

Kontext-Reflexivität

während und nach der Postmoderne

verfasst von

Dr. des. Gerald Geilert

wissenschaftlicher Mitarbeiter
an der Kunsthochschule Kassel
in der Universität Kassel

14. April 2008

Kontext-Reflexivität während und nach der Postmoderne

Dieser Aufsatz ist aus einem Vortrag hervorgegangen, der 2007 auf der deutsch-slowenischen Tagung *Werk und Diskurs* in Ljubljana gehalten wurde. Auf dieser Tagung sollten die Vortragenden zu dem Phänomen Stellung beziehen, dass die moderne und postmoderne Kunst zunehmend kommentarbedürftig geworden ist. Das Verhältnis von Kunst zu den sie erläuternden Kommentaren sollte thematisiert werden.

Der Fokus des Vortrags *Kontext-Reflexivität während und nach der Postmoderne* lag auf künstlerischen Arbeiten, die die Umstände thematisieren, unter denen sie ausgestellt werden. Die Begrifflichkeit »Kontext-Reflexivität« entstand in Anlehnung an den Artikel *Kontext-reflexive Kunst*¹, den Thomas Dreher 1994 für den von Peter Weibel herausgegebenen Ausstellungskatalog *Kontext Kunst*² geschrieben hatte. Für den vorliegenden Aufsatz wurde das Adjektiv durch einen Bindestrich getrennt, weil Kunstwerke unter zwei Aspekten betrachtet werden sollen. Die zwei Diskurse, die hier von Belang sind, ranken sich zum einen um das von Clement Greenberg entwickelte Paradigma der »Selbstreflexivität« der modernen bzw. der, von ihm geschätzten, modernistischen Kunst. Der Zweite hängt mit der von Rosalind Krauss ausgerufenen Index- oder ortsspezifischen Kunst zusammen. In dieses zweite diskursive Feld gehören auch künstlerische Arbeiten, die Weibel unter dem Label »Kontextkunst« zusammenfasste.

Die These des Vortrags war, dass Künstler Diskurse über Kunst immer wieder hintergehen, sodass Kommentare und verbalen Konzepte immer wieder angepasst werden müssen. Sicherlich hätte für diese Argumentation auch ausschließlich auf moderne Kunst zurückgegriffen werden können. Jedoch scheint in der postmodernen Kunst, wenigstens in den kontextuellen Praktiken einiger Künstler, ein qualitativer Sprung im kritischen Bewusstsein zu verzeichnen sein. Um auch diese zweite These zu begründen, wird kurz auf das modernistische Paradigma des amerikanischen Philosophen und Kunstkritikers Clement Greenberg eingegangen.

Gerahmte moderne Kunst

Jackson Pollock war für Clement Greenberg der Protagonist der modernistischen Malerei. Pollock habe mit seinen Bildern nichts Gegenständliches mehr darstellen wollen und untermauerte damit die Annahme, dass die Kunst abstrakt geworden sei. In seinem Artikel *Modernistische Malerei*³ beschrieb Greenberg das Leitthema oder das Ziel dieser Maler am prägnantesten: „Das Wesen des Modernismus liegt, soweit ich sehe, darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren – nicht um sie zu untergraben, sondern um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken.“⁴ Er leitete diese Auffassung von »Selbstreflexivität« aus der Philosophie von Immanuel Kant ab, den er als den ersten „wirklichen Modernisten“⁵ bezeichnete. Der »Modernist« Kant habe das Programm entworfen, die „Mittel der Kritik ihrerseits der Kritik“⁶ zu unterwerfen.

¹ Thomas Dreher: „Kontextreflexive Kunst“, in: *Kontext Kunst*, hrsg. von Peter Weibel (Köln: DuMont, 1994) S.79-113

² *Kontext Kunst*, s.o.

³ Clement Greenberg: „Modernistische Malerei“, in: ders.: *Die Essenz der Moderne / Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking (Dresden: Verlag der Kunst, 1997) S.265-278

⁴ Ebd. S.265

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Greenberg suchte nach der Essenz oder dem Wesen der Malerei und behauptete 1960, dass die essenziellen Eigenschaften von Malerei primär in der Flächigkeit und ferner in der rechteckigen Rahmung und der Farbigkeit lägen. Seine Kunstkritik bildete den diskursiven Rahmen und rechtfertigte die Praktiken der amerikanischen Abstrakt Expressionistischen Maler, weil sie die Maxime der neuen bildgebenden Verfahren klärte. Seine Kommentare hoben die manchmal verdeckte, tiefere Bildstimmigkeit ins Bewusstsein.

Greenbergs Position lässt sich unter dem Begriff »L'art pour l'art« subsumieren. Ad Reinhardt, der der New-York-School und dem Abstrakten Expressionismus wie Greenberg entscheidende Impulse gab, prägte in den 60er-Jahren den Slogan: *Kunst ist „Kunst-als-Kunst“*⁷. Und, alles andere sei alles andere. Beide sprachen über transportable, rechteckige, rein visuelle Konstrukte also über autonome Tafelbilder. Der Kommentar, die Rechtfertigung der modernistischen Bildkonzeption, war äußerer Begleittext oder der Rahmen des künstlerischen Werks.

Natürlich ließe sich in Arnold Gehlens Worten behaupten, dass Greenbergs „*theoretischen Reflexionen unmittelbar in den Prozeß der Bildentstehung hinein*“⁸ gehöre. Die begriffliche Auseinandersetzung mit der Essenz der Malerei könnte daher so verstanden werden, dass sie „*in keinem Sinne sekundär und keine nachherige Zutat*“⁹ ist. Dass Greenbergs Theorie „*im Nerv der malerischen Konzeption*“¹⁰ lag, kann aber auch bezweifelt werden, denn sie stimmt nicht mit den Aussagen Pollocks überein, der viel emotionalere Gründe für seine künstlerische Position angab. Er sagte beispielsweise in einem Filminterview mit Hans Namuth, dass er »emotionale Statements« machen wollte.¹¹ Einem ähnlichen Tenor folgten Kunstkritiker, die hauptsächlich die expressive Gestik Pollocks hervorhoben. Gehlen hätte diese Kritik sicherlich als „*lyrisches Parteichinesisch*“¹² bezeichnet und die „*frei rhapsodische*“¹³ Kunstgestimmtheit der Kunstkommentatoren kritisiert.



Abb.1) Hans Namuth: Jackson Pollock in seinem Atelier, 1950



Abb.2) Ugo Mulas: Frank Stella in seinem Atelier, 1967

⁷ Ad Reinhardt: „Kunst-als-Kunst“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert / Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Bd.2, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius (Stuttgart: Verlag Gert Hatje, 1998) S.994

⁸ Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder / Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 3.Aufl. (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1986) S.74

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Hans Namuth: *Jackson Pollock*, 1951

¹² Gehlen: *Zeit-Bilder*, s.o., S.55

¹³ Ebd. S.163

Werden die Arbeitsweisen von Pollock und Stella miteinander verglichen, fällt auf, dass Pollock einer durch Gemütsbewegungen gesteuerten exstatischen Choreografie folgte und somit tatsächlich versuchte Emotionen seismografisch aufzuzeichnen. Stella saß hingegen ruhig vor seiner zurechtgestutzten Leinwand, die er wie ein Anstreicher in vorher festgelegten Bahnen ausmalte.

Von der expressiven Kunstauffassung setzten sich auch Minimalisten wie z.B. Carl Andre deutlich ab. Er zeigte Dinge, im Fall des Werks *Lever* eben feuerfeste Steine, wie sie sind. Keinerlei Lyrik oder Poetik verstellt den Blick. Mit einer derartigen Absage sei, folgt man der Logik der Autoren der Redaktion des amerikanischen Kunstmagazins *October*, die Kunst in eine postmoderne Phase eingetreten. Endgültig hätten sich die Künstler von der Auffassung verabschiedet, dass Geschichten erzählt oder psychische Prozesse verbildlicht werden sollen. Durch diese Absage sei mit den Paradigmen der modernen Kunst gebrochen worden.

Um zu klären, wie der Bezugsrahmen während der Postmoderne erweitert wurde, soll im Folgenden darauf eingegangen werden, welche anderen postmodernen Kunstauffassungen neben der eben Genannten existieren.

Die postmoderne Kunst sprengt den Rahmen



Abb.3) Robert Rauschenberg: *Third Time Painting*, 1961

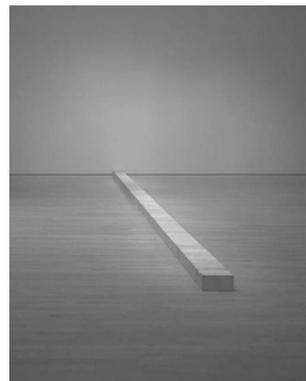


Abb.4) Carl Andre: *Lever*, 1966

Bis heute besteht Uneinigkeit darüber wann die Postmoderne begann und welche Kunst der Begriff eigentlich bezeichnet. Einstimmigkeit ließ sich bis heute noch nicht einmal darüber erzielen, ob die »nach-moderne« Kunst mit der modernen gebrochen oder an sie angeknüpft hat. Die einzige Übereinstimmung des Chors von Kritikern besteht darin, dass die Kunst irgendwie aufgehört hat »modern« zu sein.

In dem Film *Coffee und Cigarettes*¹⁴ von Jim Jarmush treffen die beiden Musiker Tom Waits und Iggy Pop in einer Bar aufeinander. Beide haben angeblich aufgehört zu rauchen, trinken aber noch Kaffee miteinander. Nach ein paar Tassen will Tom Waits Iggy davon überzeugen, dass er, nachdem er mit dem Rauchen aufgehört hat, mit ihm eine Zigarette rauchen könne: „*Now, that we have quit, we can have another one.*“¹⁵ Iggy willigt ein und beide nehmen eine ungesunde Angewohnheit wieder auf.

¹⁴ Jim Jarmush: *Coffee and Cigarettes*, 2003

¹⁵ Ebd. „Somewhere in California“ (4. Kapitel)

Das Wort »another« hat im Deutschen mehrere Bedeutungen. In Wörterbüchern finden sich folgende Übersetzungen: Erstens: »eine andere bzw. ein anderer«, zweitens: »ein zweiter oder eine zweite« und drittens »eine weitere«. In Frage steht also im übertragenen Sinn, ob die Postmoderne auf der Grundlage der Moderne aufbaut oder ob der Bruch, das Aufhören mit etwas, das entscheidende Charakteristikum dieser neueren Tendenz ist.

Angeführt wurde bereits, dass eine Erklärung für die Behauptung, dass die Kunst in eine postmoderne Phase eingetreten sei, mit dem Auftreten der Minimalisten in den 60er-Jahren begründet wurde. Ebenfalls in den 60er-Jahren schuf Robert Rauschenberg Bilder, die das anthropomorphe Maß, die vertikale Entsprechung des aufrecht gehenden Menschen, in den bis dahin gültigen Bildkonzeptionen als unwesentliches Kriterium von Malerei herausstellte. In seinem Bild *Third Time Painting* hat Rauschenberg z.B. eine Uhr so angebracht, dass die 12 nach links weist. Das Hemd, das er eingefügt hat, liegt, wie zum Bügeln bereitgelegt, auf der Bildfläche. Die Perspektive beim Betrachten entspricht also nicht mehr dem Blick durchs Fenster. Diesen Perspektivenwechsel beschrieb Leo Steinberg in seiner Anthologie *Other Criteria*¹⁶ als den entscheidenden Bruch mit der Moderne.

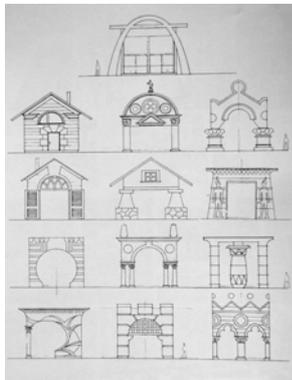


Abb.5) Robert Venturi: Entwürfe für eklektizistische Hausfassaden, 1977



Abb.6) Robert Venturi: Landhaus in Northern Delaware, 1978-1983

Eine weitere, weitaus populärere Haltung die Postmoderne zu erklären, wurde in den 70er-Jahren zunächst in der Architektur entwickelt. Robert Venturi hat in *Learning from Las Vegas*¹⁷ eingefordert, dass Architekten, wie in der Stadt des Glückspiels, Fassaden verschiedenster historischer Stile zitieren sollten. In der Postmoderne herrsche, so behauptete er, eine Beliebigkeit oder ein Eklektizismus vor, der ermögliche, architektonische Stile ohne historische Konnotationen zu übernehmen. Ein weiteres Charakteristikum der Postmoderne sei, so wurde und wird häufig geschrieben, dass die Möglichkeiten verschiedenartigste Medien, wie z.B. Film und Performance zu nutzen, zunehmend »entgrenzt« worden seien.

Die postmodernen künstlerischen Positionen, die in diesem Artikel in den Vordergrund gestellt werden sollen, analysieren, wie sich die Künstlerin Andrea Fraser 1985 ausdrückte, den „institutionellen Apparat“¹⁸ in dem Kunst ausgestellt wird. In dieser Kunst sahen auch die der *October*-Redaktion zugehörigen Autoren einen Gegenpol zu den eklektischen Bestrebungen innerhalb der postmodernen Malerei von David Salle, Julian Schnabel, u.a..

¹⁶ Leo Steinberg: *Other Criteria / Confrontations with Twentieth Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972)

¹⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour: *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, 1972)

¹⁸ Fraser: „In and Out of Place“, in: *Kontext Kunst*, s.o., S.384



Abb.7) Gordon Matta Clark:
Doors, Floors, Doors,
1976



Abb.8 und 9) Lucio Pozzi:
P.S.1 Paint (10 Color Combinations),
1976



1976 erhielten die Diskurse über die postmoderne Kunst durch Rosalind Krauss' Artikel *Anmerkungen zum Index*¹⁹ einen entscheidenden Impuls. In diesem 1977 vollendeten zweiseitigen Aufsatz setzte sie sich mit der Eröffnungsausstellung des New Yorker *Project Studio 1* auseinander. Gordon Matta Clark hatte 1976 in drei Stockwerken die Dielen des Fußbodens herausgenommen. Lucio Pozzi hatte Holztafeln bemalt und sie in der ehemaligen Schule genau in der Höhe aufgehängt, wo auf der Wand zwei Farbschichten aufeinandertrafen. Beide Künstler nahmen Rekurs auf das Gebäude. Ihre Arbeiten seien daher »site-specific« und somit nicht mehr als autonome, transportable Kunstwerke zu verstehen. Ihr Sinn erschließt sich nur im Kontext. Was ist aber der Kontext, in dem sie zu verstehen sind?

Pozzis Farbtafeln nahmen, so behauptete Krauss, indexikalisch Bezug auf das Gebäude und verwiesen dadurch auf die soziale Struktur des Ausstellungsorts. Krauss ging es um den physischen Bezug der Werke zu ihrer Umgebung. Und, die Bilder von Pozzi wären sicherlich un- oder missverständlich, wenn sie abgehängt und im White Cube aufgehängt würden. Aber geht es ihr nur um die semiotische Möglichkeit der physischen Bezugnahme?

John Searle machte 2005 in seinem Artikel *What is an Institution?*²⁰ darauf aufmerksam, dass der Kontext, der das Kunstwerk umgibt, nicht nur im Physischen zu suchen ist. Um seine Aussage zu verdeutlichen, brachte er folgendes Beispiel:

Wir haben uns vorzustellen, dass wir zufällig sehen, wie ein Mann mit einem an beiden Enden spitz zulaufenden, eiförmigen Gegenstand unter dem Arm und einem Helm auf dem Kopf über eine weiße Markierung fällt. Wahrscheinlich hätte man, würde man so einen Vorfall beobachten, Mitleid mit dem Missgeschick dieses Herrn.

Wenn sich dieselbe Situation in einem Football-Stadion zuträgt, jubeln Teile des Publikums, und zwar nicht aus Schadenfreude, sondern aus Freude darüber, dass der Spieler ihrer Mannschaft einen Touchdown erzielt hat und seine Mannschaft deswegen dem Sieg ein wenig näher gekommen ist. Die Handlung des über die Linie Fallens ist hier in ein optisch nicht wahrnehmbares Regelwerk eingebettet, das maßgeblich durch den Ort des Vorfalls bestimmt wird.

¹⁹ Rosalind Krauss: „Anmerkungen zum Index (Teil I und II)“, in: dies.: *Die Originalität der Moderne und andere Mythen der Moderne*, aus dem Amerikanischen von Jörg Heiningen, Serie: Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd.2 (Dresden: Verlag der Kunst, 1985) S.249-276

²⁰ John Searle: „What is an Institution?“, in: *Institutional Critique and After*, hrsg. von John C. Welchman, Vol.2 (Zürich: JRP|Ringer, 2005) S.21-51

Die beiden hier beschriebenen Handlungen mögen sich faktisch nicht unterscheiden, sie wurden aber, so wie Searle sie beschrieben hat, in zwei unterschiedlichen Modi wahrgenommen. Die Handlung des Fußballspielers hat eine Funktion, nämlich das Erzielen von Punkten in einem Spiel, das Hinfallen des ersten Herrn nicht.

Ebenso seien, so Searle, der 24. Dezember in der christlichen, westlichen Welt, der 14. Juli in Frankreich oder der 11. September in New York »deontologisch« besetzt. Die Konnotationen des Datums erschöpfen sich nicht in der bloßen Bezeichnung des Kalendertages, sondern transportieren jeweils von außen auferlegte Sinngehalte. Die Kalendertage werden vom überwiegenden Teil der Europäer mit dem Heiligen Abend, dem französischen Nationalfeiertag oder dem Tag, an dem in New York, um es wertfrei auszudrücken, zwei Flugzeuge in Hochhäuser geflogen worden sind, gleichgesetzt. Die christliche Religion, die französische oder US-amerikanische Geschichte, sind die jeweiligen Kontexte, die dem Tag einen besonderen Status verleihen. Wenn wir uns einem dieser Kontexte verpflichtet fühlen, haben wir gewisse Rechte aber auch gewisse Pflichten. Wir haben den Tag nach dem 24. Dezember frei, sind aber gehalten Geschenke bereitzuhalten oder dem Gottesdienst beizuwohnen. Ähnliches gelte für die beiden anderen oben genannten Jahrestagsangaben.

Im Kunstsystem herrschen nicht so starre Regeln wie im Football vor. Deutlich sollte aber geworden sein, dass nicht nur der materiellen Rahmen, die Wände oder die weiße Farbe des White Cubes gemeint sind, wenn davon die Rede ist, dass sich Kunst auf den Kontext bezieht. Vielmehr sind diese institutionellen Elemente nur der Garant dafür, dass wir uns Kunstwerken gegenüber adäquat verhalten. Die Institution »Kunstbetrieb« bestimmt unser Verhalten, den Modus, in dem wir die ausgestellten Werke betrachten, und die Art wie wir über sie sprechen.

Der Kunstkritiker Johannes Meinhardt schrieb in *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* unter dem Eintrag *Institutionskritik*²¹, dass Marcel Duchamp „völlig neue Fragestellungen“²² aufgeworfen habe. Er habe 1913 als erster Künstler die Untersuchung institutioneller und diskursiver Rahmenbedingungen von Kunst begonnen. Duchamp hatte die Kunstwelt in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts in Aufregung versetzt, als er, alias R. Mutt, ein Urinoir zum Kunstwerk ernannte. Wiederum ging es hier nicht um eine faktische, materielle Veränderung, sondern um die Zuweisung des Labels »Kunst« auf ein Objekt. In den 70er-Jahren zitierte der Konzeptkünstler Joseph Kosuth Donald Judd, der beiläufig gesagt haben soll: „*Wenn es jemand Kunst nennt, ist es Kunst.*“²³

Ebenfalls zur Institutionskritik gehören die Überlegungen Daniel Burens, der Anfang der 70er-Jahre eine Trilogie geschrieben hat, in der er die Funktion der Orte hinterfragte, an denen Kunst ausgestellt, gehandelt oder produziert wurde. Er schrieb über die Funktion des Ateliers, des Museums und die einer Ausstellung. Alle Artikel lesen sich als Kritik am zeitgenössischen Museumbetrieb oder dem Betriebssystem Kunst.²⁴ Laut Buren ist das Atelier der erste Rahmen eines Kunstwerks. Dieser ist aber nicht nur der Ort, an dem das Werk entsteht. Buren bezeichnet diesen Ort auch als „Laden“²⁵ oder „Verschiebebahn“²⁶, in dem

²¹ Johannes Meinhardt: „Institutionskritik“, in: *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Hubertus Butin (Köln: Dumont, 2002) S.126-130

²² Ebd. S.129

²³ Joseph Kosuth: „Kunst nach der Philosophie“, in: *Kunsttheorie im 20.Jahrhundert*, s.o., S.1035

²⁴ Gemeint sind die Artikel „Funktion des Ateliers“ (S.152-167), „Funktion des Museums“ (S.143-151) und „Funktion einer Ausstellung“ (S.185-191) in dem Buch: Daniel Buren: *Achtung! Texte 1967-1991* (Basel: Verlag der Kunst, 1995)

²⁵ Daniel Buren: „Funktion des Ateliers“, s.o., S.156

der Kurator wie in einem Supermarkt die einzelnen Werke auswählen könne. Sie würden dann, wie jede andere Ware, abtransportiert, um sie unter sterilen Lichtverhältnissen in einem neutralen Raum auszustellen. Somit würden die Bilder ihrem Entstehungskontext, dem Atelier, entrissen und damit »entkontextualisiert«. Somit würden die Künstler quasi dazu angehalten stereotype Gegenstände zu produzieren.

Zur Funktion des Museums gehöre laut Buren, dass es affirmativ auf Kunstgegenstände einwirke: Werk ist, was dem musealen Diskurs oder den institutionellen Rahmenbedingungen entspricht. Problematisch sei, dass die Institution Museum gar nicht hinterfrage, was Kunst ausmache. Das Label Kunst werde dem Objekt wie ein Stempel aufgedrückt.²⁷

Burens Werk verdeutlicht seine Haltung, weil er tatsächlich stereotype Werke schafft: Er bringt Streifen auf verschiedenartigsten Untergründen an. Er verwendet nur wenige Farben und die Proportionen der Streifenbreite zu den Bildträgern variiert kaum. Interessanter als sein Stil ist die Wahl der Ausstellungsorte: Er zeigt seine Werke sowohl in als auch außerhalb des Museums. Als Beleg hierfür wird eine Ausstellung in Zagreb gezeigt, während der auf der Museumswand grüne Streifen um die Türcargen herum zu sehen waren. Im Außenraum hat er nach dem selben Muster Streifen auf eine Wand aufgeklebt. In diesem Fall wurde derjenige, der die Kunstwerke aufsucht, selbst zum Ausstellungsgegenstand, denn die Passanten haben sehr wahrscheinlich das merkwürdige Verhalten der Kunstinteressierten registriert.



Abb.10-11) Daniel Buren: *Drei Passagen*, 1974, Museum für moderne Kunst in Zagreb, Jugoslawien

Abb.12) Daniel Buren: *Segel/Leinwand - Leinwand/Segel*, 1975, Wannsee, Berlin

Ein weiteres Beispiel für mögliche Untergründe sind z.B. die Segel kleiner Bötchen auf dem Wannsee. Auch hier ist Burens künstlerische Haltung ersichtlich. Des Weiteren publizierte Buren auch auf den Seiten von *Artforum*. Seine Arbeiten waren nicht im Inhaltsverzeichnis verzeichnet. Er intervenierte unvorhersehbar, kommentarlos zwischen Werbeanzeigen und Artikeln. Burens Arbeiten befanden sich dort, wo Kunst üblicherweise durch eine fotografische Aufnahme gezeigt wird. Der Betrachter der von Buren gestalteten Seiten sieht in diesem Fall aber keine Dokumentation einer Arbeit, sondern die künstlerische Arbeit selbst.

Institutionen wurden von Buren mit Kunstinstitutionen, wie dem Museum oder dem Kunstmagazin, gleichgesetzt. Erst diese Kontextualisierung ermöglichte seine Interventionen: Die-

²⁶ Ebd. S.157

²⁷ Vgl. Buren: „Funktion des Museums“, s.o., S.146

ser Schachzug ermöglichte ihm sein Spiel zu spielen. Im Unterschied zu dem zuvor beschriebenen Footballspieler, der darauf vertraute, dass seine Mannschaft Punkte erhielt als er die Linie überquerte, erhoffte sich Buren die Strukturen oder die Modi zu verändern, in denen Kunstwerke erfahren werden.

Ein weiterer Künstler, der sich mit der Ausstellungsstruktur auseinandergesetzt hat, ist der Amerikaner Michael Asher. In Deutschland ist er durch sein 1977 begonnenes *Wohnwagenprojekt* bekannt geworden. In diesem Jahr hat er einen Wohnwagen, Modell *Eriba Familia BS*, während der Ausstellung *Skulpturenprojekte Münster* wöchentlich an einem anderen Standort aufstellen lassen. Dieses Vorgehen wiederholte er alle zehn Jahre zu allen drei weiteren Skulpturausstellungen. Einige Aufstellungsorte wurden bis 2007 so stark verändert, dass der Wohnwagen fünf von 19 Wochen in der Garage stehen bleiben musste. Durch diese Praxis analysierte Asher den Ort der Aufstellung und machte durch seine Interventionen direkt auf urbane, städteplanerische und auch politische Verhältnisse aufmerksam.



Abb.13) Michael Asher:
Galleria Toselli, Milan, 1972



Abb.14-15) Michael Asher:
Museum of Contemporary Art, Chicago, 1979



Mit seinem *Wohnwagenprojekt* thematisierte er den Aufstellungsort und nahm somit an der Auseinandersetzung mit der Funktion der Skulptur im öffentlichen Raum teil. Asher exponierte aber auch den Ort der Kunst. 1972 ließ der die *Galleria Toselli* in Milan sandstrahlen. Mit diesem Vorgehen erklärte er die Galerie zum Kunstgegenstand: Nicht die Galerie stellt einen Künstler aus. Der Künstler präsentiert die Galerie.

Auch mit einer Arbeit aus dem Jahr 1979 thematisierte Asher die Funktion bzw. die Struktur der Museumsarchitektur. Er ließ 12 Paneele der Außenverkleidung des *Museums of Contemporary Art* in Chicago abnehmen und sie im Innenraum, hinter der Fassade, installieren. Die Außenhaut des Museums wurde innen, wahrscheinlich ohne Schildchen, als flächiges Konstrukt präsentiert.

Ebenfalls 1979 hat Asher in Chicago eine Skulptur von George Washington versetzen lassen. Ihr angestammter Platz war außen zwischen einem der Rundbögen des Eingangsbereichs. Ashers künstlerische Arbeit bestand darin, dass er die Skulptur in einem Raum des Museums aufstellen ließ, in dem Kunst aus dem 18. Jahrhundert gezeigt wurde. Er »rekontextualisierte« das Kunstwerk und stellte es stilistisch wieder in ihren »ursprünglichen« historischen Kontext.



Abb.16) Eingangsbereich vom *Art Institute of Chicago*, ca. 1978



Abb.17) *73rd American Exhibition*, 1979
(*Art Institute of Chicago*)

Mit dieser Arbeit hinterfragte Asher die Funktion der Statue im Gesamtzusammenhang des amerikanischen Kunstmuseums. Er thematisierte aber nicht nur den Stil, sondern auch die politische Intention die Figur von George Washington am Eingang auf einem Sockel über den Köpfen der Besucher aufzustellen. Während Ashers Intervention stand die Skulptur nur noch auf einem flachen Sockel. Die Skulptur befand sich auf Augenhöhe. Die Augen der Bronzeskulptur schauten auf die Porträts von Zeitgenossen und nicht über die Museumbesucher bzw. die Bürger des Staates hinweg, dessen erster Präsident Washington war. Asher stellte die Figur sozusagen »zeitgemäß« auf.

Marcel Duchamp, Daniel Buren und Michael Asher übten Kritik an Kunstinstitutionen. Unklarheit herrscht darüber, wer den Begriff »institutional critique« zuerst benutzte. Andrea Fraser sprach 1985, wie schon erwähnt, von einem »institutionellen Apparat«. Buchloh hat einige Jahre später in seinem Artikel *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*²⁸ die heute gängige Terminologie benutzt. Der Diskurs über »Institutionelle Kritik« entstand also erst Mitte der 80er-Jahre. Zu den Protagonisten der dieser Bewegung zugehörigen Künstler gehörte auch der Bildhauer Hans Haacke. Zu seiner Kritik an Greenberg gehörte, dass er die Meinung vertrat, dass Kunstwerke über gar keine inhärenten Qualitäten bzw. über essenzielle Eigenschaften verfügen. Prädikate würden immer von außen auferlegt.

In seinen Werken kritisierte er hauptsächlich die Definitionsmacht des Kunstmarkts und die Verflechtungen der Politik mit der Kunst. Als Bildbeispiel wird das Gemälde *Taking Stock* gezeigt, das Anfang der 80er-Jahre entstand.

²⁸ Benjamin Buchloh: „From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *OCTOBER / The Second Decade*, hrsg. von Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier und Silvia Kolbowski (Cambridge: MIT Press, 1997) S.117-155

einem »Kunstmodus« über Gebäudetechnik: Sie beschrieb das Gitter, das die einzelnen Notlichteinheiten an der Decke bildeten, als rationale Ordnung, die auch der Funktion der Gerätschaften innewohne. Die Zuhörer waren vermutlich eher erstaunt und ihre Erwartungen wurden wahrscheinlich enttäuscht. Jedoch haben sie vermutlich auf dem Weg nach Hause darüber nachgedacht, wie mit Kunstwerken umgegangen wird oder wie sie bewertet werden.



Abb.23) Louise Lawler: *Pollock & Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremain, Conneticut, 1984*



Abb.24) Louise Lawler: *Untitled (1950-51), 1987*

Eine weitere Künstlerin, deren Werk zur institutionellen Kritik gerechnet wird, ist Louise Lawler. Sie zeigt Ausschnitte des bereits Inszenierten und exponiert dadurch den Repräsentationsprozess. Sie verabschiedete sich aber nicht gänzlich von dem alt hergebrachten Werk- oder Autorenbegriff. Ihre Werke sind durchaus ästhetisch.

In der Arbeit *Pollock and Tureen* ist im oberen Bereich die Unterkante des letzten Bildes von Jackson Pollock zu sehen. Darunter steht eine Suppenschüssel, die ähnliche Farbwerte wie Pollocks Bild aufweist. Lawler hebt hiermit das Zusammenspiel dieser beiden Exponate hervor, das hauptsächlich durch formale Bezüge bestimmt wird. Auf ihrem Bild *Untitled (1950-51)* aus dem Jahr 1987 zeigt sie ein Element der Ausstellungseinrichtung. Auf der Sitzbank spiegelt sich die farbenfrohe Malerei Miro's.



Abb.25) Louise Lawler: *Does It Matter Who Owns It?* 1989-90



Abb.26) Louise Lawler: *Is She Ours?*, 1990

Lawlers Bilder verfügen über ein kritisches Potenzial, dass Kritik am kapitalistischen Diskurs übt: Mit ihrem Titel des Bildes *Does It Matter Who Owns It?* stellt sie die Frage, ob es einen Unterschied macht, wem das Kunstwerk gehört. Mit *Is She Ours?* machte sie 1990 nicht nur

durch den Titel auf die Besitzverhältnisse aufmerksam. Sie hinterfragte mit diesen Bildern also auch die politischen Dimensionen bzw. die Rechtfertigung der Besitzverhältnisse. Sie machte darauf aufmerksam, dass wir Kunstwerke wie auf der Oberfläche der Sitzbank nur durch eine institutionelle Brille wahrnehmen.

Die beiden Künstlerinnen Fraser und Lawler hinterfragten das Design und die Präsentationsformen des Museums und können, wie Isabelle Graw schrieb „als Erinnerung daran gelesen werden, dass es nicht die der Kunst innewohnenden Eigenschaften sind, die zu institutioneller Anerkennung führen.“³⁰

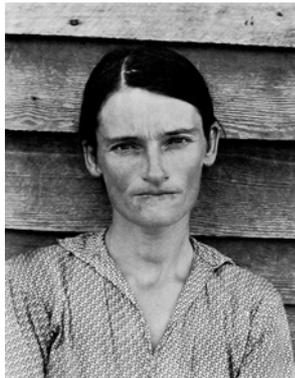


Abb.27) Walker Evans: Allie May Burroughs,
Hale County, Alabama, Summer 1936,
25,5 x 20,5 cm

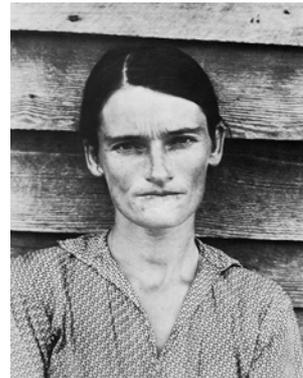


Abb.28) Sherrie Levine:
After Walker Evans, 1981,
25,5 x 20,5 cm

Sherrie Levine übt die Kritik an den diskursiven Voraussetzungen des Betriebssystems »Kunst« noch entschiedener. Sie ist die Appropriation- oder Aneignungs-Künstlerin par excellence: Sie eignet sich Bilder an. Ihre „Images sind entwendet, konfisziert, angeeignet, gestohlen.“³¹ So ist ihre Serie *After Walker Evans* aus dem Jahr 1981 kaum von den Fotografien von Evans zu unterscheiden. Wenn ein Stilhistoriker die Bilder betrachtet, müsste er zu dem Ergebnis kommen, dass Levines Bild eine Fälschung ist. Um Fälschung und Original auseinanderzuhalten, müsste er die Art, den Hersteller oder das Herstellungsdatum des Fotopapiers untersuchen. Sonst bliebe nur noch die chemische Analyse. Die persönliche Handschrift, der Stil der Aufnahme, gibt keinen Aufschluss über den Autor oder die Entstehungszeit der Fotografie, weil Levine keinen eigenen Stil kreierte: Als sie das Bild von Weston abfotografierte, fand keine Übertragung „keine Kombination, keine Transformation, keine Addition, keine Synthese“³² statt.

Levines Kunstwerke stellen aber Fragen: Die Künstlerin selbst behauptet nicht, originelle Erfindungen getätigt zu haben. Sie fertigte »Fakes« an und hinterfragte damit den diskursiven Rahmen, der die Aura beliebter Kunstwerke schafft. Sie erhebt keinen Anspruch auf künstlerische Kreativität und stellt durch ihre „indiscernible[s]“³³, wie Arthur Danto ihre Arbeiten nennen würde, eine grundsätzliche Frage nach den Bedingungen, unter denen Kunst produziert wird.

³⁰ Isabelle Graw: „Jenseits der Institutionskritik“, *Texte zur Kunst* (September 2005) S.49

³¹ Ebd. S.133

³² Douglas Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, aus dem Amerikanischen von Rolf Braumeis (Dresden: Verlag der Kunst, 1993) S.145

³³ Arthur Danto: *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981) S.32

Für Danto war entscheidend, dass Alltagsgegenstände sich nicht von Kunstgegenständen unterscheiden. Explizit nannte er die Brillo-Kartons aus dem Supermarkt, in denen normalerweise Putzschwämme verstaut sind, und die nahezu identischen Kisten, die von Andy Warhol nachgebaut worden waren. Durch diesen Nachbau habe Warhol die Grenzen zwischen »High and Low« verschwimmen lassen. Sherrie Levine fotografierte hingegen hauptsächlich Objekte der Hochkunst. Daher äußerte Douglas Crimp in *Die fotografische Aktivität des Postmodernismus*³⁴ die Auffassung, dass Levines Arbeiten in den Diskurs über Kunstfotografie eingebettet seien. Laut Rosalind Krauss fertigte Levine „*Pasticcios, Kopien von Kopien*“³⁵ an und dekonstruierte dadurch Mythen der Moderne.³⁶ Crimp verstand Levines Kopien lediglich als Kritik an der Verknappung von Originalen. Das von Levine praktizierte »Refotografieren« nehme somit Rekurs auf den Diskurs über Marktstrukturen und die Rolle, die Museen und Galerien in diesem Zusammenhang einnehmen.



Abb.29) Andy Warhol: *Flowers*, 1964, 56 x 56 cm

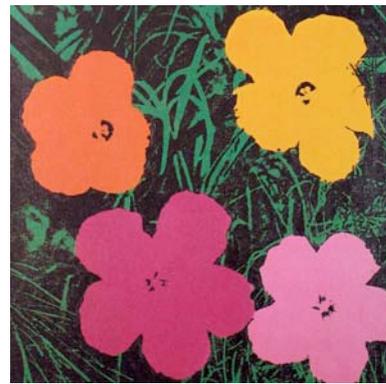


Abb.30) Elaine Sturtevant: *Warhol Flowers*, 1964/65, 56 x 56 cm

Ähnliche Strategien lassen sich in der Druckgrafik der 60er-Jahre finden. Die Künstlerin Elaine Sturtevant hatte sich 1964 Warhols Siebdruckvorlage für sein Bild *Flowers* ausgeliehen und Kopien des Bildes produziert. Wiederum ist kaum möglich zu unterscheiden welches Bild Warhol und welches Sturtevant angefertigt hat. Auch ihre künstlerische Praxis lässt sich nicht in stilistischen und anderen alt hergebrachten kunsthistorischen Kategorien beschreiben, weil ihre Arbeit nicht mehr die Welt abbildet. Sturtevant wollte in Kunst denken. Ihre Arbeiten sind dementsprechend als analytische Propositionen zu verstehen. Sie macht Vorschläge oder bringt Argumente vor, die darauf schließen lassen, dass sie die Strukturen verändern will, in denen über Kunst gesprochen oder geschrieben wird.

Kontext-reflexive Kunst stößt den Diskurs über den der Kunst zugeschriebenen Status an. Duchamp, Buren, Asher, Haacke, McCollum, Fraser, Lawler, Levine und Sturtevant benehmen sich »normwidrig«. Sie hintergehen subversiv Normen, Regeln, Maßstäbe und Kategorien, die Kunstkritiker, Kunsthändler, Kuratoren, Philosophen, usw. aufgestellt haben. Die genannten Künstler hinterfragten die Rolle des Autors, der Fälschung, des Museums, usw.. Ihre Reflexivität zielt nicht darauf ab, ihr Verhältnis zum Museum zu affirmieren, es zu bekräftigen oder zu erweitern. Ganz im Gegenteil versuchten sie die Strukturen, in die

³⁴ Crimp: „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, s.o., S.22-51

³⁵ Krauss: „Die Originalität der Avantgarde“, in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, s.o., S.217

³⁶ Vgl. ebd. S.218f

Kunstwerke eingebettet sind, zu problematisieren und zu verändern. Andrea Fraser schrieb: „Der Gegenstand unserer Kritiken, unserer Angriffe, ist aber auch in uns selbst.“³⁷

Abschließend kann behauptet werden, dass der Diskurs über Kunst nicht mehr klar von der Kunst getrennt werden kann. Der Kommentar hat nicht mehr nur die Aufgabe Kunst und Künstler apologetisch zu unterstützen, sondern wurde vonseiten der Künstler immer wieder reflexiv hinterfragt: Reflexivität zielt in der Postmoderne nicht mehr darauf ab die Essenz des Bildmediums zu ergründen, sondern den gesamten institutionellen Rahmen von Kunst zu problematisieren.

Die nach-postmoderne Kunst und der Rahmen

Im vorangegangenen Teil dieses Aufsatzes wurden Beispiele aus der bildenden Kunst genannt, die darauf hindeuten, dass Künstler immer wieder den verbalen Diskurs über Kunst hintergehen. Arthur Danto ging sogar soweit zu behaupten, dass die Kunst zur Philosophie ihrer selbst geworden ist. Der Fragestellung, der im Folgenden nachgegangen wird, beschäftigt sich damit, ob diese Diagnose immer noch zutrifft. Bevor auf zeitgenössische Künstler eingegangen wird, die ebenfalls den Kunstdiskurs kritisieren, soll dargestellt werden, welchen Effekt die kontext-reflexive postmoderne Kunst auf die heutige Ausstellungspraxis hat.



Abb.31) Romuald Hazoumè: *Dream*, 2007
(Ausstellungsansicht *Documenta 12*)

Auf der *Documenta 12* wurde die Arbeit *Dream* von Romuald Hazoumè gezeigt. Zu sehen war ein großformatiges Bild einer afrikanischen Küstenregion. Der blaue Himmel, die Palmen und der Strand entsprechen unserer westeuropäischen Auffassung von einem idyllischen, sonnigen Sommerurlaub. Vor der Fototapete stand ein aus Kanistern gebautes Boot und auf dem Fußboden befanden sich Schriftzüge, die die Sehnsucht der ortsansässigen Hüttenbewohner wiedergaben, Afrika zu verlassen. Weit wären sie mit dem Boot sicherlich nicht gekommen, denn es befinden sich keine Deckel auf den Kanistern. So löchrig, wie dieses Boot ist, wäre es sicherlich untergegangen. Für die Kuratoren der *Documenta 12* war dieses »clevere Recycling« dennoch eine aufschlussreiche Analyse der politischen Auswirkungen der Moderne auf den afrikanischen Kontinent.³⁸

³⁷ Fraser: „Was ist Institutionskritik?“, *Texte zur Kunst* (September 2005) S.89

³⁸ Vgl. Michael Hübl: „Zwischen 'low profile' und Luanda Pop Die neue Stellung der afrikanischen Kunst in Kassel und in Venedig“, *Kunstforum* (August-September 2007) S.66f



Abb.32-34) J. D. 'Okhai Ojeikeres: *Headgear Series*, 1974-2004 (Von links nach rechts: *MmonMnonEdetUbok*, 1974; *Onile Gogoro*, 1975; *HeadgearSeries*, 2004)

Politisch korrekt nahmen die Kuratoren auch feministische Positionen in ihr Wellness-Programm auf. 'Okhai Ojeikeres *Headgear Series* besteht aus fotografischen Porträts afrikanischer Frauen. Im feministischen Kontext werden diese Fotografien oftmals so gelesen, dass behauptet wird, handwerkliche Traditionen würden hier persönlich von Frau zu Frau weitergegeben. Handlungsanweisungen würden im familiären Umfeld tradiert. Diese Vorliebe für die traditionelle Weitergabe von kulturellen Bräuchen kann noch leicht nachvollzogen werden. Die Erweiterung des Kontextes soll hier Vorbild für ein besseres Bewusstsein sein.

Aber, welchen Blick haben »wir« auf die Personen, die von Ojeikeres fotografiert wurden? Die Haare der jungen Frau sind kunstvoll geflochten. Und vielleicht geraten wir vor dem Bild ins Träumen und sehen kleine Bäumchen und Wege, die -wie auf einer Modelleisenbahn- durch die Haarkunst versinnbildlicht wurden. Jedoch haben wir es mit einer Dokumentation zu tun und der Reiz dieser Fotografie liegt sicherlich in ihrer Exotik. Das Werk bezieht sich nicht mehr direkt auf den Kontext, den Ausstellungsparcour, sondern über ihn hinaus auf größere politische Zusammenhänge.



Abb.35) Kerry James Marshall: *Could this be Love?*, 1992

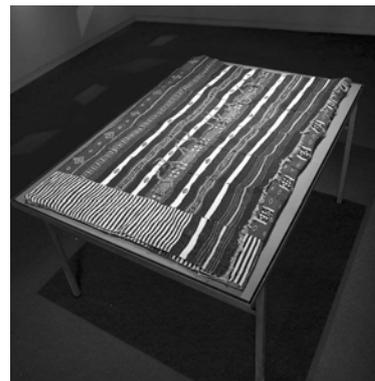


Abb.36) Anonym: Hochzeitsbehang, 2. Hälfte des 20. Jht., 465 x 165 cm

Die Frage, die sich stellt, ist, ob wir lediglich eine »weitere Zigarette« -vielleicht mit einem anderen Geschmack- rauchen. Bei vielen Bildern der Ausstellung entstand der Eindruck, dass Afrikaner demokratische Grundregeln nicht beherrschen, die meisten Menschen dieses Kontinents an der Immunschwäche AIDS erkrankt sind und das »Schnackseln«, wie Gloria von Thurn und Taxis sich in einem Interview geäußert hat, einfach nicht lassen können: Auf James Marshalls Bild *Could this be Love?* heißt es: „*Yes I've got two lovers and I love them*

both.“ Auch wenn diese Interpretation wahrscheinlich der Absicht des Ausstellungsleiters diametral entgegengesetzt ist, kam es zu einer »Anthropologisierung des Visuellen«.

Biografisches wurde schon auf der *Documenta 11* zur Schau gestellt. Auch auf dieser Darstellung von Marshall geht der Blick wieder durch die Bildoberfläche hindurch auf das Bezeichnete, die beiden Personen, die kurz davor sind zusammen ins Bett zu steigen. Man fragt sich, welche »Idee von Afrika« hier verbreitet werden soll. Nicht Reflexivität, Selbstkritik und Antiillusionismus stehen hier im Mittelpunkt sondern märchenhafte Erzählungen. Es werden heutzutage, und dies wurde auf der *Documenta 12* besonders deutlich, beliebige Kontexte hergestellt und künstlerische Positionen kuratorisch kolonialisiert.

Die »Selbstreflexivität« ist der Kritik an der Globalisierung gewichen und die Erkenntnisse und Diskurse über Ausstellungspraktiken geraten nahezu in Vergessenheit. So wurde auf der *Documenta 12* ein siebenteiliger Hochzeitsbehang in einer Vitrine präsentiert. Der Behang wurde horizontal, zusammengefaltet gezeigt und nicht, wie es adäquat gewesen wäre, aufgehängt. Der Effekt, den eine solche Verschiebung des Umgangs mit Textilien darstellt, wurde 1973 von der Schriftstellerin Alice Walker in der Kurzgeschichte *Everyday Use*³⁹ eindrucksvoll beschrieben.

In dieser Geschichte entsteht zwischen zwei Geschwistern ein Streit darüber, bei wem die Tagesdecken besser aufgehoben sind, die sich seit langer Zeit im Familienbesitz befinden. Ein Mutter und ihre jüngere Tochter, die in einfachen Verhältnissen auf dem Land wohnen, haben die ältere Tochter und ihren Verlobten, die in New York City leben, zu Besuch. Die Wahl-New Yorkerin will die Tagesdecken in die Großstadt mitnehmen, um sie in ihrem Appartement aufzuhängen. Sie beabsichtigt hiermit, ihrer kulturellen Herkunft Ausdruck zu verleihen. Die Mutter der beiden entscheidet sich aber der jüngeren Tochter die Decken zu vermachen, da sie sie nicht als Symbol missbrauchen, sondern sie wirklich benutzen würde. Die Mutter der beiden Töchter entschied sich die Tagesdecken der Tochter zu geben, die die Tradition dadurch bewahrt, dass sie sie fortführt. Sollten die Textilien einmal Schaden nehmen, so könne sie die jüngere Schwester wieder ausbessern. Die ältere Schwester hatte den Decken eine neue Funktion zgedacht. Sie wollte die Textilien an die Wand hängen und sie damit quasi musealisieren.

Auf der *Documenta 12* wurden Schleier, Wandteppiche und der Hochzeitbehang durch die Kuratoren in den Kunstkontext eingemeindet. Die Frage danach, wie das direkte Betätigungsfeld von Künstlern strukturiert ist, wurde überhaupt nicht mehr gestellt. Kunst und Kulturgüter wurden kritiklos in das Ausstellungskonzept eingepasst.



Abb.37) Louise Lawler:
HVAC (Heating Ventilation
Air Condition), 1996



Abb.38) *HVAC* im
Auepavillon auf der
Documenta 12



Abb.39) Charlotte
Posenenske: *Vierkantrohre*,
ca. 1967

³⁹ Alice Walker: „Everyday Use“, in: *Revolutionary Tales / African American Women's Short Stories, from the First Story to the Present*, hrsg. von Bill Mullen (New York: Dell Publishing, 1995) S.346-355

Ebenso wie die Tagesdecken in Alice Walkers Kurzgeschichte sollte die Fotografie *HVAC* der Künstlerin Louise Lawler umgedeutet werden. Lawler hat, wie bereits dargestellt worden ist, mit ihren Arbeiten die ästhetischen Paradigmen der Diskurse und Marktstrukturen hinterfragt, die den Kunstbetrieb am Laufen halten. Auf dem Bild *HVAC* sieht man Bauteile eines Belüftungssystems. Im Auepavillon wurde Lawlers Bild extra tiefer aufgehängt, um Assoziationen an Skulpturen von Charlotte Posenenske zu wecken. Das Bild ließ sich, wie der Hochzeitsbehang, nicht mehr richtig betrachten und der Bezug zu Posenenskes Vierkantrohren fiel ebenfalls äußerst dürrtig aus. Stilistische Ähnlichkeiten zwischen den Belüftungsrohren auf Lawlers Foto und den Skulpturen von Posenenske wurden von den *documenta*-Machern bemüht, um Bezüge zwischen den beiden Arbeiten herzustellen. Darüber, dass die beiden Künstlerinnen extrem unterschiedliche Intentionen verfolgten, erfuhr der Besucher der Ausstellung nichts. Lawler zeigt auf ihrem Bild die unsichtbaren, weil der Ausstellung vorangegangenen Situationen des Museumbetriebs und wollte damit das Nachdenken über die Grundvoraussetzung von Kunstaussstellungen anregen. Poseneskes Rohre appellieren hingegen während der Ausstellung an das physische Raumgefühl des Besuchers. Sie sind daher als Ausstellungsstücke zu bewerten. Die Belüftungsrohre in Lawlers Foto hatten nie diese Funktion.

Wird das Wirken der »Institutional Critique-Artist« (IC-Artists) heute betrachtet, entsteht insgesamt der Eindruck, dass Kuratoren und Kunstmarkt die Oberhand gewonnen haben. Die meisten der genannten Künstler sind heute etabliert. Andrea Frasers Arbeiten standen 1991 auf der *Art Cologne* zum Verkauf. Lawler wurde, wie schon erwähnt, auf der Großausstellung *Documenta 12* gezeigt. Und, 2005 gab das deutsche Magazin *Texte zur Kunst* eine Sonderausgabe über Institutionelle Kunst heraus. Behauptet werden könnte, dass ihre Strategien mittlerweile erwünscht sind und somit unschädlich gemacht wurden. Aber, vielleicht war die gesamte Kritik des institutionellen Apparats schon von Anfang an eine Illusion. Vielleicht entspricht die Feststellung, dass alle Künstler, Kunstkritiker, Kunsthändler und Kuratoren auf irgendeine Weise korrupt sind, am ehesten der heutigen Situation. Wir alle, auch als Ausstellungsbesucher, wollen den Trubel aufrecht erhalten und befinden uns, so kritisch wir auch sein mögen, *Unter Geiern*⁴⁰ wie Stefan Germer in seinem gleichnamigen Artikel behauptete.

⁴⁰ Stefan Germer: „Unter Geiern / Kontext-Kunst im Kontext“, *Texte zur Kunst* (August 1995) S.83-95

Neue Strategien institutions-kritischer, kontext-reflexiver Kunst



Abb.40-45) Banksy in der *Tate Gallery*, London, 2003

2003 hängte der britische Künstler Banksy, der sich mit einem beigefarbenen Hut und einem schwarzen Anzug getarnt hatte, ein Bild in der Londoner *Tate Gallery* auf. Zu sehen sind sechs Standbilder einer Filmaufnahme: Banksy betritt den Raum mit einer Tragetasche in der Hand, bleibt vor einem Bild stehen, betrachtet es und hängt daneben ein kleines Gemälde im Goldrahmen und ein im Museumdesign gefertigtes Schildchen auf. Seine Aktion fiel zunächst nicht auf. Erst als zweieinhalb Stunden später der Klebstoff das Gewicht des Bildes nicht mehr halten konnte und Banksys Werk von der Wand fiel, flog sein Schwindel auf. Es erübrigt sich fast zu schreiben, dass nicht die Künstler die Auswahl der Werke eines Museums bestimmen: „So wie Banksy sich das vorstellt, geht es nicht!“, würde eine Vielzahl von Kuratoren sagen.

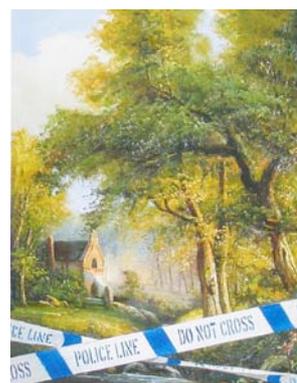
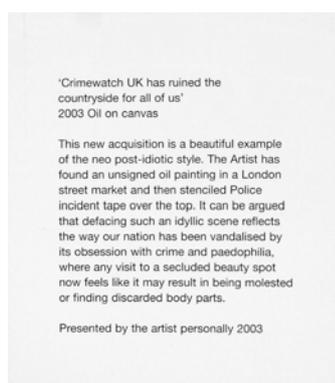


Abb.46-47) Banksy: *Crimewatch UK has ruined the countryside for all of us*, 2003

Das Bild, das Banksy an die Wand klebte, ist noch nicht einmal von ihm gemalt worden. Lediglich die blau-weißen Sicherungs- oder Absperrbänder mit der Aufschrift *Police Line - Do Not Cross* hat er aufgemalt. Das Ergebnis sei laut Banksy ein Beispiel für „*the neo post-idiotic style*“⁴¹.

⁴¹ Banksy: *Wall and Piece* (London: Random House, 2006) S.168



Abb.48) Banksy: *Show me the Monet*, 2005



Abb.49) Banksy: *Sunflowers*, 2005

Dem »neo post-idiotischen Stil« könnten auch Banksys Bilder *Show me the Monet* und *Sunflowers* aus dem Jahr 2005 zugerechnet werden. In Monets schönem Seerosenteich liegen Einkaufswagen und ein Lübecker Hütchen. Banksys *Sunflowers* zeigen, dass die von van Gogh gemalten Sonnenblumen verblüht sind. Diese pubertär anmutenden Bilder sind aber nicht nur als Witz zu verstehen. Banksy macht durch die Bilder darauf aufmerksam, dass wir, wenn wir auf Gemälde schauen, nur noch einen Monet oder einen van Gogh erkennen. Der Diskurs hat sich wie ein Schleier vor das Bild geschoben.

Dadurch, dass Banksy Einkaufswagen im See versinken und Blumen verwelken lässt, macht er auf die zeitliche Distanz aufmerksam, die uns im 21. Jahrhundert -wie ein Absperrband- von der malerischen Übersetzung der Realität eines Monets oder van Goghs trennt. Seine Kritik ist also nicht dahin gehend zu verstehen, dass er einen neuen, noch so idiotischen, Stil vertreten will, sondern dass sie auf die kategorialen Eigenschaften unserer Kunstbetrachtung aufmerksam machen soll. Seine Werke sollen uns die »idiotischen Annahmen« ins Gedächtnis rufen, mit denen wir Kunst beurteilen.



Abb.50-51) Banksy: *Rock with marker pen*, British Museum, London

In London führte Banksy eine weitere Aktion im *British Museum* durch. An diesem Ort hat er einen mit wasserfesten Stiften bemalten Scherben zwischen antike Sammlungsstücke gehängt. In diesem Fall dauerte es acht Tage bis sein Werk entdeckt wurde. Wiederum griff er augenzwinkernd in die Ausstellungspraxis von britischen Museen ein. Und, wiederum machte er darauf aufmerksam, wie unsere Wahrnehmung von Kunst organisiert ist. Er unterwandert bis heute wie ehemals die IC-Artists das Betriebssystem Kunst.



Abb.52) Ausstellungsansicht: *Jonathan Meese / Mama Johnny*, Deichtorhallen, Hamburg, 2007



Abb.53) James Coleman: *Photograph*, 1998/99

Als letzte Beispiele für neuere, mögliche Strategien institutions-reflexiver Kunst seien noch die beiden künstlerischen Positionen von Jonathan Meese und James Coleman genannt. 2006 ließ Jonathan Meese in den *Deichtorhallen* Hamburg den White Cube hinter Fotos, Postern und Zeitungsartikeln verschwinden. Die weißen Wände und die übliche museale Hängung wurde vom Künstler verworfen. Der Raum sah wie eine Müllhalde und nicht wie ein Museumsraum aus. Ob Meese sich selbst als kontext-reflexiver Künstler bezeichnen würde sei dahingestellt. Fest steht, dass er mit seinen Installationen und Aktionen den institutionellen, musealen Rahmen sprengt. Er malt oder beschmiert in diesem Fall keine autonomen Tafelbilder mehr. Neue Kriterien müssen entwickelt werden, wenn Meeses Arbeiten als Kunst gelten sollen.

Seriöser als Meeses Arbeiten erscheinen die des irischen Künstlers James Coleman. Coleman setzt sich hauptsächlich mit bewegten Bildern auseinander. Eine seiner Strategien besteht darin, dass er die flimmernde Bilderflut beruhigt. Er dreht nicht einfach einen Film, sondern produziert Diaserien, die keine flüssigen Bewegungsabläufe zeigen. Von Bild zu Bild entsteht ein Sprung, der nur dadurch überbrückt wird, dass die Schauspieler eine Gestik einstudiert haben, die den Betrachter dazu veranlasst sich die einzelnen Szenen in einem zeitlichen Kontinuum vorzustellen. Er entwickelt neue Erzählstrukturen und provoziert mit diesen das Nachdenken über die so genannten Neuen Medien. Mit seinem reflexiven Umgang mit dem Medium Film bildet er eine Gegenposition zu den fluktuierenden Bildern der Bildschirme und Projektionen, die heute immer öfter im Museumskontext zu finden sind.

In diesem Aufsatz ging es nicht darum, einen Kanon von kontext-reflexiven Künstlern aufzustellen. Und, ob Banksy oder Meese tatsächlich ernsthafte Kritik üben, bleibt dahingestellt. Auch könnte man Marcel Broothaers, Dieter Roth, Maria Eichhorn oder Cosima von Bonin nennen, die ebenfalls zur künstlerischen institutionellen Kritik gerechnet werden. Die Beispiele bleiben unvollständig.

Resümee:

Deutlich sollte geworden sein, dass Künstler während der Postmoderne Kunst produzierten, die sich dem gängigen Diskurs widersetzen. Sie widersetzen sich dem Diskurs, um ihn zu verändern. Dass Künstler oftmals, wie z.B. Buren, auch theoretische Abhandlungen schreiben steht außer Frage. Auch dass Künstler mit ihren Werken auf ältere Bilder Bezug nehmen und Kritiker damit unter Zugzwang bringen, ist nichts Neues. Das neue, überraschende Moment der kontext-reflexiven Kunst war, dass sie die Rahmenbedingungen und

Bewertungsmaßstäbe des Kunstbetriebs direkt fokussierte. Kunstwerke sollten wie analytische Proposition verstanden werden. Die Möglichkeit wurde gedacht, dass die Denk- oder Reflexionskunst an dem Diskurs über Kunst teilhaben könnte.

Sicherlich ist die Bildunterschrift, die Kommentierung des Werkes durch einen Titel, immer noch ein unerlässlicher Faktor in der Bestimmung der Bildaussage. Und, dies stimmt umso mehr umso weniger sich die einzelnen Kunstwerke von einander unterscheiden. Eine rein visuell basierte Rezeption ist und war nie möglich, denn selbst der Rückzug der Abstrakten Expressionisten in den Elfenbeinturm war ein Politikum. Die Suche nach dem Wesen der Malerei beließ den deontologischen Kontext, der ein Kunstwerk umgibt, unhinterfragt. Das Museum, das natürlich auch kapitalistischen, politischen und gesellschaftlichen Zwängen unterworfen ist, existierte nie außerhalb sozialer Gesetzmäßigkeiten. Die Forderung von Ad Reinhardt, die Kunst und das Museum von religiösen oder politischen Problematiken zu säubern, war eine Politische. Die Funktion des Museums blieb von den Künstlern und Kritikern, die nach der Essenz der Malerei suchten, unreflektiert. Im Gegenzug bedeutet das, dass der Museumbetrieb nicht künstlich politisiert werden muss, wie dies auf zeitgenössischen Ausstellungen der Fall ist. Des Weiteren wurde der Auffassung Ausdruck verliehen, dass Reflexivität nicht in dem Bedürfnis nach Exotik zu finden ist. Die unter dem Label »Institutional Critique« geführten Künstler untergruben subversiv die Struktur von Museen, um sie umso deutlicher hervortreten zu lassen. Damit haben sie Anteil am Diskurs, was sie aber nicht davor bewahrt ökonomisch vereinnahmt zu werden.

Die beiden Pole Werk und Diskurs stehen in einem fragilen, dynamischen Verhältnis. Ohne Diskurs kann nicht entschieden werden was oder was keine Kunst ist. Wenn der Diskurs überhandnimmt, gerät die Kunst ins Hintertreffen und sie wird erlernbar und banal wie »Malen nach Zahlen«. Dennoch bietet der Diskurs das Denkgerüst an dem sich Künstler orientieren. Andererseits ist festzuhalten, dass der Diskurs über Kunst ohne Kunst undenkbar ist. Wenn nun Künstler den Diskurs nicht mehr als autonom und abgespalten von ihrer Tätigkeit betrachten, ist das die logische Konsequenz der Tatsache, dass Werk und Diskurs, wie siamesische Zwillinge, am Kopf zusammengewachsen sind. Die Haupteigenschaft der kontext-reflexiven Kunst ist, dass sie dieses Verhältnis problematisiert.

Gerald Geilert

Kassel, 14. April 2008

Abbildungsnachweis:

Abb.	S.	Literaturangaben:
1	2	Rosalind Krauss: <i>The Optical Unconscious</i> (Cambridge: MIT Press, 1993) S.273
2	2	<i>An American Renaissance / Painting and Sculpture since 1940</i> , Ausstellungskatalog: Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida (New York: Abbeville Press, 1986) S.71
3	3	www.askart.com/AskART/photos/SNY1161990/51.jpg *
4	3	http://gallery.ca/cybermuse/teachers/plans/artwork_e.jsp?lessonid=125 *
5	4	<i>Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart</i> , hrsg. von Bernd Evers, Christof Thoenes (Köln: Taschen, 2003) S.544
6	4	ebd. S.541
7	5	Rosalind Krauss: <i>Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne</i> (Dresden: Verlag der Kunst, 2000) S.273
8-9	5	beide Abbildungen: ebd. S.269
10-11	7	beide Abbildungen: Cathrine Francblin: <i>Daniel Buren</i> (Paris: Art Press, 1987) S.52
12	7	<i>Daniel Buren / Erinnerungsfotos 1965-1988</i> , hrsg. von Jean Louis Maubant (Basel: Wiese Verlag, 1989) Abb.130
13	8	<i>Michael Asher: Writings 1973-1983 on Works 1969-1979</i> , hrsg. von Benjamin Buchloh (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983) S.90
14	8	ebd. S.197
15	8	ebd. S.206
16	9	ebd. S.210
17	9	ebd. S.207
18-20	10	alle drei Abbildungen: <i>Hans Haacke: Artfairismes</i> (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989) S.59
21	10	<i>Kontext Kunst</i> , hrsg. von Peter Weibel (Köln: DuMont, 1994) S.162
22	10	ebd. S.356
23-26	11	alle vier Abbildungen: <i>Lawler: An Arrangement of Pictures</i> (New York: Assouline Publishing, 2000)
27	12	<i>Walker Evans, photographs of the Farm Security Administration 1935-1938</i> (New York: Da Capo Press, 1973) S.250
28	12	<i>documenta 7</i> , Ausstellungskatalog, Bd.1. (Kassel: D + V Paul Dietrichs GmbH & Co KG, 1982) S.328
29	13	<i>Andy Warhol 1928-1987</i> , hrsg. von Jacob Baal-Teshuva (München: Prestel, 1993) Abb.20
30	13	<i>Sturtevant</i> , Ausstellungskatalog: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (München: Oktagon Verlag, 1992) S.117
31	14	http://lunetterouge.blog.lemonde.fr/files/2007/09/hazoume-2.1189295709.jpg *
32-34	15	alle drei Abbildungen: <i>Documenta Kassel 16/06-23/09 2007</i> , Hrsg.: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Köln: Taschen, 2007) S.97
35	15	ebd. S.135
36	15	ebd. S.49
37	16	<i>Louise Lawler and Others</i> , Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004) S.135
38-39	16	beide Abbildungen: 2007 vom Autor auf der <i>Documenta 12</i> in Kassel fotografiert
40-45	18	alle sechs Abbildungen: Banksy: <i>Wall and Piece</i> (London: Random House, 2006) S.171
46	18	ebd. S.168
47	18	ebd. S.169
48	19	ebd. S.167
49	19	ebd. S.166
50	19	ebd. S.184
51	19	ebd. S.185
52	20	2007 vom Autor auf der Ausstellung <i>Jonathan Meese / Mama Johnny</i> in den Deichtorhallen (Hamburg) fotografiert
53	20	Heinz Peter Schwerfel: „Standbilder der Unendlichkeit“, <i>Art</i> (Juli 2007) S.71

* Alle Internetadressen wurden am 14. April 2008 aufgerufen.