf sparsam als Ausstellungsdesign eingesetzte Elemente von Ruth Buchanan und Andreas Müller: einzelne, einfache Lehnstühle, ein paar abgrenzende Balken im Raum – alles aus blau lackiertem Holz.



Abb. 2 Ausstellungsansicht, *The Grand Domestic Revolution*, Wohnzimmer, Ausstellungsdesign von Ruth Buchanan und Andreas Müller.

Der Ausstellungsraum von CASCO ist in verschiedene Wohnbereiche unterteilt, die durch unterschiedliche Raumteiler und Einrichtungsstile voneinander abgegrenzt werden: ein Wohnbereich mit einem Teppich, Kissen sowie einem Bett. Hinter einem gelben Vorhang befinden sich das Büro der Institution und eine Bibliothek des Projektes (Abb. 2). Die Küchennische mit Essbereich ist durch einen gitterförmigen, mit Kunstblumen dekorierten Raumteiler hindurch zu sehen. Buchanans und Müllers Eingriffe erinnern mit ihren etwas groben, aber einfachen und rechtwinkligen Formen an das vormoderne, protestantische Design der Shaker. Tatsächlich sind die blauen Holzelemente überwiegend aus IKEA-Möbeln zusammengesetzt. Die Szenerie diente auch als Requisite für die Aufnahmen einer WG-Soap, deren erste Folge sich um die Aufnahme einer neuen Bewohnerin in ein Hausbesetzer-Kollektiv dreht.

Im „Volksgebuurt“-Quartiermuseum sind die Arbeiten der Ausstellung dagegen ganz in das Display des Heimatmuseums eingebettet. Neben Hörstationen zu einzelnen Erinnerungen von Ortsansässigen, historischen Fotografien und einzelnen Epochenräumen aus dem 19. Jahrhundert sind dort auch Designexperimente von *The Grand Domestic Revolution* zu besichtigen. In einer Art Schaufenster Richtung Innenhof sind verschiedene Gegenstände ausgestellt, die in den letzten zwei Jahren für Situationen gemeinschaftlichen Wohnens im Rahmen des Projektes entworfen und erprobt wurden. So wurde etwa vom Centre for Cooperative Living ein Transportmechanismus für den Tausch von Balkon-Gemüse zwischen verschiedenen Wohnungen entwickelt. Allerdings kam es aufgrund mangelnden Interesses der NachbarInnen offenbar kaum zum Einsatz. Nun ist das Gerät im Außenschaufenster des Quartiermuseums ausgestellt. Neben anderen Kommunikations- und Tausch-Hilfsmitteln sowie demontierten Einrichtungsgegenständen ist der Mechanismus, der wie ein verlängerter Fahrrad-Antrieb ohne Rahmen aussieht, hinter Glas zum Ausstellungsgegenstand geworden (Abb. 3).



Abb. 3 Führer zur Ausstellung Centre for Cooperative Living, CASCO, Utrecht 2010.

Zweideutige Gegenstände

Die Dinge sind hier zwar nur vorübergehend, aber dennoch sehr sorgfältig in einem Schaukasten platziert. Sie sind öffentlich zwischenlagert, allerdings wird ihr aktivistischer Einsatz wohl in den meisten Fällen mit der Projektlaufzeit von *The Grand Domestic Revolution* beendet sein. Die aufliegenden Orientierungskarten zum Ausstellungsparcours enthalten eine Legende, in der die Exponate systematisch verzeichnet sind. Zwar trägt dieser Transfer von Gebrauchsgegenständen, die im Rahmen des Projektes hergestellt und erprobt wurden, Züge einer volkskundlichen Musealisierung des Alltags wie beispielsweise in einem Heimatmuseum, wo auch ein Teil der Ausstellung stattfindet. Spuren eines früheren Gebrauchs können in musealer Umgebung ‚vermittelt‘ und ‚vorgestellt‘ werden. Jedoch ist keinesfalls klar, ob diese Gegenstände dauerhaft in diese neue Funktion übergeführt, also musealisiert wurden. Es ist wahrscheinlich, dass die meisten Objekte wohl nach der Ausstellungsdauer entweder entsorgt oder in anderen (Gebrauchs)Zusammenhängen wieder auftauchen werden.

Möbel und andere Gebrauchsgegenstände aus der häuslichen Sphäre werden in der Präsentation von *The Grand Domestic Revolution* als zweideutige Dinge platziert: eingebettet in Displays unterschiedlicher Ausstellungszusammenhänge sowie als Element einer Erzählung über eine alternative Lebenspraxis, die mit diesen Dingen umgeht.

Die Zweideutigkeit von Mobiliar lässt sich jedoch nicht nur in Ausstellungssituationen wahrnehmen, sondern ist auch in der Geschichte seiner Herstellung und Verwendung (in Europa vor allem ab dem 15. Jahrhundert) wiederzufinden: Nachdem Möbel etwa in Form von Reisetruhen oder Schränken auch ortsungebunden Verwendung fanden, integrierte man sie in repräsentative Ausstellungssituationen, wo sie wechselnden Öffentlichkeiten präsentiert wurden. Da solche Objekte entsprechend aufwändig von KunsthandwerkerInnen und KünstlerInnen verarbeitet wurden und bald eine regelrecht auf



Abb. 4 Archiv der teo jakob Gruppe, Bern.

Kunstmöbel spezialisierte Handwerksbranche entstand, ist dieser Modus des Ausstellens nicht nur Nebeneffekt, sondern integraler Bestandteil in der medialen Geschichte des Möbels. Ab dem 16. Jahrhundert finden sich aufwändig gestaltete Kabinettschränke in den Sammlungsräumen von Kunst- und Wunderkammern wieder – Möbel ordnen Fundstücke einer Sammlung damit in ein persönliches Wissenssystem ein und dienen gleichzeitig der Repräsentation.³ Das Möbel als Ablageort und Stauraum ist dabei völlig mit dem Display identisch. Unterschiedliche Display- und Stauraumfunktionen werden dabei durch die offenen oder geschlossenen Ebenen des Kabinettschranks auch in einem materiellen Sinne markiert und können gleichzeitig als Ereignis vor Publikum aufgeführt werden. Die zweideutige Eigenschaft der historischen Kabinettschränke, gleichzeitig Display und Stauraum zu verkörpern, integriert dabei die herkömmliche Funktion des Möbels.

Trix und Robert Haussmann im Möbelgeschäft teo jakob (Bern, 1987)

Auf dem Weg durch das Berner Möbelgeschäft teo jakob ist man im Jahr 1987 hauptsächlich Hindernissen begegnet – zumindest scheint dieser Gedanke bei der Ausstellungsplanung von Trix und Robert Haussmann als Leitmotiv gedient zu haben. Dort wird der *Brückenschreibtisch*, der *Säulenschrank* und die *Mauerkommode* mitten in einem langgestreckten Verkaufsraum präsentiert (Abb. 4, links unten). Die auf 15 Exemplare limitierten /objekte/ sind aus den trocken als Lehrstücke betitelten Experimenten der Haussmanns zwischen 1977 und 1984 für den Möbelhersteller Röthlisberger entstanden und werden bei teo jakob keinesfalls als Einrichtungsvorschlag installiert, wie man es eigentlich von einem Möbelgeschäft erwarten würde. Hier wird keine Wohnsituation nachgebaut und es bietet sich auch kein übersichtlicher Blick über die Produktpalette des Möbelhändlers



Abb. 5 Kabinettschrank Süddeutschland, erstes Viertel 17. Jahrhundert.



Abb. 6 Trix und Robert Haussmann, aus der Kollektion Intarsia II.

teo jakob. Im Gegenteil: Hintereinander aufgebaut und als freistehende Objekte im Raum platziert, ist es nur möglich, sich von einer Möbel-Mauer zur nächsten zu bewegen. Obschon einzelne Objekte ausgestellt sind, wirkt sich ihre gesamte Anordnung massiv auf den umgebenden Raum aus – was auch die freie Sicht und Durchgangsmöglichkeiten spürbar einschränkt. Trix und Robert Haussmann „mauern“ die engen Verkaufsräume mit den vermeintlich architektonischen Fragmenten vergangener Jahrhunderte zu. Die erstmals für eine Ausstellung in Mailand 1981 als *kritischer Manierismus*⁴ betitelte Gruppe von Arbeiten knüpft an die Zweideutigkeit historischer Kabinettschränke an, es existieren sogar motivisch direkte Verweise. So findet man das Bildprogramm eines süddeutschen Kabinettschranks aus dem späten 16. Jahrhundert,⁵ dessen Türen und Schubladen mit Intarsien platonischer Körper verziert sind, ebenfalls bei einer limitierten Serie von Intarsienmöbeln der Haussmanns aus den frühen 1990er Jahren wieder (Abb. 5 und 6). Die schon früh auf Display und Vermittlung ausgerichteten Eigenschaften von Möbeln werfen mediale Fragen auf, an die Trix und Robert Haussmann sicher nicht

von ungefähr in den späten 1970er Jahren wieder anknüpfen. Die Oberflächen suggerieren Naturstein und greifen die Typologie von stabilisierenden Elementen wie Säulen oder Brücken auf, sind aber tatsächlich aus Oliveneschen-Maser mit Farbbeschichtung gefertigt. Die Einzelschau des Designduos lehnt sich eher an das museale Format der monographischen Wechsellausstellung als an die üblicherweise gemischte Präsentation des Möbelhändlers an. Der Moment des Ausprobierens in einem imaginären Wohnraum – eine Absicht, mit der man ein Möbelhaus vielleicht betritt – rückt bei Trix und Robert Haussmann stark in den Hintergrund. Eine Kritik an der Zitat- und Aneignungskultur der 1970er und 1980er Jahre, die Baudrillard mit den Vorzeichen der Simulation versehen hat? Oder vielmehr ein hemmungsloses Monument für eben jene, lieferbar in limitierter Auflage fürs eigene Wohnzimmer? Man könnte die raumgreifende Installation der Haussmanns auch als Kommentar auf die Musealisierung der Disziplin Design lesen, die mit Alessandro Mendini und später Ron Arad begann, sich radikal von der Orientierung an modernen Klassikern abzulösen und als zeitgenössische Ausstellungsdisziplin zu etablieren. Es sind bereits die Abziehbilder von historischen Architekturbezügen, die auf keine konkreten historischen oder stilistischen Referenten mehr verweisen. Will man hier von Aneignung sprechen, so würde ich mit Douglas Crimp diesen Umgang mit Vor-Bildern als „Aneignung der Aneignung“⁶ bezeichnen. Einen Begriff, den Crimp für postmoderne Kunst und Architektur geprägt hat, die sich in Arbeiten der 1980er Jahre – man denke an Sherrie Levine, Richard Prince oder Frank Gehry – bereits durch die visuelle Kultur (Werbung, Medien, Kunst et cetera) geprägtes Material aneignen und nicht direkt historische Stile zitieren.

Alicia Framis im migros museum für gegenwartskunst (Zürich, 2000)

Auf der runden Plattform von Alicia Framis (*Bloodsushibank*, 2000) kann man bei einer Krankenschwester Blut spenden und sich danach eine Sushi-Mahlzeit servieren lassen (Abb. 7). Für jede Tätigkeit ist ein Abteil auf der Plattform abgetrennt. Diese Einladung zur Nutzung und Teilnahme an Infrastrukturen und Ereignissen wird in Kunstausstellungen der 1990er Jahre mit Hilfe von Design-Verweisen öfters explizit ausgesprochen, in vielen Fällen sogar vom Publikum gefordert. Um die Bühne von Alicia Framis herum stehen weiße, gepolsterte Sitzflächen bereit, von denen aus das Geschehen auch aus einer gewissen Distanz heraus beobachtet werden kann. Das Design erinnert an Business Lounges an Flughäfen oder Lobbies von Werbeagenturen. In ihrem kühlen, medizinischen Weiß strahlt die Installation jedoch gleichzeitig die formale Strenge moderner Kunstmuseen ebenso wie die Asepsis von Krankenhäusern aus. Eine großformatige Fotografie kombiniert die saubere Bildsprache zeitgenössischer Foodfotografie – Sushi-Rollen auf einem Leuchtkasten – mit einer kontaminierenden Blutspur und der klaren Aufforderung der Künstlerin: „Quiet Please!“



Abb. 7 Alicia Framis, Bloodshushibank, migros museum für gegenwartskunst, Zürich, 2000.

Nicolas Bourriaud hat für diese künstlerische Generation den Begriff der *Esthetique Relationelle* geprägt. „The possibility of a relational art (an art taking at its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space) points to a radical upheaval of the aesthetic, political and cultural goals introduced by modern art.“⁷ Bourriauds vielzitatierter – und in den vergangenen Jahren auch vermehrt kritizierter – Entwurf eines radikalen Paradigmenwechsels der Kunst vom „symbolischen Raum“ zur sozialen Interaktion sagt jedoch weder etwas über die Qualität der Beziehungen aus, die dort entstehen (sollen), noch verzichtet seine künstlerischen Beispiele auf die Herstellung „symbolischer Räume“. Claire Bishop hat diese Verkürzungen Bourriauds bereits 2004 kritisiert: Der Künstler oder die Künstlerin vollziehe die ökonomischen Veränderungen von der industriellen Produktion zur Dienstleistungsgesellschaft nach und werde schließlich in dieser „service-based economy“ der *Esthetique Relationelle* zum „artist-as-designer“, so Bishop.⁸ Kunst greift hier gerade einen Gebrauchsaspekt des Designs auf, den Design in seiner Ausstellungspraxis in den 1980er Jahren zunehmend hinter sich gelassen hat und reflektiert bereits einen auf Dienstleistungen erweiterten Designbegriff.

Vermittlung aus-/einschalten

Aktivistische Ausstellungen der Gegenwart wie *The Grand Domestic Revolution* (Utrecht, 2011), bei denen Design als aktivierendes Element für soziale Veränderungen eine tragende Rolle spielt, knüpfen an das Designverständnis der *Esthetique Relationelle* an. Allerdings tritt *The Grand Domestic Revolution* mit einer völlig anderen Auffassung von Teilnahme an ihr Publikum heran: Der aktionistische Umgang mit Design wird weitgehend innerhalb eines spezialisierten Projektteams gepflegt, das innerhalb eines längeren Zeitraums (circa



Abb. 8 Ausstellungspakat, The Grand Domestic Revolution, Casco, Utrecht 2011, Design: Julia Born und Laurenz Brunner.

drei Jahre) dafür zusammengearbeitet und teilweise auch zusammen gewohnt hat (Abb. 8). Als BesucherIn hat man die Möglichkeit, die eigens produzierte Soap zu schauen, die unterschiedlichen Ausstellungsorte zu besuchen oder einzelnen Aktionen beizuwohnen. Das Publikum wird also im Gegenteil zu den Dienstleistungen der *Esthetique Relationelle* im Ausstellungsraum nicht zum Mitmachen und Dabeisein aufgefordert (sieht man einmal von speziellen Veranstaltungen wie etwa Workshops ab), sondern zur Rezeption der vermittelten Ausstellungsdisplays und Medienformate. Die Spuren früherer Aktivitäten gleichen strukturell den musealen Artefakten, die heute von den „Dienstleistungen“ der *Esthetique Relationelle* in Sammlungen übrig geblieben sind. Hier stellt sich die für Museen noch offene Frage nach dem Modus der Präsentation, nach Aktualisierung oder Konservierung nicht nur von Artefakten, sondern vor allem des Konzepts sozialer Dienstleistungen vor dem Hintergrund einer inzwischen völlig veränderten gesellschaftlichen Situation – ein Problem, auf das Judith Welter bereits am Beispiel der Sammlung des *migros museum für gegenwartskunst* aufmerksam gemacht hat.⁹ Die Plötzlichkeit, mit der

man als „relationales Publikum“ entgegen der Konventionen des Ausstellungskontexts zur Teilnahme aufgefordert wurde, liegt nicht mehr im Mittelpunkt aktueller Ausstellungen – vielleicht auch deshalb, weil diese Aufforderungen seit den 1990er Jahren selbst wieder zu einer Konvention des Ausstellungsbetriebs geworden sind. Trotz des aktionistischen Designverständnisses verzichtet *The Grand Domestic Revolution* ebenso wenig auf Design als museale Ausstellungsdisziplin: Ruth Buchanan bezieht sich sowohl in ihren früheren Arbeiten mit modernistischem Design am selben Ausstellungsort (zum Beispiel einer Führung durch das Rietveld-Schröder-Haus im Rahmen ihres Projektes *Nothing Is Closed – Lying Freely Part I*, Utrecht 2009) als auch in ihrem aktuellen Ausstellungsdesign von *The Grand Domestic Revolution* (gemeinsam mit Andreas Müller) auf bereits musealisierte Klassiker der kulturellen Disziplin Design.

Trotz aller Differenzen zu den sozialen Situationen der *Esthétique Relationelle* wird in *The Grand Domestic Revolution* seitens des Kunstkontexts eine ebenso große Hoffnung auf Design gesetzt, um die Abgrenzung zwischen Kunst- und Lebenserfahrungen zu überbrücken, wenn nicht sogar für einen bestimmten Moment auszuschalten. Design wird im zeitgenössischen Kunstkontext bei seinem Aufforderungscharakter angerufen, um den Schein der vermittelten Ausstellungssituation zugunsten eines Handlungsimpulses mit erhoffter sozialer Breitenwirksamkeit zumindest temporär aufzuheben. Die gemeinsame Verabredung (und teilweise das gemeinsame Wohnen) in der Produktionsphase des aktionistischen Projekts produziert in vielen Projekten einen ähnlichen Klang und bevorzugt mit Ausnahme von Buchanans/Müllers Ausstellungsdesign einen Do-it-yourself-Look. *The Grand Domestic Revolution* neigt dazu, Design als Ausstellungsdisziplin wieder auf bloß modernistisch-dienendes – als Gebrauchsgegenstand und Werkzeug zur gesellschaftlichen Veränderung – zu verkürzen. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an den Referenzen des Ausstellungsdesigns. Damit wird eine selbstreferenzielle Entwicklung des Designs als Ausstellungsdisziplin, wie sie sich zum Beispiel in den 1970er Jahren mit Ausstellungen von Alessandro Mendini, Studio Alchemia und nicht zuletzt Trix und Robert Haussmann angekündigt hat, weitgehend ignoriert – eine Beobachtung, die sich besonderes im aktivistisch programmierten Kunstkontext heute vielerorts machen lässt und auch in aktuellen Debatten um gesellschaftliche Relevanz von Design in Richtung „agency“ dominiert. Im Anschluss an Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie,¹⁰ die Handlungen immer als Zusammenwirken verschiedener menschlicher oder dinglicher „Aktanten“ auffasst, ist der „agency“-Begriff im Kontext von Designdiskursen auffallend populär geworden. Insbesondere Tom Holert tritt dabei für Design als eine Kraft ein, die nicht nur versucht, sich möglichst nützlich in die Gesellschaft einzufügen, sondern auch im politischen Sinne neue Rahmenbedingungen schafft.¹¹ „Agency“ meint dabei weniger das durch einen Gegenstand ausgelöste Handeln, sondern ausdrücklich ein politisches Handeln für eine bessere Gesellschaftsordnung. Natürlich bietet Design eine gute Gelegenheit, über diese Themen zu sprechen, da es selbst oft Fragen nach „agency“ stellt. Jedoch wirkt es

befremdlich, wenn mittels Design versucht wird, den „Vermittlungsfaktor“, das Dispositiv des Ausstellens, gerade im Ausstellungskontext auszuschalten.

Die Zweideutigkeit der Warenpräsentationen, wie sie Benjamin in den Passagen des 19. Jahrhunderts auffällt, wird in Designreferenzen und Display-Gestaltungen der Kunst plötzlich als gemeinsame Geschichte zwischen Design und Kunst unter geteilten ökonomischen Umständen erfahrbar. Diese ausgestellte Zweideutigkeit des Designs als Ausstellungsdisziplin wurde besonders mit experimentellen Positionen der 1970er und 1980er Jahre wie Mendini, Trix und Robert Haussmann, Memphis und anderen erkundet und reflektiert und ist seitdem auf viele Arten in Ausstellungen und Displays von KünstlerInnen thematisiert worden. Designbezüge in der Kunst können meines Erachtens jedoch nur unter Berücksichtigung ihrer Vermitteltheit in Ausstellungszusammenhängen der Kunst einen weiterführenden Diskurs anstoßen, der sich als ästhetischer versteht. Das mag zunächst trivial klingen, scheint aber angesichts polemisch-totaler Zurückweisung einerseits oder pauschaler Politisierung andererseits eine wichtige Bedingung für diesen Diskurs zu sein. Dass die Zweideutigkeit des Designs im Ausstellungsmoment nie völlig in Richtung eines (vorgestellten) Gebrauchs in privater Umgebung und dem öffentlichen Präsentieren einer „Dingpolitik“¹² (Bruno Latour) aufgehoben werden kann, macht genau seine Spannung in diesen Situationen aus.

Anmerkungen

- 1 Huber, Meltzer, Munder, von Oppeln (Hg.), *It's Not a Garden Table*, Zürich 2011, S. 28 und 56.
- 2 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt a. M. 1982, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Werke*, Band V2, *Frühe Entwürfe, Pariser Passagen II*, S. 1050.
- 3 Virginie Spenlé, *Der Kabinettschrank und seine Bedeutung für die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts*, in: Hackenschmidt/Engelhorn (Hg.), *Möbel als Medien*, Bielefeld 2011, S. 69ff.
- 4 Studio Marconi/Documenti 5, Trix und Robert Haussmann, *Manierismo critico / progetti, oggetti, superfici*, 19 Maggio 1981, Mailand 1981.
- 5 *Kabinettschrank Süddeutschland, Erstes Viertel 17. Jahrhundert*, beschrieben in: Edla Colsmann, *Möbel: Gotik bis Jugendstil, Die Sammlung des Museum für Angewandte Kunst Köln*, Stuttgart 1999, S. 132.
- 6 Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Basel/Dresden 1996, S. 141ff.
- 7 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon/Paris 2002, S. 14.
- 8 Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October 110, Cambridge/MA 2004, S. 51 – 79.
- 9 Judith Welter, *Interieur als narratives Format*, in: Huber/Meltzer/Munder/von Oppeln (Hg.) 2011, S. 250ff.
- 10 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2008.
- 11 vgl. Tom Holert, *Distributed Agency, Designs Potentiality*, London 2011.
- 12 Bruno Latour., *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, in: Bruno Latour/Peter Weibel (Hg.), *Making Things Public-Atmospheres of Democracy*, Cambridge (MA) 2005, S. 4 – 31.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 URL [28.8.2012]: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gang_Hoog_Catharijne.jpg.
- Abb. 2 Emilio Moreno, CASCO, Utrecht 2011.
- Abb. 3 *Führer zur Ausstellung Centre for Cooperative Living*, CASCO, Utrecht 2010.
- Abb. 4 Archiv der teo jakob Gruppe, Bern.
- Abb. 5 Foto des Autors in der Ausstellung des Museum für Angewandte Kunst Köln, 2009.
- Abb. 6 Bruno Lungoni/Bruno Pfeiffer (Hg.), *Intarsia*, Cantú (Como), 1992.
- Abb. 7 FBM Studio.
- Abb. 8 *Ausstellungsplakat, The Grand Domestic Revolution*, CASCO, Utrecht 2011, Design: Julia Born und Laurenz Brunner.

Autor

Burkhard Meltzer ist seit 2007 als freier Autor und Kurator tätig. Er forscht seit 2008 zur Rolle des Designs in der Gegenwartskunst am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste.

Die Arbeit an diesem Essay wurde im Rahmen des Projekts „Prototyp II“ am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste (2010–2011) vom Programm DORE des Schweizer Nationalfonds großzügig unterstützt. Der besondere Dank des Autors gilt auch den Archiven des migros museum für gegenwartskunst, Zürich sowie teo jakob, Bern.

Die Macht der Dokumentation Reflexion über das Wahrnehmungs- dispositiv Ausstellungsfotografie

Mit dem Beginn der dOCUMENTA (13) startet auch die mediale Dokumentation der Weltkunstausstellung, ihrer Ausstellungsräume und einzelner dort präsentierter Werke. Manche der fotografischen Reproduktionen werden die spätere Sicht auf die Originalwerke entscheidend mitbestimmen, denn nach dem Ende der Laufzeit der Ausstellung werden die Werke wieder abgebaut und damit ihres intendierten Kontextes beraubt. Das Ausstellungsfoto wird so zum kunstwissenschaftlich relevanten Dokument des Werkes. Dies gilt bei auf den Raum bezogenen Kunstwerken ungleich mehr, da sie ihrem Wesen nach nicht transportabel sind und durch den Abbau ihr notwendiges Bezugssystem verlieren.

Dass dem so ist, zeigt prominent die Dokumentations- und Präsentationsgeschichte der *documenta Bilder A, B und C* von Ernst Wilhelm Nay: drei abstrakt-expressionistische Ölbilder mit figurativen Anleihen. Sie wurden auf Anregung Arnold Bodes, Begründer der Weltkunstausstellung und Kurator der *documenta III*, speziell für einen korridorischen, von beiden Seiten betretbaren Raum gemalt und dort hintereinander schräg an der Decke installiert. Unter dem Titel „Bild und Skulptur im Raum“ wollte Bode Rauminszenierungen schaffen, welche im bewussten Kontrast zu den gewöhnlichen musealen Seherfahrungen stehen. Er wollte dem Bild seinen Raum zurückgeben:

Wir haben eine Entwicklung durchlebt, die das Kunstwerk aus seinen geistigen, und das heißt gesellschaftlichen und architektonischen Zusammenhängen, aus den Kirchen und Palästen herausgelöst hat und die es zu dem Inhalt des Museums alter Form hat werden lassen [...]. Daher versuchen wir nun, Räume zu schaffen und Raumbezüge herzustellen, in denen Bilder und Plastiken sich entfalten können, in denen sie sich nach Farbe und Form, nach Stimmung und Strahlkraft steigern und verströmen.¹

Nach dem Ende der documenta III wurden die Bilder Nays bei verschiedenen Ausstellungen gezeigt: 1964 im Frankfurter Kunstverein und im Karlsruher Kunstverein, 1980 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und 1998 bei einer Nay-Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam. Allerdings jeweils in einem neuen räumlichen Kontext. Seit 2001 hängen sie nun als Dauerleihgaben im Pressesaal des Bundeskanzleramtes in Berlin. Plan an der Wand und nicht wie ursprünglich intendiert an der Decke.

Begibt man sich auf die Suche nach fotografischen Dokumentationen der Hängung von 1964 stößt man immer wieder auf ein und dieselbe Schwarz-Weiß Aufnahme (Abb. 1).



Abb. 1: Ernst Wilhelm Nay, documenta Bilder A, B und C, 1964, Ansicht des Ausstellungsraumes vom Eingang aus.

Die Fotografie stammt von Günther Becker, einem Bildreporter aus Kassel, und wurde nach dem Abbau des Werkes vielfach publiziert.² Sie zeigt eine Aufnahme des Raums mit den drei schräg an der Decke hängenden Bildern. Ebenfalls auf dem Bild zu sehen sind die in Ausstellungsfotografien obligatorischen BetrachterInnen. Zwei nach oben blickende Personen am rechten Rand des Fotos, welche durch

ihre Blicke die Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk lenken. Zudem legen sie den Maßstab des Raumes fest, nur durch ihre Anwesenheit wird ein Gefühl für die reale Höhe des Raumes fotografisch vermittelbar. Da keine Raumpläne der damaligen Installation existieren, wurde diese Fotografie zur entscheidenden Grundlage einer Rekonstruktion der Originalhängung, die 2009 in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt im Rahmen der Ausstellung *E. W. Nay – Bilder der 1960er Jahre* unternommen wurde. Allerdings entsprach beim Nachbau der Abstand zwischen den Bildern nicht dem von 1964 – eventuell eine Folge des visuellen Eindrucks der Fotografie. Taucht im Diskurs eines Werkes immer wieder eine ganz bestimmte Reproduktion auf, beeinflusst dieses medial vermittelte Bild den Blick auf das Original. Denn jede Fotografie reproduziert nicht nur ein Objekt, sondern auch eine Sehweise.³ Bei der Aufnahme von Becker fällt auf, dass sie vom Eingang des Raumes aus genau waagrecht in den Raum blickend aufgenommen wurde. Aus dieser Perspektive schließen sich die drei Einzelwerke zu einem scheinbar einheitlichen Bilderband zusammen. Es scheint, als würde kein Abstand zwischen den einzelnen Bildern existieren. Dieser Blick auf das Werk wird in der Rezeption oft als „ideal“ beschrieben. So schreibt Dirk Schwarze in seinem 2009 erschienen Buch *Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hob*: „Denn nur in dieser Abfolge und in der Schräghängung unter der Decke schließen sie sich zu einer so geschlossenen Einheit zusammen, zu einem fortlaufenden Bilderband, zu einem Farbdreiklang, von dem schon Bode sprach. Deshalb ist die beste Position des Betrachters auch die Stelle, an dem der Bilderraum beginnt.“⁴ Doch die Intention des Inszenators Arnold Bode lag auf einer bewegten Betrachtung der Bilder im Durchschreiten des Raumes. In einem Interview mit der Zeitschrift *Magazin Kunst* beschreibt er die ihm vor Augen stehende mobile Betrachtung der Bilder ausführlich:

Ich bin der Meinung, dass man die Bilder von Nay, den ich für einen großartigen europäischen Maler halte, nur einzeln betrachten kann. Genau wie man nicht drei Grammophon-Platten gleichzeitig laufen lassen kann, so sollte man die Bilder von Nay nur einzeln sehen oder, wenn es sich um eine Folge von Bildern handelt, eben in der Abfolge. Wir haben versucht, eine solche Abfolge begreiflich zu machen in dem großen Nay-Saal, wo der Besucher erhobenen Hauptes drei große Farbklänge, die von der Decke her über ihn kommen, erleben kann.⁵

Die Raumaufnahme friert das hier beschriebene dynamische Wahrnehmungserlebnis auf ein Standbild ein. Das auf eine bestimmte Perspektive beschränkte Medium der Ausstellungsfotografie stößt hier an seine Grenzen. Es scheint daher sinnvoll, die Dokumentgrundlage zu erweitern. Bei der Suche nach angemessenem, bewegtem Bildmaterial zeigt sich die filmische Dokumentation einer Durchwanderung des Bilderraums vom Hessischen Rundfunk als kunsthistorisch relevant.⁶ Das Material zeigt die beispielhafte Begehung des Raumes durch einen bewegten Rezipienten. Im Vergleich zu der monoperspektivischen Fotografie des Ausstellungsraumes kann der Film die Idee einer bewegten Betrachtung vermitteln. Natürlich gilt auch hier

die bereits 1936 von Walter Benjamin formulierte generelle Einschränkung technischer Reproduktionen: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“⁷ Da einzelne Momentaufnahmen aus der Dokumentation wiederum der Aspekte Bewegung und Zeitlichkeit entbehren würden, soll hier stattdessen in einer Art Erlebnisbericht der fiktive Parcours durch die Ausstellung beschrieben werden:

Als BesucherIn der documenta III betritt man den Nay-Korridor und erblickt an der Decke die drei Bilder. Man wird sogleich an sakrale Wahrnehmungserfahrungen erinnert, da die Bilder den Blick nach oben verlangen, eine Wahrnehmungshaltung, die man aus der Betrachtung von Deckengemälden in Kirchen, nicht aber aus der musealen Erfahrung gewöhnt ist. Auch die langgestreckte Architektur des Raumes erinnert schon durch ihre Form an das Langhaus einer Kirche. Die am Eingang positionierte Sitzbank verstärkt zusätzlich die sakrale Anmutung der Rezeptionssituation. Steht man am Eingang dieses Raumes, nimmt man die drei separaten Tafelbilder als ein sich optisch nach hinten verjüngendes Bilderband wahr. Dieses ist nur minimal, durch die aufgrund der Schräghängung entstandenen Höhenunterschiede zwischen den einzelnen Bildern, unterbrochen. Doch der Eindruck, ein zusammenhängendes Werk vor sich zu haben, entsteht nicht nur durch die Installation des Werkes. Nay schafft farbliche Anschlüsse zwischen den Ober- und Unterkanten der Bilder, welche die einheitliche Rezeption innerbildlich stützen. Zunächst wird das erste Bild, *documenta Bild B (Blau-Rot-Gelb)*, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es liegt den RezipientInnen räumlich am nächsten und schafft mit seinem naturalistisch und prominent platzierten Augenpaar in der oberen linken Ecke einen Einstieg in das Werk. Durch seine geneigte Installation an der Decke verlangt es einen Blick von zirka 45° schräg nach oben. Die Schrägansicht hat ihrem Wesen nach etwas Schwebendes, da in diesem Betrachtungswinkel die Richtungsvektoren von BetrachterIn und Bild weder deckungsgleich noch diametral verschieden sind.⁸ Das Bild steht so zwar noch in direkter Beziehung zu den BetrachterInnen, es folgt jedoch bereits seinen eigenen räumlichen Gesetzmäßigkeiten. Dies ist vor allem für die figurativen Augenelemente von Bedeutung. Die Augen schweben hoch über dem Kopf der RezipientInnen an der Decke und neigen sich diesen doch explizit zu. Aus einer privilegierten Position heraus blicken die Augen auf die BetrachterInnen nieder und erzeugen so das Gefühl, beobachtet zu werden. Auch ihre zahlenmäßige Überdominanz lässt an eine Situation der Überwachung denken. Politisch ausgelegt, könnten die Augen staatliche Überwachungsorgane symbolisieren und wurden auch vielfach so gedeutet.⁹ Dass Nay selbst diese politische Sprechabsicht hatte, ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, für Nay stellte das Auge ein „Kürzel von Mensch“¹⁰ dar. In einem Katalogbeitrag zu einer Aquarell-Ausstellung äußerte Nay sich wie folgt: „von selbst emaniert das autonome künstlerische System meiner Kunst tiefgründige Zeichen, den Kreis, das Auge und andere, es verbindet sich darin die Größe des autonomen Menschen mit der Kleinheit des Universums.“¹¹ Und

auch die Titel anderer von Nay gemalter Augenbilder, *Die Nacht* (1963), *Traum* (1963), *Himmelsrichtung* (1963), *Quell* (1964), *Meteor* (1964), *Das Licht* (1964)¹² verweisen auf eine kosmische Deutung im Sinne einer Verbindung von Mensch und Universum. Es ist zu vermuten, dass die schrägsichtige Präsentation der Bilder die Bedeutungsdimension des Beobachtetwerdens verstärkt, während bei an der Wand installierten Augenbildern die Reflexion des eigenen Sehens stärker auf die RezipientInnen wirkt.

Damit vom Eingang aus alle drei Bilder zu sehen sind, sind sie in absteigender Höhe an der Decke installiert. Eine Rezeption von dieser Position aus würde daher, wie bereits beschrieben, mit einem Blick von zirka 45° schräg nach oben auf das erste Bild beginnen und dann mit einem nur noch leicht nach oben gerichteten Blick beim letzten Bild enden. Die Schräghängung hat daher den optischen Effekt, dass – anders als bei drei plan hintereinander installierten *quadri riportati* – die sukzessive Entdeckung der Bilder ohne die Bewegung des ganzen Körpers, nur durch eine leichte Kopfbewegung erfolgen kann. Drei auf eine untersichtige Betrachtung ausgelegte Deckenbilder müssten im Unterwandern mit senkrechtem Blick nach oben rezipiert werden. Die schrägsichtig installierten *documenta Bilder A, B und C* können mit einer Kopfbewegung von oben nach unten vom Eingang aus betrachtet werden. Daraus lässt sich jedoch kein „idealer“ Standpunkt am Eingang des Raumes ableiten. Vielmehr ist davon auszugehen, dass bewusst zunächst ein einheitlicher optischer Eindruck geschaffen wird, der sich beim Gang durch den Raum auflöst und zu einer neuen Wahrnehmung verschiebt. Durch verschiedene Aktivierungsstrategien wird die Bewegung des eigenen Körpers durch den Raum angeregt. Zum einen ist der korridorale Aufbau des Raumes mit den Zugängen an beiden Seiten auf Durchschreitung angelegt. Zum anderen entsteht durch die optische Verjüngung nach hinten eine Art Sogwirkung in den Raum hinein. Und obwohl alle drei Bilder vom Eingang aus fast vollständig sichtbar sind, regt die mehrteilige Struktur des Werkes doch dazu an, sich sukzessive körperlich zu nähern. Wir folgen daher den gegebenen Impulsen und bewegen unseren Körper in den Raum hinein. Dadurch aber geht der Eindruck der Einheitlichkeit des Bildbandes verloren. Die räumlich gestaffelt installierten Bilder trennen sich im Durchschreiten voneinander und werden zu schräg hintereinander befestigten Einzelwerken. Es wird deutlich, dass die Bilder nicht wie von der Position am Eingang aus vermutet, bündig aneinandergereiht sind, sondern ein deutlicher Abstand zwischen den einzelnen Werken existiert. Würde man ein Papiertheater betreten, würde sich ein ähnlicher Effekt einstellen: Beim Betreten würde es seine einzelnen, räumlich voneinander getrennten Ebenen preisgeben. Durch ihre Raumstaffelung bekommen die Bilder skulpturalen Charakter: Sie ragen in den Betrachterraum hinein. Betrachterraum und Bildraum sind somit nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden. Die RezipientInnen befinden sich, indem sie den Raum betreten, im Bildraum selbst. Ein distanzierendes und kontemplatives Betrachten ist daher nicht mehr möglich, vielmehr verlangt der Bilderraum eine aktive Bewegung durch den Raum, was auch einen

entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung des Werkes zur Folge hat. Wie die Bewegung durch den Korridor verläuft, ist individuell verschieden. Bevorzugte Standpunkte sucht man vergeblich. Da die Bilder keiner Perspektivausrichtung folgen und die Augenpaare rotierend über das gesamte Bildfeld verteilt sind, kann man eher vom Ideal der bewegten Rezeption sprechen. Vermutlich würden „ideale“ RezipientInnen sich den Bildern zunächst sukzessive, also Bild für Bild, nähern. Dabei erfolgt eine räumliche Annäherung an die Leinwand, da die Bilder, wie bereits beschrieben, in abnehmender Höhe installiert sind. Während die hoch über einem schwebenden Augenpaare von *documenta Bild B (Blau-Rot-Gelb)* noch auf einen hinunter blicken, befinden sich die Augen auf dem *documenta Bild A (Rot-Grün)* nur noch in geringer Höhe über den BetrachterInnen. Das Bild sucht ein annähernd senkrecht gegenüber und ist somit weniger Deckengemälde als schräg installiertes Wandbild. Mit der Bewegung in den Raum hinein findet daher eine körperliche Annäherung an das Bild statt, die eine Veränderung der Beziehung zwischen Bild und RezipientIn bewirkt. Das erste Bild verkörpert das von den BetrachterInnen verschiedene, sich in einer anderen Sphäre befindliche. Das letzte hingegen sucht ein sich dialogisch positionierendes Gegenüber. Das dritte Bild, *documenta Bild A*, bleibt während der Bewegung durch den Raum dauerhaft sichtbar, *documenta Bild B und C* verschwinden dagegen sukzessive aus dem Sichtfeld der BetrachterInnen. Wir haben es daher mit einer raffinierten Vermischung von Über-Kopf- und Frontal-Rezeption zu tun, die simultan Aspekte von Dauer und Sukzessivität besitzt. Durch seine dauerhafte Sichtbarkeit nimmt das letzte Bild, *documenta Bild A (Rot-Grün)*, bei bewegter Rezeption eine hervorragende Stellung ein. Es ist Ende und Höhepunkt des Bilderbandes. Nay hat das Bild durch seine gesteigerte Bewegtheit innerbildlich als ästhetischen Schlussakkord konzipiert, in der bewegten Betrachtung wird die hervorgehobene Stellung jedoch auch prozessual erfahrbar gemacht.

Die hier beschriebene ästhetische Erfahrung ist geprägt von sich vollziehenden Perspektivverschiebungen. Das Werk entfaltet seinen Bedeutungsgehalt nur wenn die BetrachterInnen sich in ihm bewegen. Die lediglich eine Perspektive repräsentierende Ausstellungsfotografie unterdrückt dieses polyperspektivische Potenzial des Werkes. Trotzdem scheint es eher Glücksfall denn die Regel zu sein, dass zu diesem speziellen Bilderraum auch bewegtes Bildmaterial existiert. Und auch heute, in einer Zeit des allgegenwärtigen Aufzeichnens und Verbreitens bewegter Bilder via Smartphone, Internet und Ähnlichem, scheint eine überindividuell verwertbare Dokumentation mobiler Wahrnehmungserlebnisse nicht selbstverständlich. So bleibt beispielsweise der Versuch, eine filmische Dokumentation der Begehung der Rekonstruktion von 2009 zu sichten, erfolglos. Es muss also die audiovisuelle Dokumentation von Ausstellungssituationen in größerem Umfang vorgenommen werden, damit es auch nach Ausstellungsende möglich bleibt, deren mobile Betrachtung nachzuvollziehen und so „einiges von dem wahren künstlerischen Leben solcher [Werke] einzufangen.“¹³

**Anmerkungen**

- 1 documenta III (Hg.), documenta III – Malerei und Skulptur (Kat.), Köln 1964, S. 19.
- 2 Unter anderem in: Dirk Schwarze, Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hob, Berlin 2009, Umschlagmotiv und S. 28; Kunsthalle Schirn (Hg.), E. W. Nay. Bilder der 1960er Jahre (Kat.), München 2009, S. 26; Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 96; Elisabeth Scheibler-Nay (Hg.), E. W. Nay. Bilder und Dokumente, München 1980, S. 196; Harald Kimpel, documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1977, S. 26.
- 3 Wolfgang Schöne, Zur Bedeutung der Schrägansicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Martin Gosebruch (Hg.), Festschrift Kurt Badt, Berlin 1961, S. 144.
- 4 Schwarze 2009, S. 38.
- 5 Arnold Bode, Interview mit Alexander Baier, in: Magazin Kunst, Heft 2, 1964, S. 36.
- 6 Hessischer Rundfunk, Das inszenierte Bild – Zweiter Bericht von der documenta 3 in Kassel. Dokumentarbericht. Autoren: Reinhard Ruttman, Kurt Zimmermann. Redaktion: FS – Politik und Gesellschaft. Hessischer Rundfunk, 02.07.1964 (Do), 22.55 h.; 5:44 – 6:30 min.
- 7 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1996, S. 11.
- 8 Siehe dazu Schöne 1961, S. 146: „Wenn wir unser Vorstellungsexperiment nun fortsetzen und das anfangs ins Auge gefaßte altarähnliche Gemälde, das zunächst uns gegenüber und dann senkrecht über uns stand, so anbringen, daß wir in einem Blickwinkel von etwa 45° schräg zu ihm hinaufsehen und seine Bildebene uns um dasselbe Maß zugeneigt ist, dann mischen sich die beschriebenen Phänomene: Die Übereinstimmung der dargestellten Ort- und Richtungsbegriffe mit den unseren bleibt bestehen, doch wirken die anderen Kräfte, die sich bei senkrechter Untersicht voll entfalten, bereits auf sie ein, und zwar nun durchgängig im Sinne der Sublimierung, so daß die veranschaulichten Orts- und Richtungswerte für uns insgesamt etwas Schwebendes bekommen.“
- 9 Wolfgang Rothe in Sonntagsblatt, 23.8.1964: „Aus jedem der Bilder, unter denen man hindurchgehen soll, blickt eine Anzahl von Augen auf den Kunstpilger nieder. Die Kommentare reichen vom ‘Auge Gottes’ bis zum allgegenwärtigen ‘Großen Bruder’ aus Orwells pessimistischer Utopie ‘1984’.“
- 10 Magdalene Cläsjes-Bette, Die Geburt des elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion, Köln 2001, S. 187. Über die Entwicklung des Augenmotivs bei Ernst Wilhelm Nay siehe auch Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 247 – 257.
- 11 Zitiert nach Cläsjes-Bette 2001, S. 187.
- 12 Alle hier genannten sechs *Augenbilder* wurden ebenfalls bei der documenta III präsentiert, allerdings in einer konventionellen Hängung an der Wand in der Abteilung Kabinette im Museum Fridericianum.
- 13 Schöne 1961, S. 145.

Abbildungsnachweis

- Abb.1 Günther Becker, documenta Archiv, Kassel.

Autorin

Katrin Kulik hat Deutsche Literatur, Kunst- und Medienwissenschaften und Soziologie in Konstanz und Lund studiert. Nach mehreren praktischen Tätigkeiten im Museumsbereich und an der documenta 12 doktoriert sie nun als Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung an der Universität Konstanz.



Danksagung

Walter Derungs, Lukas Oberbichler, Juliane Rebentisch, Jasmin Sumpf

Impressum

ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik
www.allover-magazin.com
ISSN 2235-1604

Herausgeber und Herausgeberinnen
Hannah Bruckmüller
Jürgen Buchinger
Dominique Laleg

Redaktion Wien
Schönburgstraße 33/6
1040 Wien
AUSTRIA
+43 664 3932722
hannah.bruckmueller@allover-magazin.com

Redaktion Basel
Unterer Rheinweg 148
4057 Basel
SWITZERLAND
+41 78 8251014
dominique.laleg@allover-magazin.com
juergen.buchinger@allover-magazin.com

Layout/Satz
Michael Hübner, www.micha-huebner.de

Webdesign
Jürgen Buchinger

Lektorat
Hannah Bruckmüller, Lena Schoberleitner

Copyright

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt.

Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.