# INSTALLATIONEN: SYSTEME IM RAUM

VIER POSITIONEN 1990 – 2001

MONICA BONVICINI, MICHAEL ELMGREEN & INGAR DRAGSET,

FRANKA HÖRNSCHEMEYER UND GREGOR SCHNEIDER

Dissertation

zur Erlangung der Würde des

Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Katharina Schlüter

aus

Hamburg

Hamburg 2008

In Gedenken an meine Eltern
Susanne und Dr. Peter Schlüter

Erstgutachter: Frau Prof. Dr. Charlotte Schoell-Glass
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Uwe Fleckner
Tag des Vollzugs der Promotion: 26. 11. 2008

**INHALTSVERZEICHNIS**

**EINLEITUNG** ..... **4**

**1. DAS PHÄNOMEN DER INSTALLATIONSKUNST** ..... **10**

1.1. Die Literatur zur Installationskunst ..... *10*

1.2. Historische Vorläufer der Installationskunst ..... *25*

1.3. Fazit: Merkmale von Installationen ..... *35*

**2. KOMPLEXE SYSTEME IM RAUM: ENTWICKLUNG EINES INTERPRETATIONSMODELLS FÜR INSTALLATIONEN** ..... **37**

2.1. Systemtheorie ..... *39*

2.1.1. Das soziale System der Kunst: Entstehung und Funktion ..... *42*

2.1.2. Installationen als komplexe Systeme ..... *46*

2.2. Raumwahrnehmung ..... *56*

2.2.1. Die Erfassung des Raumes: Spacing und Syntheseleistung ..... *61*

2.2.2. Der Körper im Raum: Das Körperschema ..... *64*

2.2.3. Die Wirkung des Raumes: Zum Begriff der Raumqualität ..... *67*

2.3. Betrachterrollen ..... *71*

2.4. Intentionale Muster ..... *73*

2.5. Definition und Interpretationsmodell ..... *75*

**3. VIER KÜNSTLERISCHE POSITIONEN ZUR INSTALLATIONSKUNST 1990-2001: MONICA BONVICINI, ELMGREEN & DRAGSET, FRANKA HÖRNSCHEMEYER, GREGOR SCHNEIDER** ..... **77**

3.1. KOMPLEXE SYSTEME DES ALLEGORISCHEN IM SYMBOLISCH-HANDLUNGSBEZOGENEN RAUM – MONICA BONVICINI ..... 77

3.1.1. Allegorische Orte: Ortsbezogene Interventionen ..... *80*

3.1.2. Allegorien weiblichen Widerstandes: Videoarbeiten ..... *88*

3.1.3. Containerräume zwischen Destruktion und Konstruktion ..... *99*

3.1.4. Interieur im Kontext ..... *105*

3.1.5. Von Grenzverletzungen zu räumlichen Allegorien – Fazit ..... *109*

3.2. KOMPLEXE SYSTEME DES PERFORMATIVEN IM HANDLUNGSBEZOGENEN RAUM – MICHAEL ELMGREEN & INGAR DRAGSET ..... 110

3.2.1. Performative Akte im Raum ..... *114*

3.2.1.1. Performances im White Cube ..... *115*

3.2.1.2. White Cube als „Forum des Diskurses“ ..... *121*

3.2.2. Situationen der Verweigerung ..... *127*

3.2.2.1. Infiltrationen des White Cube ..... *129*

3.2.2.2. Skulpturale Versionen des White Cube ..... *133*

3.2.3. Performativitität und Infiltrationen des White Cube – Fazit ..... *136*

3.3. KOMPLEXE SYSTEME DES LABYRINTHISCHEN IM HODOLOGISCHEN RAUM – FRANKA HÖRNSCHEMEYER 138
3.3.1. Gipskarton-Arbeiten ..... *140*
3.3.2. Übergänge ..... *147*
3.3.3. Gitterstrukturen ..... *156*
3.3.4. Kunst im Außenraum ..... *161*
3.3.5. Analysen und Materialien des Raumes – Fazit ..... *164*
3.4. KOMPLEXE SYSTEME DES UNHEIMLICHEN IM GESTIMMTEN RAUM – GREGOR SCHNEIDER ..... 166
3.4.1. Unheimliches Innenleben: Das *Haus u r* ..... *169*
3.4.2. Sichtbar unsichtbar: Interventionen an fremden Orten ..... *173*
3.4.3. Duplizierte Räume: *Totes Haus u r* ..... *183*
3.4.4. Gregor Schneiders Alter Egos: Menschliche Protagonisten ..... *191*
3.4.5. Dein Haus ist nicht Dein Heim: (Ver) Suche eines Ichs – Fazit ..... *196*
3.5. VIER POSITIONEN IM VERGLEICH: DIE INTENTIONALEN MUSTER ..... 197

**4. RESÜMÉE ..... 200**

**5. LITERATURVERZEICHNIS ..... 206**

5.1. Allgemeine Literatur ..... *206*
5.2. Literatur zu den Künstlerinnen und Künstlern ..... *219*

**6. ABBILDUNGEN ..... 223**

6.1. Abbildungen der Werke ..... *223*
6.2. Abbildungsverzeichnis ..... *244*

## Einleitung

„Space is no longer pictorial, but actual (and sometimes both).“[1]

– Allan Kaprow, 1968

Diese Arbeit konzentriert sich auf die Untersuchung eines alten und zugleich neuen Phänomens: die Installationskunst. Künstler arbeiten seit den 1990er Jahren verstärkt mit dem und im Ausstellungsraum, indem sie durch ihre Werke neue Räume kreieren. „Installationen sind heute eine selbstverständliche eigene Gattung der bildenden Kunst. Der in diesem Zusammenhang sehr junge Begriff umfasst alle Phänomene auf den Raum bezogener künstlerischer Arbeiten, die auf sehr explizite Weise den Betrachterraum miteinbeziehen, das heißt im Gegensatz zur traditionellen Plastik die Grenzen zwischen Werk und Betrachterumfeld auflösen.“[2] Alt ist diese Form der künstlerischen Arbeit deshalb, weil ihre Anfänge in den späten 1950er Jahren, in den Happenings und Environments, in der Minimal Art und der Performance Art der 1960er Jahre sowie in der Institutionskritik der 1970er Jahre und den ortsspezifischen Arbeiten der 1980er Jahre liegen. Neu ist jedoch die große Akzeptanz, die Künstler, Institutionen und Betrachter dieser Form künstlerischen Arbeitens heute entgegenbringen.

Seit Ende der 1980er Jahre[3] ist festzustellen, dass Installationskunst als eigene Gattung[4] begriffen wird. Ausgehend von dieser Beobachtung ist die Ausgangsfrage dieser Arbeit,

---

[*] In diesem Text werden eigene Formulierungen mit , ’ markiert. Wichtige Begriffe werden mit „ “ akzentuiert. Titel von entscheidenen Buchpublikationen sowie Werktitel werden kursiv gesetzt. Artikel werden in Anführungszeichen gesetzt. Hervorhebungen in Zitaten sind durch „[sic]“ gekennzeichnet. Es wird immer der Originaltext zitiert. Zitate, die länger als fünf Zeilen sind, werden eingezogen. Die Werkbeschreibungen von Installationen werden im Imperfekt formuliert, da es sich meist um einmalige Aufbauten handelt.

[1] Allan Kaprow, „Conversation“, in: ders., *The Theatre of Mixed Means*, New York 1968, S. 109, zit. nach Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003, S. 51.

[2] Johannes Stahl, „Installation“, in: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 122-124.

[3] John A. Walker schrieb diesbezüglich: „In the late 1980s some artists began to specialize in constructing installations with the result of a specific genre – ‘Installation Art’ – came into being“, in: John A. Walker, *Glossary of Art. Architecture and Design Since 1945*, Boston 1992, S. 357. Vgl. auch Artikel “Installation”, in: *The Oxford Dictionary of Art*, hg. von Ian Chilvers, Oxford/New York 1998, S. 295-296, und die Autoren in Kapitel 1.1.

[4] „Gattungen sind historische Strukturen. Ihre Strukturiertheit resultiert aus der Tatsache, dass die Gattung eine Klasse von Gegenständen zu einem Seinsbereich, zu einer Weise des „In-der-Welt-Seins“ umformt. […] Seinsbereiche etablieren sich im Spannungsfeld von Gegensätzen“, in: Wolfgang Kemp, „Gattung“, in: *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 109. Die Gattung der Installation wird daran anschließend in dieser Arbeit wie folgt definiert: Installationen bilden als komplexe Systeme im Raum eigene Seinsbereiche, die auf dem Gegensatzpaar System-Umwelt basieren.

warum sich der Typus der Installation als neue Gattung etablieren konnte. Die anschließende Frage ist, welche gesellschaftliche Funktion diese Gattung erfüllt.

Die erste These ist, dass Installationen in ihrem gattungsspezifischen Charakter die heutige komplexe, globalisierte Gesellschaft einer „Zweiten Moderne“[5] spiegeln und als Kunstwerke die Komplexität dieser Gesellschaftsform reflektieren und reduzieren können. Die Gattung Installation transformiert die Wahrnehmungsbedingungen unserer zeitgenössischen, intellektualisierten und enttraditionalisierten Gesellschaft, die – gekennzeichnet von Individualisierung, Pluralismus und Vernetzung – immer neue komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge generiert, wie auch Installationen patchworkartig ehemals traditionell getrennte Gattungen zu komplexen, künstlerischen Gefügen vereinen, in denen die Wahrnehmung des Betrachters als leibliches und mentales Subjekt zentral ist. Angelehnt an Niklas Luhmanns systemtheoretischen Ansatz[6] werden Installationen deshalb in einer zweiten These dieser Arbeit als „komplexe Systeme“[7] definiert.

Ein System ist nach Luhmann „eine Form mit zwei Seiten“[8], die der Beobachter durch die Unterscheidung in System und Umwelt beobachtet.[9] In Auseinandersetzung mit Wolfgang Kemps Überlegungen zur Kontextforschung[10] sowie den systemtheoretischen Ansätzen von Harry Lehman, Francis Halsall und Hans-Dieter Huber[11] werden Installationen als Systeme

---

[5] Die „Zweite Moderne“ ist gesellschaftlich durch das Phänomen der Globalisierung gekennzeichnet und radikalisiert in ihren Entwicklungen die Prinzipien der Moderne wie die Autonomie des Individiums zur Individualisierung und die gesellschaftliche Ausdifferenzierung zum Pluralismus und zur Vernetzung der Funktionssysteme. Anthony Giddens und Ulrich Beck prägten dazu den Begriff der „reflexiven Modernisierung“: „Reflexive Modernisierung soll heißen: Selbsttransformation der Industriegesellschaft [...]; also Auf- und Ablösung der *ersten* durch eine *zweite* Moderne“, in: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996, S. 27. Nach Heinrich Klotz öffnet sich die Kunst der „Zweiten Moderne“ für andere Medien und es entsteht so Pluralismus. Ein Hauptmerkmal ist dabei die „Interaktivität“. Vgl. dazu Heinrich Klotz (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996 sowie Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986; Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998 und vor allem Pamela C. Scorzin, *Die Installation in der Kunst der Zweiten Moderne*, Darmstadt 2000.

[6] Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984; ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997; ders., *Einführung in die Systemtheorie*, hg. von Dirk Baecker, 2. Aufl., Heidelberg 2004. Vgl. auch Heinz von Foerster (Hg.), *Cybernetics of Cybernetics. The control of control and the communication of communication*, Minneapolis 1995.

[7] Vgl. dazu Kapitel 2.1. sowie Wolfgang Kemp, „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“, in: *Texte zur Kunst*, 2. Jg., Nr. 2, Frühjahr 1991, S. 90.

[8] Luhmann 2004, S. 77.

[9] Ebd., S. 150: „Die Welt ist eingeteilt [...] in System und Umwelt, und auch der Beobachter ist ein System, das andere Systeme mithilfe der Unterscheidung von System und Umwelt beobachtet.“

[10] Kemp 1991, S. 88-101.

[11] Vgl. zu dem Ansatz, Kunstwerke als Systeme zu definieren: Francis Halsall, *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*, Bern 2008; Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004; ders., *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005; Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.

begriffen, welche die komplexen Wahrnehmungsmodalitäten der zeitgenössischen Gesellschaft reduziert abbilden und diese zugleich als künstlerische Systeme kritisch reflektieren. Installationen werden somit als „komplexe Systeme“ definiert, wobei sich die „Komplexitätsgrade“[12] der Systeme unterscheiden können. Als „komplex“ gilt hier ein System, wenn es eine hohe Anzahl von Elementen aneinander koppelt, die in vielfältigen Relationen zueinander und zu ihrer Umwelt stehen und dabei nicht mehr alle direkt miteinander verknüpfbar sind.[13] Der zeitgenössische Betrachter wird in Installationen leiblich und mental zur kritischen Reflexion dieser komplexen Systeme aufgefordert. Juliane Rebentisch beschreibt diese geforderte Reflexion als „ästhetische Subjektivität“: „‚Interessierte‘ Installationskunst adressiert je konkrete Subjekte: gesellschaftlich situierte Individuen. [...] die erfahrenden Subjekte sind auf sich zurückgeworfen und zwar in genau dem Maße, in dem sie sich gegenüber den Objekten nicht einfach identifikatorisch zu verorten vermögen.“[14]

Installationen spiegeln als komplexe Systeme zugleich ein zeitgenössisches Verständnis von Raum. Raum wird heute – und dies ist die dritte These – nicht mehr nur als Containerraum oder als topologischer Raum verstanden,[15] sondern als ein relationales und kontextuelles Gefüge, das vom Betrachter leiblich und mental wahrgenommen wird und zu einem komplexen System verknüpft wird. In Martina Löws *Raumsoziologie* (2001) heißt es dazu: „Durch Verinselung und den Umgang mit neuen Medien wird der Raum nicht länger nur als kontinuierlich umgebender, sondern auch als flüchtiger, vernetzter und immaterieller erlebt. Es entsteht [...] neben der Vorstellung des umgebenden Raumes die Vorstellung des vernetzten Raumes“[16] und im Weiteren: „Räume entstehen also nur [...] dadurch, daß sie *aktiv durch Menschen verknüpft werden*.“[17] Die vierte These ist demnach, dass die Wahrnehmung des Betrachters in Installationen zentral ist und insofern spezifisch, als leibliche und mentale Wahrnehmung integriert aktiviert werden.

---

[12] Dieser Begriff wird in Anlehnung an Friedrich A. Hayek, *Die Theorie komplexer Phänomene* (1967), (Vorträge und Aufsätze, Bd. 36) hg. vom Walter Eucken Institut, Tübingen 1972, S. 12-13, verwendet.

[13] Vgl. dazu Luhmann 2004, S. 174 und Kapitel 2.1.2.

[14] Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 284 [sic].

[15] Vgl. für einen historischen Überblick: Michaela Ott, Artikel „Raum“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 113-149, sowie für einen Überblick zur Raumtheorie: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2006.

[16] Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 112.

[17] Ebd., S. 158 [sic].

Diese Arbeit konzentriert sich auf die Analyse von Installationen, die in der Anfangsdekade der neuen Gattung der Installationskunst – d.h. zwischen 1990 und 2001 – entstanden sind,[18] und behandelt vier künstlerische Positionen, die sich in ihren Installationen explizit mit Architektur, d.h. architektonischen Themen, Motiven und Mitteln auseinandersetzen. Es wir dabei von der Annahme ausgegangen, dass sich speziell in der zeitgenössischen, künstlerischen Beschäftigung mit Architektur die veränderte Wahrnehmung von gesellschaftlichem Raum abbildet. In den Werken von Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Franka Hörnschemeyer und Gregor Schneider werden die Motive der neuzeitlichen und modernen Konzepte von Raum seit den 1990er Jahren als Versatzstücke eingesetzt. Dieser Umgang mit architektonischen Raumkonzepten verleiht in Abgrenzung zu der modernen Idee von Raum als Containerraum dem zeitgenössischen Konzept von Raum als kontextuellem Gefüge Ausdruck.

*Im ersten Kapitel* wird das Phänomen der Installationskunst aus zwei Perspektiven betrachtet. Im ersten Abschnitt „Die Literatur zur Installationskunst" wird die bisher erschienene Literatur diskutiert. Es gibt zwar mehrere Überblickswerke zur Installationskunst, die kunsthistorische Erklärungsansätze zur Entstehung der Gattung bereit halten (z.B. *Installation Art* (1994/2003) von Nicolas de Oliveira et al. oder Claire Bishops *Installation Art. A Critical History* (2005)[19]) und einige Publikationen mit philosophisch-theoretischen Ansatzpunkten (z.B. *Ästhetik der Installation* (2003)[20] von Juliane Rebentisch), jedoch wurde bisher keine Definition der Gattung oder ein Interpretationsmodell für einzelne Werke der neuen Gattung entwickelt. Im zweiten Abschnitt des Kapitels „Historische Vorläufer der Installationskunst" wird die Gattung in ihren kunsthistorischen Entstehungszusammenhang eingebettet. Im Fazit werden aus den ersten beiden Abschnitten die Merkmale der neuen Gattung abgeleitet.

Die Fehlstellen einer Definition und eines theoretischen Interpretationsmodells sollen im *zweiten Kapitel* „Komplexe Systeme im Raum: Entwicklung eines Interpretationsmodells für Installationen" ausgefüllt werden. Der erste Teil des Kapitels „Systemtheorie" setzt sich mit den systemtheoretischen Überlegungen zur Kunst von Niklas Luhmann auseinander, die unter

---

[18] Es werden allerdings auch je eine Arbeit von 1989 und eine von 2004 behandelt.

[19] Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London 2005; Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry (Hg.), *Installation Art*, London 1994; dies., *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*, London 2003 sowie Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass./London 1999.

[20] Vgl. Rebentisch 2003. Philosophisch-theoretische Ansätze finden sich zudem bei Scorzin 2000; Judith Marth, *Von der Performance zur Installation am Beispiel von Mona Hatoum*, Dissertation an der Universität Hamburg, Hamburg 2003; Sotirios Bahtsetzis, *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne,* Dissertation an der TU Berlin, Berlin 2006.

Heranziehung von Wolfgang Kemps, Harry Lehmanns, Francis Halsalls und Hans Dieter Hubers Überlegungen vorgestellt werden. Der zweite Teil des Kapitels „Raumkonzepte" nähert sich dem in dieser Arbeit vertretenen zeitgenössischen Raumkonzept aus drei Perspektiven. Zunächst werden die Begriffe „sozialer Raum" in Anlehnung an Henri Lefebvre und Pierre Bourdieu[21] und „erlebter Raum" nach Otto Bollnow[22] erklärt. Ausgehend von Löws *Raumsoziologie* wird im ersten Abschnitt („Die Erfassung des Raumes: Spacing und Syntheseleistung") die mentale Wahrnehmung von Raum durch einen Betrachter diskutiert. In Anlehnung an Maurice Merleau-Pontys Begriff des Körperschemas aus *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945)[23] wird im folgenden Abschnitt („Der Körper im Raum: Das Körperschema") der leibliche Aspekt der Wahrnehmung von Installationen theoretisch unterlegt. Um die unterschiedlichen Qualitäten von Räumen, die Installationen bilden, erfassen zu können, wird anschließend in „Die Wirkung des Raumes: Zum Begriff der Raumqualität" der Begriff „Raumqualität" in Anlehnung an Hans Jantzens Verwendung des Begriffs[24] und Otto Bollnows Unterscheidung von Raumaspekten in *Mensch und Raum* (1963)[25] entwickelt. Es wird im Folgenden die These vertreten, dass die Ermittlung der Raumqualität auch auf die Betrachterrolle schließen lässt. Der Terminus der „Betrachterrolle" wird dabei aus Wolfgang Kemps rezeptionsästhetischem Ansatz[26] abgeleitet. Da Installationen als komplexe Systeme – Kemp und Luhmann folgend – Kommunikationsmedien zwischen Künstler und Betrachter sind, d.h. vom Künstler für einen Betrachter konzipiert werden, wird der Begriff des „intentionalen Musters" in

---

[21] Die Auseinandersetzung erfolgt, um die Abgrenzung des Begriffes des „sozialen Raumes" zum Begriff des „sozialen Systems" (Luhmann) vornehmen zu können. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1974; ders., „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum", in: Martin Wentz (Hg.), *Stadt-Räume* (Die Zukunft des Städtischen, Bd. 2), Frankfurt a. M./New York 1991, S. 25-34; ders., „Sozialer Raum, symbolischer Raum" (1994), in: Dünne/Günzel 2006, S. 354-368, und Henri Lefebvre, *Sprache und Gesellschaft*, Düsseldorf 1973 (Orig. *Le langage et la société*, 1966); ders., *The Production of Space*, Oxford/Cambridge, Mass. 1991 (Orig. *La production de l'espace*, 1974); ders., „Die Produktion des Raumes" (1974), in: Dünne/Günzel 2006, S. 330-342.

[22] Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 2004 (Erstausgabe 1963), S. 18-22.

[23] Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966 (Orig. *Phénoménologie de la Perception*, 1945); ders., *Das Primat der Wahrnehmung,* Frankfurt a. M. 2003 (Orig. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, 1996); ders., „Das Auge und der Geist" (1961), in: Dünne/Günzel 2006, S. 180-192.

[24] Hans Jantzen, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, Darmstadt 1962 (Erstausgabe 1938), S. 69.

[25] Bollnow 2004, S. 191-270.

[26] Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz" (1986), in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting et al., 5. Aufl., Berlin 1996, S. 241-258 (Erstausgabe 1986) sowie ders., „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik", in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 7-27; ders., „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts" (1985), in: Kemp 1992, S. 307-332; ders., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; ders., *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter,* (Jahresring 43), Köln 1996.

Auseinandersetzung mit Friedrich A. Hayeks *Die sensorische Ordnung*[27] geprägt, um zu erklären, wie Inhalte und Themen zwischen Künstler und Betrachter durch die Installation kommuniziert werden.[28] Im letzten Abschnitt des Kapitels wird das Interpretationsmodell vorgestellt.

*Im dritten Kapitel* „Vier künstlerische Positionen zur Installationskunst 1990-2001: Monica Bonvicini, Elmgreen & Dragset, Franka Hörnschemeyer, Gregor Schneider" wird eine Auswahl an Werken von Monica Bonvicini, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Franka Hörnschemeyer und Gregor Schneider aus den Jahren 1990 bis 2001 anhand des Interpretationsmodells jeweils monografisch-chronologisch untersucht. Dabei handelt es sich nicht bei allen Werken um Installationen, so dass deutlich gemacht werden kann, worin sich Installationen von z.B. Skulpturen oder Interventionen unterscheiden. Die installativen Arbeiten werden im Sinne des Interpretationsmodells auf ihre Raumqualitäten, Komplexitätsgrade und Betrachterrollen hin untersucht, um im letzten Schritt die intentionalen Muster der vier Positionen zu benennen und miteinander zu vergleichen.

Die Resultate aus diesem Vergleich werden *im vierten Kapitel* „Resümée" dazu genutzt festzustellen, inwiefern Installationen in ihrem gattungsspezifischen Charakter als komplexe Systeme die Strukturen der heutigen globalisierten, komplexen Gesellschaft aufzeigen und welche gesellschaftliche Funktion diese neue Gattung erfüllt.

Basierend auf der Annahme, dass künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen wechselseitig aufeinander übertragbar sind, wird in dieser Arbeit einem analogischen Prinzip gefolgt. Die folgenden Überlegungen verstehen sich daher als ein Vorschlag zum Verständnis eines zeitgenössischen, zugleich künstlerischen und gesellschaftlichen Phänomens: der Installationskunst.

---

[27] Friedrich A. von Hayek, *Die sensorische Ordnung. Eine Untersuchung der Grundlagen der theoretischen Psychologie,* Tübingen 2006 (Orig. *The Sensory Order*, London/Chicago 1952); Hayek (1967) 1976.

[28] Als ein theoretischer Vergleichspunkt für so diverse Ansätze wie jene von Löw, Merleau-Ponty und Hayek dient dabei die Phänomenologie Edmund Husserls. Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hg. von Karl-Heinz Hahnengress und Smail Rapic, Hamburg 1991; ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, 6. Aufl., Tübingen 2002 (Erstausgabe 1913).

## 1. Das Phänomen der Installationskunst

„The environmental attitude becomes more generalised and the environments […] multiply hundredfold.“[29]

– Germano Celant, 1976

Die neue Gattung Installationskunst entwickelte sich aus verschiedenen künstlerischen Bewegungen seit den späten 1950er Jahren. Damals entstanden die ersten „Environments“[30]: ein Begriff der im historischen Verlauf durch den Terminus „Installation“ ersetzt wurde. Historische Vorläufer der Installationskunst in der klassischen Moderne wie Marcel Duchamps *ready-mades*, El Lissitzkys *Prounen-Raum* (1923) oder Kurt Schwitters *Merzbau* (1923-1936/37)[31] begründen zwar eine Traditionslinie, werden in dieser Arbeit jedoch nicht explizit behandelt, da Installationen hier als künstlerische Reaktionen auf eine „Zweite Moderne“ verstanden werden. Die „Zweite Moderne“ ist ein gesellschaftliches Phänomen, das seit Mitte der 1980er Jahre diagnostiziert wird und hier als Radikalisierung einer ersten Moderne begriffen wird. Kunsthistorisch bezeichnet die Moderne bis 1945 eine erste Moderne, die sich dann in den 1950er Jahren in verschiedene Strömungen hin zu einer zweiten Moderne auffächert. Die Entwicklung der neuen Gattung wird daher mit einem Schwerpunkt auf den kunsthistorischen Ereignissen seit den 1950er Jahren aus zwei Perspektiven betrachtet. Zunächst wird die bisher erschienene Literatur zum Thema „Installation“ diskutiert. Im Anschluß werden die historischen Vorläufer der Gattung untersucht, um im letzten Abschnitt die Merkmale der Gattung benennen zu können.

### 1.1. Die Literatur zur Installationskunst

1967 bezeichnete Dan Flavin in Abgrenzung zu dem damals gängigen Begriff „Environment“ seine Neonröhren-Arbeiten erstmals als „Installationen“.[32] „Environment“ war ein Terminus, den Allan Kaprow in den 1950er Jahren für seine Arbeiten geprägt hatte. Kaprow schrieb bezüglich einer seiner ersten Environments *Words* 1962: „Words is an ‚environment‘, the name given to an art that one enters, submits to, and is – in turn – influenced by. If it is

---

[29] Germano Celant, „Arrangement“, in: *B 76. La Biennale di Venezia 1976. Environment, Participation, Cultural Structures*, 2 Bde., Ausst.-Kat. Venedig 1976, in: Bd. 1, S. 201.

[30] Vgl. dazu Allan Kaprow, „About *Words*“, in: *Words*, Ausst.-Kat. Smolin Gallery, New York 1962, zit. nach: Reiss 1999, S. 14 (s. vollständiges Zitat im nächsten Abschnitt).

[31] Vgl. zu den Vorläufern der Installationskunst in der klassischen Moderne vor allem Bahtsetzis 2006.

[32] Dan Flavin, „Einige weitere Kommentare...Mehr Seiten aus einem spleenigen Tagebuch“ (1967), in: Stemmrich 1995, S. 179.

different from most art in its impermanence and changeableness, it is like much contemporary work in being fashioned from the real and everyday world".[33] Für *Words* hatte Kaprow Papier zur Verfügung gestellt. Kreide, Bleistifte und Farbstifte lagen bereit, um Nachrichten, Wörter oder Sätze zu schreiben und zu ergänzen. Die Besucher der Ausstellung konnten die beschrifteten Papiere dann zu jenen hinzuzufügen, die schon die Wände der Ausstellungsräume bedeckten. *Words* zeigte somit schon einige Merkmale auf, die auch für spätere Installationen gelten: die Einbeziehung des Betrachters, Ortsbezug und Intermedialität.

In dem Text „The Function of the Studio" (1979) erwähnte Daniel Buren den Begriff „Installation" erneut im Diskurs über Kunst. Buren schrieb:

> „Dieser ‚Verlust', diese je nach dem Kontext nachlassende Wirkung des Werkes […], begann mich stark zu beschäftigen. […] Was sich da verlor […] war die Realität des Werkes, […] seine Beziehung zum Entstehungsort, dem Atelier, dem Ort, an dem fertig gestellte Arbeiten im Allgemeinen neben gerade entstehenden oder nie zu Ende geführten oder bloßen Skizzen stehen. All diese gleichzeitig sichtbaren Spuren ermöglichen ein Verständnis des im Entstehen begriffenen Werkes, wohingegen das Museum sie ein für allemal auslöscht, weil es ‚installieren' will. Spricht man übrigens nicht zunehmend von ‚Installation' statt von ‚Ausstellung'?"[34]

Buren artikulierte hier den Ausgangspunkt der Institutionskritik, die das Museum als Ort der Ausstellung von Werken in einem Kunstmarkt kritisierte und beschreibt die Anfänge der expliziten Beschäftigung des Künstlers mit dem Kontext seiner Werke.

Donald Judd plädierte in seinem Text „On Installation" (1982) für die permanente Installation von komplexeren Werken, mit denen man leben sollte: „Dauerhafte Installationen und sorgfältige Betreuung sind entscheidend für die Autonomie und Integrität von Kunst und nötig für ihre Verteidigung […]. Dauerhafte Installationen sind auch wichtig für die Entwicklung von größeren und komplexeren Werken."[35] Judd prognostizierte im Weiteren, dass die Zeit des Museums noch nicht abgelaufen sei und die Entwicklung des neuen Kunstwerkes (der Installation) gerade erst begonnen habe. Er sollte Recht behalten.

---

[33] Kaprow 1962, S. 14.

[34] Daniel Buren, „Funktion des Ateliers" (1979), in: *Daniel Buren. Achtung! Texte 1967-1991*, hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995, S. 165.

[35] Donald Judd, „On Installation/Installation", in: *documenta 7*, Band 2, Ausst.-Kat. Kassel 1982, S. 167.

Vor allem Ilya Kabakovs Überlegungen zur „totalen Installation“ in *Über die „totale“ Installation* (1995)[36] beinhalten entscheidende Einsichten für die in dieser Arbeit vorgeschlagene Definition und Einordnung der neuen Gattung. Die „totale Installation“ als „*ein vollständig bearbeiteter Raum*“[37] bildet laut Kabakov eine Kapsel für den Betrachter und sei darin Abbild der Verfassung und Situation des zeitgenössischen Menschen. Kabakov schreibt: „Aus all dem habe ich meine Welt gebaut, herangezüchtet, *ich habe sie geschaffen und lebe in meiner Kapsel.* Jedoch ist mein Zimmer nur der äußere, materielle Ausdruck einer anderen Kapsel – der inneren Welt meiner Vorstellungen, des Knäuels von Problemen, mit denen ich ständig lebe. Diese Kapsel ist mein zweiter Körper“ und folgert dann: „Die Installation als Modell der Welt ist eben jene Kapsel, die nur ihr „plastisches Gesicht“ gefunden hat, sie ist die äußere Hülle des heutigen Menschen, die er nicht ablegen kann und durch die allein er seine innere und äußere Welt zu sehen vermag.“[38] Die Installation wird von Kabakov explizit als Raum definiert. Ein Gedanke, der in dieser Arbeit aufgegriffen wird. In Kabakovs Text wird zudem deutlich, welch entscheidende Bedeutung dem Betrachter bzw. dem Bezug vom Werk zum Betrachter zugesprochen wurde. Die Installation wird zu einer zweiten Haut für ein heutiges gesellschaftliches Subjekt, das – sobald es das Werk betritt – dem Werk ausgeliefert ist bzw. dadurch dem Werk erst Bedeutung verleiht.[39]

In den 1990er Jahren erschienen zwei grundlegende Publikationen zum Thema Installation: 1994 *Installation Art* von Nicolas de Oliveira et al. sowie *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (1999) von Julie H. Reiss.[40]

In *From Margin to Center* diskutiert Reiss die Entwicklung, Be- und Umdeutung von Environments zu Installationen seit Allan Kaprows experimentellen Werken in den 1950er Jahren bis in die 1990er Jahre in New York. Als erstes Charakteristikum für Installationen beschreibt Reiss im Kapitel „Environments“ in Bezug auf Michael Frieds Artikel „Art and

---

[36] „In ihrer allgemeinsten Form lautet die Definition der totalen Installation wie folgt: *Ein vollständig bearbeiteter Raum*“, in: Ilya Kabakov, *Über die „totale“ Installation*, Ostfildern 1995, S. 27. Kabakov definiert den Charakter der einzelnen Raumelemente: die Wände sollen geschlossen und möglichst fensterlos sein, die Decke wird als „Himmel“ vorgestellt, der Boden als Erde, der Eingang soll eine Tür aufweisen, die in einen vorbereitenden Raum vor den Haupträumen führt, die ein Modell von Welt darstellen sollen.

[37] Ebd., S. 26 [sic].

[38] Ebd. [sic].

[39] Der Gedanke der Betrachtersteurung taucht vor allem auch in Bahtsetzis Begriff der „situativen Erfahrungsgestaltung“ erneut auf sowie bei Luhmann. Vgl. Bahtsetzis 2006, S. 28, und Kapitel 2.1.

[40] Vgl. Oliveira/Oxley/Petry 1994; Reiss 1999. Zudem erschien *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969 – 1996*, hg. von Anne Farrell, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, San Diego 1997. Die Publikation beschreibt allerdings hauptsächlich die Sammlung des Museums und wird lediglich von einem Einleitungstext begleitet. Eine ausführlichere Behandlung lohnt deshalb nicht.

Objecthood“ (1967)[41] die Einbeziehung des Betrachters. Sie untersucht den interaktiven Charakter von Installationen anhand von Werken, die in den späten 1950er Jahren durch Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine und Robert Whitman entstanden. In vielen dieser Arbeiten war der Betrachter interaktiver, sprich elementarer Bestandteil der Arbeit. Michael Fried bezeichnete die Einbeziehung des Betrachters in Bezug auf die Werke der Minimal Art als „theatralisch“ und kritisierte diese Entwicklung: „Das Eintreten der Literalisten für die Objekthaftigkeit bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst.“[42] Fried beschrieb in seinem Text neben dem „Theatralischen“ ein weiteres Merkmal, das auch für zeitgenössische Installationen gilt: den Bezug zu einer spezifischen, meist räumlichen Situation, die zugleich vom und für den Betrachter erfahrbar gemacht wird: „..in der literalistischen Kunst [wird, K.S.] ein Werk *in einer Situation* erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß *den Betrachter mit umfasst*.“[43] Reiss bezeichnet diese Eigenschaften in ihrem ersten Kapitel als charakteristisch für Installationen.

Den Gedanken, dass Installationen Bezug auf räumliche Situationen nehmen und neue schaffen, diskutiert Reiss vertieft – ebenfalls unter Heranziehung von Werken der Minimal Art – im folgenden Kapitel „Situations“. Sie schreibt:

> „The situational aspect of Minimal sculpture is also […] out in the work of Carl Andre. Andre’s floor pieces emphasize the relationship of the work to the floor, and also challenge the spectator to consider that relationship. […] Viewers interacted with Andre’s 144 Lead Square, 1969 at the Museum of Modern Art […] as follows: timidly at first, self-consciously, the viewer steps on, stands on smirks guiltily, and finally walks on the piece, participating in the challenge to the sculpture as well as the challenge to proper museum behaviour.“[44]

Die Schaffung von Situationen für den und mit dem Betrachter und seine Einbeziehung in das Werk wurde im Diskurs der 1960er Jahre mit phänomenologischen Erklärungsansätzen in Zusammenhang gebracht, deren Hauptvertreter Maurice Merleau-Ponty mit seiner

---

[41] Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1967), in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 334-374.

[42] Ebd., S. 342.

[43] Ebd [sic]. Diesen Punkt greift auch Bahtsetzis auf und formuliert seinen Begriff der „situativen Erfahrungsgestaltung“ (s. unten).

[44] Reiss 1999, S. 56.

*Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945)[45] ist. Maurice Berger schrieb daher in Bezug auf Robert Morris' installative Werke dieser Zeit: „Rather than approaching allusive, rarefied forms, the viewer could now walk along, around, and even through the sculpture – a situation that emphasized the phenomenological implications of time and physical passage."[46]

Was jedoch für die Minimal-Art-Künstler formal-ästhetisches Anliegen war – das In-Beziehung-Setzen von Werk und Betrachter und dessen Aktivierung –, wurde von Künstlern der 1970er Jahre für die Vermittlung politischer Inhalte genutzt. Reiss beschreibt im Kapitel „Spaces" unter anderem anhand von Werken aus der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 1969-1970 sowie von Performances, Happenings und Environments der späten 1960er und frühen 1970er Jahre (wie etwa von der Guerilla Art Action Group, Carolee Schneemann oder Franz Erhard Walther) die Intentionen damaliger Künstler (wie z. B. von Michael Asher), installative Arbeiten zu schaffen. Betrachterteilnahme war die eine Intention, aber eben auch Kritik an der Institution Museum. Installationen sind aufgrund ihres oft temporären Charakters und ihrer Größe schwer verkäuflich und gelten daher als eine implizite Kritik am sozialen System der Kunst. Die Kuratorin der Ausstellung „Spaces", Jennifer Licht, schrieb: „Some of the recent artists' protests have been directed toward disassociating art from the marketing system, and demands were made of museums to accept some direct responsibility. The works for this exhibition will be created especially and dismantled afterwards. Here we can assume a role that belongs uniquely to the public institution and lies outside the domain of the art dealer."[47] Die Künstler der Institutionskritik kritisierten mit ihren Installationen explizit die Rolle der Institutionen in einem zunehmend globalisierten Kunstmarkt.

Im vierten und letzten Kapitel „Installations" beschreibt Reiss die Entwicklungen der Installationskunst von den späten 1970er bis in die frühen 1990er Jahre, ebenfalls hauptsächlich anhand von Ausstellungen und Arbeiten in New York. Reiss erläutert, wie zugleich neue alternative Ausstellungsorte und dort ortsspezifische Installationskunst entstanden sind. Das P.S.1 oder 112 Greene Street waren solche Ausstellungsorte. Eine wichtige Künstlerposition in 112 Greene Street war Gordon Matta-Clark, dessen Werke explizit auf einen Ort und dessen Gegebenheiten Bezug nahmen, wobei er solche Orte bevorzugte, die außerhalb der kommerziellen Galerien lagen. Schon in den 1980er Jahren

---

[45] Vgl. zu einer genaueren Auseinandersetzung mit Merleau-Ponty Kapitel 2.2.2.

[46] Maurice Berger, „Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s" (1989), zit. nach: Reiss 1999, S. 62.

[47] Jennifer Licht, „Spaces", in: *Spaces*, hg. von Jennifer Licht, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1969, o.S., zit nach: Reiss 1999, S. 94-95.

wurde dabei laut Reiss deutlich, dass Installationskunst auf dem Weg war, von der Peripherie des Kunstmarktes in sein Zentrum zu wandern – so die Hauptthese von Reiss' Arbeit: „The process of commercialization of ‚cutting edge' expression began at least as early as Woodstock and became clearly apparent in 1981 with the introduction of MTV. […] Museums were beginning to look for ways to accommodate the new art, […], Installation […] would be reborn as a mainstream museum form."[48]

Schlussfolgernd schreibt Reiss der Installation in historisch-chronologischer Abfolge also vier Charakteristiken zu: 1. die Einbeziehung des Betrachters wie in den Werken der Happening-Künstler der 1950er Jahre und das Schaffen einer räumlichen, erlebbaren Situation in den Environments dieser Zeit sowie das In-Beziehung-Setzen von Werk und Betrachter wie in den Werken der Minimal Art der 1960er Jahre, 2. die Intermedialität von Performances und Environments der 1950er und 1960er Jahre, 3. das Vermitteln von politischen Inhalten und die Thematisierung des Kontextes durch institutionskritische Werke der 1970er Jahren und 4. die Thematisierung des Ortes wie in den ortspezifischen Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre. Reiss bestätigt zudem die Annahme, dass sich die Installationskunst als Gattung seit den 1980er Jahren etabliert habe.

Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley und Michael Petry liefern in ihrem Buch *Installation Art* (1994) ebenfalls einen historischen Überblick über die Entwicklung der Gattung Installationskunst. In Duchamps *ready-mades*, Frank Stellas *canvas works* oder Lucio Fontanas *spacialismo*-Arbeiten sehen die Autoren erste Werke, die ausschlaggebende Anfangspunkte für das Entstehen der Gattung „Installation" bilden. Sie erkennen ein Merkmal der Gattung in der Öffnung des Werkes zu seinem Kontext, wie sie Brian O'Doherty 1976 in seinem Essay „Inside the White Cube" konstatierte: „je älter sie [die Moderne, K.S.] wird, desto mehr wird der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt (‚context becomes content').."[49] Sie vergleichen Installationen weiterhin mit Richard Wagners Idee eines „Gesamtkunstwerks". Das Ideal Wagners war das einer kreativen Synthese von Poesie und Musik „within the visual and dynamic framework of the operatic stage".[50] Die These vom

---

[48] Reiss 1999, S. 131. Reiss trägt hier Anhaltspunkte für die in dieser Arbeit geäußerte These, dass sich die neue Gattung der Installationskunst seit Ende der 1980er herausbildet, zusammen.

[49] Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996 (Orig. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/San Francisco 1986; überarb. Fassung einer 3-teiligen Artikelserie, die 1976 im *Artforum* erschien), S. 10.

[50] Oliveira/Oxley/Petry 1994, S. 14. Vgl. dazu Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, Kap. 5: „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große

„Gesamtkunstwerk“ entspräche – so die Autoren – dem Charakter von Installationen. Installationen seien demnach multimedial[51] angelegt. Für die Multimedialität bzw. Intermedialität von Installationen sehen de Oliveira et al. die Vorläufer in den Experimenten der Futuristen mit neuen Medien und deren Interventionen in anderen künstlerischen Bereichen, in der *action-collage technique* Allan Kaprows oder in Rauschenbergs *combine-paintings*. Als Beispiel für den „theatralischen“ Charakter von Installationen nennen die Autoren unter anderem Kurt Schwitters *Merzbau*. Als weitere Vorgänger neben den Futuristen gelten die Minimal Art und die Situationisten als Vorläufer. In vielen dieser Werke sei es „the space and time of the theatrical experience which pass for the extensiveness of quotidian existence“.[52] Anhand weiterer Beispiele arbeiten die Autoren Charakteristiken für Installationskunst heraus, die auch Reiss festgehalten hat (s.o.).

De Oliveira et al. ziehen historische Entwicklungslinien nach: Vladimir Tatlins *Monument für die Dritte Internationale* (1919) thematisiere und vermittele sozial-politische Inhalte, eine Intention, wie sie später die Künstler der Institutionskritik in ihren Installationen verfolgten. El Lissitzkys *Prounen Raum* (1923) setze Werk und Ausstellungsraum in Beziehung, wie es auch die Künstler der Minimal Art taten, dabei jedoch auf die Untersuchung des Verhältnisses von Betrachter und Werk zielten, während die Post-Minimalisten die Spezifik des Ortes miteinbezogen oder durch Materialwahl auf den Kontext des Werkes verwiesen. Zu den Merkmalen von Installationen, die seit den 1990er Jahren entstehen, zählen de Oliviera et al: die Erfahrung des Betrachters zu fokussieren, Kontexte zu thematisieren sowie das Verhältnis von Werk, Betrachter und Ort zu untersuchen. Die Erfahrung des Betrachters werde dabei in den 1990er Jahren zum Zentrum des Interesses: „[…] the gallery has ceased its conventional activity of showing objects and became a place to experience experience.“[53] De Oliveira et al. konstatieren, dass die Idee einer Verbindung von Kunst und Leben in der Installationskunst neu verhandelt werde, denn: „a major aspect of the 60s radicalization of space and of the body in space […] was the wish to address economic and political realities through an unsettling of the certainties of the art world.“[54] De Oliviera et al. untermauern somit die These dieser Arbeit, dass die Gattung der Installation als eine künstlerische Reaktion auf die Werte- und

---

Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.“

[51] In dieser Arbeit wird weiterführend der Begriff „intermedial“ verwendet (s. unten und Kapitel 2.5.).

[52] Oliveira/Oxley/Petry 1994, S. 18.

[53] Ebd., S. 29.

[54] Ebd., S. 30.

Traditionsverluste der „Zweiten Moderne“ zu verstehen sei.[55] Allerdings sind sie noch in dem Diskurs der 1990er Jahre verhaftet und gehen – ähnlich wie Pamela C. Scorzin[56] – davon aus, dass Installationen in ihrer Charakteristik, ortsbezogen, intermedial, kontextbezogen und thematisch zu arbeiten, lediglich darauf abzielten, eine Erlebnissituation im Sinne von Guy Debords „Spektakel“[57] bzw. einer „Event-Gesellschaft“[58] für den Rezipienten zu schaffen, in der dieser direkt und mit den Mitteln der alltäglichen Wahrnehmung sich selbst im Verhältnis zum Informationsangebot des Werkes erfahren kann.

In einem reich bebilderten Überblick zu Installationen der 1980er und 1990er Jahre unterteilen Oliveira et al. ihre Beispiele in vier Kapitel: „Site“, „Media“, „Museum“ und „Architecture“. Das Kapitel „Site“ basiert auf Robert Smithsons Idee von „Site“ und „Non-site“[59], in deren Nachfolge die ortsspezifischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre zu sehen seien. Im Kapitel „Media“ beziehen sich die Autoren auf László Moholy-Nagy und sehen Werke von Nam June Paik oder Wolf Vostell in dieser Tradition. Im Kapitel „Museum“ dienen Werke von Duchamp – wie *1,200 Bags of Coal* (1938) und *Sixteen Miles of String* (1942) – als historischer Ausgangspunkt der Werkbesprechungen. Beide Werke befragen die Rolle von Ausstellungen und der Institutionen. Unter der Kategorie „Architecture“ subsumieren de Oliviera et al. Werke, die in der Nachfolge von Gordon Matta-Clark oder Dan Graham die sozialen und historischen Aspekte von Architektur bzw. architektonischem Raum thematisieren.

In ihrer späteren Publikation *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses* (2003) beschreiben de Oliveira, Oxley und Petry die Entwicklung der Installationskunst bis ins Jahr 2003. Die Künstler und die Werke, die in diesem Buch thematisiert werden, haben – so die Autoren – gemeinsam, dass sie sich mit der veränderten Rolle von Kunst in einer

---

[55] Diese Einschätzungen der Autoren decken sich mit Juliane Rebentischs Begriff der „ästhetischen Subjektivität“ und Sotirios Bahtsetzis’ These von der „situativen Erfahrungsgestaltung“ einer radikalisierten künstlerischen Moderne und unterstützen die These, dass Installationen komplexe Systeme sind. Vgl. Rebentisch 2003, S. 284; Bahtsetzis 2006, S. 22 f.

[56] Scorzin 2000.

[57] Guy Debord, „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“ (1957), in: Harrison/Wood 1998, Bd. 2, S. 846-847; ders. *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 (Orig. *La société du spectacle*, 1967). Vgl. zum Begriff der „situativen Erfahrungsgestaltung“ auch Bathsetzis 2006.

[58] Vgl. dazu die Anmerkungen weiter unten zu Scorzin 2000.

[59] „*The Non-Site (an indoor earthwork)* ist ein dreidimensionales logisches Bild, das *abstrakt* ist, aber einen realen Ort […] *repräsentiert*. Durch diese dreidimensionale Metapher kann ein Ort einen anderen Ort repräsentieren, ohne ihm ähnlich zu sein – daher nenne ich ihn einen ‚Nicht-Ort‘“, aus: Robert Smithson, „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte“ (1968), in: *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Wien und Köln 2000, S. 106 [sic].

globalisierten, fragmentarisierten Gesellschaft und mit deren ebenso fragmentarisierten Teilöffentlichkeiten auseinandersetzen. Installationen manifestieren de Oliveira et al. zufolge eine neue Idee der Teilhabe an Wissen mit der Methode der „Bricolage“[60] in einer Welt, in der das Teilhaben an objektivem Wissen nicht mehr möglich ist. In Anlehnung an die Beobachtungen in ihrem ersten Buch ist die Hauptthese, dass Installationskunst den Wandel von einer Gesellschaft, die auf der Idee objektiven Wissens begründet war, hin zu jener heutigen, die nur auf subjektive Wahrnehmung rekurrieren kann, symbolisch zum Ausdruck bringt. Sich auf die Schriften von Marshall McLuhan beziehend, heißt es: „This formula [Marshall McLuhans These von der Wirkung der Informationstechnologie auf die globale Gesellschaft, K.S.] predicts the shift from objective critique towards a new subjectivity which emphasizes uncertainty and brings both artist and viewer together in a discursive environment.“[61] Nach de Oliveira et al. lassen sich Installationen nicht mehr allein über die verwendeten Medien definieren, sondern sie sind als Prozess zu verstehen, indem der Künstler in ihnen das Verhältnis von Künstler und Betrachter thematisiert. Die verwendeten Materialien sind demnach nur das Resultat dieser Befragung. Die Thematisierung des Verhältnisses von Künstler und Betrachter führt, so die Autoren, zu einer gewissen – an Michael Frieds Begriff anknüpfende – „Theatralik“ von zeitgenössischer Installationskunst. Dabei liegt in der großen Bedeutung der subjektiven Wahrnehmung auch das kritische Potenzial der neuen Gattung der Installation, in der Künstler und Betrachter auf der Bühne, die das Werk bildet, zu einem Diskurs zusammentreffen.[62] De Oliveira et al. konstatieren eine weitere Entwicklung seit Mitte der 1990er Jahre. Installationen sind nicht mehr im herkömmlichen Sinn ortsspezifisch, sondern ortsbezogen: sie spiegeln eine Idee von Ort als nomadischem, beweglichem und virtuellem Platz, wie sie von Miwon Kwon oder James Meyer vertreten wird.[63]

---

[60] Der Begriff der „Bricolage“ stammt von Claude Lévi-Strauss, der 1962 sein Konzept des „Wilden Denkens“ („nehmen und verknüpfen, was da ist“) vorstellte und diesen Begriff so in die Sozialwissenschaften einführte. Für ihn ist Bricolage die nicht vordefinierte Reorganisation von unmittelbar zur Verfügung stehenden Zeichen bzw. Ereignissen zu neuen Strukturen. Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1973 (Orig. *La pensée sauvage*, 1962), S. 29-36.

[61] Oliveira/Oxley/Petry 2003, S. 14.

[62] Der Gedanke der Kommunikation durch das Werk zwischen Künstler und Betrachter wird vor allem in Kapitel 2.1. und 2.3. in Auseinandersetzung mit systemtheoretischen Ansätzen und der Rezeptionsästhetik aufgenommen.

[63] James Meyer, „Der funktionale Ort“, in: *Springer*, Bd. II, Heft 4, Dezember 1996-Februar 1997, S. 44-47 (überarbeitete Fassung des Beitrags zum Ausstellungskatalog *Platzwechsel*, Kunsthalle Zürich, 1995); Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London 2002. Diese Thesen greift Nina Möntmann in ihrem Buch auf. Vgl. Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002, S. 48.

Ähnlich wie in ihrer vorhergehenden Publikation analysieren de Oliveira et al. verschiedene Werke in den fünf Kapiteln „Escape“, „Author and Institution“, „Exchange and Interaction“, „Time and Narrative“ und „The Body of the Audience“. Ausgehend von der These im Kapitel „Escape“, dass Installationen eine Form von Erfahrung ermöglichen, die als „immersiv“[64] bezeichnet wird, beschreiben die Autoren in den Kapiteln „Author and Institution“, „Exchange and Interaction“ und „Time and Narrative“ drei thematische Eckpunkte der neuen Gattung und betonen dadurch erneut die Rolle des Betrachters und seiner Wahrnehmung in Installationen.

Ebenfalls im Jahr 2003 erschien *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer* von Mark Rosenthal. Rosenthal benennt als Merkmale von Installationen – wie die bisher genannten Autoren – vor allem die Einbeziehung des Betrachters und ihre Intermedialität, hier verstanden als die Fähigkeit, unterschiedliche Materialien und Medien in einem Werk zu vereinen. Er betont zudem in Abgrenzung zu Rosalind Krauss’ Argument in „Sculpture in the Expanded Field“ (1979)[65], demzufolge Installationen lediglich die Gattung Skulptur erweiteren und variieren, den ortsbezogenen Charakter von Installationen im Gegensatz zur Objekthaftigkeit von Skulpturen. Rosenthal definiert Installationen – ähnlich wie Oliveira et al. – als Reflexion der Erfahrung zeitgenössischen Lebens, seiner komplexen Themen, Aspekte und Erscheinungen. Die Erfahrungen in Installationen haben nach Rosenthal lebensnahe Qualitäten, da sie mit realem Raum und realer Zeit arbeiten. Rosenthal konstatiert zusätzlich zu der Ortsbezogenheit und der Betonung der Betrachtererfahrung die Bedeutung des Kontextes in Installationen: „With the triumph of context, it might be added, comes the triumph of life, too, in the sphere of installation art.“[66]

Rosenthal schlägt eine Unterscheidung zwischen „filled-space“ und „site-specific“ Installationen vor und unterteilt diese – wie Oliveira et al. – in vier Kategorien („enchantments“, „impersonations“ und „interventions“, „rapprochements“). „Enchantments“ sind nach Rosenthal: „overall environments with little or no escape route, the enchantment draws heavily on theatrical roots, the suspension of disbelief being chief among these.“[67] Der

---

[64] Ina Blom, „Borre Saethre”, Ausst.-Kat. Galleri Wang, Oslo 2001, zit. nach Oliveira/Oxley/Petry 2003, S. 49: „immersive mode […] a type of experience in which the subjective awareness […] appears to merge with the artwork, so as to create a sensation of a new, more powerful, experience of totality.“

[65] Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“ (1979), in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Cultur*e, Seattle 1983, S. 31-42.

[66] Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München/Berlin/London/New York 2003, S. 28.

[67] Ebd., S. 33.

Terminus bezeichnet also Installationen, die eine traumähnliche Situation schaffen. „Impersonations“ hingegen schaffen Situationen, die lebensnah wirken. Mit „interventions“ bezeichnet Rosenthal ortsspezifische Installationen, die kritisch auf den Ort Bezug nehmen, während Installationen, die er unter dem Terminus „rapprochements“ zusammenfasst, mit dem Ort arbeiten.

Pamela Scorzin nähert sich dem Phänomen der Installationskunst in *Die Installation in der Kunst der Zweiten Moderne* (2000) erstmals (gesellschafts-)theoretisch. Sie schreibt der neuen Gattung – anolog zu Kabakov – einen totalisierenden Aspekt zu, der sich in dem Bestreben einer „fundamentalen Wahrnehmungs- und Bewusstseinssteuerung im vom Werk Adressierten“[68] manifestiert, und sieht darin – wie Oliveira et al. – die These bestätigt, dass die Installation einer „neuen Subjektinszenierung in der Zweiten Moderne“[69] dient. Scorzin beschreibt allerdings die Gattung der Installation als unkritisches Genre, das in der Betonung einer momenthaften Erfahrung eine allgemeine Desillusionierung und Theoriemüdigkeit von Künstlern und Betrachtern beschreibt. Die Installation gilt demnach als subjekttheoretische „Antwort der modernen Kunst auf die [...] aktuelle Event-Gesellschaft unserer Tage.“[70]

An diese These schließt die Dissertation von Judith Marth *Von der Performance zur Installation am Beispiel Mona Hatoums* (2003) kritisch an. Am Beispiel des Œuvres von Mona Hatoum untersucht Marth – unter Heranziehung der *Theorie des kommunikativen Handels* (1981)[71] von Jürgen Habermas – das kritische Potenzial von Performances und Installationen. Ausgehend von der Untersuchung der Minimal Art kommt sie zu dem Schluss, „dass der formale Wandel von den schockierenden Performances der 70er Jahre zu den formalistischen der 80er Jahre auf einem Wechsel der künstlerischen Haltung vom Protest zu Reflexion basiere [...]: Die Zurücknahme des Appells zu Gunsten der Verständigung geht mit einer zunehmenden Verdinglichung ihrer Performances einher, die letztendlich in der Installation mündet.“[72] Marth attestiert der Gattung der Installation gegen Scorzin und im Sinne der vorliegenden Arbeit explizit ein kritisches Potenzial, insofern als „gerade das

---

[68] Scorzin 2000, S. 271.
[69] Ebd., S. 273.
[70] Ebd., S. 76.
[71] Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1981.
[72] Marth 2003, S. 167.

theatralisch performative Element in der zeitgenössischen Installation zum zentralen, [...] zum kritischen Moment“[73] wird.

Analog zu der Fragestellung Marths nimmt Juliane Rebentisch die Installation in ihrer Untersuchung *Ästhetik der Installation* (2003) zum Anlass einer „Rehabilitierung der philosophischen Ästhetik als *kritisches* Projekt“.[74] Rebentisch nähert sich – im Gegensatz zu den anderen, hier genannten Autoren – dem Thema der Installationskunst nicht auf kunsthistorischem Wege, sondern aus der Sicht der philosophischen Ästhetik. Sie attestiert der Ästhetik ein „objektivistisches (Miß-) Verständnis“[75] der Idee autonomer Kunst, nämlich die Deutung künstlerischer Autonomie „als Illusion eines betrachterunabhängigen Ansichseins der Werke“.[76] Rebentisch möchte ästhetische Erfahrung als einen „Prozeß, der sich wesentlich *zwischen* Subjekt und Objekt abspielt“[77] verstanden wissen und kritisiert somit das moderne Konzept von Autonomie. Ihrer Meinung nach leisten Installationen durch ihre Entgrenzungstendenzen Widerstand gegen einen objektivistischen Werkbegriff und fordern ein neues Verständnis von ästhetischer Erfahrung und Autonomie.

Rebentisch behandelt in drei Kapiteln („Theatralität“, „Intermedialität“ und „Ortsspezifik“) drei „Brennpunkte“[78] im Diskurs um die Installationskunst, die auch die Autoren oben genannter Publikationen thematisiert haben. Das Kapitel „Theatralität“ setzt sich mit den Schriften von Stanley Cavell und Michael Fried auseinander, im Kapitel „Intermedialität“ bezieht sich Rebentisch vor allem auf Clement Greenberg, Niklas Luhmann, Theodor W. Adorno, G. E. Lessing und Jacques Derrida, und zum Thema „Ortsspezifik“ wird Martin Heidegger herangezogen. In ihrem Kapitel „Installation und Intervention“ prägt Juliane Rebentisch für eine mögliche Beantwortung der Frage nach einem zeitgenössischen Verständnis von Autonomie und ästhetischer Erfahrung den schon erwähnten Begriff der „ästhetischen Subjektivität“. Ästhetische Erfahrung ist demzufolge der Reflexionsprozess, den ein Werk im Betrachter durch die spezifische Betrachter-Werk-Beziehung auslöst, und nicht die Erfassung einer objektiven Bedeutung, die ein autonomes Kunstwerk dem Betrachter vermittelt. Installationen als offene, entgrenzende, aber differenzbewusste Kunstwerke scheinen eine solche Idee von Kunstwahrnehmung zu bestätigen und

---

[73] Marth bezieht sich hier auf die Argumentation Michael Frieds zum theatralischen Charakter der Minimal Art. Vgl. dazu die Anmerkungen in Kapitel 1.2. und Ebd., S. 170.

[74] Rebentisch 2003, S. 17 [sic].

[75] Ebd., S. 14.

[76] Ebd., S. 57.

[77] Ebd., S. 12 [sic].

[78] Ebd., S. 17.

ermöglichen dem Betrachter ein distanziertes, kritisches und reflektiertes Verhältnis zum Werk und zu sich selbst. Die subjektive, kritische Wahrnehmung ist laut Rebentisch zum einen als kunstkritisches Urteil des Rezipienten im öffentlichen Diskurs verankert, zum anderen ist sie im Werk angelegt und immer auf jenes bezogen.[79]

Claire Bishop baut in *Installation Art. A Critical History* (2005) auf das zentrale Argument auf, dass erst die Wahrnehmung des Betrachters eine Installation vollenden könne, welches von allen Autoren untermauert wird.[80] Bishop analysiert die Rolle des Betrachters, die Arten seiner Teilnahme und die Formen von Erfahrung, die Installationen ermöglichen. Sie bietet in vier Kapiteln je eine Form von Erfahrung an: die Erfahrung traumähnlicher, psychologischer Zustände, die Betonung des Körpers in der Wahrnehmung, die Erfahrung subjektiver Desintegration und die Erfahrung des Betrachters als politisches Subjekt. Bishop bezieht sich dabei auf je ein theoretisch-philosophisches Konzept: erstens auf Freuds Traumdeutungen, zweitens auf Merlau-Pontys phänomenologischen Ansatz, drittens auf Jacques Lacan und Roland Barthes' Texte zu Freuds Schriften zum Lustprinzip und viertens auf die poststrukturalistische Demokratiekritik von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.[81] Bishop geht dabei immer von zwei grundlegenden Funktionen aus, die Installationen in ihrer Geschichte übernommen haben: die Aktivierung und die Dezentralisierung des betrachtenden Subjekts. So schreibt Bishop abschließend: „It has been argued […] that installation art is closely allied to the concerns of poststructuralist theory, and shares its call for emancipation. It is possible to say that installation art's insistence on the viewer's experience aims to thrust into question our sense of stability in and mastery over the world, and to reveal the ‚true' nature of our subjectivity as fragmented and decentered."[82] Auch Bishop – wie Oliveira et al. und Rebentisch – artikuliert also die These, dass die Gattung der Installationskunst eine Reaktion auf unsere Tradition negierende, ausdifferenzierte Gesellschaft ist, in der das zeitgenössische, dezentralisierte und fragmentarisierte Subjekt auf sich selbst zurückgeworfen wird, dessen Erfahrungen und Wahrnehmungen zugleich aber im gesellschaftlichen Diskurs verankert sind.

Sotirios Bahtsetzis entwickelt in seiner *Geschichte der Installation* (2006) erstmals eine Theorie der Installation, verwehrt sich aber dagegen, eine Definition der Gattung vorzunehmen, und nähert sich dem zeitgenössischen Phänomen über die Auseinandersetzung

---

[79] Ebd., S. 280-289.

[80] Sie bezieht sich dabei jedoch explizit nur auf Reiss 1999. Vgl. Bishop 2005, S. 6.

[81] Ebd., S. 10

[82] Ebd., S. 133.

mit Werken der klassischen Moderne (Claude Monet, Piet Mondrian, El Lissitzki, Marcel Duchamp). Als Ausgangspunkt für seine Arbeit formuliert Bahtsetzis in Anlehnung an Rebentisch die These, „dass Installationskunst die Idee der objekt- und werkorientierten, modernistischen Ästhetik in Frage stellt, indem sie sich der Idee der Betrachter- und Kontextabhängigkeit verpflichtet“[83], und die Installationskunst der Spätmoderne daher „keinen Bruch mit, sondern eher eine Radikalisierung der Moderne (historische und Neo-Avantgarden) darstellt.“[84] Nach Bahtsetzis sind Installationen in Anlehnung an Oskar Bätschmanns Begriff eine künstlerische Praxis „situativer Erfahrungsgestaltung“[85], die sich durch prozessuale Betrachtereinbeziehung, die eine Form „kinematischer Wahrnehmung“[86] als Bedingung setzt, in verschiedenen Modellen (Orts-, Situationsspezifik, Environment, Selbstperformanz, Kontextkritik, Versuchsanordnung) manifestiert. Er kommt zu folgendem Schluss: „Die taktil-kinetische Involvierung und Beteiligung des Betrachters an einer Situation, die sich je nach Rezeptionsbedingungen ändern kann, die jedoch nicht beliebig ist, sondern von der Werkstruktur diktiert wird, ist der Aspekt, der das Werk als situativ charakterisiert. [...] Installative Werke haben durchgehend eine Grundidee gemein: nämlich ästhetische Erfahrung situativ erschließen.“[87]

Die Übereinkunft aller Publikationen liegt also in der Feststellung, dass das zentrale Charakteristikum der Gattung die Einbeziehung des Betrachters ist. Die Gemeinsamkeiten in den Schriften scheinen eindeutig. Alle sehen die Vorläufer von Installationen übereinstimmend in einigen spezifischen Werken der Avantgarde, den Happenings, Environments und Performances der 1950er und 1960er Jahre, in den Werken der Minimal Art, in den institutionskritischen Arbeiten der 1970er Jahre und den ortsspezifischen Arbeiten

---

[83] Bahtsetzis 2006, S. 8. Er bezieht sich dort auf Rebentisch 2003.

[84] Ebd., S. 9.

[85] Ebd., S.22: „Sofern die Betrachtereinbeziehung der installativen Kunst minimalistischer Rauminszenierungen also als prozessual, d.h. dauergenerierend und performativ verstanden werden kann, wird hier vorgeschlagen, den Begriff der „situativen Erfahrungsgestaltung“ als konstitutiv für das Verständnis installativer Kunst zu gebrauchen.“ Der Begriff der „Erfahrungsgestaltung“ zur Kennzeichnung von Installationen stammt dabei von Oskar Bätschmann: „Erfahrungsgestaltung ist auf die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen oder Objekten gerichtet, die das Publikum von Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozeß der Erfahrung auslösen [...]“, in: Oskar Bätschmann, „Erfahrungsgestaltung: Installationen“, in: ders., *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232.

[86] Bahtsetzis 2006, S. 34: „Sofern also der kinematografische Blick als Modell der Wahrnehmung eines durch eine Installation durchschreitenden Rezipienten verstanden werden kann, legt er zugleich die Grundlagen installativer Praxis offen, wonach jede Installation als Aneinanderreihung entweder von Tableaux oder in Entwicklung befindlicher Szenenaufbauten (set), oder von Filmschnitten bzw. von Überblendungen (cut) zu verstehen ist.“

[87] Ebd., S. 257.

der 1970er und 1980er Jahre. Die Einbeziehung und Aktivierung des Betrachters seien Themen der Happenings und der Minimal Art gewesen, die in den zeitgenössischen Installationen weitergeführt würden. Die Thematisierung des Ausstellungsortes und seine Kontextualisierung durch Installationen haben allen Autoren zufolge ihre Vorgänger in den institutionskritischen und ortspezifischen Arbeiten seit den 1970er Jahren. Für die Entgrenzungstendenzen der Installationskunst, ihre Inter- bzw. Multimedialität, sehen die Autoren die Wurzeln vor allem in den Environments und der Performance Art.

Interessanterweise strukturieren einige Autoren wie Reiss, Oliveira et al., Rosenthal und Bishop ihrer Untersuchungen auf eine sehr ähnliche Weise. Sie unterteilen ihre Analysen in Kapitel mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten, die auf der Wirkung der Arbeiten bzw. den Rollen des Betrachters aufbauen. Dieses Vorgehen spiegelt die Bedeutung, die der Wirkung des Werkes auf den Betrachter und somit auch der Wahrnehmung des Betrachters in Bezug auf die zeitgenössische Installationskunst zukommt. Auffällig ist, dass die Überblicksdarstellungen keine Definitionen oder theoretischen Interpretationsmodelle für die Gattung oder einzelne Werke der Gattung Installation liefern, was im zweiten Kapitel dieser Arbeit geleistet werden soll.

Erst die Pulikationen von Scorzin, Rebentisch, Marth, Bishop und Bahtsetzis geben theoretische Ansatzpunkte für das hier zu entwickelnde Interpretationsmodell. Vor allem die Überlegungen zur „ästhetischen Subjektivität“ (Rebentisch) und darauf aufbauend der „situativen Erfahrungsgestaltung“ (Bahtsetzis) werden als weiterführende Ausgangspunkte begriffen. Scorzins These zur Installation als Phänomen einer gesellschaftlich „Zweiten Moderne“ wird unter Bezugnahme auf Marths Kritik zur These umformuliert, dass Installationen als eine künstlerische Reaktion auf eine „Zweite Moderne“ begriffen werden, wobei ihnen durchaus ein kritisches Potenzial in Form einer zeitgenössischen Art von Kritik zugesprochen wird.[88]

Im folgenden Kapitel soll nun zunächst die Entwicklungslinie der historischen Vorläufer der Gattung Installation seit den späten 1950er Jahren nachgezeichnet werden, um die bisher festgestellten Charakteristika in ihren historischen Entstehungszusammenhang einbetten zu können und im letzten Abschnitt die Merkmale der Gattung benennen zu können.

---

[88] Vgl. zu dem hier vertretenen Kritikbegriff Kapitel 1.2. und David Joselit, „An Allegory of Criticism“, in: *October*, Nr. 103, Winter 2003, S. 3-13.

## 1.2. Historische Vorläufer der Installationskunst

Als in den 1960er Jahren Künstler wie Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris oder Sol LeWitt durch das Verwenden industrieller Materialien und elementarer Formen in meist serieller Anordnung den neuen „Look“[89] der Minimal Art schufen, lagen dieser Bewegung neue und wegweisende Überlegungen zum Verhältnis von Skulptur bzw. Objekt und Raum zugrunde. Die „spezifischen Objekte“[90] der Minimal Art folgten der Idee, Körper im Raum zu schaffen, die in Form, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit eine Einheit im Bezug zum Raum bilden. Sie hatten sich des Sockels entledigt und standen oder lagen auf ebener Erde oder hingen an der Wand. Der Betrachter wurde nicht mehr mit Abbildern der Wirklichkeit konfrontiert, sondern das Werk sollte als Objekt für den Betrachter im Bezug zum Raum erfahrbar werden. Die Auffassung, dass die „Gestalt“[91] des Kunstwerkes erst durch den Betrachter wahrgenommen wird, ließ dem Betrachter eine entscheidende Bedeutung zukommen. Man ging davon aus, dass die Gesamtheit eines Objektes im Raum über verschiedene Ansichten aus unterschiedlichen Betrachterperspektiven konstruiert werden konnte.[92] Der Betrachter wurde durch die Dreidimensionalität und auch durch die Größe der Objekte veranlasst, das Werk in Beziehung zum Ausstellungsraum und zu seiner eigenen Körperlichkeit wahrzunehmen. Die Einfachheit der Form sollte die Teile des Ganzen dominieren und für die überzeugende Präsenz des Objektes sorgen. Ganz im Sinne der Phänomenologie wurde der Betrachter als leiblich Wahrnehmender verstanden, der durch seinen Leib[93] den umgebenden Raum begreift. Es entstanden so Interaktionsfelder zwischen Objekt, Raum und Betrachter, deren Thematisierung Inhalt der Minimal Art war.

Einem Minimal-Objekt lag somit immer die Einbeziehung des Ausstellungsortes zugrunde. Ein Ort war dabei laut Carl Andre „ein Gebiet innerhalb einer Umgebung, das in solcher Weise verwendet wurde, daß dadurch die gesamte Umgebung auffälliger wird. Alles ist eine Umgebung, aber ein Ort besitzt eine besondere Beziehung sowohl zu den allgemeinen Eigenschaften der Umgebung als auch zu den besonderen Eigenschaften der dort vollzogenen

---

[89] Gregor Stemmrich, „Minimal Art – eine kritische Retrospektive“, in: Stemmrich 1995, S. 14.

[90] Donald Judd, „Spezifische Objekte“ (1965), in: Stemmrich 1995, S. 59-73.

[91] Zum Begriff der Gestalt s. Robert Morris, „Anmerkungen über Skulptur (1966)“, in: Stemmrich 1995, S. 100: „Charakteristisch für eine Gestalt ist, daß in dem Augenblick, da sie zustande gekommen ist, alle Informationen über sie qua Gestalt ausgeschöpft sind.“

[92] Hier lassen sich Bahtsetzis Überlegungen zur kinematischen Wahrnehmung von Installationen anschließen. Bahtsetzis 2006, S. 30 f.

[93] Der Begriff des „Körperschemas“ entstammt der Phänomenologie Merleau-Pontys, aber auch Otto Bollnow formulierte, angelehnt an Merleau-Ponty, die Idee von dem der Welt innewohnenden Leib. Vgl. Merleau-Ponty, 1966; Bollnow 2004. Eine genauere Auseinandersetzung folgt in Kapitel 2.2.2.

Arbeit."[94] Andre hatte in seiner Formulierung „Skulptur als Form, Skulptur als Struktur und Skulptur als Ort"[95] eine Entwicklungslinie der Skulptur/des Objektes vom autonomen Körper zur Ortsbezogenheit vorgezeichnet. Der Ausstellungsraum wurde jedoch als nicht einzigartig, sondern formal-ästhetisch begriffen. Carl Andre formulierte dies 1968 folgendermaßen: „Ich bin eigentlich nicht eingenommen von der Einzigartigkeit eines Ortes. […] Ich glaube, es gibt allgemeine Kategorien von Räumen, für die man arbeitet und auf die man hinarbeitet. Es ist also nicht wirklich ein Problem, wo genau eine Arbeit aufgestellt wird."[96] Die Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum blieb im Rahmen der Minimal Art formal. So wurde der Ausstellungsraum in den Arbeiten der Minimal Art weiterhin als begrenzender, euklidischer Raumkörper begriffen, dessen Kontext nicht thematisiert wurde.

Parallel zur Bewegung der Minimal Art entwickelte sich seit den späten 1950er Jahren um Künstler wie Allan Kaprow und Carolee Schneemann die Performance Art und das Happening.[97] Es waren Aufführungen, in denen die Ausstellungsbesucher zum Publikum (Performance) oder sogar Teilnehmer (Happening) wurden. Allan Kaprow schuf neben seinen Happenings auch Environments, in denen der Ausstellungsraum für den Betrachter zum Ereignis werden sollte. Zu dem ersten Environment, das Kaprow 1958 in der Hansa Gallery in New York zeigte, schrieb er: „In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for ‚engagement', in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part."[98] Kaprows Environments schufen gänzlich neue Räume im Ausstellungsraum. Im Gegensatz zur Minimal Art ging es nicht um die Wahrnehmung eines autonomen Objektes im Verhältnis zum Ausstellungsraum und zum Betrachter, sondern um die Wahrnehmung eines eigenständigen Raumgefüges durch den Betrachter.

---

[94] Carl Andre auf einem Symposium im Windham College, Putney, Vermont, am 30. 8. 1968, zit. nach: Enno Develing, „Skulptur als Ort" (1970), in: Stemmrich 1995, S. 249.

[95] Carl Andre in einem Interview mit Phyllis Tuchmann, „Ein Interview mit Carl Andre" (1970), in: Stemmrich 1995, S. 144: „von der Form in der Skulptur zur Struktur in der Skulptur und bis zu dem [...] Ort in der Skulptur."

[96] Ebd., S. 142.

[97] Während der Terminus „Performance Art" improvisierte künstlerische Aufführungen beschreibt, die oft an den Künstler und seinen Körper gebunden sind, bezeichnet der Begriff „Happening" Aktionen, die an das Publikum adressiert sind und dieses miteinbeziehen. Marie-Luise Angerer, „Performance und Performativität", in: Butin 2002, S. 241-245.

[98] Allan Kaprow, „Notes on Creation of a Total Art" (1958), in: *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley 1993, S. 11.

Analog dazu erweitertete in dieser Zeit Joseph Beuys den Begriff von Kunst. Beuys entwickelte die Idee der „Sozialen Plastik“[99], die seine Vorstellungen von der gesellschaftsverändernden Kraft der Kunst zum Ausdruck brachte. 1964 schrieb er: „Die Plastik hat nur dann einen Wert, wenn sie an der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins arbeitet. Ich möchte sagen, daß die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins selbst schon ein plastischer Vorgang ist.“[100] Und die „Situationistische Internationale“ um Guy Debord[101] trat in ihren Aktionen und Schriften – ähnlich wie Kaprow – für eine Intervention der Kunst ins Leben ein. Der Ort der Kunst sollte zur Situation im Leben werden. Debord formulierte: „Gegen das Spektakel führt die verwirklichte situationistische Kultur die totale Beteiligung ein. Gegen die konservierte Kunst ist sie eine Organisation des erlebten Augenblicks – ganz direkt. Gegen die parzellierte Kunst wird sie eine globale, alle verwendbaren Elemente gleichzeitig umfassende Praxis sein. Sie strebt eine kollektive und zweifelos anonyme Kunst an.“[102]

Die Beschäftigung mit der Rolle des Betrachters, die Thematisierung des Ausstellungsortes und seines Kontextes wurde in den 1970er Jahren durch die Kombination und Neubewertung der bis dahin entwickelten Ansätze fortgeführt. Wie schon Duchamp mit seinen *Ready-mades* zu zeigen versuchte, dass allein die Kunstinstitution dem Objekt seinen Wert und seine Bedeutung verleiht, untersuchten auch die Künstler der 1970er Jahre, welche Rolle der Kunstbetrieb für ein Kunstwerk spielt. Im Gegensatz zu Duchamp bemühten sie sich „eine Verbindung herzustellen zwischen diesem Gegensatz von Kunst und sogenannter ‚Nicht-Kunst‘ einerseits und vielschichtigeren Phänomenen wie der Reproduktion des Kunstwerks durch die Medien andererseits“[103], wie Dan Graham 1985 als Kritik an Duchamp anmerkte. Hal Foster schrieb 1986 zur Entwicklung vom Minimal zum Post-Minimal: „Als Analyse der Wahrnehmung ist der Minimalismus auch eine Analyse der Wahrnehmungsbedingungen. Das führt logischerweise zu einer Kritik der Kunsträume (z.B. Michael Asher), der Ausstellungskonventionen (z.B. Daniel Buren), des Warencharakters (z.B. Hans Haacke):

---

[99] Vgl. Theodora Vischer, *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln 1991.

[100] Joseph Beuys, „documenta III“ (1964), zit. nach: Barbara Lange, „Soziale Plastik“, in: Butin 2002, S. 276.

[101] Vgl. Debord 1996; Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge, Mass./London 2004.

[102] Manifest der Situationistischen Internationale (17. Mai 1960), in: „Situationistische Internationale, Juni 1960“, in: *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Marie Luise Syring, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990, S. 39.

[103] Dan Graham, „Meine Arbeiten für Zeitschriften-Seiten – ‚Eine Geschichte der Konzeptkunst‘“ (1985), in: *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994, S. 15.

Kurzum, es vollzieht sich ein Übergang von der Wahrnehmungskritik zur Institutionskritik.“[104]

Ziel der Kritik von Künstlern des Post-Minimalismus – wie Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Richard Serra, Robert Smithson oder Gordon Matta-Clark – war der Kunstbetrieb. Der Ausstellungsort (die Galerie, das Museum oder andere Kunstinstitutionen) erschien als der Ort im gesellschaftlichen System, an dem sich die Prozesse im Kunstbetrieb am effizientesten beleuchten ließen. Es war deutlich geworden, dass, „wenn Protest erfolgen soll, er nicht rein formaler Art sein darf, er muß grundsätzlicher Art sein, sich auf der Ebene der Kunst abspielen und nicht auf der Ebene der Form, die man dann nachträglich der Kunst zuschreibt.“[105] Im Jahr 1976 prognostizierte Brian O’Doherty in „Inside the White Cube“:

> „Mit dem Anbruch der Postmoderne ist der Galerie-Raum nicht mehr ‚neutral‘. Die Wand wird zur Membrane, durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen. Sobald diese molekulare Erschütterung der weißen Wände wahrnehmbar wird, findet eine weitere Umkehrung des Kontextes statt. Die Wände nehmen auf, die Kunst gibt ab. […] Der Kontext stellt einen Großteil des Inhalts spät- und postmoderner Kunst: Das ist ihr Hauptproblem, das macht ihre Schwächen und Vorzüge aus.“[106]

Der White Cube und sein Kontext wurden Thema der folgenden Entwicklungen.

Die Institutionskritik wollte durch ortsspezifische Arbeiten im Ausstellungsraum nicht mehr nur das Verhältnis von Kunstwerk, Betrachter und Raum beleuchten, sondern auf den (gesellschaftlichen) Kontext des institutionellen Ausstellungsraumes aufmerksam machen. Dabei wurden die Institutionen des Kunstbetriebs als Teile eines Machtsystems verstanden, dessen Strukturen es zu analysieren und offenzulegen galt. Um die strukturellen Bedingungen dieses Machtsystems aufzudecken, wurde der White Cube als Behälter autonomer Kunstwerke dekonstruiert und aufgebrochen (Michael Asher) oder mit der Außenwelt verbunden (Daniel Buren). Im städtischen Außenraum manifestierte sich die Diskussion um Ortsspezifik beispielhaft in der Kontroverse um Richard Serras *Tilted Arc* in Manhattan. Auf die Forderungen, die Skulptur zu entfernen, entgegnete Serra: „*Tilted Arc* zu entfernen heißt

---

[104] Hal Foster, „Die Crux des Minimalismus“ (1986), in: Stemmrich 1995, S. 618.
[105] Daniel Buren, „Soll man die Kunst lehren?“ (1968), in: Buren 1995, S. 53-54.
[106] O’Doherty 1996, S. 88.

daher, ihn zu zerstören.“[107] So fungierten Serras Skulpturen als „Monumente“ an einem bestimmten Ort, an den sie gebunden waren. Diesen Ort thematisierten sie als Ort der physischen Wahrnehmung, wiesen jedoch nicht „über sich selbst hinaus auf ein anderes“.[108] Serra sagte zu seinem Werk *Delineator* (1974-75): „Die einzige Möglichkeit dieses Werk zu verstehen, liegt in der physischen Erfahrung der Situation. Man kann keine derartige Erfahrung von außerhalb des Ortes oder des Raumes machen, an beziehungsweise in dem es sich befindet. “[109] Die Künstler der Land Art hingegen, wie etwa Robert Smithson, erweiterten die Institutions- zur Kulturkritik und thematisierten in ihren *earthworks* die Zerstörung der Natur durch die Kultur. Die Nutzung natürlicher Materialien, wie Stein und Erde, und die starke Betonung des Ortes der Arbeit waren dabei charakteristisch.

Die Ausstellungen „Anti-Illusion: Procedures/Materials“ (Whitney Museum of American Art, New York)[110], „ When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information“ (Kunsthalle Bern)[111] und „Spaces“ (Museum of Modern Art, New York) im Jahr 1969 zeigten den Bedeutungswandel im Verhältnis von Betrachter, Kunstwerk und (Ausstellungs-)Raum in den Werken der Minimal Art und des Post-Minimalismus. Jennifer Licht formulierte in ihrem Text zur Ausstellung „Spaces“:

> „Actual Space is, of course, immaterial. Because it cannot be perceived by any of the five senses, it must be qualified by boundary or incident, and can be comprehended through direct kinesthetic experience. In the past, space was merely an attribute of a work of art, rendered by illusionistic conventions in painting or by displacement of volume in sculpture, and the space that separated viewer and object was ignored as just distance. This invisible dimension is now being considered as an active ingredient, not simply to be represented but to be shaped and characterized by the artist, and capable of involving and merging viewer and art in a situation of greater scope and scale. […]

---

[107] Die öffentliche Anhörung zur Entscheidung über das weitere Schicksal von *Tilted Arc* fand 1985 statt. Zit. nach: Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996 (Orig. *On the Museum’s Ruins*, 1993), S. 165 (Fußnote 2).

[108] Armin Zweite, „Evidenz und Selbsterfahrung. Zu einigen raumbezogenen Skulpturen von Richard Serra“, in: *Richard Serra*, hg. von Ernst-Gerhard Güse, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Stuttgart 1987, S. 8.

[109] Richard Serra (Radio-Interview mit Liza Bear, 23.2.1976), zit. nach: Zweite 1987, S. 8.

[110] *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1969. Gezeigt wurden u.a. Werke von Carl Andre, Michael Asher, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra.

[111] *When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969.

> The human presence and perception of the spatial context have become materials of art.“[112]

Der Raum wurde zum künstlerischen Material. Entsprechend wurde der Ausstellungsraum in den Arbeiten der Post-Minimalisten im Gegensatz zu den Arbeiten der Minimal Art nicht mehr als Kontextbegrenzung akzeptiert und formal genutzt, sondern vielmehr gerade diese Funktion des White Cube im System der Kunst analysiert und kritisch beleuchtet. Dabei waren die Arbeiten jedoch meist darauf beschränkt, den Ausstellungsraum architektonisch zu dekonstruieren. Der Ausstellungort wurde zwar als Repräsentationsort des Kunstsystems künstlerisch kritisiert, doch sein sozialer Kontext wurde nur bedingt thematisiert. Die Werke von z.B. Michael Asher gingen somit „zwar auf die institutionsstrukturellen Implikationen des Raums ein, aber eben nicht in einem weitergefaßten sozialen Verständnis von Raum, sondern, […] mit Foucault formuliert, ‚nicht-diskursiv‘.“[113]

Zum Ende der 1970er Jahre hatte sich die künstlerische Praxis den Ausstellungsraum dann als Thema und Inhalt angeeignet. Im Jahr 1976 war die Biennale in Venedig bezeichnenderweise auch dem Thema „Environment, Participation, Cultural Structures“[114] gewidmet. Vittore Grigotti schrieb im Einleitungstext des Ausstellungskatalogs:

> „[…] it is possible to read many works in the contemporary tradition from the point of view of the environment thus understood as such, to establish a line of relationships between them which art subtly connected with various specific contemporary problems: revealing archetypal gestures of being and doing in the face of the complete, reconstituted availability of the environment. […] Many contemporary works require special spatial surroundings or are created for a special space […] to set themselves up as an element […] of relationship in a system of meanings.“[115]

Nachdem die Membranen des White Cube also durchlässig geworden waren, galt es in den folgenden 1980er Jahren – wie es Julie Reiss in *From Margin to Center* gezeigt hatte –, neue Ausstellungsmöglichkeiten zu entdecken, so dass den 1980ern ein „Eskapismus aus den Institutionen“[116] bescheinigt werden konnte. In Abgrenzung zu den Kunst-am-Bau-

---

[112] Spaces 1969, o.S. In der Ausstellung wurden Arbeiten von Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Pulsa und Franz Erhard Walther gezeigt.

[113] Möntmann 2002, S. 42.

[114] Vgl. B 76.

[115] Vittore Gregotti, „Introduction“, in: *B 76*, Bd. 1, Venedig 1976, S. 10.

[116] Möntmann 2002, S. 46.

Aktivitäten der 1950er und 1960er Jahre und als Resonanz auf die „Neue Kulturpolitik“[117] der 1970er Jahre, bildete sich in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren das Verständnis von „Kunst im öffentlichen Raum“ in Deutschland als gesellschaftsrelevantes Mittel im Dienst allgemeiner Aufklärung und Demokratisierung heraus. Mit erweiterten Material- und Kunstbegriffen wollte man die moderne Kunst aus ihrer konventionellen Erstarrung befreien, sie im Sinne einer „Kultur für alle“ vielen zugänglich machen. Kunstwerke im öffentlichen Raum sollten als Kulturwerte fungieren, die „gerechter verteilt werden müssen, um allen Bevölkerungsschichten Zugang zu einer unhinterfragten Kultur“[118] bieten zu können. Albrecht Göschel stellte jedoch in seiner Studie „Kunst im öffentlichen Raum. Zum Legitimationsproblem von Kulturpolitik“ 1994 fest: „Der Versuch, den öffentlichen Raum als politischen Begründungszusammenhang für Kunst einzusetzen, ist gescheitert.“[119] Nicht nur der Anspruch einer Demokratisierung war für ein Funktionieren von Kunst im öffentlichen Raum problematisch, auch das Paradigma der Autonomie der Moderne verstellte den Weg zum Erfolg. Die Konsequenz waren stattdessen häufig unverständliche Außenskulpturen.[120]

Die ortsspezifischen Arbeiten dieser Jahre waren, in dem Jahrzehnt, in dem die Theorien der Postmoderne und die Bewegung der Appropriation Art etabliert waren, den Fragen nach der Autonomie und der Kritikfähigkeit eines Kunstwerkes erneut ausgesetzt. Craig Owens bezeichnete 1980 in seinem Aufsatz „Der allegorische Impuls“ die grundlegende Eigenschaft der Gegenwartskunst im Gegensatz zur Moderne als allegorisch. Er definiert die „Allegorie“ als Verdoppelung und darin als „Modell allen Kommentars, aller Kritik“.[121] Das zeitgenössische, sprich allegorische Werk sei fragmentarisch und synthetisch, wie sich in den Strategien der Gegenwartskunst, der Appropriation, Ortsspezifik, Akkumulation, Diskursivität und Hybridisierung zeige. Owens beschreibt in seinem Text so auch ortsspezifische Arbeiten explizit als allegorisch: „Im allegorischen Kult der Ruine lässt sich ein [...] Bezugspunkt zwischen Allegorie und Gegenwartskunst festmachen: die Ortsspezifität, bei der das

---

[117] Achim Könnecke, „Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm“, in: *Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen*, hg. von Städtische Museen Jena, Jena 1997, S. 20.

[118] Ebd.

[119] Albrecht Göschel, „Kunst im öffentlichen Raum. Zum Legitimationsproblem von Kulturpolitik“ (1994), zit. nach ebd., S. 21.

[120] Z.B. Franz Erhard Walthers *Sieben Orte für Hamburg* (1989), vgl. Volker Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 296-297.

[121] Craig Owens, „Der allegorische Impuls. Zu einer Theorie der Postmoderne“ (1980), in: Harrison/Wood 1998, Bd. 2, S. 1310.

Kunstwerk physisch in seine Umgebung aufgegangen, in den Ort eingebettet zu sein scheint, an dem wir ihm begegnen."[122]

Das Feld für die Entwicklung einer eigenen Gattung raumschaffender Kunst war in den späten 1980er Jahren somit bereitet. Die Strömungen der Performance Art seit den 1950er Jahren sowie Figuren wie Beuys und Guy Debord hatten eine neue Rolle des Betrachters als interaktiven Bestandteil des Werkes vorformuliert. Die ersten Environments der 1950er Jahre erprobten einen neuen Umgang mit Material, indem Mittel und Medien miteinander verknüpft wurden und schufen erstmals eigene Raumgefüge. Die Minimal Art der 1960er Jahre setzte das Werk in Bezug zum Ausstellungsraum und zum Betrachter und ließen den Betrachter somit zum elemtaren Bestandteil der Wahrnehmunssituation werden. Die Linie des Orts- und Kontextbezuges arbeiteten die Post-Minimalisten der 1970er kritisch weiter aus. Die ortsspezifischen Arbeiten der 1980er Jahre entgrenzten das Thema von Ort und Kontext eines Werkes im Folgenden auch in den Außenraum. Die Merkmale der Gattung Installation: 1. die Einbeziehung des Betrachters, 2. die Intermedialität, 3. der Ortsbezug und 4. der Kontextbezug waren historisch vorbereitet worden und wurden in den Diskursen zur „Kontextkunst", zur „Kunst des Öffentlichen", zum „Ambient", zur „Ortsbezogenheit" und zu den „Arbeiten am White Cube" der 1990er Jahre weiter verhandelt.

In der Tradition der Institutionskritik suchten künstlerische Auseinandersetzungen in den 1990er Jahren mit institutionellen Innen- und Außenräumen die Position des Künstlers im „Betriebssystem Kunst"[123] neu zu definieren. Peter Weibel beschrieb diese Entwicklungen 1993 in der Publikation *Kontext Kunst. The Art of the 90s* anlässlich der Ausstellung "Trigon '93" wie folgt:

> „Der Unterschied der gegenwärtigen Kontextkunst im Gegensatz zur geschichtlichen Kontextkunst [des Post-Minimalismus, K.S.] ist, daß die ‚kritischen Grenzen' verschoben und erweitert worden sind, indem das Medium Kunst nicht nur als Medium des freien Ausdrucks problematisiert worden ist, sondern daß durch das Enthüllen (‚unveiling') der Rahmenbedingungen des Diskurses der Kunst die Künstlerinnen begonnen haben, entschieden auch an anderen Diskursen […] zu

[122] Ebd., S. 1311. Owens bezieht sich hier auf Walter Benjamins Definition der Ruine als allegorisches Emblem.

[123] Thomas Wulffen, „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive", in: *Kunstforum International*, Bd. 125, Januar/Februar 1994, S. 50-58.

partizipieren und damit die Grenzen der Institution der Kunst extrem zu erweitern, zu perforieren und aufzuweichen."[124]

Auch im Sinne der *Relational Aesthetics* (1998) von Nicolas Bourriaud ist die Kunst seit den 1990er Jahren somit durch eine große Offenheit im Umgang mit Themen und Mitteln anderer gesellschaftlicher Bereiche, vor allem dem Bereich des Sozialen, aber auch denen der Politik, der Wirtschaft, der Technik, der Wissenschaft, gekennzeichnet. Bourriaud formulierte: „Artistic activity, for its part, strives to achieve modest connections, open up […] obstructed passages, and connect levels of reality kept apart from each other […]."[125] Das Verschieben der „kritischen Grenzen" führte David Joselit in seiner Auseinandersetzung mit Craig Owens Thesen zum allegorischen Charakter der Gegenwartskunst in „An Allegory of Criticism" zur Beschreibung einer zeitgenössischen Form von Kritik, der sich diese Arbeit anschliesst. Zeitgenössisch kritische Praktiken seien allegorisch und darin „viral" im Gegensatz zu „utopisch" (bis 1970er Jahre) oder „subversiv" (1980er Jahre): „The viral is a model of allegory multiplied ad infinitum. A viral art/critic would […] erode or corrupt the sanctity of the object. It would be recombinant."[126] Kritik wird somit im Weiteren als subjektive Stellungnahme durch die Versinnbildlichung eines rekombinanten Interessenmusters verstanden.

Ende der 1990er Jahre konstatierten Babias und Könnecke dann den Wandel von der Diskussion um „Kunst im öffentlichen Raum" zu einer um die „Kunst des Öffentlichen"[127], und Suzanne Lacy fasste die neuen Formen öffentlicher Kunst als „New Genre Public Art".[128] Die „Kunst des Öffentlichen" formulierte sich nicht mehr skulptural und ortsspezifisch auf der Vorstellungsfolie einer totalisierten Öffentlichkeit, sondern agierte in sozialen, politischen und medialen Zonen verschiedener Teilöffentlichkeiten und thematisierte deren Inhalte. Der Künstler wurde zum Kulturproduzenten, der Autonomieanspruch des künstlerischen Produkts wich der Forderung nach Kontextualität und Prozesshaftigkeit, und der Diskurs mit der (Teil)

---

[124] Peter Weibel, „Kontextkunst – zur sozialen Konstruktion von Kunst", in: ders. (Hg.), *Kontext Kunst. The Art of the 90s* (Katalog zur Ausst. "Trigon '93", veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst '93), Köln 1994, S. 57. Die Interventionen im ‚Betriebssystem Kunst' von Andrea Fraser wie *Ein Projekt in zwei Phasen* (1994/5) kann man unter diesem Begriff subsumieren.

[125] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 (Orig., *Esthéthique relationnelle,* 1998), S. 8.

[126] Joselit 2003, S. 13.

[127] Marius Babias und Achim Könneke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*, Amsterdam/Dresden 1998. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist z.B. das Hamburger Projekt *Park Fiction.* Vgl. ebd., S. 122-131.

[128] Lacy versteht darunter öffentliche Kunst, die nicht mehr nur mit den traditionellen künstlerischen Mitteln arbeitet, sondern auch neue Medien einbezieht. Zudem sei diese Kunst durch eine erhöhte Sensibilität für die Publikumsstrukturen und die Nutzung sozialer Strategien gekennzeichnet, um Inhalte näherzubringen. Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Washington 1996.

Öffentlichkeit wurde über partizipatorische Momente gesucht. Der Anspruch auf eine kritische künstlerische Praxis war und ist beiden Begriffen noch immer inhärent. Jedoch hatte sich Ende der 1980er Jahre der Charakter der Öffentlichkeit zu einem verstärkt ökonomisch dominierten Gefüge gewandelt. Öffentlichkeit wurde zunehmend über PR-Maßnahmen hergestellt, indem diese auf ein bestimmtes Publikum zugeschnitten und ausgerichtet wurden. Auch für den in Bedrängnis geratenen Kultursektor galt das mehr und mehr. In einem solchen Klima einer „korporativen“[129] Öffentlichkeit begab sich Kunst in die Gefahr, zum „Produzent von Identität [eines Wirtschaftsunternehmens, K.S.] anstatt von künstlerischer Kritik“[130] zu werden.

Diesem neuen Öffentlichkeitsbegriff trug eine weitere – den White Cube angreifende – Entwicklung Rechnung. Verschränkung von Kulturproduktion und Wirtschaftsinteressen machten es immer schwieriger, den White Cube als einen neutralen Bereich zu begreifen. Er wurde vielmehr immer häufiger zum Wirtschaftsfaktor. Die entstehenden Ausstellungsformen verquickten das Design des Innen- mit dem des Umraums. Die Einzelpräsentation eines Kunstwerkes wurde ersetzt durch neue Formen der Präsentation, wie z.B. dem „Ambient“.[131] Künstler entwarfen architektonische Einbauten für Innen- und Außenräume und schufen damit (Um-) Räume mit einer bestimmten Atmosphäre. Dabei ging es bei der Ambient Art vor allem um die Involvierung des Betrachters in soziale, kommunikative Situationen.

Dem allegorischen Charakter der neueren ortsspezifischen Arbeiten seit den 1980er Jahren Rechnung tragend, löste seit den 1990er Jahren der Begriff der Ortsbezogenheit jenen der Ortspezifität ab. Dabei wurde der Ausstellungsort eben nicht mehr nur als buchstäblicher, sondern als „Ort in seiner Relation zu anderen Orten“[132] thematisiert. Die Entwicklung vom Ausstellungsort als Ort im wörtlichen Sinne (als physischer, durchlässiger oder undurchlässiger Behälter für autonome Kunstobjekte) zu einem „funktionalen Ort“ (als eine temporäre Manifestation eines diskursiven Prozesses zwischen dem Werk und seinen Kontexten) wurde artikuliert. Miwon Kwon konstatierte zur Idee der Ortsbezogenheit: „Today’s site-oriented practices inherit the task of demarcating the *relational specificity* that can hold in dialectical tension the distant poles of spatial experience […]. This means addressing the uneven conditions of adjacencies and distances *between* one thing, one person,

---

[129] Korporativ bedeutet hier soviel wie „geschlossen“.

[130] Stefan Römer, „Eine Kartographie: Vom White Cube zum Ambient/A Cartography: From White Cube to Ambience“, in: *Dream City*, Ausst.-Kat. Kunstverein München u.a., München/Berlin 1999, S. 46.

[131] Ebd.

[132] Möntmann 2002, S. 44.

one place, one thought, one fragment, *next* to another, rather than invoking equivalences via one thing *after* another.“[133] Seit den 1990er Jahren entstandene Werke können daher eher als ortsbezogen denn als ortsspezifisch definiert werden.

Wie Brian O’Doherty in der Fortsetzung seiner legendären Essayfolge „Inside the White Cube“ diagnostiziert hatte, wurde der White Cube spätestens seit den 1970er Jahren selbst als „Kunst in Potenz“[134] begriffen. Die „Eroberung der weißen Wand“[135] hatte die Grenze zwischen Kunstobjekt und Wänden verschwimmen lassen. Der weiße Raum erlangte eine eigenständige ästhetische Bedeutung und konnte dann seit den 1990er Jahren zum einen selbst als skulpturales Rohmaterial benutzt werden, zum anderen dekonstruierten Künstler in der Tradition der Institutionskritik die weiße Zelle. Markus Brüderlin bezeichnete in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von „Inside the White Cube“ die Werke von Künstlern im Rahmen dieser zwei Tendenzen als „Arbeiten am White Cube“.[136]

Wie Robert Storr in seiner berühmten Ausstellung „Dislocations“[137] schon 1991 betont hatte, lassen sich unter dem Begriff „Installationskunst“ diverse Arbeiten subsumieren, die sich jedoch – wie hier hergeleitet wurde – unter den Merkmalen von Betrachtereinbeziehung, Intermedialität, Ortsbezogenheit und Kontextualisierung von Ausstellungsraum und Werk vereinen. Als Resultat der Bewegungen von Minimal- und Performance Art, Institutionskritik und ortsspezifischen Werken ist die Installationskunst die Gattung, in der sich das allegorische Moment der Gegenwartskunst spiegelt und sich die Tendenzen von „Kontextkunst“, „Kunst des Öffentlichen“, „Ambient“, „Ortsbezogenheit“ und „Arbeiten am White Cube“ manifestieren: Tendenzen, die Spielräume für Werke schufen, die sich andere Gattungen sowie Mittel und Medien anderer gesellschaftlicher Räume bzw. Systeme aneignen und so komplexe, neue Erfahrungsräume bilden.

### 1.3. Fazit: Merkmale von Installationen

In der Auseinandersetzung mit der bisher erschienenen Literatur zur Installationskunst sowie den historischen Vorläufern der neuen Gattung der Installationskunst in den zwei vorherigen

---

[133] Kwon 2002, S. 166 [sic].
[134] O’Doherty, „Die Galerie als Gestus“ (1981), in: O’Doherty 1996, S. 99.
[135] Markus Brüderlin, „Nachwort. Die Transformation des White Cube“ (1995), in: O’Doherty 1996, Ebd, S. 148.
[136] Ebd., S. 166.
[137] Robert Storr, *Dislocations*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1991, S. 20.

Kapiteln konnten folgende Merkmale von Installationen analysiert werden: 1. die Einbeziehung des Betrachters und die Bedeutung der subjektiven Wahrnehmung, 2. die Intermedialiät, 3. ihre Ortsbezogenheit und 4. die Thematisierung des Kontextes.

Zu 1) Die Einbeziehung des Betrachters in das Werk ist das zentrale Merkmal von Installationen, denn im Gegensatz zu den traditionellen Gattungen ist der Betrachter hier aufgefordert, dass Werk zu betreten und sich in ihm zu bewegen. Installationen appellieren dadurch nicht nur an die visuelle Wahrnehmung des Betrachters, sondern auch an die körperliche. Das System der Installation im Raum wird erst durch die Wahrnehmung des Betrachters beobachtbar. Um diese Bedeutung der Wahrnehmung des Betrachters in der zeitgenössischen Installationskunst zu klären, werden im Folgenden in Anlehnung an Juliane Rebentischs und Sotirios Bahtsetzis' Annahmen zu den Wahrnehmungsbedingungen einer „ästhetischen Subjektivität"[138] und „situativen Erfahrungsgestaltung"[139] die Ansätze Löws, Bollnows, Merleau-Pontys, Kemps und Hayeks als Ausgangspunkte für die Entwicklung des Interpretationsmodells verhandelt, da sie den Leib bzw. die Wahrnehmung des Betrachters zentral setzen (vgl. Kapitel 2.2., 2.3. und 2.4.).

Zu 2) Im Gegensatz zum Begriff der Multimedialität wird für die Werke der Installationskunst in dieser Arbeit – in Bezug auf Juliane Rebentisch – der Begriff der Intermedialität verwendet. Rebentisch schreibt dazu: „Jedenfalls ist Intermedialität der Begriff, der sich seit den sechziger Jahren für all jene künstlerischen Praktiken durchgesetzt hat, die sich nicht mehr in die traditionelle Klassifikation von Kunst nach Künsten eintragen lassen. Sie scheinen vielmehr neuartig hybriden Bereichen *zwischen* den Künsten anzugehören. Anders als bei multimedial zusammengesetzten Werken scheinen die Künste hier ineinander überzugehen."[140] Im Gegensatz zu z.B. Assemblagen, bei denen die einzelnen die Medien und Materialien der Elemente unterscheidbar bleiben, agiert das Medium Installation – in seiner Ähnlichkeit zu einer sozialen Situation – grundsätzlich zwischen den Medien Kunst und Leben. Das System der Installation im Raum ist daher als eine raumzeitlich simultane Präsentation und Rezeption verschiedener medialer Formen in einem institutionellen Kontext zu begreifen.[141] Das Bestehen der Installationen aus vielen, jedoch miteinander verknüpften

---

[138] „Vielmehr erlebt sich das Subjekt hinsichtlich des ästhetischen Objektes als performativ [...]. Die ästhetische Erfahrung ist ihrer selbstreflexiv-performativen Struktur nach konstitutiv auf das ästhetische Objekt bezogen; genauer: auf jenen Prozeß, der am Objekt zwischen Material und Bedeutung hin- und herspielt", ebd., S. 285.

[139] Vgl. Kapitel 1.1.

[140] Rebentisch 2003, S. 79 [sic].

[141] Ebd.; vgl. auch Jens Schröter: „Intermedialität" (2007), unter: *www.theorie-der-medien.de*.

Elementen führt im Weiteren zu der These, dass es sich bei Installationen im Sinne Luhmanns um komplexe Systeme handelt, die von einem Betrachter im Raum wahrgenommen werden (vgl. Kapitel 2.1.)

Zu 3) Installationen sind immer auf den Ort, an dem sie (ent)stehen, bezogen. Als zeitgenössische Gattung sind Installationen nicht mehr im herkömmlichen Sinn ortsspezifisch, sondern spiegeln eine Idee von Ortsbezogenheit vom Ort als nomadischer, beweglicher und virtueller Platz, wie sie von Miwon Kwon oder James Meyer vertreten wird. Nina Möntmann führt in Bezug auf Meyer und Kwon aus: „Jede Art von ortsbezogener Arbeit setzt eine Kenntnis des Ortes voraus, weshalb die Methode des ‚Mapping' ein grundlegender Bestandteil dieser Praxis ist. Als ‚Mapping' wird eine subjektive Kartographierung bezeichnet [...]."[142] Ortsspezifisch hingegen ist Kunst „ [...] für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch) mit diesem befasst."[143] Installationen sind ortsbezogen, da sie sich immer auf die räumlichen Bedingungen des Ortes beziehen, die vorab durch den Künstler subjektiv kartographiert wurde. Sie setzten den Ort jedoch zugleich immer in Beziehung zu dem je spezifischen diskursiven oder institutionellen Kontext des Werkes. Die subjektiven Mappingstrategien verweisen auf die intentionalen Muster, die einer jeweiligen Künstlerposition zugrunde liegen (vgl. Kapitel 2.4.).

Zu 4) Indem Installationen intermediale und ortsbezogene Räume bilden, thematisieren und reflektieren sie automatisch ihren Kontext, welcher hier im Sinne der räumlichen, zeitlichen, institutionellen und/oder diskursiven Umwelt des Werkes definiert wird.[144] Die Kontextbezogenheit unterstützt die These von der Installation als System, das sich – im Sinne der Systemtheorie – von seiner Umwelt abgrenzt, jedoch zugleich an diese strukturell gekoppelt ist (vgl. Kapitel 2.1.).

## 2. Komplexe Systeme im Raum: Entwicklung eines Interpretationsmodells für Installationen

Aufbauend auf die Erkenntnis des vorherigen Kapitels, dass es für die Gattung der Installationskunst bisher keine Definition und kein Interpretationsmodell gibt, behandelt

---

[142] Möntmann 2002, S. 48.

[143] Doris Krystof, „Ortsspezifität", in: Butin 2002, S. 231.

[144] Eine grundlegende Definition des Begriffes „Kontext" stammt von Eric D. Hirsch: „The entire physical, psychological, social and historical milieu in which the utterance occurs", zit. nach: Kemp 1991, S. 93.

dieses Kapitel systemtheoretische Ansätze, Raumkonzepte sowie Überlegungen der Rezeptionsästhetik und Wahrnehmungstheorie, um im letzten Abschnitt (Kapitel 2.5.) ein aus diesen Theorieansätzen abgeleitetes Interpretationsmodell und eine Definition vorzustellen.

Die intermedialen und ortsbezogenen Räume, die Installationen bilden, thematisieren grundsätzlich bestimmte Kontexte (räumliche, institutionelle oder diskursive). Die dadurch zahlreichen und vielschichtigen Verweise und Bezüge, die sich durch die Intermedialität, Ortsbezogenheit und Thematisierung der Kontexte dem Betrachter erschließen, erlauben es, Installationen als komplexe Systeme zu begreifen, die sich in der Wahrnehmung des Betrachters manifestieren. Die Begriffe „System“ und „Komplexität“ sollen deshalb in Kapitel 2.1. aus einer Diskussion der *Systemtheorie* Niklas Luhmanns unter Heranziehung der kunstwissenschaftlichen Ansätze von Harry Lehmann, Francis Halsall und Hans-Dieter Huber abgeleitet werden.

Da Installationen Räume bilden, welche die Grenze zwischen Werk und Betrachterumfeld auflösen, indem sie für den Betrachter betretbar sind, werden in Kapitel 2.2. Raumkonzepte vorgestellt, die der Raumwahrnehmung durch den Betrachter eine entscheidende Rolle zusprechen. Es werden zunächst einige historische Eckpunkte der Raumtheorie benannt, um dann den Begriff des „sozialen Raumes“ (Lefebvre/Bourdieu) und des „erlebten Raumes“ (Bollnow) vorzustellen. Im Folgenden bietet Martina Löws *Raumsoziologie* (2001) Termini an, mit denen das strukturelle Erfassen der Komposition eines Raumes verständlich gemacht werden kann. Sie artikuliert einen zeitgenössischen Raumbegriff eines relationalen, kontextuellen Raumes im Gegensatz zu der modernen Idee des „Containerraumes“. Die *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) von Maurice Merleau-Ponty betont die Bedeutung des Leibes bzw. Körpers[145] für die Raumwahrnehmung und leistet dadurch einen wichtigen Beitrag zum Verständnis installativer Räume, die explizit an den Körper des Betrachters adressiert sind. Die Idee der „Raumqualität“, die ein Raum generiert, wird in Anlehnung an Hans Jantzen und Otto Bollnows *Mensch und Raum* (1963) diskutiert. Dieser Begriff soll dazu beitragen, die verschiedenen Aspekte eines Raumes, den eine Installation bildet, zu beschreiben. Integral für die Wahrnehmung dieser Qualität ist der Betrachter. Es wird hier davon ausgegangen, dass dabei dem Betrachter implizit eine bestimmte Rolle in einer Installation zugeschrieben wird: eine „Betrachterrolle“ (Kapitel 2.3.). Diese Betrachterrolle verweist auf das intentionale Muster des Künstlers, das dem Werk zugrunde liegt (Kapitel

[145] Der Begriff des „Leibes“ bezeichnet in der Philosophie auch den „beseelten“ Körper des Menschen (oder des Tieres), d.h. der Körper wird als Grundlage des Seelenlebens verstanden. Vgl. Artikel „Leib“, in *Philosophisches Wörterbuch*, hg. von Georgi Schischkoff, 22. Aufl., Stuttgart 1991, S. 423.

2.4.). Für die Bestimmung der Betrachterrollen liefert die *Rezeptionsästhetik* Wolfgang Kemps grundlegende Überlegungen. *Die Theorie komplexer Phänomene* (1967) von Friedrich A. von Hayek bildet die Grundlage zur Verwendung des Begriffes des „intentionalen Musters". Die Ergebnisse dieser vier Kapitel werden im letzten Kapitel „Definition und Interpretationsmodell" zusammengefasst.

## 2.1. Systemtheorie

In seiner Theorie der *Sozialen Systeme* (1984) entwickelte Niklas Luhmann seine Gesellschaftstheorie, in der er von einer Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft in unterschiedliche Funktionssysteme ausgeht, etwa der Politik, Wirtschaft, des Rechts und der Kunst. Diesen einzelnen Funktionssystemen hat er umfassende Untersuchungen gewidmet, wie z.B. *Die Kunst der Gesellschaft* (1997), auf die sich die vorliegende Arbeit im Weiteren hauptsächlich bezieht.[146] Es werden in diesem Kapitel grundlegende Begriffe Luhmanns erläutert. Im Abschnitt „Das soziale System der Kunst" wird daran anschließend die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Kunst geklärt, um weiterführend im Kapitel „Installationen als komplexe Systeme" die spezifische Eigenart der Systeme der neuen Gattung der Installation zu erörtern. Es werden im Weitern die hier verwendeten Definitionen von „System" und „Komplexiät" eingeführt.

Das Kunstsystem ist nach Niklas Luhmann ein „soziales System", das sich neben den anderen sozialen Systemen als Funktionssystem in der Gesellschaft ausdifferenziert hat. Die Unterscheidung der Gesellschaft in verschiedene Systeme beruht nach Luhmann auf der Differenz zwischen System und Umwelt. Systeme entstehen durch Operationen: „[...] das System bildet sich als eine Verkettung von Operationen. Die Differenz von System und Umwelt entsteht allein aus der Tatsache, dass eine Operation eine weitere Operation gleichen Typs erzeugt."[147] Die Unterscheidung von System und Umwelt wird durch interne, anschlussfähige Operationen vom System selber hergestellt: „Es darf sich nur um eine Operation handeln, es ist immer dieselbe und sie ist anschlussfähig. Sie ist also das, was aufhört oder mit derselben Operation weitergeht [...]."[148]

---

[146] Die Gesamttheorie zu diesen Einzeluntersuchungen findet sich in: Niklas Luhmann, *Die Gesllschaft der Gesellschaft*, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1997.

[147] Luhmann 2004, S. 77.

[148] Ebd., S. 78.

Ein soziales System ist ein „autopoetisches System“, d.h. es erzeugt sich aus sich selbst heraus, indem es Operationen produziert und reproduziert.[149] Das System bestimmt mit seiner systembildenden Operation seine Grenzen: die Differenz zwischen System und Umwelt. Soziale Systeme sind zugleich „operativ geschlossen“, indem sie sich selbstreferentiell-zirkulär generieren. Ein System ist operativ geschlossen, d.h. von seiner Umwelt abgegrenzt, und zugleich durch „strukturelle Kopplung“ an seiner Umwelt orientiert: „Systeme sind nicht nur gelegentlich und nicht nur adaptiv, sie sind strukturell an ihrer Umwelt orientiert und könnten ohne Umwelt nicht bestehen. Sie konstituieren und sie erhalten sich durch Erzeugung und einer Erhaltung einer Differenz zur Umwelt, und sie benutzen Grenzen zur Regulierung dieser Differenz – Grenzen markieren dabei keinen Abbruch von Zusammenhängen.“[150]

Kommunikation ist die konstituierende Operation eines sozialen Systems: „Ein soziales System erzeugt die Differenz zwischen System und Umwelt dadurch, dass kommuniziert wird, dass Beziehungen zwischen unabhängigen Lebewesen hergestellt werden und indem Kommunikation einer eigenen Logik der Anschlussfähigkeit, des Weiterkommunizierens [...] folgt.“[151] Das soziale System der Kunst kommuniziert vermittels von Kunstwerken. Luhmann geht davon aus, dass ein Kunstwerk ausschließlich als Mittel der Kommunikation hergestellt wird: „Das Entscheidende ist tatsächlich, dass ein Künstler eigentlich andere Beobachter, fast kann man sagen: ansprechen will. Er möchte adäquates Beobachten seines Werkes erreichen, und zwar durch die Besonderheit, dass man nicht irgendwie die Wahl hat, irgendwas zu sehen. Wenn man das Werk sieht, sieht man die Entscheidungen oder die Beobachtungen, die es produziert haben. Und man versteht etwas von dem, was gewollt war. Auch das nenne ich Kommunikation.“[152]

Beobachten versteht Luhmann ebenfalls als eine Operation. Es ist „[...] das Handhaben einer Unterscheidung zur Bezeichnung der einen und nicht der anderen Seite.“[153] Der Beobachter ist dabei das System, welches sich bildet, wenn diese Operation sich zu einer Sequenz verkettet, die sich von der Umwelt unterscheidet.[154] Der Beobachter ist ein „psychisches System“, das durch die Operation der Beobachtung gebildet wird. Er existiert als ein Bewusstseinssystem getrennt vom sozialen System (Kommunikationssystem), als ein operativ

---

[149] Ebd., S. 109.

[150] Luhmann 1984, S. 35.

[151] Luhmann 2004, S. 92.

[152] Hans Dieter Huber, „Interview mit Niklas Luhmann“, in: *Texte zur Kunst*, 1. Jg./Nr. 1, Berlin 1991, S. 125; Luhmann 1997, S. 41.

[153] Luhmann 2004, S. 143.

[154] Ebd., S. 142.

geschlossenes, autopoetisches System. Luhmann verwahrt sich dabei gegen den Subjektbegriff: „Inzwischen hat sich eine Eigendynamik des Kunstsystems durchgesetzt, die nicht mehr auf ein Subjekt zurückgerechnet werden kann. Als Ausgangsfigur eignet sich eher der Beobachter, das heißt: die Voraussetzung von Selbstreferenz in allem Unterscheiden und von Unterscheiden in aller Selbstreferenz.“[155] Nach Luhmann sind daher sowohl Betrachter als auch Künstler Beobachter.

Luhmann unterscheidet weiter in Beobachtungen erster, zweiter und dritter Ordnung. Eine „Beobachtung erster Ordnung“ macht sichtbar, was da ist. Sie bezeichnet. Sie operiert auf der Ebene des Faktisch-Objektiven. Der Beobachter erster Ordnung und sein Beobachten bleiben noch unbeobachtet und werden erst in der Beobachtung zweiter Ordnung beobachtet.[156] „Beobachtungen zweiter Ordnung“ machen sichtbar, wie unterschieden wird. Sie sind „Beobachtungen von Beobachtungen“[157], welche die Unbeobachtbarkeit des Beobachtens erster Ordnung beobachten. In „Beobachtungen dritter Ordnung“ kann beobachtet werden, dass auch der Beobachter zweiter nur den Beobachter erster Ordnung beobachten kann, aber nicht sich selbst.[158] Er bleibt für sich selbst und seine Unterscheidungen ein „blinder Fleck“.[159] Beobachtungen dritter Ordnung fragen nach der Beobachtbarkeit von Beobachtungen.[160]

In den unterschiedlichen sozialen Systemen lassen sich dabei Leitdifferenzen beobachten, so genannte „Codierungen/binäre Codes“ (z.B. wahr/unwahr, haben/nicht haben), die Unterscheidungen erzeugen. Im zeitgenössischen, sozialen System der Kunst gilt die Leitdifferenz „passen/nicht passen“.[161] Alle sozialen Systeme sind systemtheoretisch vergleichbar zu behandeln, da sie alle die genannten Eigenschaften und Merkmale (Operation, Code, autopoetisch, operativ geschlossen, strukturelle Koppelung) besitzen.

Im Weiteren soll in Auseinandersetzung mit der Luhmannschen Terminologie zum einen erläutert werden, wie sich das Kunstsystem ausdifferenziert hat und zum anderen welche gesellschaftliche Funktion Kunst übernimmt, um dann die spezifische Wahrnehmung von Installationen als komplexe Systeme durch den Betrachter zu diskutieren.

---

[155] Luhmann 1997, S. 206.

[156] Ebd., S. 102. Beobachtungen erster Ordnung verhandeln die Frage „Was“ beobachtet wird.

[157] Ebd., S. 94. Beobachtungen zweiter Ordnung verhandeln die Frage „Wie“ beobachtet wird.

[158] Ebd., S. 102.

[159] Ebd.

[160] Vgl. Detlef Krause, *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, 3. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2001, S. 111.

[161] Luhmann 1997, S. 190.

### 2.1.1. Das soziale System der Kunst: Entstehung und Funktion

„The contemporary ‚art system' emerged as an effect of the shift in artistic practices that took place during the 1960s and 1970s."[162]

– Boris Groys, 2005

„Art Unlimited", Basel 2005: Man passierte die Performance *Self-Portrait with Skeleton* (2005) von Marina Abramovic und die Installation *Baraque de Chantier* (2003) von Olaf Nicolai und sah sich dann einem großen weißen Gebilde gegenüber, das einer Berglandschaft glich – sie schien zu atmen. Im Inneren des Gebildes aus dünnem, leichtem Kunststoffgewebe befand sich ein geräuschloses Gebläse, das sich in regelmäßigen Abständen aus- und wieder anschaltete. Die *Pneumatic Landscape* (2004) des Künstlerduos Grönlund/Nisunen wurde so auf der „Art Unlimited" präsentiert. Dahinter befand sich die Arbeit *After Forever (ever all)* (1998) von Henrik Hakånsson, ein hängender Garten, in dem der Künstler – auf den Kopf gestellt – ein duftendes, tropisches Gartenparadies kreiert hatte. Insgesamt wurden im Jahr 2005 auf der „Art Unlimited" 72 Großprojekte von Künstlerinnen und Künstlern aus 27 Ländern gezeigt.[163] Die „Art Unlimited" wurde im Jahr 2000 als Teil der „Art Basel" gegründet, um auf der Messe auch großformatigen, vor allem installativen Arbeiten in einer eigenen Halle einen angemessenen Präsentationsrahmen zu bieten. Die Auswahl der Künstler erfolgt durch ein Komitee, in Absprache mit den zugelassenen Galerien und dem Kurator der „Art Unlimited". Die „Art Basel" ist die größte internationale Kunstmesse. Das zeitgenössische System der Kunst funktioniert nach international verhandelten Maßstäben, und die Biennalen und Messen für zeitgenössische Kunst sind Paradebeispiele für das globalisierte, soziale System, das sich in einem weltweit vernetzten Kunstbetrieb manifestiert.

Niklas Luhmann geht davon aus, dass sich das soziale System der Kunst in seiner heutigen Form seit dem späten Mittelalter herausgebildet und ausdifferenziert hat. Ausdifferenzierungen der gesellschaftlichen Funktionssysteme lassen sich daran erkennen, dass bestimmte Umweltbeziehungen an Relevanz gewinnen mit der Folge, dass sich das System gegenüber anderen Umweltbeziehungen indifferent verhalten kann. Die Umweltbeziehungen, die in einer Epoche als relevant gelten, bezeichnet Luhmann als „Anlehnungskontexte".[164] Er beschreibt den Ausdifferenzierungsprozess des Kunstsystems in

---

[162] Boris Groys, „The Mimesis of Thinking", in: *Open Systems. Rethinking Art c.1970*, hg. von Donna De Salvo, Ausst.-Kat. Tate Modern, London 2005, S. 51.

[163] *Art Unlimited. Art 36 Basel*, Ostfildern-Ruit 2005.

[164] Luhmann 1997, S. 256.

drei Schritten. Der erste Anlehnungskontext war die Kirche, das Sakrale. In Italien erfolgte im 16. und 17. Jahrhundert ein erster Ausdifferenzierungsschub aufgrund eines hochrangigen Patronagesystems.[165] Die Mäzene, Fürsten, Adelshäuser und die politischen Verhältnisse wurden zum Anlehnungskontext. Ein zweiter Ausdifferenzierungsschub erfolgte Ende des 17. Jahrhunderts in Form einer europaweiten Fernpatronage für italienische Kunst. Dieser Ausdifferenzierungsschub resultierte in einer Kunstproduktion für einen Kunstmarkt. Das fürstliche Patronagesystem wurde durch einen Kunstmarkt abgelöst. Das soziale System der Wirtschaft wurde zum Anlehnungskontext. Der Markt und seine Mechanismen ermöglichten den dritten Ausdifferenzierungsschub im 19. Jahrhundert. In der Romantik wird das Kunstsystem zu einem operativ autonomen sozialen System. Es kann seitdem keinen Anlehnungskontext mehr geben, Kunst hat sich als Art von Kommunikation ausdifferenziert.[166] Luhmann beschreibt die Entstehung des modernen Kunstsystems als Umbruch von magischer zu autonomer Kunst und mit den Worten Hans Beltings als „Austausch der Aura des Sakralen gegen die Aura des Künstlerischen".[167] Der Charakter der Kunst habe sich dabei vom Symbolischen des Mittelalters über das Zeichenhafte der Neuzeit zum Experiment der Formenkombinationen in der Moderne entwickelt.[168]

Die Besondertheit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems liegt nach Luhmann in der „internen Blockierung externer Referenzen", d.h., dass die „*internen* Operationen des am Kunstwerk sich festlegenden Beobachtens *ohne externe Referenzen verständlich sein müssen*."[169] Die gesellschaftliche Funktion der Kunst ist daher, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen."[170] Hintergrund dieser Funktionsbestimmung ist die Trennung zwischen psychischen Systemen (Bewusstsein, Wahrnehmung) und sozialen Systemen (Kommunikation), die unabhängig von einander existieren. Nur Kunst kann diese strukturell aneinander koppeln: „Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache. Sie kann die Trennung von psychischen und sozialen Systemen nicht aufheben. Beide Systemarten bleiben füreinander operativ unzugänglich. *Und gerade das gibt der Kunst ihre Bedeutung*. Sie kann

---

[165] Ebd., S. 261.

[166] Ebd., S. 269.

[167] Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 538, zit. nach: Luhmann 1997, S. 257.

[168] Luhmann 1997, S. 271 ff.

[169] Ebd., S. 244 [sic].

[170] Ebd., S. 227.

Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen."[171] Luhmann geht infolgedessen auch davon aus, „ [...] daß das Kunstwerk selbst *ausschließlich* als Mittel der Kommunikation hergestellt wird."[172] Luhmann führt zudem noch eine weitere Funktionsbestimmung an: das Kunstwerk solle über seine Formenkombination dem Betrachter zeigen, wie es selbst funktioniert, und darin vorführen, dass Ordnung unvermeidlich ist. Dazu Luhmann: „Das Kunstwerk lenkt somit den Betrachter auf das Beobachten der Form hin. [...] Die gesellschaftliche Funktion der Kunst geht jedoch über den bloßen Nachvollzug der Beobachtungsmöglichkeiten hinaus, die im Kunstwerk angezeigt sind. Sie liegt *im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen*".[173] Als ein weiteres Charakteristikum der Kunst beschreibt Luhmann die Möglichkeit fiktionale Realitäten zu schaffen: „Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert sich, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realiät."[174]

Die erste Funktionsbestimmung der Kunst ist somit nach Luhmann die Integration der Wahrnehmung in die gesellschaftliche Kommunikation, d.h. die Ermöglichung „nicht-sprachlicher Kommunikation". Die zweite Funktion ist die „Vorführung der Ordnungszwänge im Bereich des Möglichen". Drittens schreibt er der Kunst die Fähigkeit zu, „fiktionale Realitäten" schaffen zu können.[175]

Mit Luhmann wird in dieser Arbeit von Kunst als Kommunikationsmedium im sozialen System und Funktionssystem der Kunst gesprochen. Es erscheint überzeugend zu sagen, dass die gesellschaftliche Funktion der Kunst:

---

[171] Ebd., S. 82-83 [sic].

[172] Ebd., S. 41 [sic].

[173] Ebd., S. 238, zit. nach Lehmann 2006, S. 26 [sic].

[174] Ebd., S. 229.

[175] An die Frage nach der Funktionsbestimmung der Kunst als soziales „Sondersystem gesellschaftlicher Kommunikation" (Luhmann) knüpft Harry Lehmann in seiner Arbeit *Die flüchtige Wahrheit der Kunst, Ästhetik nach Luhmann* (2006) mit einer grundlegenden Kritik an. Lehmann wirft Luhmann vor, er würde das „Bezugsproblem" der Kunst, auf dem ihre gesellschaftliche Funktion gründet, nicht überzeugend klären können. Luhmanns drei Funktionsbestimmungen sind nach Lehmann nicht überzeugend, da erstens die Vorführung der Ordnungszwängen im Bereich des Möglichen lediglich ein werktheoretisch begründetes „Programm zur Überwindung der Postmoderne" sei, in dem gezeigt werden soll, dass unsere heutige Lebenswelt eben nicht nach dem Prinzip des „anything goes" funktioniert, zweitens die Schaffung „fiktionaler" Realitäten" nur eine andere Beschreibung für ästhetische Erfahrung sei und drittens die Integration der Wahrnehmung in die gesellschaftliche Kommunikation die Frage nach dem gesellschaftlichen „Wozu" nicht kläre (Lehmann 2006, S. 50-56). Wie oben gezeigt wird, erscheinen Luhmanns Funktionsbestimmungen, bringt man diese in einen sinnvollen Zusammenhang, jedoch überzeugend.

1. die Schaffung fiktionaler Realitäten ist, die
2. als Formenkombinationen ihre eigene Beobachtbarkeit bestimmen, somit
3. die Wahrnehmung von Betrachter und Künstler integrieren und also
4. die nicht-sprachliche Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter ermöglichen.

Die gesellschaftliche Operation der Kunst kann als Kreieren, künstlerisches Schaffen bezeichnet werden. Das „Bezugsproblem“[176] der Kunst wird demzufolge als die Ermöglichung von (nicht sprachlicher) Kommunikation über das Werk verstanden. Der Betrachter wird im Folgenden in Anlehnung an Claire Bishop als ein Subjekt aufgefasst, das sich selbst im Verhältnis zum Kunstwerk als dezentralisierte und fragmentarisierte Ganzheit im Sinne von Juliane Rebentischs „ästhetischer Subjektivität“ erlebt und sich aufgrund spezifischer Eigenschaften als ein „phsychisches System“[177] wahrnimmt. Der Betrachter als Subjekt erhält über die Wahrnehmung Eintritt in den gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhang, denn die Beobachtungen des Betrachters sind immer im ersten Schritt subjektiv und werden erst in der entstehenden Kommunikation objektiviert.[178] Das Kunstsystem kann daher mit Luhmann als „Sondersystem gesellschaftlicher Kommunikation“[179] verstanden werden, indem sich die Gesellschaft in der Wahrnehmung einzelner gesellschaftlicher Subjekte durch Kunstwerke selbst beobachten kann.

---

[176] Lehmann zufolge liegt die Funktion der Kunst im Gegensatz zu den Funktionssystemen der Gesellschaft wie Politik, Wirtschaft, Recht auf der Ebene der Beobachtung, d.h. der Selbstbeobachtung der Gesellschaft. Er folgert daher: „Das Bezugsproblem der Kunst ist folglich kein Operationsproblem, sondern muß ein Problem der Selbstbeobachtung bzw. ein *Problem der Reflexion* der Gesellschaft sein.“ (Ebd., S. 54). Daran anschließend entwickelt er den Begriff der *Reflexionssysteme*. Lehmann definiert Reflexionssysteme als „die Brutkästen der modernen Selbstbeschreibung. Hier spezialisiert sich die Gesellschaft auf etwas, was ihr unter pluralistischen Beobachtungsverhältnissen eigentlich nicht mehr möglich ist – über sich und die Welt hinaus zu blicken.“ (Ebd., S. 83). Reflexionssysteme fertigen „avancierte, sprich evolutionsempfindliche Welt- und Gesellschaftsbeschreibungen“ an (ebd., S. 82). Um diesen Begriff der Reflexionssysteme in die Luhmannsche Systemtheorie einführen zu können, entwickelt Lehmann zusätzlich eine „Theorie der Humanmedien“. Dabei handelt es sich um Medien, die „in einer ganz besonderen Art und Weise den *Menschen*, sprich sein individualisiertes Bewusstsein aktivieren und in Anspruch nehmen.“ (Ebd., S. 135-284). Lehmanns Überlegungen wird sich in dieser Arbeit nur insofern angeschlossen, als dass Installationen durch die Wahrnehmung des Betrachters als Systeme die Selbstbeobachtung der Gesellschaft ermöglichen, sprich Selbstbeschreibungen von Gesellschaft liefern.

[177] „Das p.e S. ist ein operativ geschlossen und kognitiv offen arbeitendes autopoetisches System“, in: Krause 2001, S. 212.

[178] In dieser Arbeit wird dazu zum einem mit Merleau-Pontys phänomenologischem Ansatz gearbeitet, demzufolge der Leib Ausgangspunkt aller Wahrnehmung ist, und zum anderen mit Hayeks Theorie zur sensorischen Ordnung, nach der die Wahrnehmung auf physiologischen Prozessen einer (vor)sensorischen Ordnung fußt. Vgl. Kapitel 2.2.2. und 2.4.

[179] Luhmann 1997, S. 207.

Das soziale System der Kunst sieht sich in der Gesellschaft einer „Zweiten Moderne“ von den Vernetzungstendenzen[180] zwischen funktionalen Funktionssystemen, den Individualisierungstendenzen sowie dem Pluralismus dieser Zeit geprägt und reagiert mit einer neuen Gattung: der Installation als intermediales, betrachter-, orts- und kontextbezogenes Medium. Installationen spiegeln die Charakteristiken der „Zweiten Moderne“: der Betrachterbezug die Individualisierungstendenzen, die Orts- sowie Kontextbezogenheit die Vernetzung verschiedener Funktionssysteme miteinander und die Intermedialität den gesellschaftlichen Pluralismus.

Installationen werden in dieser Arbeit als Systeme, die sich in der Wahrnehmung des Betrachters bilden, definiert, was im folgenden Kapitel anhand von Anschauungsbeispielen erläutert wird.

### 2.1.2. Installationen als komplexe Systeme

„Everything looks very busy to me.“[181]

– Jasper Johns, 1959

Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin 2005: Schwarze lederne Hängematten hingen an silbernen Ketten in einem Gerüst auf einem rechteckigem Grundriss aus Aluminiumstangen. Der Ausstellungsbesucher konnte, wenn er wollte, die Hängematten benutzen, sich in sie hineinlegen oder -setzen. Wer sich zur Benutzung der Lederschaukeln entschloss, versank förmlich in ihnen und hatte kurzzeitig das Gefühl, nur schwer aus der jeweiligen Position wieder herauszukommen. Der mutige Besucher wurde für einen kurzen Moment zum Gefangenen des Werkes (Abb. 1).

Mit ihrer Arbeit *Never Again* (2005) gewann Monica Bonvicini den „Preis der Nationalgalerie für junge Kunst“ im Jahr 2005. Die Materialien wie schwarzes Leder, silberne Ketten und Stangen sind seit dem Jahr 2001 kennzeichnend für Bonvicinis Werk. Gewalt, Härte und sadomasochistische Praktiken sind die Themen, die durch die Verwendung dieser Materialien assoziiert werden. In ihren Materialkanon gehören seitdem auch Stahl und Glas, die diese Assoziationen ebenfalls evozieren. Der Raum, den *Never again* bildete, war strukturell an seine Umwelt, den Ausstellungsraum im Museum gekoppelt. Das metallene Gerüst mit seinen

---

[180] Ulrich Beck: „Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne“, in: Beck 1996, S. 46-48.

[181] Jasper Johns Statement im Ausstellungskatalog *Sixteen Americans*, hg. von Dorothy C. Miller, Museum of Modern Art, New York 1959, zit. nach: *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, hg. von Kirk Varnedoe, New York 1996, S. 20.

ledernen Hängematten hob sich in seiner offenen Struktur und des zur Benutzung einladenden Charakters vom geschlossenen White Cube des Ausstellungsraumes ab und war zugleich auf diesen bezogen. Das Werk verwies in seiner regelmäßigen Struktur und Farb- und Formensprache auf Themen der Minimal Art. Zugleich öffnete das Werk, durch die Integration benutzbarer Elemente und die Assoziationen zu sexueller Gewalt oder erotischen Spielen, den Ausstellungsraum kontextuell zum sozialen Raum.[182]

Indem der Betrachter durch *Never Again* ging, konnte er Material, Form und Relationen der Elemente bezeichnen und die Unterscheidung treffen, welches Element zum System und welches zur Umwelt gehörte. Das Werk leitete ihn von Element zu Element, von Unterscheidung zu Unterscheidung, so dass er die Formen im Medium Raum als System wahrnehmen konnte.[183]

Kapinos Galerie, Berlin 2001: Im Herbst 2001 stand im Ausstellungsraum der Kapinos Galerie – Monica Bonvicinis *Never Again* ähnlich – ein metallenes Gittergerüst, welches jedoch aus gänzlich anderen Materialien als *Never Again* bestand. Es waren rostige Schalelemente.[184] Das Gerüst wurde von Aufbauten aus Messebauwänden gerahmt, die mit einer eigenwilligen, mit Fachwerkmuster bedruckten Tapete bezogen waren. Von den unterschiedlichen Materialeigenschaften und der räumlichen Intensität der Installation gefangengenommen, suchte sich der Betrachter zu orientieren und bewegte sich zwischen Innen und Außen, offenen und geschlossenen geometrischen Strukturen. Begleitet wurde er dabei von einer Stimmen- und Geräuschkulisse, die aus zwei Lautsprechern in den Ecken des Raumes kam. Früher oder später erhielt man eine Karte in Postkartengröße, die auf der einen Seite einen alten chinesischen Holzschnitt zeigte und auf der anderen Seite ein geometrisches Liniengefüge, das den Grund- und Aufriss von Franka Hörnschemeyers Installation *Das Westzimmer* (2001) darstellte (Abb. 2).

Die Installation bestand aus vier Elementen aus fünf verschiedenen Materialien: Das zentrale Element war die begehbare Gitterstruktur aus Schalelementen, die von zwei Aufbauten aus Messebauwänden, die nach außen Zellen bildeten, gerahmt wurde. Während der eine Aufbau

---

[182] Zum Begriff des „sozialen Raumes“ vgl. Kapitel 2.2.1.

[183] Das Kunstwerk wird hier somit in Anlehnung an Hans-Dieter Huber als System verstanden. Huber 2005, S. 14: „Ein System kann man als eine zusammengesetzte Einheit beschreiben. Die Einheiten, die zusammen das System bilden, kann man als dessen Elemente oder Komponenten beschreiben. Die Komponenten eines Systems können in Beziehungen (Relationen) zueinander stehen. In welchen Beziehungen zueinander sie beobachtet werden können, hängt von der Beschreibung des Beobachters ab (z.B. ob er selbst wie bei sozialen Systemen ein Teil des Systems ist; oder sich [...] außerhalb des Systems in dessen Umwelt befinden).“ Vgl. auch Halsall 2008, S. 127-151.

[184] Elemente der Bauindustrie zur Herstellung von Betonwänden.

als eine Zellenreihe L-förmig den Blick auf die Gitterstruktur teilweise verstellte, verdeckte der zweite Aufbau die Südwand der Galerie. Die Innenseiten der Aufbauten waren mit einer Strukturtapete Marke „Landhausstil“ verkleidet, welche auch die Ost- und Nordwand des Galerieraums bedeckte. Über diesem Gefüge schwebte in Form eines Rechteckes ein DX24-Deckensystem. Hinzu kam die Postkarte, die den chinesischen Holzschnitt zeigte.

Die Gebrauchsspuren der Materialien erzählten die Geschichten ihrer Verwendungen. Die schon häufig benutzten Messebauwände hatten Löcher, Kratzer und Verschmutzungen, die Schalelemente waren angerostet. Die verwendeten Materialien thematisierten das Thema Innen-Außen. So verliehen die Holzstrukturen des Fachwerkmotivs der Tapete der verkleideten Innenwände einen Außenwandcharakter. Dieses Spiel von Innen und Außen spiegelten auch die skelettierten Schalelemente der Gitterstruktur, welche ursprünglich Wände erst entstehen ließen und hier selbst als Trennwände auftraten. Die Platten des Deckenssystems verkehrten Innen und Außen, indem ihre Oberseiten nach unten zeigten.

Der Titel der Installation verwies zum einen auf die Positionierung der Arbeit im westlich gelegenen Ausstellungsraum der Galerie und zum anderen auf das ‚mobile’ Element der Installation: die Karte mit dem chinesischen Holzschnitt, der den Titel *Das Westzimmer* trug. Der Holzschnitt von 1640 illustrierte die Geschichte des gleichnamigen chinesischen Singspiels von Wang Sche-Fu aus dem 13. Jahrhundert. Erzählt wird darin die Liebesgeschichte zweier junger Chinesen, die nur mühsam zueinander finden und erst nach vielen Irrungen heiraten dürfen.[185] Der Holzschnitt stellt die Aufführung eines Marionettentheaters dar, in der die zeitgleich stattfindende Hochzeit nachgestellt wird. Diese dargestellte raum-zeitliche Verschiebung der beiden Ereignisse griff die Künstlerin als Thema auf und bearbeitete sie auf drei Ebenen: 1) durch das Kombinieren von bereits in anderen Arbeiten verwendeten Materialien aus verschiedenen Werkphasen, 2) durch die Positionierung der Arbeit *Das Westzimmer* im „Westzimmer“ der Galerie und 3) indem sie die Ausstellung mit Tonaufnahmen der Geräuschkulisse in der Galerie bespielte, die sie selbst zwei Monate vor dem Aufbau der Arbeit im leeren Galerieraum gemacht hatte. Hörnschemeyer verband in ihrer Installation so unterschiedliche Elemente zu einem System, die das Thema der raum-zeitlichen Verschiebung zu verschiedenen Kontexten öffneten.

---

[185] Es existieren noch zwei frühere Versionen dieser Erzählung. Die erste („Die Geschichte von Ying Ying“) stammt aus dem 8. Jahrhundert und wurde von Yüan Djeng verfasst. In dieser Novelle bricht der junge Dschang mit Ying Ying, nachdem sie sich ihm hingegeben hat. Der Erzählstoff wurde um 1200 von Dschau Ling-Dschi in seiner chanté-fable „Das Westzimmer mit Gitarrenbegleitung“ bearbeitet, in der er die Liebe der beiden – wie später Wang Sche-Fu – in einer Heirat enden lässt. Vgl. Wang Sche-Fu, *Das Westzimmer. Ein chinesisches Singspiel aus dem 13. Jahrhundert*, Leipzig 1978.

Systeme werden in dieser Arbeit definiert als Einheiten von Elementen, die in Relation zueinander stehen und durch die Beobachtung der System-Umwelt-Differenzen anhand des binären Codes passen/nicht passen durch einen Betrachter entstehen.[186] Die Operation, die eine Installation zu einem operativ geschlossenen System werden lässt, kann als reflektiertes Wahrnehmen durch den Leib[187] bezeichnet werden. Dazu heißt es bei Boris Groys: „An installation does not present itself to visitors as a stage that can only be observed from a certain position, but as a space for the *flâneur*, for walking from one art object to the other. The viewer's movement from one art object to the other is guided by the same system of rules that determines the space between the individual artworks in an installation by linking those artworks by a series of reiterations and modifications."[188]

Im Gegensatz dazu sind nach Luhmann Kunstwerke nur als eine Kopplung von Formen und nicht als Systeme beobachtbar. Er entwickelte im Anschluss an die System-Umwelt die Form-Medium-Differenz. Medien und Formen werden immer jeweils vom sozialen System entworfen und sind auch nur für dieses relevant. Luhmanns Beschreibungen der Form-Medium-Differenzen in Kunstwerken werden in dieser Arbeit für die Betrachtung des Phänomens der Installationskunst als System-Umwelt-Differenz übernommen.

Ein Medium wird als eine lose Kopplung von Elementen bezeichnet (Medien der Kunst sind z.B. Raum und Zeit). Eine Form entsteht durch eine feste Kopplung von Elementen in einem Medium. Kunstwerke werden infolgedessen als Zwei-Seiten-Formen bezeichnet, auf deren Innenseite die Formen und auf der Außenseite die Medien zu beobachten sind. „[...] Beginn einer Arbeit an einem Kunstwerk in einem Schritt, der vom unmarked space in einen marked space[189] führt und damit die Grenze schafft, indem er sie kreuzt."[190] D.h. bei allem, was als Form im Kunstwerk bezeichnet werden kann, gibt es gleichzeitig auch eine andere Seite, die mitfungieren muss, um das Bestimmte als Bestimmtes sichtbar zu machen. Dazu Luhmann: „Die Spezifik der Kunstformen beruht nun darauf, daß die Bestimmung der einen Seite nicht völlig offen läßt, was auf der anderen Seite geschehen kann. Sie determiniert die andere Seite nicht, aber sie entzieht die Bestimmung der anderen Seite dem Belieben. Was dort

---

[186] Vgl. dazu Luhmann 2004, S. 77 und 150; Foerster 1995, S. 33.

[187] Zum Begriff „Leib" vgl. Kapitel 2.2.2.

[188] Groys 2005, S. 56 [sic].

[189] Luhmann bezieht sich bei der Verwendung der Begriffe „marked" und „unmarked space" auf George Spencer Brown. Vgl. dazu George Spencer Brown, *Laws of Form*, New York 1979.

[190] Luhmann 1997, S. 189.

vorkommen kann, muß ‚passen'."[191] Der binäre Code der Kunst wird daher auch als passen/nicht passen (s.o.) definiert.

Der Beobachter (Künstler oder Betrachter) nimmt ein Objekt als Kunstwerk wahr, wenn dessen Unterscheidungen in Formen und Medien passen: „Zum Kunstwerk wird ein Objekt dadurch, daß die Formen, die es intern verwendet, die Möglichkeiten der jeweils anderen Seite einschränken. […] die Qualifizierung als Kunstwerk erhält ein Werk erst dadurch, daß es *Einschränkungen zur Erhöhung der Freiheitsgrade für die Disposition über weitere Einschränkungen verwendet*."[192] Kunstwerke erzeugen durch diese Formbildungen eigene Realitäten: imaginäre Realitäten der Kunst stehen im Gegensatz zur realen Realität der Welt. Kunst (wie Religion oder Sprache) kann dadurch Realität verdoppeln, indem sie Kunstwerke als wahrnehmbare Objekte (im Gegensatz zu Religion und Sprache) herstellt. Um eine imaginäre Realität durch ein Kunstwerk zu erzeugen, werden seit der Moderne immer neue Formenkombinationen ausprobiert, mit denen der Beobachter konfrontiert wird. Eine (wichtige) Intention ist dabei, „den Betrachter als Individuum anzusprechen und ihn in eine Situation hinein zu manövrieren, in der er selbst der Realität (und nicht zuletzt sich selbst) gegenübersteht und sie in einer Weise zu beobachten lernt, die er sich im Alltagskontext nicht aneignen könnte."[193] Das Kunstwerk bleibt bei Luhmann also immer eine (Zwei-Seiten-)Form im sozialen System der Kunst. Nur das soziale System der Kunst sei ein seit der Romantik operativ geschlossenes Funktionssystem, das sich durch die Kommunikation vermittels von Kunstwerken und Beobachtern selbst erzeugt. Nach Luhmann wird das Kunstwerk dabei nur als Formenkombination in diesem sozialen System beobachtbar.

In dieser Arbeit werden Installationen hingegen als Systeme definiert, denn es sind „Zwei-Seiten-Formen", die durch einen Betrachter in einer Operation beobachtet werden und strukturell an ihre Umwelt (Kontext) gekoppelt sind. Im Unterschied zu anderen Gattungen wie der Malerei, Fotografie oder Skulptur werden in Installationen Raum, Zeit und Beobachter konstitutive Einheiten des künstlerischen Systems selbst. Die Elemente des Raumes einer Installation wie Wände, Boden, Decke, Beleuchtung etc. werden vom Betrachter zu einem System in der Unterscheidung System-Umwelt nach dem binären Code passen/nicht-passen synthetisiert. Durch „Kontaktstellen"[194] zur Umwelt sind installative Systeme über ihre Elemente an die Umwelt gekoppelt. Die Verwendung von Leder und Stahl

---

[191] Ebd. S. 189.
[192] Ebd., S. 62 [sic].
[193] Ebd., S. 230.
[194] Diesen Begriff verwendet Hayek, in: ders. (1967) 1972, S. 14.

verweist z.B. auf den sozialen Raum sexueller Spiele. Die Verwendung von Mitteln und Medien anderer gesellschaftlicher Systeme eröffnet neue Kontexte. Wolfgang Kemp definiert das Verhältnis von Werk und Kontext in Anlehnung an die Systemtheorie daher als eine strukturelle Koppelung von System und Umwelt.[195]

Der Betrachter einer Installation befindet sich nicht vor dem Kunstwerk, wie vor einem Bild oder einer Skulptur, sondern kann sich in der Installation umherbewegen. Er erfährt sich dabei durch seinen internen Standpunkt selbst und synthetisiert den Raum bzw. beobachtet das System der Installation durch die Operation reflektierenden Wahrnehmens durch den Leib. Im Unterschied dazu befindet sich der Betrachter bei Bildern und Skulpturen in der Umwelt des Werkes. Er hat einen externen Standpunkt und interagiert als Teil der Umwelt des Kunstwerkes, bzw. die Skulptur oder Malerei wird als Form der Umwelt des Betrachters zugerechnet. Zudem sind Installationen oft von begrenzter zeitlicher Dauer, anders als Skulpturen oder Bilder. Im Gegensatz zu Interventionen generieren die Systeme von Installationen eigene Räume, während Inteventionen lediglich in bestehende Zusammenhänge im Innen- und Außenraum eingreifen. Installationen sind als Systeme strukturell an ihre Umwelt gekoppelt und operativ geschlossen. Im Gegensatz zu gesellschaftlich sozialen Systemen sind Installationen jedoch nicht autopoetisch, da sie sich nicht selbst erzeugen, sondern für einen Betrachter hergestellt werden und sich auch nur in seiner Wahrnehmung als Systeme vervollständigen.

Die Umwelt von Installationen (hier Ausstellungsraum bzw. diskursiver, institutioneller, zeitlicher Kontext) ist dabei der Grundannahme der Systemtheorie folgend, dass die Umwelt immer komplexer als das System ist, komplexer als die Installation selbst.[196] Jede Bildung eines Systems bedeutet die Erzeugung von reduzierter systemeigener Komplexität und größerer Umweltkomplexität. Die Komplexität eines installativen Systems hängt von der Anzahl der Elemente, von den Relationen der einzelnen Elemente zueinander, der Anzahl der Kontaktstellen zur Umwelt sowie der möglichen Anzahl der Zustände, die das System annehmen kann, ab. Umso zahlreicher die Relationen und Kontaktstellen der Elemente sind und die dadurch geöffneten Kontexte, umso komplexer ist ein System. Da Installationen per definitionem intermedial arbeiten, sind sie grundsätzlich als komplexe Systeme zu bezeichnen, da sich durch die Verwendung von Formen und Materialien verschiedener Medien die optionalen „Kontaktstellen“ zur Umwelt, sprich die Anzahl der Kontexte,

---

[195] Kemp 1991, S. 98.
[196] Luhmann 2004, S. 177.

erhöhen. Jedoch ist nicht nur die Anzahl der Relationen der Elemente zueinander, sondern auch die „Leerstellen“[197] zwischen Elemente, die der Betrachter schließen muss, ein Charakteristikum von Komplexität. Da sich Installationen als Systeme nur durch den Betrachter beobachten lassen und dieser den Raum einer Installation betreten muss, um sie leiblich reflektierend wahrzunehmen, erhöht sich die Komplexität des Systems zudem, da der Betrachter nicht nur mental, sondern auch explizit leiblich in Bewegung wahrnimmt. Die Systeme von Installationen sind somit komplex, da sie verschiedene Zustände in der Wahrnehmung des Betrachters annehmen können, d.h. sie sind dynamisch.[198]

Man kann weiterführend verschiedene Stufen von Komplexität – so genannte „Komplexitätsgrade“[199] – bezeichnen: „Einfache Komplexität […], ist die, die es noch erlaubt, alles mit allem zu verknüpfen.“[200] Luhmann selbst stellt jedoch fest, dass der Begriff „einfach“ im Zusammenhang mit dem Begriff „komplex“ widersprüchlich ist. Es wird daher hier vorgezogen, von reduziert komplex zu sprechen, in Anlehnung an die Grundannahme der Systemtheorie, dass Systeme ihre Umweltkomplexität reduzieren. Installationen sind reduziert komplex, wenn alle Elemente miteinander zu einer Form verknüpt sind und sich auf ein Thema (diskursiver Kontext) und einen Ort (räumlicher Kontext) beziehen, sprich auf eine Form reduziert werden können, verschiedene Kontexte öffnen, aber über ein Thema miteinander verbunden sind. Komplex hingegen ist „eine solche systemselektive Menge von Elementen, bei der nicht mehr jedes Element mit jedem anderen Element verknüpfbar ist.“[201] In komplexen Installationen nimmt der Betrachter verschiedene Formen sowie über die Kontaktstellen verschiedene Kontexte wahr, die nicht alle miteinander verknüpfbar sind. Der Betrachter muss deshalb die Leerstellen zwischen den Elementen und ihren Kontexten schließen. Einen weiteren Komplexitätsgrad beschreibt Luhmann als hyperkomplex: „Ein System, das Teile ausdifferenziert, die eine Planungsfunktion, Beobachterfunktion, Beschreibungsfunktion, Reflexionsfunktion haben und in dieser Kapazität überlegen sind,

---

[197] Kemp bezeichnet eine Leerstelle als „gedachte Scharniere der Darstellungsperspektiven“, in: Kemp (1985) 1992b, S. 315.

[198] Huber unterscheidet zwischen *statischen* (z.B. Skulpturen, Gemälde) und *dynamischen* (z.B. Installationen) Systemen. Diese Unterscheidung wird hier nur insofern aufgegriffen, als dass von Installationen – in Anlehnung an Luhmanns Begriff des sozialen Systems – als Systemen die Rede sein wird, deren Hauptcharakteristikum ihre Komplexität ist. Komplexe Systeme sind immer dynamisch. Vgl. Huber 2005, S. 14; Hayek 1967, S. 12-15; Halsall 2008, S. 41-53.

[199] Hayek 1967, S. 12-13.

[200] Luhmann 2004, S. 174.

[201] Krause 2001, S. 157.

wird in diesem Sinne hyperkomplex.“[202] Hyperkomplex ist also ein System, das seine eigene Komplexität durch zusätzliche Planungs-, Beobachtungs-, Beschreibungs- und Reflexionfunktionen selbst beschreiben kann. Es gibt demnach drei verschiedene Grade von Komplexität, die im Weiteren reduziert komplex, komplex und hyperkomplex genannt werden. *Never Again* und *Das Westzimmer* können somit als komplex bezeichnet werden, da die Elemente dieser Systeme auf verschiedene Kontexte verweisen, die thematisch nicht miteinander verknüpfbar sind. Anhand zweier weiterer Werke sollen die Begriffe reduziert komplex und hyperkomplex weiterführend erläutert werden.

Für *Tilted Wall, Powerless Structures, Fig. 150* (2001) hatten Elmgreen & Dragset ein 245 x 390 x 138 Zentimeter großes Wandelement mit einer Türöffnung nachgebildet und als umgekippte Wand, sprich „Tilted Wall“ auf dem Boden liegend im Ausstellungsraum arrangiert (Abb. 3). Das Sprachbild des Titels wurde direkt skulptural abgebildet und kunsthistorische Kontexte zu Werken der Minimal Art (z.B. Robert Morris) und ortspezifischen Werken wie Serras *Tilted Arc* geöffnet. Die Arbeit ist daher als reduziert komplex zu bezeichnen, da alle verwendeten Elemente miteinander zu einer Form verknüpft waren, die sie sich als Einheit auf einen Ort und ein Thema bezog.

Dagegen lässt sich Gregor Schneiders *Haus u r* (1985-2007) als hyperkomplex bezeichnen:

> „Gekachelte dreistöckige Fassade, eine Tür, enge Holztreppen, die in ein Zimmer führen, in dem ein weiß gedeckter Tisch vor einem Fenster den Besucher zu Kaffee und Kuchen einlädt. Bescheiden gemütlich ist die Stimmung des Raumes. Dann schiebt Gregor Schneider eine Wand zur Seite. Man gelangt in einen Zwischenraum, der erkennen läßt, daß das Empfangszimmer sich wie eine Bühne auf Rädern um die eigene Achse dreht und das Fenster eine Täuschung ist. Es ist spiegelbildlich vor das Fenster der Außenwand des Hauses gesetzt. Eine weitere Wand wird aufgeschoben, man zwängt sich in gebückter Haltung durch einen Gang und betritt durch das Innere eines Wandschrankes das Gästezimmer. Es ist weiß, sauber mit einem Bett und einer Badewanne ausgestattet. Zurück durch den Wandschrank, […] eine Leiter hinauf, es wird enger, die Wände scheinen aus Styropor zu sein, man schiebt sich um die Ecke. Die Wunderkammer: tote Tiere, Köpfe, eine Hand, eine schwarze Sternkugel hängt von der Decke, alter Schrank, aufgerollte Teppiche, eine Maske, Hörner auf dem Schrank. Und wieder ein Fenster, das einem anderen Fenster vorgelagert ist. Einen

[202] Ebd., S. 181.

> Blick ins Freie bieten auch diese Fenster nicht. Gibt es aus diesem Haus überhaupt einen Blick ins Freie? Der Keller, es ist dunkel und kalt. Es riecht nach Moder. Der massive Zellenraum, dessen Wände mit Blei ausgekleidet sind, und der Raum mit der Pfütze. Es ist feucht, es ist geheimnisvoll, es ist unheimlich. Unheimlich ist das ganze ‚Haus ur'"[203] beschrieb Noemi Smolik ihren Besuch im *Haus u r* 1998.

Fast alle Informationen zum *Haus u r* und Gregor Schneiders Schaffen gehen auf die Führungen zurück, die Gregor Schneider in seinem Haus selbst gegeben hat, oder auf Interviews mit ihm oder einem seiner Mitbewohner. Ulrich Loock konstatiert: „Hardly anything that has been reported about the house is the result of direct, impartial unimpeded perception."[204] Es waren immer dieselben Touren. Sie führten vom Eingangsbereich ins „Kaffeezimmer", durch Zwischenräume in die „Wunderkammer" zum „Schlafzimmer" bis zum „Total isolierten Gästezimmer". Die Interviews wurden immer wieder reproduziert. Gerne nutzte Schneider seine (fiktiven) Mitbewohner wie z.B. Hannelore Reuen, um seine „Große Erzählung" des *Hauses u r* zu verbreiten, oder er tat es selbst: „Es kann sein, dass jemand ins Haus kommt, weil die Tür offen steht oder er zu Besuch eingeladen ist. Er trinkt mit mir einen Kaffee. Und wenn wir dabei noch ein langweiliges Gespräch führen, verlässt er das Haus und fragt sich nicht einmal, warum er überhaupt da war. […] Ich weiss natürlich nicht, was passiert. Er kann zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in Abgründe fallen."[205] (Abb. 4). Schneider war in seinem Wissen über sein Werk dem Besucher überlegen und in diesen Touren Teil seines eigenen künstlerischen Werkes. *Haus u r* wurde deshalb für den Betrachter zu einem hyperkomplexen System, indem das System seine Komplexität durch die zusätzliche Beobachtungs-, Beschreibungs- und Reflexionfunktionen, die Schneider übernahm, beschreibbar machte.

Während Monica Bonvicini in *Never Again* die Grenze von Ausstellungsraum und sozialem Raum überschritt, indem sie Bezüge zur Sadomaso-Kultur herstellte, nutzte Hörnschemeyer in *Das Westzimmer* Materialien der Bauindustrie für ihre Raumstrukturen, verwendete Soundtechniken und bezog sich auf eine Erzählung aus der chinesischen Kultur, um ein Thema zu bearbeiten. Elmgreen & Dragset spielten in *Tilted Wall* mit kunsthistorischen

---

[203] Noemi Smolik, „Hörner auf dem Schrank. Die Verwandlung, Das unheimliche Heim des Gregor Schneider", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. August 1998, S. 41.

[204] Ulrich Loock, „A Compulsão de Construir/An Urge to Build", in: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Museu Serralves, Porto 2005, S. 52.

[205] Gregor Schneider in dem ersten großen, erschienenen Interview mit Ulrich Loock: „... Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter ...., Gregor Schneider und Ulrich Loock" (1995-1996), in: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1996, S. 22.

Verweisen und schufen eine ortsbezogene Installation, die skulpturale Qualitäten aufwies. Schneider baute im *Haus u r* künstliche Räume in bestehende Architekturen, die jedoch in ihrem Charakter auf unsere Alltagswelt verweisen und somit die Grenze zwischen Kunst- und sozialem Raum ebenfalls überschritten. Man kann bei *Haus u r*, *Tilted Wall, Das Westzimmer* und *Never Again* von intermedialen, komplexen Systemen sprechen, die sich allerdings in ihren Komplexitätsgraden unterscheiden.

Während Bonvicinis *Never Again* und Hörnschemeyers *Das Westzimmer* als komplexe Systeme zu bezeichnen sind, die unterschiedliche Kontexte öffneten, die nicht alle über ein Thema miteinander verknüfbar waren, ist *Tilted Wall* ein reduziert komplexes System, das Umweltkomplexität reduziert, indem sich alle Element durch einen Themenbezug verknüpfen lassen. Wenn hingegen Gregor Schneider Führungen durch sein *Haus u r* unternimmt, ist er zugleich Planender, Beobachtender, Beschreibender und Reflektierender des hyperkomplexen Systems *Haus u r*. Installationen artikulieren sich also als komplexe Systeme analog zu dem zeitgenössischen Raumbegriff eines „kontextuell, relationalen, subjektiv wahrzunehmenden Raumes“, der sich erst in der Wahrnehmung des Betrachters synthetisiert. Die Raumkonzepte, die für die Erläuterung dieser zeitgenössischen Räume von Installationen wichtig sind, werden im nächsten Kapitel vorgestellt.

## 2.2. Raumwahrnehmung

> „[S]paces have multiplied, been broken up and have diversified. There are spaces today of every kind and every size, for every use and every function. To live is to pass from one space to another, while doing your very best not to bump yourself.“[206]
>
> – Georges Perec, 1974

„Demgemäß verwenden wir den Begriff ‚Raum' ohne Ausnahme immer für eine Ausdehnung in Länge, Breite und Tiefe“[207] schrieb René Descartes in *Über die Prinzipien der materiellen Dinge* (1644) und bezeichnete darin die grundlegende Eigenschaft des Raumes: die Ausdehnung in Länge, Tiefe und Breite. Er unterschied im Folgenden „Ort“ vom „Raum“ als die Bezeichnung der Lage der Dinge, als deren Gestalt oder Größe.[208] Im folgenden Kapitel werden zunächst im einleitenden Abschnitt die Begriffe von „Raum“ und „Ort“ verhandelt sowie die Termini des „erlebten“ und „sozialen“ Raumes erläutert. Die Klärung dieser Begrifflichkeiten ist notwendig, da Installationen Räume an Orten bilden, welche die Charakteristika „erlebter“ und „sozialer“ Räume in spezifischer Form adressieren. Es werden im Anschluss an das Einführungskapitel in den drei folgenden Abschnitten der Prozess der Raumwahrnehmung weitergehend diskutiert, der Terminus „Raum“ definiert und der Begriff „Raumqualität“ eingeführt.

Albert Einstein traf für die Raumbegriffe der Neuzeit die sinnvolle Unterscheidung in den „Raum als ‚Behälter [container]‘ aller körperlichen Objekte“ (Isaak Newton) und Raum als „Lagerungs-Qualität der Körperwelt“ (Gottfried Wilhelm Leibniz), d.h. er differenzierte einen „absoluten“ von einem „relativen“ Raumbegriff.[209] Während Newton von einem absoluten Raum ausging: „Der absolute Raum bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äußeren Gegenstand, stets gleich und unbeweglich“[210], formulierte Leibniz im Gegenzug einen relativen Raumbegriff: „Was meine eigene Meinung betrifft, dass ich den Raum ebenso wie die Zeit für etwas rein Relatives halte, nämlich für eine Ordnung des Nebeneinanderbestehens, so wie die Zeit eine Ordnung der Aufeinanderfolge ist.“[211] Der absolute und relative Raumbegriff bestehen seitdem weiterhin fort. Einigkeit herrschte

---

[206] Georges Perec, „Species of Spaces /Espèces d'espaces“ (1974), in: ders., *Species of Spaces and Other Pieces*, hg. von John Sturrock, rev. Aufl., London 1999, S. 6 [Veränderung, K.S.].

[207] René Descartes, „Über die Prinzipien der materiellen Dinge“ (1644), in: Dünne/Günzel 2006, S. 51.

[208] Ebd., S. 50-51.

[209] Albert Einstein, „Vorwort“ (1953), in: Jammer 1980, S. XV.

[210] Isaac Newton, „Mathematische Prinzipien der Naturlehre“ (1687), in: Ulf Heuner (Hg.): *Klassische Texte zum Raum*, Berlin 2007, S. 90 (Orig. *Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687).

[211] Gottfried Wilhelm Leibniz, „Briefwechsel mit Samuel Clarke“ (1715/16) , in: Dünne/Günzel 2006, S. 61.

hingegen über den Begriff des Ortes. Newton beschreibt den „Ort als Teil des Raumes, welchen ein Körper einnimmt“[212] und Leibniz formulierte: „Ort ist das, was zu verschiedenen Zeitpunkten für verschiedene Dinge dann dasselbe ist, wenn deren Beziehungen des Nebeneinanderbestehens mit gewissen existierenden Dingen, [...] völlig übereinstimmen.“[213] Orte bezeichnen demnach Stellen im Raum.[214]

Die gesellschaftlichen, politischen und technologischen Veränderungen der vergangenen Jahrzehnte wie Globalisierung und Digitalisierung führten in den Gesellschaftswissenschaften zu einem Überdenken der vorherrschenden Raumbegriffe. Gängige Schlagworte der „Zweiten Moderne“ wie „Risikogesellschaft“[215] oder der „flexible Mensch“[216] und der „Postmoderne“[217]-Diskurs zeigen dies. Im Jahr 1967 vertrat Michel Foucault so auch die These, daß wir – im Unterschied zum 19. Jahrhundert – in einer „Epoche des Raumes“[218] leben, und seit Edward Sojas Schrift *Postmodern Geographics* (1989) spricht man in den Sozialwissenschaften von einem „spatial turn“.[219] Raum wird seitdem als soziale Kategorie anerkannt, die sich im Verhältnis zur menschlichen Wahrnehmung, Existenz und Leiblichkeit bestimmt. „Unser Lebensraum besteht nicht aus einem einzigen Raum. Vor allem nicht aus dem geometrisch-euklidischen Raum. Wir leben in einer Vielfalt unterschiedlich konstruierter Räume, in denen unsere Existenz je anders da ist. Die unterschiedlichen Lebensräume bilden Zusammenhänge, die erst ein, nicht nur menschliches, Zusammenleben ermöglichen“[220], beschreibt dies Franz Xavier Baier.

Diese Vorstellung von Raum ist verwandt mit der in der Untersuchung *Mensch und Raum* (1963) von Otto Friedrich Bollnow vertretenen Idee des „erlebten“[221] Raumes. Diesen Begriff

---

[212] Newton (1687) 2007, S. 91.

[213] Leibniz (1715/16) 2006, S. 69.

[214] Eine Definition, die auch später gültig bleibt, wie z.B. bei Löw 2001, S. 198: „Der Ort ist somit Ziel und Resultat einer Platzierung.“

[215] Beck 1986.

[216] Sennet 1998.

[217] Vgl. dazu Jean-Francois Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1994 (Orig. *La condition postmoderne*, 1982); Foster 1983; Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. Aufl., Berlin 1994 (Erstausgabe 1988); ders., *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl., Berlin 1997 (Erstausgabe 1987).

[218] Michel Foucault, „Andere Räume“ (1967), in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck et al., Leipzig 1990, S. 34.

[219] Edward Soja, *Postmodern Geographics. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York 1989, S. 16 und 39 ff.

[220] Franz Xaver Baier, *Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes*, Köln 1996, S. 7.

[221] Bollnow entscheidet sich bewusst für die Verwendung des Begriffes des „erlebten“ Raumes im Unterschied zum Terminus des „gelebten“ Raumes, wie ihn z.B. Henri Lefebvre verwendet. Beide Begriffe beschreiben

formulierte Bollnow im Gegensatz zu einem abstrakten, mathematischen Raumbegriff: „Wenn wir im täglichen Leben ohne näheres Nachdenken vom Raum sprechen, so denken wir gewöhnlich an den mathematischen Raum, den in seinen drei Dimensionen ausmeßbaren Raum [...]. Selten werden wir uns dagegen dessen bewusst, dass dies nur ein Aspekt des Raums ist und dass der konkrete, im Leben unmittelbar erfahrene Raum keineswegs mit diesem abstrakt mathematischen Raum zusammenfällt.“[222] Bollnow schreibt dem „erlebten“ Raum acht Merkmale zu, die hier zusammengefasst dargestellt werden: 1. Der Mittelpunkt des erlebten Raumes ist der Ort des erlebenden Menschen, 2. Das Achsensystem des erlebten Raumes richtet sich nach dem Körper des Menschen aus, 3. Der erlebte Raum teilt sich in qualitativ unterschiedliche Gegenden und Orte, 4. Der erlebte Raum ist unstetig, 5. Er ist zunächst abgeschlossen und weitet sich erst in der Erfahrung zur Unendlichkeit, 6. Der erlebte Raum ist nicht wertneutral, sondern geprägt vom menschlichen Verhalten, 7. Jeder Ort im erlebten Raum hat seine Bedeutung für den Menschen, 8. Der erlebte Raum ist der Raum, der für den Menschen da ist und das Verhältnis des Menschen zu diesem Raum erfasst.[223] Bollnow bezeichnet den „erlebten Raum“ auch als den wirklich konkreten Raum, „in dem sich unser Leben abspielt.“[224] Der „Lebensraum“ wiederum ist der erlebte Raum, der vom menschlichen Zusammenleben gestaltet wird.[225] Er ist durch menschliches Handeln zweckhaft durchgestaltet, und zwar nicht durch einzelne Menschen, sondern durch eine Mehrzahl. Die räumliche Ordnung des Lebensraumes ist dadurch auch eine überindividuelle, in die der Einzelne hinein geboren wird.[226]

Im Gegensatz zu dem Begriff des „erlebten“ Raumes der Phänomenologie entwickelt sich in den Sozialwissenschaften der Terminus des „sozialen“ Raumes. Henri Lefebvre bestimmte in *La production de l'espace* (1974) den sozialen Raum als Voraussetzung und Resultat sozialer Praxis.[227] Er definiert den sozialen Raum auch als eine „Texture“: „Die Praxis ist wie ein Text zu betrachten, wie eine große und konfuse Nachricht, die verschiedene Felder enthält. Die Umgangssprache ist ihr Code. D. h., daß der Inhalt des sozialen Lebens zusammen mit ihrer Form erfasst wird; er ist mit der Form gegeben, ohne dass es eine gegenseitige Äquivalenz

---

jedoch – unter verscheidenen Vorzeichen – grundsätzlich dasselbe, den Raum des wahrnehmenden Menschen (Bollnow 2004, S. 18-19).

[222] Ebd., S. 16.

[223] Ebd., S. 17-18.

[224] Ebd., S. 19.

[225] Ebd., S. 256.

[226] Ebd., S. 209.

[227] Vgl. Lefebvre 1991.

oder Immanenz gebe."[228] In Auseinandersetzung mit der marxistischen Theorie versteht Lefebvre den sozialen Raum als ein soziales Produkt. Sozialer Raum produziert und reproduziert sich dabei auf drei Ebenen. Auf der Ebene der „räumlichen Praxis" werden Orte und Gesamträume generiert, indem der wahrgenommene Raum, die Alltagswirklichkeit und Stadträume miteinander verknüpft werden (perçu, d.h. das Wahrgenommene). Die Ebene der „Raumrepräsentationen" macht räumliche Ordnungen sichtbar (conçu, d.h. das auf den Begriff Gebrachte). Es handelt sich um konzipierte Räume, etwa der Rambegriff eines Wissenschaftlers, Raumplaners etc., der das Gelebte und Wahrgenomme in Räumen abbildet. Im „Repräsentationsraum" wird der „gelebte"[229] Raum durch Bilder und Symbole vermittelt (vecu, d.h. das Gelebte). Die Produktion und Reproduktion dieses dreistelligen Raumes setzt dabei den Einsatz des Körpers eines Subjektes voraus. Der Körper ist der Angelpunkt von Lefebvres Analyse des Raumes. Er begreift diesen als Element, das sich im Raum bewegt, Energien freisetzt und Orientierungen im Raum entstehen lässt.[230] Das Gegenüber von Raumpraktiken und Raumrepräsentationen wird in Lefebvres Dreiteilung des Raumes thematisiert, ihre Verbindung wird jedoch nicht endgültig geklärt, wie dies z.B. bei Pierre Bourdieu geschieht.

Die Verbindung zwischen „physischem" und „sozialem" Raum – sprich zwischen Raumpraktiken und Raumrepräsentationen – bildet in Pierre Bourdieus Überlegungen zum „sozialen Raum" der „Habitus". Der Mensch hat Bourdieu zufolge von Kindheit an Zugang zu verschiedenen Formen von „sozialem Kapital"[231] (ökonomisches, soziales, kulturelles). Durch Erfahrungen und Inkorporation seiner sozialweltlichen Bedingungen eignet sich der Mensch dieses soziale Kapital an und entwickelt seinen Habitus als ein „System dauerhafter *Dispositionen*, […] als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Praxisformen und Repräsentationen"[232], das auf einer Axiomatik bestimmter Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsschemata basiert und körpergebunden ist: „Was der Leib gelernt hat, besitzt man

---

[228] Henri Lefebvre, *Sprache und Gesellschaft*, Düsseldorf 1973, S. 183 (Orig. *Le langage et la société*, 1966).

[229] Analoger Begriff zu dem des „erlebten" Raums.

[230] Henri Lefebvre, „Die Produktion des Raumes" (1974), in: Dünne/Günzel 2006, S. 330-342.

[231] „Soziales Kapital" sammelt das gesellschaftliche Subjekt innerhalb seiner Sozialisiation. Bourdieu unterscheidet ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital. Soziales Kapital in seinen verschiedenen Formen stellt nach Bourdieu Einsätze dar, um die Individuen in den unterschiedlichen sozialen Feldern ringen. Das erworbene Kapital bietet für die Individuen somit einen Zugang zu den Ressourcen des sozialen und gesellschaftlichen Lebens. Vgl. Markus Schwingel, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg 1998, S. 80-81.

[232] Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft* (1972), Frankfurt a. M. 1976, zit. nach: Schwingel 1998, S. 55 [sic].

nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man.“[233] Der Habitus stellt die Grundlage des „praktischen Sinnes“ eines Menschen dar, über den dieser sich in der Praxis (moralisch, politisch, religiös, ästhetisch) orientiert. Die Entstehung des Habitus ist sozialstrukturell bedingt und gibt Auskunft über die soziale Position eines Menschen, d.h. letztlich über seine Klassenzugehörigkeit, denn der Habitus eines Akteurs reproduziert die soziale Struktur einer Gesellschaft, die sich im „Raum der sozialen Positionen“ spiegelt und produziert Praxis, was sich im „Raum der Lebensstile“ abbildet. Der Habitus ist in Bourdieus Theoriegebäude also das Verbindungsglied zwischen den Raumrepräsentationen und den Raumpraktiken des sozialen Raumes.[234]

Wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, weisen Installationen als komplexe Systeme Eigenschaften sozialer Systeme auf (Differenz von System zu Umwelt, strukturell gekoppelt, operativ geschlossen) und verweisen als künstlich geschaffene Räume kontextuell auf Themen bestimmter sozialer Systeme. Der Raum, den eine Installation bildet, ist analog dazu immer ein relationaler, kontextuell wahrnehmbarer. Während „soziale Systeme“ sich durch Kommunikation autopoetisch erzeugen, sind „soziale Räume“ die Resultate sozialer Handlungen, die nicht – wie soziale Systeme – nur theoretisch, sondern auch physisch fassbar werden können. Sowohl Themen und Motive sozialer Systeme wie auch sozialer Räume werden daher in den komplexen Systemen von Installationen als „erlebte“ Räume wahrnehmbar. Die Orte, an denen Räume von Installationen entstehen, bezeichnen dabei nicht nur Stellen im Raum, sondern werden durch die Installation entsprechend Michel de Certeaus Formulierung in seiner Schrift *Kunst des Handelns* (1980) zugleich Raum: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht“.[235] Die Idee eines relationalen, kontextuellen Raumes, dem sich diese Arbeit anschließt, formuliert vor allem Martina Löw in ihrer *Raumsoziologie*, die im folgenden Kapitel vorgestellt wird.

---

[233] Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1987, zit. nach: Ebd., S. 58.

[234] Pierre Bourdieu, „Sozialer Raum, symbolischer Raum“ (1994), in: Dünne/Günzel 2006, S. 354-368. In Löws Überlegungen zur Raumwahrnehmung (s. nächstes Kapitel) impliziert dabei die Bedeutung, die sie dem Habitus des Wahrnehmenden zuteilt, dass die Wahrnehmung des einzelnen gesellschaftlichen Subjektes entscheidend bei der Raumwahrnehmung ist.

[235] Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218 [sic] (Orig. *L'invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire*, 1980).

### 2.2.1. Die Erfassung des Raumes: Spacing und Syntheseleistung

Dieter Läpple attestierte den soziologischen Theorien noch in den 1990er Jahren eine „affirmative ‚Verknöcherung' des Raumverständnisses".[236] Er kommt zu dem Schluss, dass der Raumbegriff der Soziologie meist noch dem physikalischen Konzept des „Behälter"-Raums verpflichtet sei, der für die Analyse des „er- bzw. gelebten Raumes" (Bollnow/Lefebvre) zu kurz greifen würde und den es daher zu revidieren gelte: „Es bedarf also offensichtlich eines erweiterten Raumkonzeptes, um gesellschaftliche Räume aus ihrem ‚qualitativen', d. h. ihrem gesellschaftlichen Funktions- und Entwicklungszusammenhang heraus erklären zu können. Der ‚Raum' ist dabei weder neutrales ‚Gefäß' noch passive ‚Resultante' körperlicher Objekte, sondern ein derartiges Konzept muß die gesellschaftlichen ‚Kräfte' einbeziehen".[237]

Martina Löw nimmt diese Herausforderung in ihrer *Raumsoziologie* (2001) an. Sie analysiert zunächst die Auswirkungen der gesellschaftlichen Entwicklungen der Globalisierung, Technologisierung und Virtualisierung auf den Raumbegriff. Sie kommt zu dem Schluss, dass der Mensch nach wie vor von der kulturell tradierten Vorstellung geprägt ist, „im Raum zu leben, das heißt von einem einheitlichen, homogenen Raum umgeben zu sein. […] Daneben entsteht aber durch multimediale und verinselte Vergesellschaftung die Vorstellung vom Raum als fließendem Netzwerk."[238] Neben der euklidischen Vorstellung eines „Containerraumes" entsteht also die Idee einer „verinselten Vergesellschaftung", die Raum als einzelne funktionsgebundene Inseln erfahrbar macht.

Die Veränderungen der Raumphänomene (z.B. virtueller Raum etc.) kann man – so Löw – nicht mehr mit einer absolutistischen Vorstellung von Raum erfassen. Sie wählt daher eine relativistische Raumvorstellung als Ausgangspunkt und definiert sozialen Raum zunächst „[…] als relative (An)ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)ordnung ständig verändert."[239] Löws Ziel ist es jedoch, einen Raumbegriff zu bilden, der die Unterscheidung von relativistisch und absolutistisch aufhebt. Die Erwartung an einen soziologischen Grundbegriff „Raum" sei, dass er den Prozess der Konstitution von

---

[236] Dieter Läpple, „Gesellschaftszentriertes Raumkonzept. Zur Überwindung von physikalisch-mathematischen Raumauffassungen in der Gesellschaftsanalyse", in: Wentz 1991, S. 40.

[237] Läpple 1991, S. 42.

[238] Löw 2001, S. 112.

[239] Ebd., S. 131. In der Aufassung, das die Raumwahrnehmung sich erst im gesellschaftlichen Subjekt realisiert, stimmt Löw mit dem Ansatz der Phänomenologie überein. Vgl. Kapitel 2.2.2.

Raum erfasst und nicht dessen Ergebnis (z.B. Behälter zu sein) schon voraussetzt.[240] Sie entwickelt daher einen handlungstheoretischen Raumbegriff, d.h. sie geht davon aus, dass Raum im Handeln entsteht.

Löw unterscheidet dabei zwei grundsätzliche Prozesse der Raumkonstitution, die sie „Spacing“ und „Syntheseleistung“ nennt. Spacing bezeichnet den Prozess des Platzierens von „sozialen Gütern“[241] oder Menschen. Es ist das Platzieren, „[…] ein Positionieren in Relation zu anderen Platzierungen.“[242] Der zweite Prozess, der eine Konstitution von Raum ermöglicht, ist die Syntheseleistung. In diesem Vorgang werden soziale Güter und Menschen über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse zu Räumen zusammengefasst.[243] Diese beiden Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung, greifen im alltäglichen Handeln ineinander. Sie sind untrennbar miteinander verbunden und ohne einander nicht möglich. Löw unterscheidet weiter in verschiedene Dimensionen, welche die Konstitution von Raum bedingen: 1) die „Routinen“[244] des Alltags und gesellschaftlich-räumliche Strukturen, 2) der „Habitus“[245] und Körper des Menschen, 3) die „Wahrnehmung“[246] und Atmosphäre sowie 4) die „Konstitution von Orten“[247].

---

[240] Ebd., S. 270.

[241] Löw versteht unter dem Begriff die „Produkte des gegenwärtigen und sozialen Handelns“, in: Ebd., S. 153.

[242] Ebd., S. 158.

[243] Hier können Analogien zu Hayek und Husserl festgestellt werden, die beide in Bezug auf die Erfassung von Sinnesqualitäten (Hayek) bzw. sinnlichen Qualitäten (Husserl) von Verknüpfungen von Impulsen und deren Klassifikation durch das Nervensystem/Bewusstsein (Hayek) bzw. Synthesen von Empfindungsdaten und deren Einordnung durch einen bewussten Auffassungssinn (Husserl), sprechen. Vgl., Hayek 2006, S. 98-127, und Husserl 2002, S. 57-87; vor allem aber auch Husserls Überlegungen zu kineästhischen Systemen in der Raumwahrnehmung: „Alle Räumlichkeit konstituiert sich, kommt zur Gegebenheit, in der Bewegung des Objektes selbst und in der Bewegung des „Ich“ mit dem dadurch gegebenen Wechsel der Orientierung“, in: Husserl 1991, S. 154.

[244] In Anlehnung an Anthony Giddens Begriff der „Routine“ stellt Löw fest, dass auch Räume in den Routinen des alltäglichen Handelns immer wieder auf die gleiche Weise hergestellt werden können, d.h. sie werden institutionalisiert. Vgl. Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, 3. Aufl., Frankfurt a. M./New York 1995 (Orig. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, 1984), S. 111f, zit. nach: Löw 2001, S. 163: „Routinen sind konstitutiv sowohl für die kontinuierliche Reproduktion der Persönlichkeitsstrukturen der Akteure in ihrem Alltagshandeln, wie auch für die sozialen Institutionen [...]“. Dieses Handeln, die Routinen, die institutionalisierte Räume bzw. räumlichen (An)Ordnungen produzieren, wird erst – Giddens Konzept der „Dualität von Handlung und Struktur“ (Giddens 1995, S. 70; vgl. auch Löw 2001, S. 171) folgend – durch gesellschaftliche Strukturen reproduzierbar, hier den „räumlichen Strukturen“. Strukturen definiert Löw nach Giddens als „Regeln“ und „Ressourcen“, die rekursiv in Institutionen eingelagert sind. Räumliche Strukturen erzeugen demnach eine Form von Handeln, das in der Konstitution von Räumen eben jene räumlichen Strukturen reproduziert (Löw 2001, S. 166 ff).

[245] Um die Klassen- und Geschlechtsspezifität des Handelnden zu erläutern, was mit den bisherigen Annahmen zu Routinen und Strukturen nicht möglich ist (sie können nur die repetitiven und habitualisierten Aspekte des Handelns erfassen), bezieht sich Löw auf den Begriff „Habitus“ von Pierre Bourdieu: „Pierre Bourdieu begreift in Anlehnung an Erwin Panofsky den Habitus als ein dauerhaftes und übertragbares „System der Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata“, als dessen Ergebnis das Soziale in den Körper einzieht“ (Löw 2001, S. 177). Demnach sind nach Löw im Habitus-Begriff nicht nur die Körperlichkeit, sondern auch die Dimensionen der Wahrnehmung und des Urteilens, der Wertmuster und normativen Orientierungen

Löw stellt ihren Raumbegriff am Ende in mehreren Thesen vor. Die zentrale These ist: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung“.[248] Die Raumwahrnehmung durch „Spacing“ (Positionierung) und „Syntheseleistung“ (Verknüpfung von sozialen Gütern und Menschen zu Räumen) im alltäglichen Handeln, wie sie von Löw beschrieben wird, ist auch für die Wahrnehmungsprozesse in Installationen anwendbar, da diese, wie oben gezeigt wurde, sozialen Wahrnehmungssituationen ähnlich sind. Menschen sehen nicht nur die sozialen Güter bzw. Elemente installativer Räume, die sie platzieren und verknüpfen, sie riechen, hören und fühlen sie auch.[249]

Der Betrachter, der z.B. Monica Bonvicinis Arbeit *Never Again* betrat, nahm die Elemente der Installation, wie die ledernen Hängematten, das glänzende Metallgerüst durch die Bewegung des eigenen Leibes wahr. Er konnte die Position der Elemente im Raum bestimmen („Spacing“) sowie ihre Form und Materialität und sie in der Operation der „Syntheseleistung“, in der das in der Bewegung des Leibes Wahrgenommene geordnet wird, verknüpfen. Der Prozess des Ordnens und der Verknüpfung setzt dabei eine geistige Abstraktionsleistung[250] voraus, die jedoch nicht bewusst sein muss. Der Betrachter nimmt also einen Raum als „erlebten Raum“ wahr, der zugleich durch Materialität und Form der Elemente auf bestimmte Bedeutungskontexte verweist. Im Prozess der Erfassung der

---

wesentlich. Klasse und Geschlecht definiert Löw so auch – abgeleitet von Giddens Struktur-Begriff – als „Strukturprinzipien“, die auch den Körper durchdringen und im Habitus das praktische und diskursive Bewusstsein sowie das Handeln eines Menschen prägen (ebd., S. 179). Dabei ist das Abweichen oder sogar Verändern von repetitiven und habitualisierten Handlungen möglich. Faktoren wie „Einsicht in Notwendigkeiten“ oder „körperliches Begehren“ können dafür Auslöser sein (ebd., S. 185).

[246] Den entscheidenden Aspekt einer Handlung sieht Löw in der menschlichen Wahrnehmung. Die Synthese zu Räumen ist nicht nur durch die reflexiven Fähigkeiten eines Menschen möglich, sondern wird auch von Wahrnehmungsprozessen bestimmt, da „[…] Menschen, die sozialen Güter, die sie verknüpfen oder platzieren, nicht nur sehen, sondern auch riechen, hören oder fühlen“ (ebd., S. 195). Unter Wahrnehmung versteht Löw den „Prozeß der gleichzeitigen Ausstrahlung von sozialen Gütern bzw. Menschen und der Wahrnehmungsaktivität des körperlichen Spürens“ (ebd., S. 196). Der Prozess der Wahrnehmung ist dabei vom jeweiligen Habitus des Wahrnehmenden geprägt und durchzieht die Prozesse des Spacing und der Syntheseleistung. Die Ausstrahlung der sozialen Güter bzw. Menschen die der Wahrnehmende körperlich erspürt, „entwickeln im gemeinsamen Arrangement eine eigene Potentionalität“ (ebd., S. 204-5). Diese Potentionalität bezeichnet Löw als Atmosphäre: „Atmosphären sind demnach *die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung*“ (ebd., S. 205 [sic]).

[247] Löw unterscheidet den Begriff „Ort“ von dem des „Raumes“. Orte werden durch die Besetzung mit sozialen Gütern oder Menschen kenntlich gemacht. Im „Spacing“ entstehen Orte als Ziel und Resultat der Plazierung. Die Konstitution von Räumen bringt Orte hervor, so wie Orte die Entstehung von Räumen ermöglichen. „*Der Ort ist somit Ziel und Resultat der Platzierung*“ (ebd., S. 198 f [sic]).

[248] Ebd., S. 271.

[249] Vgl. dazu ebd., S. 195.

[250] Vgl. dazu Hayeks These zum „Primat des Abstrakten“ in Kapitel 2.4.

Elemente des Raumes und ihrer Verknüpfung bezeichnet der Betrachter zugleich ein System im Unterschied zu seiner Umwelt, d.h. eine „Zwei-Seiten-Form“ der Differenz von System und Umwelt. Da es sich bei Installationen jedoch um künstlerische Räume handelt, die soziale Situationen lediglich spiegeln oder auf soziale Räume verweisen, können Löws Überlegungen zu den Routinen des Alltags hier nicht angewendet werden. Der Frage nach der Rolle des Habitus, sprich der Sozialisation eines Betrachters, in der Wahrnehmung wird in dieser Arbeit nur insofern berücksichtigt, als davon ausgegangen wird, dass Wahrnehmung subjektiv ist, d.h. das Wahrgenommene als „intentionales Muster“[251] rekombinant ist und vom Betrachter abhängt.

Es kann also an dieser Stelle, bevor es im nächsten Kapitel um die Rolle des Leibes im Raum geht, festgehalten werden, dass Räume – in Anlehnung an Löw – verstanden werden als: 1. betrachterbezogen, d.h. die Elemente eines Raumes werden erst durch den Betrachter bestimmbar, 2. relationale Gefüge, d.h. wahrnehmbare Elemente und Aspekte eines Raumes verweisen aufeinander und 3. kontextuelle Gefüge, d.h. der Raum wird vom Betrachter implizit immer in einen Bedeutungszusammenhang gestellt. Die Prozesse des „Spacings“ und der „Syntheseleistung“ beschreiben dabei im Sinne Luhmanns „Beobachtungen erster Ordnung“. Da der Betrachter von Installationen nicht nur visuell-mental in den Räumen zeitgenössischer Installationen angesprochen wird, sondern auch körperlich, erscheinen die Verhandlung der Raumkonzepte der Phänomenologie (Maurice Merleau-Ponty) und die Überlegungen zu den wahrnehmbaren Aspekten des Raumes (Otto Bollnow) im Weiteren sinnvoll.

### 2.2.2. Der Körper im Raum: Das Körperschema

Der Betrachter von *Never Again* bewegte sich durch die Installation, berührte eventuell die metallenen, kühlen Stäbe des Gerüstes, befühlte das glatte, schwarze Leder und setzte sich manches Mal in eine der ledernen Hängematten hinein. Der Leib als Wahrnehmunsinstrument war elementar für die Erfassung der Installation.

In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) formulierte Merleau-Ponty den Leib als elementaren Orientierungsmaßstab für die Raumwahrnehmung, sprich Raumwahrnehmung ist ihm zufolge ohne den Körper nicht möglich. Wie Löw definiert Maurice Merleau-Ponty Raum als relationale Größe: „Der Raum ist kein (wirkliches oder logisches) Milieu, in

[251] Vgl. ebd..

welches die Dinge sich einordnen, sondern das Mittel, durch welches eine Stellung der Dinge erst möglich wird. M. a. W., statt den Raum als eine Art Äther, in dem die Dinge baden, oder abstrakter als einen allen Dingen gemeinsamen Charakter vorzustellen, müssen wir ihn als das universale Vermögen ihrer Verknüpfung denken."[252] Der Raum wird dabei erst durch den menschlichen Leib von den Dimensionen Höhe und Breite sowie Tiefe gegliedert: „Vertikale und Horizontale, Nähe und Ferne sind nur abstrakte Bezeichnungen für ein einziges Sein-in-Situation und gründen sich auf ein und dasselbe „Vis-à-Vis" von Subjekt und Welt."[253] Der Leib orientiert den Wahrnehmenden im Raum: „Nicht also dürfen wir sagen, unser Leib sei *im* Raume, wie übrigens ebensowenig, er sei *in* der Zeit. Er *wohnt* Raum und Zeit *ein*."[254] Dies sei möglich, weil wir den Raum über unser Körperschema strukturieren können: „In gleicher Weise ist auch mein ganzer Körper für mich kein Gerüst räumlich zusammengestellter Organe. Ich habe ihn inne in einem unteilbaren Besitz, und die Lage eines jeden meiner Glieder weiß ich durch ein sie alle umfassendes *Körperschema*."[255] Das Körperschema fungiert dabei dynamisch, d.h. der Leib wird vom Menschen als Bereitstellung für gewisse Aufgaben begriffen.

Im Gegensatz zur „Positionsräumlichkeit" der Gegenstände, die lediglich einen Ort bezeichnet, besagt die „Situationsräumlichkeit"[256] des Leibes, dass der aktive Körper auf seine Aufgaben in der Welt hin existiert. Der Mensch erobert den Raum intentional durch Sehen und Bewegung mit seinem Leib. Dabei unterscheidet Merleau-Ponty die „konkrete"

---

[252] Merleau-Ponty 1966, S. 284. Merleau-Pontys Phänomenologie kann man als kritische Fortführung von Husserls phänomenologischem Ansatz bezeichnen. Husserl hatte u.a. 1913 in seinen *Ideen* und den Vorlesungen zu *Ding und Raum* 1907 eine Wissenschaft entwickelt, die auf der Überzeugung fußte, dass es möglich sei über die Methode einer phänomenologischen Reduktion Wesensschau zu praktizieren, d.h. intuitive Erkenntnis über das wahre, transzendentale Wesen der Dinge zu erlangen. Dabei geht Husserl davon aus, dass das Bewusstsein immer intentional auf den äußeren Gegenstand gerichtet sei, was dazu führt, dass das äußere Ding in der Wahrnehmung zugleich „geschaffen" und „beurkundet" wird. Über die bewusste Reflexion, sprich phänomenologische Reduktion, könne der Mensch in der „eidetischen Reduktion" Erkenntnis über die Bewusstseinsinhalte (Noesis) und -Korrelate (Noema) erhalten. Dabei ist ein (fiktionaler oder realer) Gegenstand dem Bewusstsein immer nur in „Abschattungen" gegeben, d.h. nie vollständig. Erst in der kinetischen Wahrnehmungsynthesis werden die mannigfaltigen Erscheinungen eines Dinges zusammengefasst, wobei das Ding nie endgültig gegeben ist. Dahingegen sah Merleau-Ponty die grundlegende Verfasstheit des Subjekts nicht in der Intentionalität seines Bewusstseins wie Husserl, sondern in der Intentionalität seines Leibes begründet. Er umgeht das Problem der Intersubjektivität, das durch die These des intentionalen Bewusstseins bei Husserls entsteht, indem er alle Menschen als leiblich in der Welt bzw. Raum situiert definiert: „Endlich ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib" (ebd., S. 127). Diese Idee des Leibes als Ausgangspunkt der Wahrnehmung wird weitergehend mit Hayeks Überlegungen zur physiologischen Verfasstheit der Wahrnehmung ergänzt. Vgl. Husserl 1991; Husserl 2002 und Kapitel 2.4.

[253] Merleau-Ponty 1966, S. 311.

[254] Ebd., S. 169. Merleau-Ponty schließt dabei an Husserl an, der dem Leib schon eine zentrale Rolle bei der Raumwahrnehmung zugewiesen hatte. Vgl. Husserl 1991, S. 161-163 [sic].

[255] Ebd., S. 123 [sic].

[256] Ebd., S. 125.

von der „abstrakten“[257] Bewegung. Die konkrete Bewegung ist real, die abstrakte Bewegung vorgestellt. Um eine abstrakte Bewegung ausführen zu können, muss es dem Menschen möglich sein, einen „Bewegungsentwurf“, eine „Bewegungsintentionalität“, vorzustellen. Der Hintergrund einer abstrakten Bewegung ist ein konstruierter, der konkreten die gegebene Welt. Die Motorik ist daher eine ursprüngliche Intentionalität: „[...] seinen Leib heißt immer, durch ihn hindurch auf die Dinge abzielen, ihn einer Aufforderung entsprechen lassen, die an ihn ohne den Umweg über irgendeine Vorstellung ergeht.“[258] Genauso bedingt sich auch das Sehen durch den Leib: „Der Körper ist für die Seele ihr Ursprungsraum und die Matrix jeden anderen Raumes. So verdoppelt sich das Sehen: Auf der einen Seite gibt es das Sehen, über das ich nachdenke [...] Auf der anderen Seite gibt es das Sehen, das stattfindet [...].“[259]

Der Mensch nimmt Raum nach Merleau-Ponty also grundlegend über die Bewegungen und das Sehen durch seinen Leib wahr. Sinn und Bedeutung des Wahrgenommenen erklärt Merleau-Ponty als im Subjekt angelegt. Er schreibt: „Wir entdecken somit die Gegenwart der Welt schon in der Höhlung des Subjekts selbst [...]“.[260] Die Wahrnehmung ist also kein Prozess des Verstandes noch Resultat des Denkens, sondern Wahrnehmen ist das Bewusstsein von der Gegenwart von etwas: „Was mir verbietet, meine Wahrnehmung als einen Akt des Verstandes zu betrachten, ist die Tatsache, dass ein solcher Akt den Gegenstand entweder als möglich oder als notwendig erfassen würde, dass der Gegenstand aber in der Wahrnehmung „wirklich“ ist.“[261] Das Bewusstsein von etwas ist also in der Wahrnehmung integriert. Das Denken des Subjektes, seine Vorstellungen von und sein Reflektieren über seine Wahrnehmungen, ist daran anschließend immer in der Welt situiert und in der Wahrnehmung begründet: „Das Subjekt ist […] in Situation […]. Reflektierend über das Wesen der Subjektivität, finde ich dieses gebunden an das des Leibes und das der Welt […].“[262] Der Angelpunkt des Subjektes in der Welt und in seiner Wahrnehmung ist immer der Leib. Daher sind auch schon die „Beobachtungen erster Ordnung“ (Luhmann), die der Betrachter mit den

---

[257] Ebd., S. 129-135.

[258] Ebd., S. 168.

[259] Maurice Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“ (1961), in: Dünne/Günzel 2006, S. 188. Hier baut Merleau-Ponty erneut auf Husserl auf, indem er eine Art der bewussten Reflexion in der Wahrnehmung vermutet, die im Gegensatz zur natürlichen Einstellung steht. Es bietet sich daher an dieser Stelle der Anschluss an Hayeks Überlegungen zur „sensorischen Ordnung“ an, um die bewusste Wahrnehmung zu erklären. Vgl. Hayek 2006 und Kapitel 2.4.

[260] Merleau-Ponty 1966, S. 487.

[261] Merleau-Ponty 2003, S. 32.

[262] Merleau-Ponty 1966, S. 464.

Prozessen von „Spacing“ und „Syntheseleistung“ in einer Installation macht, – folgt man Merleau-Ponty – immer an den je eigenen Leib gekoppelt.

Wie festgestellt wurde, ist die Bedeutung des Körpers des Betrachters in Installationen entscheidend, denn die Wahrnehmung der Räume von Installationen ist immer an den Leib des Betrachters adressiert. In Anlehnung an Merleau-Ponty wird daher davon ausgegangen, dass die Wahrnehmung einer Installation

1. das Bewusstsein von den Elementen des je spezifischen Raum integriert und
2. die Reflexion über diesen Raum und seine Bedeutungen an den Leib und dessen Situiertheit gebunden ist.

Unter Wahrnehmung soll zunächst im Folgenden das leibliche und mentale Erleben und Bewusstwerden des Systems der Installation im Raum durch den Betrachter verstanden werden.[263]

Als künstlich geschaffene Räume bilden Installationen in Anlehnung an Luhmann imaginäre Realitäten, die den Betrachter zur Reflexion über die Rolle seiner selbst und seines Leibes und den wahrgenommenen Raum anhalten. Die Wahrnehmung installativer Räume beruht daher nicht nur auf dem Wahrnehmen von Höhe, Breite, Tiefe, d.h. der Ausdehnung und der Orte der Dinge, sondern diese künstlich geschaffenen Räume erzeugen bestimmte Wirkungen, die der Betrachter wahrnimmt und die es zum Verstehen eines Werkes zu erfassen gilt. Diese Wirkungen eines Raumes sollen mit dem Begriff der „Raumqualität“ erfasst werden, der im nächsten Kapitel diskutiert wird.

### 2.2.3. Die Wirkung des Raumes: Zum Begriff der Raumqualität

Für die Wahrnehmung von installativen Räumen gilt es nicht nur den Raum mit den Methoden des „Spacing“ und der „Syntheseleistung“ über den Leib zu erfassen, sondern vor allem auch die Wirkung des Raumes zu erfassen. Ein Begriff zur Beschreibung einer Raumwirkung ist jener der „Atmosphäre“. Martina Löw hatte diesen Begriff als „*die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung*“[264] definiert. Sie baut diesen Gedanken auf den Atmosphären-Begriff von Gernot Böhme auf, der schrieb: „Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen

---

[263] Eine detaillierte Definition folgt in Kapitel 2.4. In Anlehnung an Husserl liegt die eigentliche Erkenntnis der Wahrnehmung in der Intuition, hier jedoch nicht verstanden als Wesensschau (Husserl 2002, S. 10-13), sondern in Anlehnung an Hayek als Mustererkennung (Hayek 2006, Punkt 2.4.).

[264] Löw 2001, S. 205 [sic].

als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.“[265] Im Weiteren sind Atmosphären nach Böhme „Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d. h. durch deren Ekstasen ‚tingiert‘ sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum.“[266] Jeder wahrgenommene Raum hat demnach eine Atmosphäre, die vom Wahrnehmenden durch seinen Leib erfasst werden kann, indem die Dinge eines Raumes in ihren Ekstasen zusammen auf den Wahrnehmenden wirken. Als „Ekstasen“[267] definiert Böhme die Weisen, in denen die Dinge aus sich heraus treten, sprich die Farben und Gerüche von Dingen wie auch ihre Ausdehnung, ihr Volumen, und darin den Wahrnehmenden berühren.

Der Begriff der „Atmosphäre“ beschreibt also die empfundene Wirkung eines erlebten Raumes. Es geht jedoch in Installationen nicht nur um die Erfassung der empfundenen Wirkung, der Stimmung, die ein Raum erzeugt, sondern – wie an dem Beispiel von *Never Again* deutlich wird – auch um das Erkennen der Komposition der Elemente (lederne Hängematten, metallenes Gerüst) und der Wege, über die der Raum (geometrische Struktur) erfahrbar wird, die Handlungsoptionen (Hineinsetzen in die Hängematten), die eventuell in ihm angelegt sind, um letztlich die Rolle des Betrachters, die intentionalen Muster und Kontexte und Bedeutungen des komplexen Systems der Installation zu erkennen. Um diese Aspekte eines Raumes zu erfassen, soll im Folgenden der Begriff der „Raumqualität“ entwickelt werden.

Im Jahr 1957 verwendete Hans Jantzen den Begriff der „Raumqualität“ in Bezug auf den gotischen Kirchenraum. Er schrieb: „Der Architekturhistoriker, der etwa von der Renaissance oder vom Klassizismus herkommt, nennt ‚Raum‘ ein kastenartiges Gebilde, das allseitig von festen begreifbaren Grenzen nach den Seiten wie nach der Höhe eingegrenzt wird. Das ist in der gotischen Kathedrale offensichtlich nicht der Fall. Die Raumgrenzen erscheinen hier […] als ein Unfestes, Nicht-Greifbares, Lichthaltiges wie der Goldgrund in der mittelalterlichen Malerei. In der Tat verfügen wir über keine besondere Bezeichnung zur Unterscheidung solcher Raumqualität von anderen Raumstrukturen. Von ‚Umraum‘ können wir nicht sprechen, denn bei aller Entrückung, die wir erfahren, bleibt der Kathedralenraum doch ein

---

[265] Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, S. 34.
[266] Ebd., S. 33.
[267] Ebd.

durchschreitbarer Raum."[268] Der Begriff „Raumqualität" beschreibt hier also zum einen die Atmosphäre des Raumes als unfest und lichthaltig, zugleich spricht er von Raumstrukturen und der Durchschreitbarkeit des Raums. Der Begriff impliziert so nicht nur die Atmosphäre, die Stimmung, die ein Raum vermittelt, sondern auch die Anordnung der Dinge im Raum, seine Komposition, die Wege im Raum. Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der „Raumqualität" soll demnach: 1. die Wege im Raum einer Installation, 2. die Atmosphäre der Installation, 3. sowie zusätzlich die Handlungsoptionen im installativen Raum und 4. die symbolischen und zeichenhaften Aspekte eines Raumes umfassen.

Der strukturelle Aspekt der Komposition eines Raumes ist grundlegend für jeden Raum und wurde schon mit den Methoden des „Spacing" und der „Syntheseleistung" erklärt. Um die vier Aspekte von „Raumqualität" zu fassen, werden Otto Bollnows Überlegungen zum „erlebten" Raum aus *Mensch und Raum* (1963) aufgegriffen, in der sechs Aspekte formuliert werden, welche den „erlebten" Raum gliedern bzw. unter denen Raum betrachtet wird: der hodologische Raum, der Handlungsraum, der Tag- und Nachtraum, der gestimmte Raum, der präsentische Raum und der Raum des menschlichen Zusammenlebens. Diese Raumaspekte bauen dabei aufeinander auf. Da es sich bei installativen Räumen um künstlich geschaffene, künstlerische Räume handelt, werden fortführend nur vier Aspekten berücksichtigt, die auf installative Räume angewendet werden können: der hodologische Raum[269], der Handlungsraum[270], der gestimmte Raum[271] und der präsentische Raum[272].

---

[268] Jantzen 1987, S. 69.

[269] Der hodologische Raum bezeichnet nach Bollnow „das System der Wege, auf denen ich einzelne Stellen im Raum erreichen kann. Er ist so mit einem Netz aus Kraftlinien vergleichbar, die diesen Raum durchströmen." (Bollnow 2004, S. 203). Die Wege sind dabei auf bestimmte Ziele mit gewissen Bedeutungen ausgerichtet, d.h. dass der Raum von Wegen gegliedert ist, die der Mensch als „ausgezeichnete" (ebd., S. 196) Wege nach bestimmten Kriterien, wie z.B. sicher, angenehm, auswählt. Der ausgezeichnete Weg hängt also von dem seelischen Zustand des Menschen ab. Der hodologische Raum ist daher dem geometrischen Raum entgegengestellt, da er nicht nur durch die gerade Verbindungslinie zwischen zwei Punkten bestimmbar ist. In Anlehnung an Kurt Lewin wird dieser Raum auch als „Wegeraum" bezeichnet. Vgl. Kurt Lewin, „Der Richtungsbegriff in der Psychologie, Der spezielle und allgemeine hodologische Raum" (1923), in: *Psychologische Forschung*, Bd. 19, Berlin 1934, S. 210-261.

[270] Der Handlungsraum ist der Aspekt des Raumes, der von zweckmäßigem, menschlichem Handeln durchgestaltet ist. Die Dinge haben alle ihren Platz, ihre Stelle im Raum, an der sie sich entweder befinden oder einen leeren Platz hinterlassen haben. Diese Dinge bezeichnen Orte, an denen sie „griffbereit" für den Menschen liegen (Bollnow 2004, S. 206).

[271] Der gestimmte Raum beschreibt die Stimmung, die ein Raum im Menschen auslöst. Dabei handelt es sich um ein Wechselverhältnis: „die seelische Verfassung des Menschen bestimmt den Charakter des umgebenden Raumes, und umgekehrt wirkt der Raum dann zurück auf seinen seelischen Zustand" (ebd., S. 230).

[272] Der präsentische Raum bezeichnet den sich selbst legitimierenden, zweckfreien Raum. Es ist ein Raum der homogenisiert und richtungslos ist, in dem „die Bewegung, als in sich selber lustvoll, in sich selber ruht und, ohne durch ein äußeres Ziel über sich selbst hinauszuweisen, ihren Sinn in sich selber erfüllt" (ebd., S. 253). Diese Bewegungen nennt Bollnow präsentisch, „d.h. die sich in der reinen Gegenwart erfüllende Bewegung"

Die Wege eines Raumes können mit der Idee des „hodologischen Raumes“ nachvollzogen werden. Die Handlungsoptionen, die in einem Raum angelegt sind, können mit der Idee des „Handlungsraumes“ erfasst werden. Die „Atmosphäre“ eines Raumes ist äquivalent zum Begriff des „gestimmten Raumes“, und die symbolischen und zeichenhaften Aspekte eines künstlerischen Raumes, wie der einer Installation, entsprechen dem „präsentischen“ Aspekt. Es ergibt sich daraus folgende Gliederung zur Erfassung einer Raumqualität: hodologischer Aspekt (Wege im Raum), handlungsbezogener Aspekt (Handlungsoptionen im Raum), Aspekt der Stimmung (Atmosphäre eines Raumes), symbolischer Aspekt (Zeichen und Symbole eines Raumes).

Die Wahrnehmung des Raumes durch „Spacing“ und „Syntheseleistung“ bezeichnet den strukturellen Aspekt des Raumes: die Komposition der Installation. Weiterhin wird der Raum als

1. hodologischer,
2. handlungsbezogener,
3. gestimmter oder
4. symbolischer Raum

vom Betrachter durch „Beobachtungen zweiter Ordnung“ wahrgenommen, wobei diese Aspekte eines Raumes unterschiedlich stark betont und ausgeprägt sein können und in ihrer Akzentuierung den Charakter der „Raumqualität“ bestimmen, z.B. eher hodologisch, gestimmt, symbolisch oder handlungsbezogen.

Die Raumqualität bezeichnet also den charakteristischen Aspekt eines Raumes. Die Definition von künstlerischen Raum wird daher in Anlehung an Löw und Ergänzungen durch Merleau-Ponty und Otto Bollnow folgendermaßen definiert: Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Elementen an Orten, die durch Spacing und Syntheseleistung sowie die Erfassung der Raumqualitäten durch einen Betrachter wahrgenommen wird. Die Erfassung des Raumes und seiner Qualität ist dabei nur möglich, indem der Betrachter eine implizit im Werk angelegte Rolle übernimmt. Im nächsten Kapitel wird daher der Begriff der „Betrachterrolle“ näher erläutert.

---

(ebd.). Bollnow nennt hier als Beispiele den akustischen Raum des Schalles oder den des Tanzes und bezeichnet den präsentischen Charakter auch als symbolisch.

## 2.3. Betrachterrollen

Ausgangspunkt für die Entwicklung des Begriffs der „Betrachterrolle“ ist die Rezeptionsästhetik nach Wolfgang Kemp. Kemp machte für seinen Ansatz die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik für die Kunstwissenschaft nutzbar, um den Raum der Malerei als „Erzählraum“ erfassen zu können. Die Rezeptionsästhetik „arbeitet werkorientiert, sie ist auf der Suche nach dem *impliziten* Betrachter, nach der Betrachterfunktion im Werk.“[273] Kemp geht davon aus, dass jedes Kunstwerk an einen Betrachter adressiert ist: „Das Kunstwerk ist als intentionales Gebilde für den Betrachter konzipiert, das gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen.“[274] Indem jedes Kunstwerk für einen Betrachter konzipiert ist, ihm eine Funktion zuweist, kommuniziert es mit diesem, und: „Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft, spricht es über sich selbst.“[275]

Ziel der Rezeptionsästhetik ist es, die Betrachterfunktion, die im Werk angelegt ist, zu entschlüsseln. Diesem Ziel nährt sie sich auf zwei Wegen: über die Analyse der „inneren Rezeptionsvorgaben“, die im Werk angelegt sind (Komposition, räumliche Einrichtung) und über die Untersuchung der „äußeren Zugangsbedingungen“ (räumlicher, institutioneller Kontext). Die inneren Rezeptionsvorgaben ermittelt man nach Kemp über die Untersuchung der Relationen der Dinge und Menschen im Bildraum (Diegese), der Relationen der Dinge und Menschen zum Betrachter (Personenperspektive), die Betrachtung des Bildausschnittes und der perspektivischen Darstellungsformen im Bild (Perspektive) und der Leerstellen des Werkes. Die „Leerstellen“ bezeichnen ausgesparte Beziehungen zwischen Elementen eines Bildes, die nur vom Betrachter hergestellt werden können.[276] Die Aufgaben der Rezeptionsästhetik sind: Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk mit dem Betrachter in Kontakt tritt, sowie sozialgeschichtliche Bedeutung und die eigentliche ästhetische Aussage des Werkes zu klären.

---

[273] Kemp (1986) 1996, S. 244 [sic].

[274] Kemp 1992a, S. 20. Analog dazu geht auch Luhmann davon aus, dass das Kunstwerk für einen Betrachter bzw. Beobachter konzipiert ist. Luhmann schreibt: „[…] der Künstler präpariert seine Form so, dass mithilfe dieser Form das Kunstwerk beobachtet werden kann. […] wir sagen, dass die Kunst in ihr Kunstwerk als Direktive, wie das Kunstwerk beobachtet werden soll, Unterscheidungen einbaut.“ (Luhmann 2004, S. 161. Vgl. dazu auch Kapitel 2.1.)

[275] Ebd., S. 22.

[276] Kemp (1986) 1996, S. 244-249.

In Anlehnung an den rezeptionsästhetischen Ansatz von Kemp sowie Luhmanns These zum Kunstwerk als Kommunikationsmedium soll in dieser Arbeit untersucht werden, inwiefern in Installationen „implizite“ Betrachterrollen angelegt bzw. vorgestellt werden. Da Installationen sich als komplexe Systeme im Raum manifestieren und bestimmte Raumqualitäten haben, kann man durch die Analyse der Raumqualität zugleich auf die Eigenschaften des im Werk angelegten Betrachters schließen. Es wird in dieser Arbeit allerdings der Terminus „Betrachterrolle“ im Gegensatz zur Betrachterfunktion verwandt, da dieser Begriff auf den kommunikativen und „theatralischen“ Aspekt der Betrachtereinbeziehung in Installationen verweist. Eine Betrachterrolle ist die im Werk angelegte Struktur von Verhaltensweisen und Eigenschaften, die dem Betrachter implizit zugesprochen werden. Je nach der Betonung der Aspekte der Raumqualität ergibt sich also eine Betrachterolle, z.B.:

1. hodologisch – Begeher
2. Handlungsraum –
    a. Teilnehmer, wenn Handlungsoptionen vom Betrachter ausgeführt werden können/müssen
    b. Zuschauer, wenn Handlungsoptionen lediglich vorgeführt werden
3. gestimmt –
    a. Verbündeter, wenn die Atmosphäre den Betrachter integriert
    b. Opfer, wenn die Atmosphäre den Betrachter dominiert
4. symbolisch –
    a. Leser
    b. Nichtleser

In *Never Again* ist der Betrachter zwar zugleich Begeher, Teilnehmer und Nicht-Leser, doch das Teilnehmen, sprich das Benutzten der Hängemattten, und die symbolischen Verweise der Materialien auf den sozialen Raum sexueller Spiele erscheinen als ausschlaggebende Charakteristiken. *Never Again* kann somit als symbolisch-handlungsbezogener Raum bezeichnet werden.

Da das Kunstwerk nach Luhmann in dieser Arbeit als ein Mittel der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter begriffen wird und der Betrachter in einer Installation eine bestimmte Rolle spielt und zugleich über diese Rolle reflektieren kann, stellt sich dem Betrachter im Anschluss an die Ermittlung einer Betrachterrolle, die Frage nach der Intention

des Künstlers. Es wird hier davon ausgegangen, dass jedem Werk ein bestimmtes „intentionales Muster“ zugrunde liegt, welches vom Betrachter als ein „rekombinantes“[277] Muster intuitiv wahrgenommen werden kann. Die Termini des „intentionalen Musters“ und der „Intuition“ werden im nächsten Abschnitt erläutert.

## 2.4. Intentionale Muster

„Fragen entstehen erst, nachdem unsere Sinne ein sich wiederholendes Muster bzw. eine sich wiederholende Ordnung in den Geschehnissen wahrgenommen haben. [...] Sobald wir in mannigfaltig verschiedenen Verhältnissen derartige Regelmäßigkeiten bemerken, veranlasst uns unser Verstand, das Vorhandensein einer gleichen wirkenden Kraft anzunehmen und neugierig zu werden, sie zu entdecken. [...] Viele solche Regelmäßigkeiten der Natur werden durch unsere Sinne intuitiv erkannt. [...] Viele Muster der Natur können wir erst entdecken, nachdem wir sie gedanklich konstruiert haben“[278] schreibt Friedrich A. Hayek in seiner *Theorie komplexer Phänomene* (1967).

Hayek hatte in seiner Arbeit *Die sensorische Ordnung* (1952) seine Theorie der Wahrnehmung entwickelt, deren Ergebnisse er später auf seine Theorie sozialer Phänome wie die *Theorie komplexer Phänomene* übertrug. Ausgehend von seiner frühen Arbeit *Beiträge zur Theorie der Entwicklung des Bewusstseins* (1920)[279] untersucht Hayek in *Die sensorische Ordnung* (1952) das Verhältnis zwischen Körper und Geist in den Prozessen der Wahrnehmung. Er sucht zu erklären, wieso bestimmte Elemente der äußeren Umgebung trotz verschiedener Beschaffenheit als eine bestimmte Gestalt erkannt werden, z.B. als ein Quadrat, und wie dabei die physiologische Wahrnehmung der äußeren Reize mit der mentalen Wahrnehmung zusammenhängt.

In Anlehnung an die Überlegungen der Gestalttheorie[280] und Ernst Machs[281] geht Hayek davon aus, dass Stimuli der Umwelt im Körper Impulse auslösen, die in der Entwicklung des Individuums und der Spezies ein System von Sinnesqualitäten, eine „sensorische Ordnung“,

---

[277] Vgl. dazu die Anmerkung zu Joselit in Kapitel 1.2.

[278] Hayek (1967) 1972, S. 8-9.

[279] Friedrich A. Hayek, „Beiträge zur Theorie der Entwicklung des Bewusstseins“ (1920), in: Hayek 2006, S. 199-226.

[280] Vgl. dazu z.B. Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, New York 1929.

[281] Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1911 (Erstausgabe 1886). Auf Mach bezieht sich auch Edmund Husserl, in dessen phänomenologischem Ansatz einige Analogien zu Hayek zu finden sind: Trennung von innerer Wahrnehmung und äußerer Welt, Systeme von Sinnesqualiäten, die verknüpft bzw. synthetisiert werden. Vgl. Husserl 1991.

ausbilden. In dieser sensorischen Ordnung, die durch physiologische Impulse „Karten“ und „Modelle“ generiert, welche die Klassifikation der Sinnesqualitäten erlauben, werden Dinge der physikalischen Ordnung, die Stimuli der Außenwelt, in die phänomenale oder mentale Ordnung der Sinnesqualitäten übersetzt und mit Bedeutungen versehen. Diese Systeme von Sinnesqualitäten bezeichnet Hayek auch als „Muster“.[282] Die Muster von Systemen von Sinnesqualitäten bewegen sich auf verschiedenen Ebenen des Nervensystems und gelangen erst auf einer hohen Ebene als klassifizierte Abstraktionen von physikalischen Eigenschaften äußerer Dinge ins Bewusstsein des Individuums. Die Klassifikation von „Mustern“ werde dabei durch das abstrakte Vermögen des Geistes ermöglicht, seine Fähigkeit Ordnung herzustellen.[283] Wahrnehmung kann also als das leibliche und mentale Erleben bzw. Bewusstwerden von Mustern des Systems der Installation begriffen werden.

In der *Theorie komplexer Phänomene,* die darauf abzielt, komplexe soziale Phänomene zu untersuchen, d.h. Muster zu erkennen und vorauszusagen, kommt Hayek zu dem Schluß, dass man für die Untersuchen komplexer Phänomene zunächst ein abstraktes Muster, haben müsse, um untersuchen zu können, ob dieses Muster auftritt.[284] Die theoretische Frage zur Beobachtung von Mustern in einer Installation als komplexes System ist die nach der Intention des Künstlers. Durch die Verweise und die Handlungsoptionen in *Never Again* nimmt der Betrachter z.B. an, dass es um die Thematisierung von Machtstrukturen geht, der er als Teilnehmer in der Installation implizit ausgesetzt ist. Das „intentionale Muster“ würde sich demnach im Interesse an gesellschaftlichen Machtstrukturen begründen, dem die Künstlerin in einem verführerischen Materialspiel eine räumliche Allegorie schafft.

Solche beobachtbaren Muster (wie z.B. Bonvicinis: gesellschaftliche Machstruktur-Allegorie-Verführung) werden im Weiteren intentionale Muster[285] genannt und werden hier definiert als eine Annahme des Betrachters über ein Interesse des Künstlers, welches dieser durch spezifische Motive und Methoden verhandelt. Das intentionale Muster ist dabei im Sinne von Joselits Definition von Kritik „rekombinant“, d.h. betrachterabhängig. In Anlehnung an die

---

[282] Hayek 2006, Punkt 2.4. und 5.71.

[283] Friedrich A. Hayek, „Der Primat des Abstrakten“, in: ders., *Die Anmaßung von Wissen*, Tübingen 1996, S. 114-129.

[284] Hayek (1967) 1972, S. 38.

[285] Im Gegensatz zu Michael Baxandalls „patterns of intention“ geht es hier weniger um einen historisch-soziologischen, sondern um einen wahrnehmungstheoretischen Ansatz. Vgl. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985.

Phänomenologie[286] und Hayek wird davon ausgegangen, dass diese Muster intuitiv[287] erkannt werden. Intution wird hier verstanden als das Körper und Geist integrierende Wahrnehmungsinstrument, das die Entdeckung[288] abstrakter Muster im System der Installation ermöglicht und dadurch die Komplexität des Systems reduzieren kann.[289]

## 2.5. Definition und Interpretationsmodell

Aus den vorhergegangenen Kapiteln können wir folgende Definition für Installationen ableiten:

> Installationen sind intermediale, betrachter-, orts- und kontextbezogene Werke, die sich als komplexe Systeme in betretbaren, relationalen, kontextuellen Räumen leiblich und mental in der Wahrnehmung des Betrachters manifestieren. Installationen haben dabei jeweils bestimmte Raumqualitäten, die spezifische Betrachterrollen implizieren, welche es dem Betrachter erlauben, auf das intentionale Muster des Künstlers zu schließen.

Die Analyse der Werke in Kapitel 3 erfolgt auf drei Ebenen:

Erste Ebene der Wahrnehmung (Beobachtungen erster Ordnung – Frage nach dem „Was?“) – Beschreibung des strukturellen Aspekts der Installation (Spacing/Syntheseleistung)

> Löw folgend (s. Kapitel 2.2.1.) werden die Komposition der Elemente im Raum beobachtet und aus der phänomenlogischen Perspektive (s. Kapitel 2.2.2.) eines Betrachters beschrieben. Der Betrachter nimmt den Raum als Formenkombination war und unterscheidet die Installation im Sinne der Systemtheorie (s. Kapitel 2.1.) als System von deren Umwelt.

Zweite Ebene der Wahrnehmung (Beobachtungen zweiter Ordnung – Frage nach dem „Wie?“) – Analyse des Komplexitätsgrades, der Raumqualiät und der Betrachterrolle

---

[286] Wahre Erkenntnis über das Wesen der Dinge erhält man nach Husserl erst nach der „eidetischen Reduktion“, sprich in der Intuition (vgl. Husserl 2002, S. 201 f; Emmanuel Levinas, *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, 2. Aufl., Illinois 1995). Ursprünglich bedeutet „Intuition“ im Lateinischen „Blick, Anblick“ und wird nach Descartes als unmittelbar vorausgehendes Denken verstanden (vgl. Schischkoff 1991, S. 343).

[287] „Intuition realizes a meaning; it is defined as evidence“, in: Levinas 1995, S. 78.

[288] „[...] one solves problem algorithmically, but discovers them intuitively“, in: Foerster 1995, S. 132.

[289] Die Fähigkeit der Intution Komplexität zu reduzieren wird vielfach beschrieben. Vgl. Bas Kast: „Ich fühle, also bin ich“, in: *ZEIT Wissen*, Nr. 2, 2006, S. 15 sowie Gerd Gigerenzer, „Bauchgefühle“, in: ders., *Bauchentscheidungen, Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2007, S. 27.

Die Analyse der Elemente und deren Verknüpfungen in der Installation und ihrer Kontaktstellen zur Umwelt ermöglicht die Bestimmung des Komplexitätsgrades (s. Kapitel 2.1.2.). Es werden weiterhin

1. die Wege, die der Betrachter im Raum nehmen kann/muss, untersucht (hodologischer Raum) sowie
2. eventuelle Handlungsoptionen beschrieben (handlungsbezogener Raum)
3. es wird analysiert, welche Art von Atmosphäre der Raum erzeugt, z.B. heiter, ironisch, freundlich, unheimlich etc. (gestimmter Raum) und
4. welche Zeichen oder Symbole im Raum verwendet werden (symbolischer Raum).

Aus der jeweiligen Akzentuierung eines Aspektes des Raumes, also hodologisch, handlungsbezogen, gestimmt, symbolisch, lässt sich die Raumqualität (s. Kapitel 2.2.3.) und zugleich Betrachterrolle (s. Kapitel 2.3.) ableiten, also Begeher, Teilnehmer – Zuschauer, Opfer – Verbündeter, Leser – Nichtleser.

Dritte Ebene der Wahrnehmung (Beobachtungen dritter Ordnung – Frage nach dem „Warum?“) – Analyse des intentionalen Musters

Die Untersuchung des Komplexitätsgrades zeigt, auf welche Themen das komplexe System der Installation über die Verwendung von Mitteln und Medien anderer gesellschaftlicher Systeme verweist. In der Wahrnehmung des komplexen Systems der Installation bildet der Betrachter intuitiv die Annahme eines intentionalen Musters (s. Kapitel 2.4.), um die Komplexität des Systems zu reflektieren und zu reduzieren. Um dieses intentionale Muster zu validieren wird das Werk kunsthistorischen Vergleichen ausgesetzt.

Der Betrachter einer Installation begreift somit das Werk gleichzeitig als Raum und als System. Die Unterscheidung von System und Umwelt geschieht parallel zur Raumwahrnehmung des Betrachters, der die einzelnen Elemente bzw. Komponenten des Raumes der Installation als „Zwei-Seiten-Formen“ unterscheidet und sie in einem Netz von Unterscheidungen zu einem System verknüpft. Die Komposition des Raumes und seine Raumqualität werden als ein Netz aus Unterscheidungen erfasst, das als System Kontaktstellen zur Umwelt aufweist und nur durch den Wahrnehmenden in einer bestimmten Betrachterrolle erfasst werden kann. Spezifisch an Installationen ist also nicht nur, dass sie als komplexe Systeme beobachtet werden können, sondern auch, dass die Räume, die sie bilden,

den zeitgenössischen Raumbegriff eines relationalen, kontextuell, subjektiv wahrzunehmenden Erfahrungssraumes manifestieren.

## 3. Vier künstlerische Positionen zur Installationskunst 1990-2001: Monica Bonvicini, Elmgreen & Dragset, Franka Hörnschemeyer, Gregor Schneider

„If these devices are to describe a universe of myriad parts […] "[290]

– Robert Storr, 1992

Die Auswahl der vier hier untersuchten Künstlerpositionen erfolgte, da alle einer Künstlergeneration entstammen und mit Mitteln und Techniken der Architektur arbeiten. Diese Generation begann in den späten 1980er bzw. frühen 1990er Jahren mit ihrer künstlerischen Arbeit und zeichnet daher in ihren Werken die Entwicklungen der Anfangsdekade der Gattung Installation nach. Das Arbeiten mit den Motiven und Themen des architektonischen Raumes ist den ausgewählten Positionen gemein. Die Werke spiegeln daher explizit den zeitgenössischen Umgang mit dem Thema Raum in Abgrenzung zu einem modernistischen Verständnis des Themas. In dem folgenden Kapitel werden die jeweiligen Werke der vier Künstlerpositionen auf ihre „Raumqualitäten" und „Betrachterrollen" hin analysiert, um in einem abschließenden Vergleich „intentionale Muster" zu ermitteln und gegenüberzustellen.

### 3.1. Komplexe Systeme des Allegorischen im symbolisch-handlungsbezogenen Raum – Monica Bonvicini

Die fotografische Arbeit *The House* (1992) entstand 1992 in Los Angeles. Monica Bonvicini (geb. 1965 in Venedig, Italien/lebt und arbeitet in Berlin) wartete bei einem Automechaniker in der Nähe des Flughafens darauf, dass ihr defektes Fahrzeug wieder fahrtüchtig war. Um sich die Wartezeit zu verkürzen, erkundete die Künstlerin die Umgebung. Auf ihrem Spaziergang entdeckte sie ein kleines Steinhaus. Es stand am Rand eines breiten und viel befahrenen Highways. Der ursprüngliche Eingangsbereich lag zur Straße. Straßenlärm und Ausblick hatten die Bewohner veranlasst, die Haustür und ein Fenster mit Mörtel zu

[290] Dislocations 1991, S. 19.

verschließen, so dass die Eingangstreppe funktionslos an einer glatten, geschlossenen Wand endete.[291]

Bonvicini interessierten zwei Aspekte an diesem Motiv. Zum einen das Motiv Haus und im speziellen die Eingangssituation, die das Haus seiner Funktion beraubt hatte. Das Haus konnte nicht mehr betreten werden. Es war nicht mehr benutzbar. Doch nicht nur die Funktionslosigkeit des Baus, sondern auch der Typus des Motivs, das Haus, zog die Künstlerin an. Architektur als (kunst)historisches Phänomen wurde zunehmend der Dreh- und Angelpunkt von Bonvicinis künstlerischen Werken.

Bonvicini hatte zu diesem Zeitpunkt gerade ihr Studienjahr am California Institute of the Arts (CalArts) in Valencia beendet, wo sie drei Ausstellungen realisiert hatte: „The Space“ (1991), „I Muri“ (1992) und „I Muri 2“ (1992). Thema dieser Ausstellungen war der architektonische Raum. Bonvicini baute den Innenraum der Ausstellungsräume um und schuf neue Räume in den bestehenden. Die Arbeiten waren räumliche Interventionen, für die Bonvicini Baumaterialien wie Gipskartonwände, Holz und Mörtel verwendete. In ihrer Ausstellung „Verbrauchte Nostalgie“ (1993) setzte sich diese Arbeitsweise fort. Die Künstlerin verwendete bezeichnenderweise die Fotografie von *The House* für die Einladungskarte zu dieser Ausstellung, die in der Galerie Likörfabrik der Kunst-Werke in Berlin stattfand.

Der Ausstellungsraum von „Verbrauchte Nostalgie“ war nicht sehr groß und lag in einem der oberen Stockwerke der Likörfabrik. An der vom Eingang aus rechts liegenden Seite ließ eine dreigeteilte Fensterwand Licht in den Raum. Bonvicini hatte mit 20 x 90 Zentimeter großen Ytong-Steinen eine Wand eingezogen. Betrat man den Raum und blickte entlang der Wand bis ans Ende des Raumes, entdeckte man, dass von der eingebauten Längswand eine kleine Querwand abzweigte. Es entstand der Eindruck, dass dort hinter der Querwand der Zugang zu dem Raum hinter der Längsmauer lag. Doch die Mauer teilte den Raum vollständig, so dass nur der Raum vor der Fensterwand für den Besucher zugänglich blieb. Wie schon in ihren drei Installationen am CalArts schuf Bonvicini mit ihrer baulichen Maßnahme eine neue Raumsituation in einer schon bestehenden, indem sie Zugänge oder ganze Teile eines Raumes mit Gipskartonplatten- oder Holzkonstruktionen verschloss. Das scheinbar Zugängliche war nicht betretbar, zum Raum gehörige Bereiche wurden ausgeschlossen, Sichtbares verbarg Unsichtbares und zugleich entstand ein neues Raumgefüge.

---

[291] Diese Informationen lieferte Monica Bonvicini in einem Interview mit der Autorin am 12. Januar 2004 in Berlin (Schlüter/Bonvicini 2004).

Bonvicini irritierte den Rezipienten mit ihren frühen Interventionen in seiner Raumwahrnehmung. In ihrer Arbeit *Turning Walls*, die acht Jahre später – 2001 – entstand, bearbeitete die Künstlerin dieselben Eigenschaften: verschlossen versus zugänglich, sichtbar und unsichtbar, dazugehörig sowie ausgeschlossen, jedoch mit Materialien, die statt des rohen Charakters Eigenschaften von Designgegenständen vermittelten: glatte Oberflächen, akkurate Kanten, Glänzendes. Mit Holz, Eisen, Vinylzäunen, Betonmauersteinen und Pflanzen gestaltete sie eine ca. 2,5 x 7 x 6 Meter große Raumskulptur, in der sie eine historische Idee von raumbezogener Kunst – „GO IN instead of LOOK AT" von 1959[292] – persiflierte. Auch hier war der Besucher bemüht, einen Eingang in die zimmerhohe Konstruktion zu finden. Der unregelmäßige Grundriss ließ Teile des Gebildes hervor- und zurückspringen, so dass der Betrachter hinter jedem Vorsprung einen Zugang vermutete. Bonvicini verwandelte den obigen Leitsatz Kaprows für seine Environments in ein „LOOK AT and GO AROUND". Sie warf damit den Rezipienten auf seine traditionelle Rolle des passiven Betrachters zurück, zugleich verweigerte sie ihm die Möglichkeit, dem Paradigma des „stillen Dialogs"[293], das seit dem späten 18. Jahrhundert das Verhältnis von Betrachter und Werk prägt, zu gehorchen.

*The House* demonstrierte daher schon 1992 in mehrfacher Hinsicht die Ausrichtung, der Monica Bonvicini in ihren Arbeiten bis heute folgt. Ihr grundlegendes Interesse an Architektur als zugleich historischem und sozialem Phänomen in Form der Schaffung sozialen Lebensraumes, ihre Faszination für künstlich geschaffene, paradoxe räumliche Situationen (Eingang und zugleich kein Zugang) sowie für Materialeigenschaften und deren Wirkkräfte sind bis heute die Achsen ihres künstlerischen Koordinatensystems. Wie schon bei *Never Again* vermutet werden konnte, liegen die Impulse für Bonvicinis Schaffen in einem starken Interesse an gesellschaftlichen Machtmechanismen und deren (ungerechten) Effekte begründet. Zentral für Bonvicinis Werke ist die Thematisierung von Machtstrukturen im Verhältnis von Männern und Frauen, aber auch von hierarchischen Machtstrukturen, vor allem im Bereich der Bauindustrie. Bonvicinis kritische Fingerzeige auf unausgewogene Machtverhältnisse artikulieren sich dabei immer in Bezug auf und unter Verwendung von Kunst- und Architekturgeschichte, wie vor allem in der Auseinandersetzung mit der Minimal Art und der Architektur – künstlerische Formen, die seit langem als Männerdomänen den

---

[292] Mit „GO IN instead of LOOK AT" charakterisierte Allan Kaprow sein Konzept von Environments im Vergleich zu Skulptur und Malerei, in: *Minutes of meeting with Allan Kaprow*, 2. November, Judson Memorial Church Archive, New York 1959, zit. nach: Reiss 1999, S. 24.

[293] Wolfgang Kemp beschreibt die moderne Form der Kunstbetrachtung seit dem späten 18. Jahrhunderts als „stillen Dialog" im Vergleich zu jener im feudalistischen 17. Jahrhundert. Wolfgang Kemp, „Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung", in: *Das Bild der Ausstellung*, hg. von Markus Brüderlin, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1993, S. 54- 67.

Kunst- und Baubetrieb prägen. Bonvicini stellt Gegebenes in Frage. Ihre künstlerische Kritik verführt und provoziert. Sie spielt mit historischen Bezügen, denn – so die Überzeugung der Künstlerin – „Dinge, die waren, lassen uns verstehen, wie wir heute sind.“[294]

Die Künstlerin arbeitet in ihren Werken dabei häufig allegorisch, d.h. sie schafft ihren kritischen Kommentaren Sinnbilder. Folgt man Craig Owens in seinem Text „Der allegorische Impuls“[295] sind Allegorien immer synthetisch. Sie akkumulieren approprierte Bilder/Formen/Materialien zu einem „parataktischen Werk“.[296] Allegorien versinnbildlichen das Gemeinte. Die Künstlerin artikuliert sich dabei in Form räumlicher Allegorien sowie in Fotografien, Zeichnungen und seit 1995 auch durch Videoarbeiten.

### 3.1.1. Allegorische Orte: Ortsbezogene Interventionen

Wie bereits verhandelt (s. Kapitel 1.2.), verschiebt sich die Arbeitsweise seit den 1990er Jahren von ortsspezifischen zu ortsbezogen Werken. Ortspezifisch sind Werke, die für einen bestimmten Ort geschaffen sind, mit diesem untrennbar verbunden sind (im Sinne von Richard Serras Diktum: „Das Werk entfernen heißt das Werk zerstören“) und sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit diesem Ort befassen. Davon ausgehend entwickelte sich dann seit den 1990er Jahren ein neuer Begriff von Ortsbezogenheit, wie ihn James Meyers in seinem Konzept des „funktionalen Ortes“ formulierte[297]: „Ein ‚Ort‘ im funktionalen Sinn hingegen kann, muß aber kein physischer Ort sein […]. Es ist ein Ort, an dem sich Informationen kreuzen, in dem sich Text, Fotografie und Videoaufzeichnungen, die Gestalt des Platzes und anderes überlagern: ein allegorischer Ort, um mit Craig Owens zu sprechen.“

James Meyer verwendete Craig Owens Begriff des „Allegorischen“ 1996 um sein Konzept des „funktionalen Ortes“ zu untermauern. Während der „allegorische Ort“ schon das Resultat der Interpretation des Werkes im Raum ist, bezeichnet das Konzept des „funktionalen Ortes“ eine zeitgenössisch-künstlerische Methode, ortsspezifisch zu arbeiten. Arbeiten, die auf diesem Ansatz basieren, propagieren ein erweitertes Verständnis von Raum. Im Gegensatz zu Arbeiten der Minimal Art und der Institutionskritik der 1960er und 1970er Jahre beschränkt sich die kritische Analyse des Kontextes eines Werkes nicht auf seine räumlichen (phänomenologischer Ort der Minimal Art) oder institutionellen (Kontext der Institution

---

[294] Schlüter/Bonvicini 2004.
[295] Vgl. Owens (1980) 1998.
[296] Ebd., S. 1312.
[297] Meyer 1996, S. 44-47.

Museum der Institutionskritik der 1970er Jahre) Rahmen. Werke, die ihren Ausstellungsort „funktional“ nutzen, formulieren im Betrachter einen „allegorischen Ort“, an dem ein „Prozeß, ein Agieren zwischen Situationen, ein Mapping von institutionellen und diskursiven Verwandtschaftsverhältnissen und der Körper, die sich darin bewegen“[298], wahrnehmbar wird. Wie wir sehen werden, sind die folgenden Werke von Monica Bonvicini ortsbezogene Werke und bilden „allegorische Orte“.[299]

Als *A Place to Call Home* (1994) im Berolina Haus am Berliner Alexanderplatz entstand, sah es dort noch anders aus. Die repräsentativen Fassaden der Berliner Bankgesellschaft oder des Cinemaxx lagen noch in ferner Zukunft. Nicht wirklich nutzbar, schien der Platz unwirtlich. Bezeichnend war zu dieser Zeit eine Werbekampagne der Stadt, in der man versuchte, mit dem Bild von Krankenschwestern oder Bauarbeitern, die baulich und finanziell marode Situation der Stadt zu legitimieren. Heute abgeschlossene Renovierungsarbeiten hatten gerade erst an einigen Gebäuden begonnen. 1993 hatten die Architekten Hans Kollhoff und Helmut Timmermann den Wettbewerb für die urbane Neugestaltung des Alexanderplatzes gewonnen. Ihr Entwurf sah zunächst den Bau von dreizehn Hochhäusern (je 150 Meter hoch) vor. Nach weiteren Modifizierungen blieben zehn davon übrig. Die Umsetzung des Entwurfes steht bis heute aus.

Auch das Berolina-Haus[300] umgurteten in diesem Jahr Baugerüste von mehreren Seiten. Das Büro- und Geschäftshaus war 1928-1932 nach einem Entwurf von Peter Behrens als Beton-Rahmenkonstruktion entstanden.[301] Über dem ebenerdigen Ladengeschoß befanden sich eine auskragende Glasgalerie und sechs Bürogeschosse. Die Fassade war kassettenartig vertieft und mit Kalksteinplatten verkleidet. 1993 hatte die Landesbank Berlin das Gebäude erworben und Bauarbeiter waren 1994 damit beschäftigt, dem Bau ein frisches Äußeres zu verschaffen. Während die Sanierungsmaßnahmen am Alexanderhaus 1995 abgeschlossen wurden, verzögerte sich das Ende der Bauarbeiten am Berolina-Haus weiter. Schwierigkeiten verursachten nicht nur die Finanzierung, sondern auch die Folgen der baulichen Eingriffe. Man begann mit der Renovierung im ersten Stockwerk. Das Erdgeschoss wurde nicht einbezogen. Obwohl zuvor noch funktionstüchtiger Bau, musste im Rahmen dieser Sanierung

---

[298] Ebd., S. 44. Siehe hierzu auch die Anmerkungen in Kapitel 1.2. zum Thema „Ortsbezogenheit“.

[299] Ebd.

[300] Das Haus verdankt seine Bezeichnung der einst in der Nähe stehenden Skulptur der Berolina. Es steht unter Denkmalschutz. Vgl. *Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Berlin*, bearb. von Sibylle Badstüber-Gröger, Michael Bollé et al., 2. Aufl., München/Berlin 2000, S. 117.

[301] Die beiden Gebäude waren die einzigen realisierten Bauten des Wettbewerbs zur Neugestaltung des Alexanderplatzes von 1929. Ebd.

eine aufwendige Stahlträgerkonstruktion im ersten Stock installiert werden, um die Statik der Architektur zu gewährleisten. Der Sinn dieser architektonischen Maßnahme erschien, technisch und finanziell, schon früh zweifelhaft. Die Architektur des Alexanderplatzes visualisierte eine Allegorie des Unfertigen.

Die absurde Bausituation weckte das Interesse Monica Bonvicinis. Die Künstlerin lebte damals bereits acht Jahre in Berlin. Seit zwei Jahren wieder zurück von ihrem einjährigen Aufenthalt am CalArts, war sie weiterhin von der sozialkritischen Lehre ihrer Mentoren Michael Asher und Allan Sekula beeinflusst. Sensibilisiert für soziale Bedingungen, die den Kunstbetrieb beeinflussen, und umgeben von dem sich ständig verändernden Stadtgefüge Berlins in der Ära Helmut Kohl, fokussierte sich ihr Interesse auf die Welt der Bauindustrie und deren (Macht-)Strukturen. Vor allem ein Typus des ‚kleinen Mannes' reizte Bonvicini: der Bauarbeiter.

Am Berolina-Haus waren Arbeiter aus Deutschland und dem ehemaligen Ostblock, Russen und Polen, beschäftigt. Menschen, die sich das, was sie dort schufen, niemals selbst würden leisten können. In einer Gesellschaft, in dem Regierung und Investoren immense Summen in Bauvorhaben steckten, die später von ebenso finanzkräftigen Interessenten angekauft wurden, blieb die Rolle desjenigen, der die Voraussetzung einer solchen Transaktion schuf, unterbewertet. Bonvicini fühlte sich dem Berufsstand des Bauarbeiters verbunden, denn für sie bestand eine Verwandtschaft zwischen dessen Rolle und der des Künstlers im Kunstbetrieb. In einem Interview mit der Künstlerkollegin Andrea Bowers erklärte Bonvicini: „Als ich mit Baumaterialien zu arbeiten begann, freute ich mich darüber, mit Bauarbeitern schaffen zu können. Ich respektiere sie und ihre Arbeit sehr. […] Auf eine Art scheint mir der Künstler dem Bauarbeiter verwandt. Auf der einen Seite hast du den Künstler, der die Arbeit macht, auf der anderen Seite all die Kuratoren, Kritiker, Händler, Sammler."[302] Der Künstlerin stellten sich Fragen: Was hält ein Bauarbeiter/Handwerker von seinem Beruf, dem Projekt an dem er arbeitet? Wie sieht er sich und seine Rolle im entsprechenden System (Kunst, Bau)?[303]

Auf einer anderen Ebene lag Bonvicinis Interesse für das soziale System der Bauindustrie in der Tatsache begründet, dass dieser gesellschaftliche Bereich der Arbeitswelt eine

---

[302] „Nasty, or unclean, offensive, indecent, inclement. Monica Bonvicini Interviewed by Andrea Bowers ", in: *Monica Bonvicini. Scream & Shake*, Ausst.-Kat. Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble/Kunstwerke Berlin e.V./P.S.1, New York, Grenoble 2001, S. 37.

[303] Die Künstlerin begann in diesem Jahr dann auch die Fragebögen für „What does your wife/girlfriend think of your rough dry hands?", in denen Bonvicini Bauarbeiter zu ihrem Verständnis ihrer sozialen Rolle befragte, zu entwickeln (vgl. Schlüter/Bonvicini 2004).

Männerdomäne ist. Nicht nur die vertikalen, hierarchischen Strukturen, sondern auch die horizontalen Machtverteilungen einer Gesellschaft in Männlich und Weiblich spiegelten sich in diesem sozialen System. Der Bauarbeiter schien zwar im Vergleich zum Bauherren unterprivilegiert, hatte aber durch seinen Berufsstand zugleich das Image des ‚starken Mannes' – ein Klischee, das Bonvicini für ihre Intervention *A Place to Call Home* (Abb. 5) aufgriff. Die Künstlerin bat eine Reihe Bauarbeiter in der Nähe des Gebäudes um Erlaubnis, sie fotografieren zu dürfen. Mit Helm und in originärer Arbeitskluft posierten die Bereitwilligen vor ausgesuchten, einfarbigen Hintergründen in der Umgebung. In betont legerer Haltung und in der typischen Farbigkeit der Malboro-Werbekampagnen spiegelten die Porträts das Image von Männlichkeit á la Malboro-Man: abenteuerlustig, souverän und jeglicher Gefahr trotzend. Zwei dieser Porträts wurden Teil ihrer Intervention.

Die Künstlerin hängte die beiden ausgewählten Porträts in die Fenster des Berolina Hauses im ersten Stock. Doch die deutschen Modelle konnten dem amerikanischen Idealbild nur bedingt entsprechen. Die untersetzte Figur des Älteren mit dem stattlichen Bauchansatz oder die kräftigen Hände des schlaksigen Jüngeren vermittelten eher Eigenschaften, die dem deutschen Klischee eines guten Arbeiters entsprachen: Bodenständigkeit, Beständigkeit und körperliche Stärke. Zu den Porträts arrangierte sie zwei Fotografien von Häusern. Die beiden Abbildungen zeigten Wohnhäuser, die auf den ersten Blick den Eindruck europäischer Häuser erweckten. Nur bei genauerem Hinsehen zeigte sich, dass die Dachgiebel etwas zu geschwungen waren, die Stockwerke zu stark betont. Denn die Fotografien entstammten einem japanischen Architekturmagazin und zeigten eine japanische Vision des Typus des europäischen Hauses.

Die Intervention *A Place to Call Home* war zwei Monate zu sehen, von Juni bis August 1994. Im auskragenden ersten Geschoss des Berolina-Hauses, direkt über einem Eingang zur U-Bahn an der Rathausstraße, hingen die 210 x 140 Zentimeter großen Farbfotografien in den vier Fenstern links außen. Die beiden Bauarbeiter-Porträts wurden von den zwei Fotografien der Häuser gerahmt. Links hatte Bonvicini die Fotografie eines roten Klinkerhauses mit dunklen, verschachtelten Giebeldächern positioniert, das nach Westen über die Rathausstraße hinaus verwies. Im Fenster rechts war das Foto des älteren Bauarbeiters gehängt: dunkelblaue Jeans, Pullover und Hose, nur der Helm und der Kragen eines weißen T-Shirts blitzten vor dem steingrauen Hintergrund auf. Das rechte Bein hochgestellt, beide Hände in den Taschen, blickte der Mann zielstrebig in dieselbe Richtung wie die Fensterfront des Klinkerhauses neben ihm: gen Westen. Der jüngere Bauarbeiter im nächsten Fenster, schien sich von seinem Nachbarn abzuwenden. Orangefarben behelmt und in dunklem Wollpulli hatte der junge

Mann die rechte Hand nachdenklich an den Mund gelegt, während er die linke in der weißen Hose vergrub. Hinter ihm waren neben einer neutralen Wand noch Teile eines Baugerüstes zu erkennen. Das rechte Einfamilienhaus in Dreiviertelansicht zeigte – passend zum Porträt – mit dem Eingangsbereich gen Süden. Der hölzerne Bau war hellgrau gestrichen, die Fenster setzten sich weiß ab. Eine niedrige Klinkermauer umfasste das Gebäude.

Die Künstlerin konfrontierte in dieser Intervention die Besucher eines unfertigen, unwirtlichen Alexanderplatzes mit zwei Klischees der deutschen Gesellschaft: dem gepflegten Einfamilienhaus und dem (idealen) Rollenprofil des (deutschen) Mannes – stark und verlässlich. Die deutsche Sehnsucht nach heimischer Idylle, strotzend vor beruhigender Gemütlichkeit, stand der rauhen Realität einer städtischen Dschungellandschaft im Berlin der 1990er Jahre entgegen. Bonvicini verknüpfte die beiden Aspekte in ihrer Intervention miteinander, indem sie ästhetische Paare bildete, die je aus beiden Klischees bestanden. Die linken Abbildungen, in dunklen Tönen gehalten, nach Westen schauend und die zwei rechten, hell und nach Süden ausgerichtet, formierten sich im Zusammenspiel optisch zu einem in den Stadtraum greifenden, visuellen Rondell.

Das Verfahren des Zusammensetzens der vier Fotografien zu einer Gesamtformation erinnert an die Methode der Collage. Bonvicinis Verarbeiten von Bildsprache und Motiven aus der Werbung ähnelte in seiner Struktur den Methoden der Pop-Art-Künstler. In seiner Serie der „Great American Nudes“ von 1960/61 schuf Tom Wesselmann Collagen und Assemblagen, in denen er stilisierte Darstellungen nackter Frauenfiguren mit zeitgenössischen Abbildungen von Konsumartikeln oder realen Objekten kombinierte. Indem die Bilder die Frau als Stillleben und ihre Sexualität als Ware in Hyperform präsentierten, zeigten sie den männlichen Blick in seiner Hypertrophie. In seinen Werken nutzte Wesselmann die Wirkung von Farbe und Form und gelangte so in seinen Collagen von Frauenbildern und Konsumgütern zu ästhetischen Aussagen zum Image der Frau in der Welt der Medien.

Bonvicini hingegen übersetzte gesellschaftliche Images in die Bildsprache der Werbung und kombinierte diese miteinander, ohne dass sie sich jedoch berührten. Ihre Werke sind keine Collagen oder Assemblagen im herkömmlichen Sinn der Herstellung. *A Place to Call Home* fungierte vielmehr als „allegorischer Ort“ in der Stadt. Die Intervention dieser vier Images zweier Klischees nahm kritisch Stellung zu der konkreten Situation 1994. Die Künstlerin verwebte Bezüge und Verweise im Werk, die Bedeutungshorizonte öffneten, welche über das Werk und seinen Ort hinaus reichten. Für die Thematisierung der Ideen von Männlichkeit und Familie/Haus in unserer Gesellschaft wurde die Bildsprache der Werbung verwendet und das

Thema somit aktualisiert. Bonvicinis Werk warf dadurch Fragen nach der Bedeutung der Medien für die Verbreitung solcher massenwirksamen Klischees auf. Beide Idealbilder von Mann und Haus beleuchtete Bonvicini jedoch zugleich aus außereuropäischen Blickwinkeln: einem amerikanischen und einem japanischen. Die Künstlerin schuf Distanz zu den Klischees: sie internationalisierte, d.h. objektivierte, differenzierte und untergliederte die Stereotypen gleichermaßen. Sie verankerte die bearbeiteten Idealbilder in dem neuen Kontext einer Unwirtlichkeit von Stadt und Gesellschaft und verschaffte ihnen im reflektierenden Betrachter ein neues Leben.

Im selben Jahr wie *A Place to Call Home* entstand für die Ausstellung „Abenteuer Glück. Goldrausch V – Bilder und Räume von 13 Berliner Künstlerinnen" im Haus am Waldsee die Arbeit *Deutsche Deckung* (1994/1995). Das Werk bezog sich zugleich auf die Architektur des Ausstellunsgraumes, seine Geschichte und die Architektur und Geschichte der örtlichen Ungebung. Das Haus am Waldsee wurde 1922/23 nach Plänen des Berliner Architekten Max Werner errichtet und diente zunächst als Werkstätte, dann als Familienwohnsitz für die Firma Knobloch & Rosenmann. Die Villa liegt in einem Gartenpark auf einem großzügigen Wassergrundstück am Waldsee in Zehlendorf und wurde vom Architekten zur Straßenseite im traditionellen, englischen Landhausstil von Hermann Muthesius gestaltet. Zur Gartenseite öffnet sich die Villa mit einer symmetrischen, mit Loggien geschmückten Fassade.[304]

Das Haus am Waldsee erlebte mehrfache Umbauten und eine bewegte Eigentümer- und Nutzungsgeschichte. Während des Nationalsozialismus war es nach Verkauf aus Privathand seit 1942 als Außenstelle der Allgemeinen Film-Treuhand Sitz der Geschäftsstelle der UFA. Den Zweiten Weltkrieg überstand das Haus am Waldsee nahezu unbeschädigt und wurde 1945 dem Bezirksamt Zehlendorf zur kulturellen Nutzung übergeben. Schon unmittelbar nach Kriegsende, im August 1945, debütierten hier, im „Amerikanischen Sektor" von Berlin, die Berliner Philharmoniker. Seit 1947 fungiert das Haus als Kultureinrichtung und ist bis heute eine renommierte Institution in der Kulturlandschaft Berlins.

Das Haus am Waldsee war 1994 in einem unsanierten Zustand. Als Bonvicini ihre Arbeit installierte, glaubte bezeichnenderweise ein Großteil der Bevölkerung, sie gehöre zu einer Sanierungsmaßnahme.[305] Wissend um die Geschichte des Hauses am Waldsee und interessiert an der aktuellen städtischen Situation des Baus, legte Bonvicini in ihrer Auseinandersetzung mit dem Gebäude zwei thematische Schwerpunkte: a) das Haus und seine Vergangenheit im

---

[304] Dehio 2000, S. 520.

[305] Schlüter/Bonvicini 2004.

Deutschland des Zweiten Weltkrieges und b) das Gebäude heute, als Kultureinrichtung in einem Viertel, das die wohl situierte, gutbürgerliche Mittel- bis Oberschicht der Stadt bewohnt. Auf ihren Streifzügen durch die Umgebung entdeckte die Künstlerin ein diese zwei Interessensbereiche verbindendes Merkmal. Viele der Gebäude im städtischen Umfeld waren mit Eternitplatten gestaltet worden, zugleich war Eternit eines der beliebtesten Baumaterialien in der Zeit des Nationalsozialismus gewesen. Die Wahl des Materials für die Installation war getroffen: 20 x 20 Zentimeter große, schwarze und weiße Eternitplatten.[306]

Die Künstlerin wählte zwei Flächen des Gebäudes für ihre Intervention. Zum einen entschied sie sich für eine Wand nahe eines Fensters im Ausstellungsraum, zum anderen für die Portikuspfeiler der Hausfront. Vier der sechs Portikuspfeiler besetzte sie mit einem schwarz-weißen Karomuster aus Eternitplatten, die sie auf zwei Metern Höhe an den weißen Pfeilern anbrachte. Das Karomuster war – bedingt durch die Form der Eternitplatten – in sich geschwungen (Abb. 6). Im Ausstellungsraum rhythmisierte Bonvicini die Wand mit einem Linienmuster. Eine vom Fenster nach links kippende schräge Linie aus einzelnen, weißen Platten wurde jeweils von drei Reihen schwarzer Eternitziegel abgelöst. Die gesamte Wand wurde bis auf die Höhe der Fenster mit diesem Muster gestaltet (Abb. 7). Die Intervention erweckte den Eindruck eines schwarz-weißen, minimalistischen Wandgemäldes. Bonvicini hatte sich hier der vorherrschenden Gattung in der Ausstellung, der Malerei, angenähert, um sich zugleich von ihr abzuwenden. Mit ihrer reduzierten Formensprache und den geometrischen Mustern erinnert Bonvicinis Arbeit an Daniel Burens Streifenbild-Interventionen sowie an Frank Stellas „shaped canvases“.

‚Wieviel Raum braucht ein Bild zum Atmen?’ fragte Brian O’Doherty 1976 in Bezug auf Stellas „shaped canvases“. Stellas gestreifte U-, T- und L-förmige Bilder lenkten den Blick von Grenzen des Bildes auf die Grenzen der Wand. Die Bilder thematisierten ihren Rahmen und aktivierten so die Bedeutung der Wand. „Der Bruch mit dem Rechteck bestätigte formell die Autonomie der Wand“.[307] Bonvicinis *Deutsche Deckung* hingegen überspannte physisch schon die ganze Wand. Die Übergänge zur Decke und zum Boden wurden zu Grenzen ihres gemauerten Bildes. Indem die Künstlerin den Rahmen des Werkes thematisierte, überschritt sie die traditionelle Grenze einer Ausstellungssituation: die Hängung einer gerahmten Malerei in einer Ausstellungssituation. Diese Grenzüberschreitung war zugleich Voraussetzung und Resultat für die Setzung des thematischen Kontextes: die Geschichte des Hauses am Waldsee.

---

[306] Ebd.

[307] O’Doherty 1996, S. 29.

Bonvicinis Werk demonstrierte so, dass die Kunst nicht nur die Wand längst erobert hatte, sondern auch den Raum, den ihr Werk durch historischen Inhalt entneutralisieren konnte.

Neben Stellas „shaped canvases“ erinnerte Bonvicinis *Deutsche Deckung* in ihrer reduzierten Farb- und Formensprache an Daniel Burens Interventionen. Buren ging es in seiner „nicht-illusionistischen, materialistischen Praxis der Theorie“[308] darum, in der festgelegten Form seiner Streifenbilder einen Grad von Neutralität zu erreichen, der dem Werk einen bildnerischen Charakter abspricht und es kritisch-hinweisend funktionieren lässt. Buren fasste 1967 anlässlich einer gemeinschaftlichen Aktion zur Eröffnung des „Salon de la Jeune Peinture“ im Musée de la Ville de Paris mit Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni in einer „Kundgebung“ sein Verhältnis zur Malerei wie folgt: „[...] da Malen heißt, mit Rücksicht auf Ästhetizismus, Blumen, Frauen, Erotik, alltägliche Umgebung, Kunst, Dada, Psychoanalyse, Krieg in Vietnam zu malen, SIND WIR KEINE MALER.“[309] Buren schuf institutionskritische Werke, die explizit keinen Autonomieanspruch erhoben und physisch durch ihre Platzierung die wirkenden Machtstrukturen im Kunstbetrieb in Frage stellten. Auch Monica Bonvicinis Position ist in dieser Intervention eine, die Malerei zwar thematisiert, jedoch kritische Distanz zu diesem Medium demonstriert.

Zugehörig zu einer jüngeren Generation institutionskritisch arbeitender Künstler, formulierte Bonvicini mit ihrer ortsbezogenen Interventionen im Vergleich zu Buren eine zeitgenössische Form kritischer Haltung, die nicht mehr nur auf den Kunstbetrieb abzielte. *Deutsche Deckung* kritisierte nicht nur die moderne Forderung nach der Autonomie des Kunstwerkes, seinen Warencharakter im Kunstmarkt oder das Ideal der Neutralität des Galerieraumes. Bonvicinis Arbeit verwies durch die Verwendung des Materials Eternit auf die Geschichte des Hauses am Waldsee und seiner städtischen Umgebung. In ihrer reduzierten Farb- und Formensprache spielte die Intervention zudem mit dem Vokabular der Minimal Art und der Institutionskritik der 1970er Jahre. Das Werk verknüpfte Zeitgeschichte mit kunstgeschichtlichen Inhalten und entfaltete einen vielschichtigen und assoziativen Bedeutungs- und Interpretationshorizont, der zwar Stellung zu problematischen Themen bezog, jedoch nicht im Sinne einer Institutionskritik, sondern eher als künstlerischer Kommentar im Raum, spielerisch und zugleich provokativ. Darin entsprach die Arbeit den Merkmalen der „Arbeiten am White

---

[308] Einleitungstext zu Daniel Buren, in: Harrison/Wood 1998, Bd. 2, S. 1041.

[309] Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni, „Kundgebung“ (1967), in: Buren 1995, S. 45.

Cube“[310], denn auch *Deutsche Deckung* schuf einen „allegorischen Ort“ im Ausstellungsraum.

Schon die Titel von Bonvicinis ortsspezifischen Werken *A Place to Call Home* und *Deutsche Deckung* waren allegorische Orte, Sprachbilder, die ironisch-provokativ zum Ort Stellung bezogen. Die Interventionen selbst aktivierten von ihrem physischen Ort aus ein Verweisungsgeflecht, das vielfältige Interpretationsmöglichkeiten eröffnete. Dabei verfolgte Bonvicini das „funktionale Konzept“ Meyers, denn diese Arbeiten basierten auf einer Mapping-Strategie des Ortes und der Verweisungshorizont wurde durch die Analyse und das Thematisieren des Kontextes des Ausstellungsortes erweitert. Bonvicini stellte Zusammenhänge zur deutschen Geschichte, dem Nationalsozialismus sowie zu der historischen Rolle und institutionellen Verfasstheit von Architektur und Malerei her. Der Betrachter konnte dieses Netz von Verweisen vor Ort durch das Werk wahrnehmen. Bei *A Place to Call home* handelte es sich um eine zweidimensionale Arbeit, die nicht explizit durch Bewegung wahrgenommen werden musste. Es wurde kein installativer Erfahrungsraum geschaffen. Der Betrachter wurde lediglich visuell-mental angesprochen. Für *Deutsche Deckung* arbeitete Bonvicini zwar im Raum und schuf aber keinen eigenen, betretbaren installativen Erfahrungsraum. Beide Werke waren Interventionen, die in eine vorhandene Situation eingriffen, indem sie sich allegorisch auf den jeweiligen Ort und seinen Kontext bezogen.

### 3.1.2. Allegorien weiblichen Widerstandes: Videoarbeiten

Nachdem Künstlerinnen wie Judy Chicago oder Miriam Schapiro in den 1960er Jahren die Frage nach der Rolle der Frau thematisiert hatten, begann mit dem Ende der 1970er Jahre eine neue Generation von Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Martha Rosler und Cindy Shermann sich mit den sozialen und psychologischen Dimensionen des Geschlechterunterschiedes auseinanderzusetzen.[311] Sie untersuchten in Rückgriff auf psychoanalytische Theorie und feministische Filmkritik, wie sich die gesellschaftliche Definition dieses Unterschiedes entwickelt hatte, wie dieser konstruiert worden war, wie er sich durchsetzen und zur Benachteiligung der Frau gegenüber dem Mann führen konnte. Monica Bonvicini steht in dieser Tradition feministischer

---

[310] Vgl. Kapitel 1.2.

[311] Vgl. Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, in: ders., *Beyond recognition: representation, power and culture*, hg. von Scott Bryson, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 166-190.

Kunstproduktion und beschäftigte sich vor allem in ihren Videoarbeiten wie *Wallfuckin'* (1995/1996) mit der Rolle der Frau in der heutigen Gesellschaft.

*Wallfuckin'* entstand für die Ausstellung „Soma in Bethanien" 1995 im Kunstamt Kreuzberg in Berlin. Ein weißer Kubus stand im Ausstellungsraum. Durch eine Tür gelangte man ins Innere. Monica Bonvicini hatte diese Konstruktion aus Gipskartonwänden, Holzpanelen, Aluminiumstäben, Mauersteinen und Mörtel gefertigt und mit weißer Farbe veredelt. Der Kubus wurde innen durch eine Trennwand in zwei gleich große Hälften geteilt, wenn auch nicht vollständig. Die eingezogenen Gipskartonplatten ließen rechts vom Eingang Platz, um Durchlass in die hintere Hälfte zu gewähren. Dort stand am Boden an der Wand ein Monitor, der in einem Loop Monica Bonvicinis Videoarbeit *Wallfuckin'* (Abb. 8) aus demselben Jahr zeigte.

Glatte straffe Haut, darunter Rundungen an den richtigen Stellen und nirgends ein Fettpölsterchen zuviel – Monica Bonvicini zeigte in ihrer Videoarbeit dem Zuschauer einen entblößten, schönen Frauenkörper. In *Wallfuckin'* geschieht wortwörtlich genau das, was der Titel der Arbeit versprach: Eine Frau, deren Kopf von der Kamera abgeschnitten wird, hält sich an der Kante einer Wand fest und reibt in rhythmischen Bewegungen ihren nackten Unterkörper daran (Abb. 9). Die Hüften schwingenden, die rhythmischen Bewegungen der Nackten evozieren nach kürzester Zeit eine sexuell aufgeladene Stimmung im Raum. Zur erotischen Wirkung dieser Bewegungen schrieb Joshua Decter: „Zumindest teilweise verdankt sich meine Faszination für dieses Werk dem unmittelbaren Vergnügen, das mir das Video bereitete […]. Ich gebe gerne zu, dass ich als heterosexueller Mann von dieser Darstellung erotisch-libidinös angesprochen wurde. Das Video schafft ein Kraftfeld sexueller Energie, die […] für jeden Zuseher erlebbar ist, unabhängig von Geschlecht, sexueller bzw. politischer Ausrichtung."[312]

Die Anonymität der Frau, ihre Gesichtslosigkeit, ist ein weiterer Faktor für die Entstehung dieses Kraftfelds sexueller Energie. Während der gesamten Dauer des Videos bewegt sich der weibliche Körper stark hin und her und auf und ab. Es erscheint daher für den Betrachter jederzeit möglich, dass das Gesicht der Person aus dem Abseits ins Bild gerät. Das konsequente Nicht-Zeigen des Gesichts der Nackten fördert im Betrachter den Wunsch, das Rätsel um die Identität der Frau zu klären. Gespannt wartet man daher das Ende des Videos ab – und wird enttäuscht. Die Identität der Frau bleibt ungeklärt. Das Wegschneiden des

[312] Joshua Decter, „L'effet Bonvicini/The Bonvicini Factor/Der Bonvicini-Faktor", in: Bonvicini 2001, S. 15.

Gesichts hat dabei einen bewusst eingesetzten, intensivierenden Effekt in Hinsicht auf das Thema Sexualität. Mit dem Verweigern einer Identifikationsmöglichkeit spielt Bonvicini mit dem Betrachter ein Spiel der Verführung.

Baudrillard definierte Verführung in seinem Werk *Von der Verführung* (1992) als das Spiel des Scheins, des Austauschs der Zeichen, die nichts bezeichnen außer ihrer eigenen Bewegung. Für Baudrillard ist Verführung das, wovon es keine Repräsentation gibt. Er setzt sie der Liebe entgegen, die auf einen zu enthüllenden Sinn aus ist, die Manifestation eines eindeutigen Begehrens darstellt und auf Erfüllung zielt. Dahingegen bestehe die Verführung in der ständigen Herausforderung, im Duell. Sie operiere mit Zeichen, die nicht im Rahmen eines Diskurses zu entschlüsseln seien. Während die Liebe den Rückfall in Subjekt und Individuation darstelle, laufe die Verführung über „leere, unleserliche, unauflösliche, arbiträre und unvorhersehbare Zeichen, die kaum auffallen und die die Raumperspektive verändern; aus diesen Zeichen kann man keinen Text oder keine Erzählung machen und sie haben weder ein Subjekt (der Äußerung) noch eine Aussage.“[313] Verführung operiert nach Baudrillard mit Trugbildern, die Simulation ist ihre Taktik. Verführung ist ein Spiel ohne manifeste Wahrheit.

Bonvicini verführte in *Wallfuckin'* den Betrachter. Sie operierte mit dem bewegten Zeichen einer nackten Frau, deren wahre Identität sie jedoch versteckt hielt. Sie weckte ein Verlangen, das im Endeffekt nicht befriedigt wurde. Das Begehren des Betrachters wurde verdoppelt. Zum einen wurde er von der offenbaren Sexualität der Handlung gereizt, zum anderen wurde die Neugier des Betrachters durch die Gesichtslosigkeit der Akteurin geweckt. Bonvicini führte dem Betrachter die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche vor Augen und thematisierte in ihrer Methode der Verführung das Motiv der Grenze, welches auch bildlich in Form der Wand und des Frauenkörpers im Video auftaucht.

Wände sind – von innen betrachtet – Grenzen zwischen Lebensraum und Umwelt. Sie tragen in der Architektur Häuser und garantieren so die Stabilität von Lebensraum. Die Haut eines menschlichen Körpers ist ebenfalls eine Grenze. Sie trennt den Leib von seinem Umfeld. Laut Claudia Benthien kann man zwischen zwei kulturellen Denkbildern unterscheiden: der „Haut als Hülle“ und der „Haut als Ich“. Das moderne Konzept von der Haut als Hülle geht einher mit der Idee vom „Leib als Haus“. Der Leib wird als eine klar nach außen abgrenzbare Einheit vorgestellt, in deren Innerem verborgen der souveräne Kern des Subjektes liegt. Dahingegen griff bis ins 18. Jahrhundert das Konzept von der Haut als Ich oder der „Haut als porösem

---

[313] Jean Baudrillard, *Von der Verführung* (1979), München 1992, S. 39.

Kleid“[314], das einen osmotischen Innenraum umschließt, den Flüsse durchströmen, der in Bewegung ist und durch die poröse Haut nach außen offen.

Bonvicini spielte in ihrer Videoarbeit *Wallfuckin’* mit diesen zwei Konzepten von Grenze und setzt sie in Bezug zu Körper- oder Architekturbegrenzungen. Die Verbindung von geometrischer, fester, architektonischer Mauer und bewegtem weichen Körper in Bonvicinis Video versinnbildlicht diese beiden Konzepte. Indem die Künstlerin das Verlangen nach Verschmelzung visualisierte, thematisierte sie das Thema der Grenzüberschreitung. Sie stellte Konzepte von undurchlässigen und durchlässigen Grenzen nebeneinander, hob deren Eigenschaften hervor und machte zugleich das Angebot der Verknüpfung. Eine nackte, weiche, lebendige Frau wurde gezeigt, wie sie versucht, sich mit einer harten, toten Mauer sexuell zu vereinigen. Bonvicini verweigert diese Verbindung und visualisiert in ihrer Arbeit die Grenzen dieses Wunsches. *Wallfuckin’* erscheint als ein Raum, dessen Grenzen als Prozess der „permanente[n] Arbeit der Filterung, Aus- und Einschließung, der Durchlässigkeit und Undurchlässigkeit“[315] wahrzunehmen ist.

Die Künstlerin setzte sich künstlerisch auf einer zweiten Ebene in dieser Arbeit mit dem Thema der Grenze auseinander. Um das Video sehen zu können, musste der Besucher den speziell für dieses Werk errichteten Kubus betreten. Das Innere dieser Holzkonstruktion erinnerte stark an den Raum, in dem die Handlung des Videos spielte. Wie bei einer russischen Babuschka-Puppe entstand ein Raum (Video) im Raum (Kubus) im Raum (Ausstellungsraum). Sowohl der Ausstellungsraum, der Kubus, als auch der Raum im Video wiesen dabei die Charakteristika eines White Cube auf.

Brian O’Doherty beschrieb die Wände des postmodernen Ausstellungsraums in Anlehnung an biologische Konzepte einer Zelle als osmotische Membran, „durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich […] austauschen.“[316] Bonvicini entwarf im Anschluss an O’Dohertys Bild vom postmodernen Ausstellungsraum in ihrer Videoarbeit das Konzept von Raum als Grenzzone, als komplexer Ballungsraum von Handlung und Information. In ihrer Videoarbeit bearbeitete Bonvicini zum einen das Motiv des White Cube. Sie positionierte ihre Videoarbeit in der Containerkonstruktion im White Cube und bezog sich somit sowohl mit ihrer Containerkonstruktion räumlich-formal auf den White Cube, als auch in ihrer

---

[314] Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Hamburg 1999, S. 46.
[315] Eva Horn, „Über Grenzen“, in: *Texte zur Kunst*, 12. Jg., Nr. 47, September 2002, S. 41.
[316] O’Doherty 1996, S. 88.

Videoarbeit, indem sie eine Kulisse zeigte, die mit jener im Inneren des Containers identisch zu sein schien.

Zum anderen behandelte sie die Themen von Sexualität, Weiblichkeit und Männlichkeit. Indem Bonvicini das Sprachbild ihres Titels („wallfucking“ = „die Wand ficken“) filmisch umsetzte, visualisierte sie ein Bild über das Verhältnis von Architektur, White Cube und Weiblichkeit. Eine Frau „fickt“ ein Symbol männlicher Macht, die Wand als tragendes Element moderner, weißer Architektur. Der weibliche Part wird als aktiv und handlungsstark dargestellt, die Wand als männliches Element als passiv und unbeweglich. Bonvicini vertauschte die Rollen von Männlichem und Weiblichem und demonstriert darin die Fragilität der Grenzen historischer Zuschreibungsmuster. Der Raum, den *Wallfuckin'* bildete, war somit begrenzt durch eine osmotische Membran, in der sich ästhetische und soziale Werte austauschen und vermischen.

Für die Arbeit *Hausfrau Swinging*, die 1997 in der Ausstellung „Vertigo“ in der Galleria Emi Fontana in Mailand gezeigt wurde, bearbeitete Bonvicini das Thema der gesellschaftlichen Rolle der Frau erneut. Sie bezog sich dafür auf die 1947 entstandene Federzeichnung *Femme-Maison* von Louise Bourgeois. Mit feinem, schwarzem Strich hatte die amerikanische Künstlerin in einem schmalen, rechteckigen Hochformat eine moderne Allegorie[317] der „Hausfrau“ gestaltet.

Die Figur steht auf einem Dielenboden. Bis zur Taille ist der entblößte Unterkörper der Frau zu sehen, während der Oberkörper eingezwängt unter einem Behältnis, einem Haus, steckt. Nur die Arme der Figur, welche im Verhältnis zum Unterkörper verkümmert und klein erschienen, schauen aus dem Haus hervor. Der winzige, rechte Arm der Frau hebt die Hand und grüßt den Betrachter. Der linke Arm hängt unbewegt an der Seite herunter. Der Kopf der Frau wird vollkommen vom Haus verdeckt.

Mit ihren kleinen, runden Füßen steht die „Hausfrau“ auf dem harten Dielenboden, dessen Paneele sich perspektivisch nach hinten verjüngen. In rundender Linienführung beschreibt Bourgeois die Frau: die kräftigen Waden, üppigen Oberschenkel und das breite Becken des Unterkörpers, der an der Taille in das Haus des Oberkörpers übergeht. Von den Füßen verlaufen nach rechts neun Striche horizontal zu den Dielen des Holzbodens bis zum Rand. Auch das Haus ist mit wenigen Strichen skizziert. Über zwei vorspringende Halbgeschosse,

---

[317] Siehe Peter Bürgers Definition der modernen Form der Allegorie: „Während die traditionelle Allegorie die Welt in einem universalen Verweisungszusammenhang ordnet, ist die moderne nur noch subjektive Setzung des vereinzelten Ich“, in: Peter Bürger, „Klassizität und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Nr. 9, 1985, S. 138.

die von Rundbögen durchbrochen werden, führt mittig eine Freitreppe zum Hauseingang im ersten Stockwerk. Darüber befinden sich zwei weitere Etagen, die von einem Mezzaningeschoss mit kleiner Lochfensterreihe und einem Mansardendach überwölbt werden. Eine detaillierte Zeichnung, doch die Darstellung des Hauses ist perspektivisch nicht korrekt. Verwirrend ist der Winkel, in dem die linke Seitenwand zum Haus steht. Er ist so gering, dass es aus bestimmten Blickwinkeln so aussieht, als sei die Seitenwand eigentlich Teil der Front.

Das Motiv des Hauses entfaltet in Bourgeois Allegorie eine erweiterte Bedeutung. Traditionell symbolisierte das Haus bzw. der Tempel den menschlichen Körper und folgte dabei der Vorstellung, „daß der Leib der Seele nur Herberge für kurze Zeit bietet".[318] Doch das Haus ist in Bourgeois' *Femme-Maison*-Serie nicht mehr lediglich Symbol für den menschlichen Leib, sondern Bourgeois' Häuser haben selber Charaktere, sie leben.[319]

Bourgeois „paraphrasiert in unerschöpflichem Potential eindringlicher Bildfindungen die Erfahrungen ihrer frühen Kindheit".[320] Die Künstlerin verarbeitet ihre Kindheitserlebnisse mit einer kränkelnden, vom Vater abhängigen Mutter und einem Vater, der seine Frau immer wieder – für die Tochter offen erkennbar – betrog. Die Kreation eines negativ besetzten Klischees der modernen „Hausfrau" lag vor diesem Hintergrund nahe. *Femme-Maison* ist das Bild einer Frau, deren Lebensführung davon bestimmt wird, Kinder in die Welt zu setzen und einen Haushalt zu führen, so dass Entwicklung einer eigenen, durchsetzungsfähigen Persönlichkeit in diesem Falle auf der Strecke blieb. Bourgeois zeigt dies bildhaft, indem sie ihrer Frauenfigur ein kräftiges Becken und kleine schwächliche Arme schenkt und den Kopf, und damit das Gesicht, verdeckt. In Louise Bourgeois' Zeichnung ist das Haus zugleich Heim und Gefängnis des Weiblichen.

Monica Bonvicini griff in ihrer Arbeit *Hausfrau Swinging* (1997) dieses Motiv der „Hausfrau" auf. Sie behandelte das Klischee der Hausfrau jedoch nicht zeichnerisch wie Bourgeois, sondern Bonvicini arbeitete für diese Auseinandersetzung mit dem Medium Video, das durch die Produktion sich bewegender Bilder prozesshaft und handlungsorientiert ist. Die Künstlerin nutzte diese dynamischen Eigenschaften für ihr Werk. Wie bei *Wallfuckin'*

---

[318] Artikel „Haus", in: *Herder Lexikon der Symbole*, hg. von Marianne Österreicher-Mollwo, Freiburg i. Br. 1978, S. 71.

[319] Marie-Laure Bernadac, „Femme-Maison", in: dies., *Louise Bourgeois*, Paris 1995, S. 23-28.

[320] Die Betrügereien des Vaters waren für die Tochter meist offen ersichtlich. Der Vater hielt sich sogar zeitweilig ein Hausmädchen, das eigentlich als seine Mätresse fungierte. Vgl. Gabriele Oberreuter-Kronabel, „Besetzte Häuser. Beobachtungen zu Louise Bourgeois", in: *Zwischen den Welten. Beiträge für Jürgen Meyer zur Capellen*, hg. von Damian Dombrowski, Weimar 2001, S. 328.

wurde der Monitor, der das Video *Hausfrau Swinging* zeigte, 1997 umrahmt von einer temporären Konstruktion im Ausstellungsraum präsentiert (Abb. 10). Bonvicini hatte ein Gestell auf drei Beinen aus grün imprägnierten Holzleisten gebaut, dessen zwei Schenkel einen Winkel von 45 Grad bildeten. In circa einem Meter Höhe hatte die Künstlerin Gipskartonplatten montiert, die das Gerüst der Konstruktion verdeckten. Die Platten waren weiß gestrichen und erweckten von weitem den Eindruck einer Leinwand, der sich aber beim Näherkommen entkräftete, da der Winkel der Konstruktion sichtbar wurde. Am Boden war mittig vor dem unteren Teil des Gestells der Monitor platziert und zeigte das Video.

Richtete der Betrachter seinen Blick auf den Monitor, wurde er Zeuge einer irritierenden Handlung. Vor einer Konstruktion wie jener im Ausstellungsraum steht eine Frau, nackt mit ausgeprägtem Becken. Sie trägt ein weißes Holzhaus über den Kopf gestülpt und ist daher gesichtslos. Wie Bourgeois „Hausfrau“ ist Bonvicinis Figur nicht identifizierbar und besitzt einen spezifisch gebärfreudigen, eher stämmigen Körper. Jedoch sind ihre Arme frei beweglich. Bonvicinis „Hausfrau“ ist handlungsfähiger als jene von Louise Bourgeois.

Die weibliche Figur beginnt im Film langsam mit ihrem beschwerten Haupt hin- und her zu schwingen. Der unproportional große Kopfschmuck bewirkt, dass die ‚maskierte’ Frau schnell aus der Balance gerät. Sie fängt an mit dem Hausaufsatz gegen die beiden Wände des Gestells zu stoßen. Es scheint, als wolle sie sich von ihrem Hausaufsatz befreien, in dem sie ihn gegen die Wände schmettert. Jedes Abprallen auf der einen Seite führt zu einem Aufprall auf der anderen Seite der Konstruktion. Das Aufprallen ist zwar jedes Mal heftig und laut, die Figur behält jedoch die Kontrolle. Sie fällt nicht um. Der Handlungsablauf erscheint wie eine sehr gut einstudierte Choreografie, welche die Darstellerin perfekt beherrscht.

Die Frau ohne Gesicht bleibt durch den ganzen Film hindurch in dieser Choreografie gefangen. Bonvicini nutzt auch in dieser Arbeit die Technik des Loop, um die Handlungssequenz in eine Endlosschleife einzubetten. Die Befreiungsschläge der ‚Hausfrau’ werden durch die Wiederholung in ihrer Bedeutsamkeit gesteigert. Zugleich wird durch das Wiederholen das Verzweifelte dieser Handlung betont, da die Befreiungsversuche zwar vorgeführt werden, jedoch nie zum ersehnten Ziel führen: der Zerstörung des Aufsatzes. Bonvicinis ‚Hausfrau’ führt eine Handlung vor, die ohne Ergebnis bleibt. Die Figur bleibt zwischen den zwei Seiten der Wandkonstruktion gefangen. Das Haus auf ihrem nackten Leib macht sie blind.

Bonvicinis Haus war kein beschützendes Element, sondern schränkte die Frau in ihrer Handlungsfähigkeit ein. Zum einen war die Frauenfigur durch das Haus auf ihrem Kopf blind,

zum anderen schien es sie aus dem Gleichgewicht zu bringen. Hier stellte sich aber die Frage, warum die Frau ihre Hände nicht benutzte. Es schien als hätte die Akteurin vergessen, dass sie handlungsfähig ist und sich von ihrem Kopfschmuck selbst mit ihren Händen befreien könnte. Stattdessen blieb ihre ganze Aktivität darauf konzentriert, eine Handlung zu vollführen, die in ihrer dauerhaften Wiederholung zu keiner Veränderung führte.

Judith Butler schrieb 1990: „Geschlechtsidentität [ist, K.S.] eine Identität, die durch die *stilisierte Wiederholung der Akte* in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird."[321] *Hausfrau Swinging* untermalt diese These mit einer filmischen Allegorie im Raum. Die Figur der Hausfrau fungiert als Motiv des Weiblichen, das von dem Haus, einem architektonischem Motiv, dominiert wird. Der nackte Körper der Frau bleibt unter dem Haus und zwischen den Wänden gefangen, die den Rahmen für ihr Verhalten bilden. Die Schenkel der Wandkonstruktion halten die Hausfrau von ihrem Bestreben, sich zu befreien, ab. Architektur symbolisiert in Bonvicinis Vokabular oft das Männliche. Zugleich ist das Haus ein Symbol für das private Reich der Frau. Die Frauenfigur wiederholte blind die eingeübte Choreografie, in der sie ihren Widerstand gegen ihre Situation demonstrierte, sich jedoch nicht befreien konnte und in ihrer eigenen Handlung gefangen blieb. Sie wiederholte einen „sitilisierten Akt" und formulierte somit eine Allegorie weiblichen Widerstandes gegen gesellschaftlich geprägte Rollenmuster.

Das Motiv der schonungslosen Widerholung taucht auch in *Hammering Out (an Old Argument)* (1998) auf, in dem sich Bonvicini auf das Werk *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* (1969) von Lawrence Weiner bezieht. Der Blick der Besucher blieb 1969 an einer Wand im Ausstellungsraum der Berner Kunsthalle hängen. An einer Stelle war eine Fläche von 90 x 90 Zentimeter Putz von der weißen Wand entfernt worden. Roh und uneben schaute der Kern der Mauer hervor. Im Rahmen der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung „When Attitudes become Form" in der Kunsthalle Bern[322] nahm der amerikanische Künstler Lawrence Weiner 1969 mit seiner Arbeit *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* teil. Monica Bonvicini unterzog mit ihrer Videoarbeit *Hammering Out (an Old Argument)* (Abb. 11) Weiners Arbeit einer Revision.

---

[321] Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*, Frankfurt a. M. 1991 (Orig. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), S. 206.

[322] Die Ausstellung wurde von März bis April 1969 in Bern gezeigt und dann, in leicht veränderter Form, von August bis September 1969 im Londoner Institute of Contemporary Arts. Vgl. When Attitudes 1969.

*Hammering Out* wurde 1998 erstmals in der Ausstellung im hinteren Raum der Galerie Mehdi Chouakri in Berlin gezeigt. Im Gegensatz zu *Wallfuckin'* und *Hausfrau Swinging* präsentierte Bonvicini diese Arbeit nicht innerhalb einer räumlich-architektonischen Installation. Die Anfangssequenz des Videos *Hammering Out* ist ein langer, intensiver Blick auf einen Teil einer weiß gespachtelten Wand. Das Weiß ist frisch und man erkennt die Spuren des Farbauftrages. Während der Betrachter schon beginnt, sich mit der Struktur des Farbauftrages zu beschäftigen, bewegt sich langsam eine Hand in den Bildausschnitt. Sie hält einen großen Hammer mit hölzernem Griff und einem kubischen Eisenkopf. Die Hand führt den Hammer zur Wand und – schlägt zu. Ein Teil der Wand bricht heraus. Es staubt, das Bild färbt sich gelblich. Dann schwingen Hammer und Hand wieder zurück, aus dem Bild heraus, um im nächsten Moment wieder sichtbar zu werden und weitere Stücke aus der Wand zu schlagen. Dieser Vorgang wiederholt sich in den sechzig Minuten, die das Video dauert, regelmäßig. Am Ende fehlen nicht nur die Farb- und Mörtelschicht und geben den Blick auf den gemauerten Kern der Wand frei, es werden sogar aus den tief in der Wand liegenden Mauersteinen Teile herausgeschlagen.

Bonvicini machte die Handlung, die zu Weiners *A 36" x 36" REMOVAL …* führte, zum Hauptmotiv ihres eigenen Werkes. Das Abtragen der Wandfläche in Weiners Arbeit wurde in *Hammering Out* zu einem zielstrebigen, zerstörerischen Schlagen durch eine zarte Frauenhand. Bonvicini visualisierte den künstlerischen Herstellungsprozess in ihrem Werk, wohingegen Weiners Werk das Resultat dieser Handlung war. Bonvicini befragte mit ihrer Arbeit das moderne Konzept des autonomen Kunstwerkes, ein haptisch erfahrbares, materielles Produkt im Raum (Skulptur, Malerei) sein zu müssen, auf seine Gültigkeit. Ihre filmische Revision zu *A 36" x 36" REMOVAL …* betonte die Handlung, nicht das Ergebnis des Werkes. Die Prozesshaftigkeit des Mediums Video ermöglichte diese Auseinandersetzung.

*Hammering Out* wurde wie die beiden älteren Videoarbeiten Bonvicinis in einem Loop präsentiert. Dabei folgten in dieser Arbeit auf Filmsequenzen, die sich verlangsamt in Zeitlupe abspulten, Abschnitte, die in normalem Tempo abliefen. Bonvicinis Werk konzentrierte sich auf die Auseinandersetzung mit nur einer Handlung: dem Schlagen mit einem Hammer auf eine Wand. Diese Handlung präsentierte Bonvicini in Nahaufnahme in einem rechteckigen Bildausschnitt. Zudem wurde die Handlung in permanenter Wiederholung gezeigt, wobei sich Veränderungen nur minimal offenbarten. Das in die Wand geschlagene Loch wurde von Mal zu Mal in nur geringem Maße größer. Die Handlung war somit nicht mehr nur als empirische Bewegungsabfolge wahrnehmbar, sondern wurde mit künstlerischen

Mitteln der Reduktion zu einer stilisierten Reihung von bewegten Einzelbildern. Bonvicini nahm darin zugleich Bezug auf das von ihr verwendete Medium Film sowie ihren kunsthistorischen Bezugspunkt von 1969. Bonvicini paraphrasierte die Möglichkeiten des Films, Bewegung in Echtzeit zu zeigen und eine Geschichte, eine Story zu erzählen, indem sie zwar Elemente dieser Möglichkeiten nutzte, sie aber nicht bis zum Ende durchdeklinierte. Wie es nach jedem Hammerschlag denkbar gewesen wäre, dass sich ein neuer Handlungsstrang entwickelte, so hätte auch das Tempo gleich bleiben können. Bonvicini jedoch arbeitete bewusst mit den Mitteln des Loops, der Duration und Reduktion, um ihre Reflexion auf das Medium formal zu artikulieren.

Diese Kombination verschiedener Tempi im Video hatte einen eindringlichen Effekt. Kaum hatte sich das Auge des Betrachters an eine Geschwindigkeit gewöhnt, verfiel der Film in ein anderes Tempo. Die Übergänge waren dabei fließend. Die Verlangsamung der Handlung verstärkte die Intensität ihrer Bedeutung. Bonvicini nutzte die Qualität des Mediums Film, Handlungen in Echtzeit zu zeigen, zugleich reflektierte sie diese Eigenschaft, indem sie an einigen Stellen den Ablauf verlangsamte. Thematisch nahm die Künstlerin die Bedeutsamkeit des Werkes und der künstlerischen Handlung mit den Mitteln der Videokunst ins Visier.

Der ursprüngliche, künstlerische Schaffensprozess war das Hauptmotiv von *Hammering Out*. Indem Bonvicini diese Handlung als stilisierte Bewegungsabfolge zeigte, distanzierte sie sich von ihrem historischen Bezugspunkt und dessen Bedeutsamkeit. Zudem zeigte ihre Videoarbeit anstatt einer männlichen Hand – wie die historische Referenz *A 36" x 36" REMOVAL* … hätte vermuten lassen – eine weibliche. Mit dieser kleinen Frauenhand öffnete Bonvicini eine für ihre Werke bezeichnende, inhaltliche Dimension: das Feld der Gender-Themen. Das Motiv der Frauenhand, wie sie aggressiv auf eine weiße, glatte Mauer schlägt, rekurrierte einmal mehr auf Bonvicinis intensive Auseinandersetzung mit der Gender-Problematik. Indem sie in ihrem Werk durch Repetition und Reduktion das Unspektakuläre des Entstehungsprozesses eines der bekanntesten Werke des Künstlers Lawrence Weiner beleuchtete, warf sie Fragen nach den Mechanismen des Kunstbetriebes auf, die über Wert und Bedeutung von Künstler und Werk entscheiden. Mit dem Motiv der Frauenhand, die mit voller Kraft zuschlug, problematisierte sie in diesem Bedeutungsrahmen zugleich die Rolle der Frau im sozialen System der Kunst und schuf zugleich eine Allegorie für Judith Butlers These, dass die Geschlechtsidentität („gender“) in sozialer Handlung konstruiert wird:

> „Ist also die Grundlage der geschlechtlich bestimmten Identität keine scheinbar bruchlose Identität, sondern die stilisierte Wiederholung von Akten

> in der Zeit, so verschiebt sich die räumliche Metapher von ‚Grund' und enthüllt sich als stilisierte Konfiguration, ja als durch die Geschlechtsidentität bestimme Verkörperung der Zeit. […] Die Möglichkeiten der Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d. h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt."[323]

Wie Butler zweifelte Bonvicini die Legitimation gesellschaftlicher Geschlechterrollen an und eröffnete die Möglichkeit, Geschlechterrollen als veränderbar zu denken.

Monica Bonvicini setzte in allen drei Videoarbeiten Motive des Weiblichen in Bezug zur Architektur. Die Frauenfiguren in den besprochenen Videoarbeiten kämpfen und spielen mit und gegen Architekturelemente(n). Ein Grundimpuls in Bonvicinis Werk ist seit Anbeginn die Analyse von Machtstrukturen, vor allem geschlechtlich bedingter (Mann-Frau), in den sozialen Systemen von Kunst und Architektur. Architektur repräsentiert dabei ein soziales System, das stark von Männern dominiert wird. Schon in der Renaissance prägte sich in der Architektur ein Bild vom Mann als Zentrum der Macht, von dem die Frau ausgeschlossen blieb. „Woman is thus suppressed, repressed and replaced. Suppressed, in the analogical relation between body and architecture. It is man's body […] from which architectural principles derive. Repressed, in the model of the city. Women's unique quality, that of motherhood, is projected onto the male body. Replaced, by the figure of the architect. The male […] has usurped the female's reproductive qualities in the desire to fulfill the myth of creation" beschrieb Diana Agrest diese Entwicklung 1993.[324]

Architektur manifestierte sich in Bonvicinis Videoarbeiten vor allem in einem Motiv, dem der Wand. Die Architektur, das Sinnbild für männliche Macht, fungierte in den Videoarbeiten als Rahmen, gegen den sich die Frauenfiguren auflehnten. In *Hammering Out* griff eine Frauenhand, ein historisch von einem Mann besetztes Motiv, an. Die Frauenfigur in *Hausfrau swinging* konnte sich weder von dem Haus auf ihrem Kopf, noch aus der zweiseitigen Wandkonstruktion befreien. Der Nackten aus *Wallfuckin'* blieb die sexuelle Vereinigung mit

---

[323] Butler 1991, S. 207.

[324] Diana Agrest, „Architecture from Without: Body, Logic, Sex" (1971), in: dies., *Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical Practice*, Cambridge, Mass./London 1991, S. 188.

der Wand, an der sie sich rieb, verwehrt. Das Motiv der Wand visualierte bei Monica Bonvicini verschiedene Dimensionen des Themas Grenze.

Die Frau in *Wallfuckin'* ‚fickte' ein Symbol der Männlichkeit. Sie verkörperte hier den aktiven Part, sie bestimmte die Handlung. Die Wand schien der Frau ausgeliefert. Bonvicini vertauschte die traditionellen Rollen von Männlich- und Weiblichkeit und stellte sie dadurch in Frage. Die Frauenhand in *Hammering Out* verletzte die Wand, die Grenze, die die männlich dominierten Containerräume der Architektur und des Kunstbetriebs der Moderne von ihrer Umwelt abgegrenzt und zugleich definiert hatte. Das Haus auf dem Kopf, das Symbol für den eigenen Leib und das Männliche tragend, der gleichzeitig handlungsunfähig, weil blind, machte, suchte die Figur in *Hausfrau swinging* loszuwerden, es zu zerstören. Doch sie bewegte sich zwischen zwei Wänden, welche die Schenkel eines Winkels bildeten, hin und her und blieb darin gefangen. Indem Bonvicini die Frauenhand in *Hammering Out* eine historisch männlich definierte Rolle spielen ließ, thematisierte sie die Mechanismen des Kunstbetriebes und der Rolle der Frau in diesem System. Ihre ‚Hausfrau' in *Hausfrau swinging* agierte, die Nackte in *Wallfuckin'* war dominant, doch blieben beide in männlichen Strukturen gefangen, vielleicht weil sie selbst männliche Verhaltensweisen übernahmen. Bonvicinis zeigte jedoch die Verletzlichkeit dieser sozial definierten Strukturen und entlarvte deren Grenzen als antastbar und konstruiert.

Dass *Hausfrau swinging* und *Wallfuckin'* im Gegensatz zu *Hammering out* in einem architektonischen Gehäuse gezeigt wurden, die betretbar waren, gab den Werken den Charakter einer orts-und kontextbezogenen, intermedialen Installation. In *Hausfrau Swinging* war der Betrachter zudem in einem architektonischen Gefüge gefangen, so dass er sich physisch verstärkt mit der Rolle der Figur des jeweiligen Videos identifizierte. *Hausfrau Swinging* und *Wallfuckin'* waren demnach Installationen. Sie waren komplexe Systeme, die sich thematisch mit der Rolle der Frau beschäftigten und darin räumlich-filmische Allegorien kreierten. Die Räume lassen sich als symbolisch-handlungsbezogen beschreiben, da mit symbolischen Motiven gearbeitet wurde, die der Betrachter lesen konnte und die Handlungsoptionen lediglich vorgeführt werden. Der Betrachter bleibt Zuschauer einer räumlich-filmischen Allegorie.

### 3.1.3. Containerräume zwischen Destruktion und Konstruktion

Dass der White Cube selbst zum Inhalt eines Werkes werden kann, ist spätestens mit Markus Brüderlins Begriff der „Arbeit am White Cube" bezeichnet worden. In den folgenden Werken

bearbeitet Monica Bonvicini das Motiv des White Cube mit architektonischen Mitteln und bewegt sich dabei zwischen Destruktion und (De)Konstruktion.

Hinter den weißen Wänden des Ausstellungsraumes der Galerie Mehdi Choukri befand sich 1998 ein überraschend großer Hohlraum. Monica Bonvicini hatte für ihre Arbeit *A violent, tropical, cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75 mph* (1998) eine White-Cube-Konstruktion im Hauptraum der Galerie errichtet. Ihre Installation benötigte diesen neuen, eigenen Raum, denn die Künstlerin hatte zwei große Ventilatoren auf den zwei gegenüberliegenden Wänden befestigt, die auf höchster Stufe betrieben eine beängstigend starke Windschneise schufen (Abb. 12).

Der Effekt der Arbeit war körperlich und sinnlich direkt erfahrbar. Der Besucher musste beim Betreten der Galerie den Ausstellungsraum passieren. Dabei wurde er mit dem lautstarken Getöse der Ventilatoren konfrontiert sowie mit dem Gefühl, jederzeit von dem erzeugten Windstrom umgerissen werden zu können. Jedoch konnte der Ausstellungsbesucher nach einiger Zeit feststellen, dass der erzeugte Windstrom nicht wirklich gefährlich war, sondern vielmehr sehr angenehm. Man konnte sich im Raum herumtreiben und -wehen lassen, ohne irgendwo ernsthaft anstoßen zu können. Der Körper des Besuchers war Ziel und Spielball der Installation. Mit ihm konnte der Rezipient die fast lustvolle Wirkung der Arbeit erst vollends wahrnehmen.[325] Bonvicini befreite den Rezipienten also kurzzeitig von seiner Rolle als sozialer Akteur im Kunstbetrieb und machte ihn zu einem rein sinnlich-körperlich wahrnehmenden Subjekt. Während die Ventilatoren liefen, war jegliche Unterhaltung ausgeschlossen. Weder auf der Vernissage noch später konnten Besucher unbehelligt miteinander kommunizieren. Die Lautstärke der Intervention machte Kommunikation unmöglich.

Inspiriert war *A violent, tropical, cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75 mph* von Michael Ashers „Air Works“[326], mit denen der Künstler seit 1967 in verschiedenen Ausstellungsinstitutionen eingegriffen hatte. Asher baute für diese Interventionen ebenfalls Gipskartonkonstruktionen in den Ausstellungsraum und installierte Ventilatoren. Doch im Unterschied zu Bonvicinis Arbeit wurden die Ventilatoren in seinen Werken so angebracht, dass sie für den Betrachter unsichtbar blieben. Zudem reduzierte er die

---

[325] Während und auch noch nach Ende der Ausstellung schickten Besucher Fotos von sich in der Ausstellung an die Künstlerin (Schlüter/Bonvicini 2004).

[326] Vgl. *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, hg. von Benjamin H. D. Buchloh, Halifax/Los Angeles 1983.

Windproduktion der Ventilatoren auf ein Minimum, so dass nur ein leichter Windhauch durch den Raum strich. Dieser Effekt konnte von den Besuchern auch unbemerkt bleiben.

Monica Bonvicinis Installation *A violent, tropical, cyclonic piece of art …* war dagegen laut und offensiv. Es schien, als wolle die Künstlerin die Effizienz der konzeptuellen, stillen Strategie ihres Lehrers Michael Asher anzweifeln, mit ihrer Strategie der direkten und konfrontierenden Ansprache der Betrachtersinne ein Gegenangebot liefern. Indem sie den Betrachter mit einem körperlich und akustisch sehr eindringlichen Erfahrungsraum konfrontierte, stieß sie ihn in einen aufwühlenden Wahrnehmungsstrudel. Durch die Ventilatoren störte sie den kommunikativen Austausch zwischen den Besuchern, und der Rezipient wurde noch stärker auf die Wahrnehmung seines eigenen Körpers und seiner Empfindungen zurückgeworfen. Werkimmanent lag in der lauten, spektakulären „Geste“[327] der Arbeit – wie in einem Zyklon – ein windstilles Auge, in dem die sinnliche Konzentration des Rezipienten auf sich selbst stattfinden konnte.

Auch in *Plastered* (1998) wurde der Betrachter auf die sinnlich-leibliche Wahrnehmung seiner selbst fokussiert. Das Wort „plastered“ hat zwei Bedeutungen: vergipst und besoffen. Mit ihrer Installation *Plastered* baute Monica Bonvicini 1998 mit ironischem Unterton diesen Bedeutungen eine räumliche Allegorie. In der Wiener Sezession hatte die Künstlerin für ihren Beitrag zur Ausstellung „Junge Szene“ 1998 den Boden des Ausstellungsraumes mit Gipskartonplatten ausgelegt.[328] Die Platten lagerten auf einer Konstruktion aus Styroporteilen. Wollte ein Besucher die Ausstellung sehen, musste er den Boden des Ausstellungsraumes betreten. Die Verwendung dieser instabilen Materialien bewirkte, dass der Bodenbelag unter dem Gewicht der Ausstellungsbesucher kollabierte. Manchmal sackte ein Fuß nur leicht ein und hinterließ einen kleinen Riss, mal brach der Boden vollends auf und es entstand ein tiefes Loch. Jeder Besucher hinterließ seine Spuren, und am Ende war von der sauberen, glatten Bodenoberfläche nichts mehr übrig (Abb. 13).

Der Besucher wurde in dieser Installation gezwungenermaßen zum Teil des Kunstwerkes. Er war zugleich Rezipient und Teilnehmer, Betrachter und Handelnder. Diese aktive Teilnahme

---

[327] Susanne Falkenhausen beschrieb den Bezug von Bonvicinis Arbeiten der 1990er Jahre auf Michael Ashers Werke der 1970er Jahre mit der Formulierung „From Concept to Gesture“. Susanne von Falkenhausen, „Dal concetto al gesto. il gioco di Monica Bonvicini con le strategie del modernismo, ovvero come capovolgere il minimalismo/From Concept to Gesture. Bonvicini's Play with the Strategies of Modernism, or How to Turn Minimalism from Its Head Onto Its Hand“, in: *Monica Bonvicini. Bau*, Ausst.-Kat. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin 2000, S. 79.

[328] Die Arbeit war ebenfalls in der Ausstellung *Quobo. Kunst in Berlin 1989-1999* zu sehen, die 2001 Station im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart machte. Vgl. *Quobo. Kunst in Berlin 1989-1999*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2000.

war die entscheidende Determinante der Arbeit. Ihre Effekte waren nicht festgelegt, so dass das Werk Unvorhersehbares zuließ. Unfreiwillig wurden Ausstellungsbesucher zu Beteiligten. Manche blieben mit den Füßen in Löchern im Boden hängen und mussten sich helfen lassen, andere fielen sogar hin. Die Idee des kultivierten Ausstellungsbesuches wurde untergraben.

An den Wänden des Ausstellungsraumes hingen unregelmäßig verteilt Zeichnungen und Collagen, welche Bilder und Motive aus Anzeigen der Bauindustrie, Pornomagazinen und Abbildungen berühmter Giotto-Fresken miteinander kombinierten. Wenn der Besucher also wie ein ‚Besoffener' über den brüchigen, ‚vergipsten' Boden wankte, wurde ihm eine kultivierte Kunstbetrachtung erschwert und er machte sich unfreiwillig zum Komödianten. In dieser Hinsicht schien es, als wollte die Künstlerin den Kunstbetrachter lächerlich machen, ihn vorführen. Indem sie aber alle Besucher in dieselbe Lage brachte, zielte sie nicht auf den Einzelnen und seine absurde Situation, sondern auf das Schaffen einer Gesamtsituation, in der einzelne Rezipienten Darsteller in ihrer Parodie auf die Kunstrezeption wurden.

Bonvicini dekonstruierte in ihrer Installation den Sinn von Kunstbetrachtung, indem sie die traditionell getrennte Rollenverteilung von Betrachter und Werk störte. Die Installation war nicht durch Betrachtung körperlich und intellektuell fassbar, sondern erst durch das Handeln der Rezipienten in der Konstruktion des Raumes wurde das Werk wahrnehmbar. Susanne von Falkenhausen analysierte Bonvicinis Werke 2000: „The performance thus shifted from the video image to the visitors, who became unwitting actors; Asher's methods were once again recast, from the statics of a situation of perception controlled by the artist's experimental order into an unpredictable participation by the visitors, with plenty of potential comedy (at the visitors' expense), which in turn de-constructed the hallowed act of looking at art."[329]

Bonvicini fügte mit *Plastered* in den White Cube des jeweiligen Ausstellungsraumes einen doppelten Boden ein, dessen Innenraum hohl war und der beim Betreten brach. Dieser doppelte Boden war kein Geheimfach, in dem sich wertvolle Information verbarg, sondern eine Konstruktion, die das Werk als konstruiert entlarvte. Indem die Künstlerin in ihrer Installation den Ausstellungsraum zur Bühne machte, auf der die Rezipienten unfreiwillig agierten, persiflierte sie die Funktion und Macht des White Cube, der hier wiederum als Symbol des Männlichen gesehen werden kann. Wie in Bonvicinis Werk *I Believe in the Skin of Things as in that of Women* (1999), das für die Ausstellung „D'Apertutto" der Biennale di

[329] Falkenhausen 2000a, S. 85.

Venezia 1999 entstand[330], kommentierte die Künstlerin die männlich geprägten Machtstrukturen ironisch.

Biennale von Venedig 1999: in den hohen Hallen des Arsenale tauchte an einer Stelle plötzlich eine architektonische Konstruktion im Raum auf. Sie bestand aus Gipskartonplatten und wurde von außen mit Aluminiumstäben stabilisiert. Die Aluminiumstäbe waren dunkelgrau und warfen Schatten auf die Wände der Konstruktion. Sie bewirkten, dass die betretbare Box aus Gipskarton eine dunkle Außenhaut zu haben schien. Es entstand der Effekt, dass die Box sich zwar deutlich vom Raum abhob, jedoch Teile aus bestimmten Perspektiven mit der Umgebung zu verschmelzen schienen.

Der Titel *I Believe in the Skin of Things as in that of Women* der Installation bezog sich auf ein Zitat von Le Corbusiers aus dem Jahr 1977. Der Titel verwies auf das Konzept der Arbeit. Monica Bonvicini hatte sexistische Aussagen von Architekten seit Vitruv gesammelt und für diese Installation bearbeitet. Für jedes dieser ausgewählten Zitate hatte die Künstlerin eine Karikatur gezeichnet. Vier dieser Karikaturen übertrug Bonvicini in dicken Bleistiftstrichen auf die Innenwände der Box. Neben jeder Zeichnung war das Zitat und die entsprechende Quelle gedruckt worden (Abb. 14).

Die Methode des mühsamen und detailgetreuen Auftragens der Zeichnungen auf die Wand konterkarierte die Künstlerin durch eine aggressiv-destruktive Methode, indem sie die Wände der Box an manchen Stellen durchstieß und aufriss. Susanne von Falkenhausen analysierte: „The imagery is impossible to overlook: The ugly box disrupts the spatial harmony of the Gothic architecture of the venerable Arsenale, but also stands for male-dominated architecture, while the damage refers to feminist resistance to it.“[331]

Bonvicini baute einen Raum im Raum. Sie stellte das Sinnbild der moderner Architektur und des modernen Kunstbetriebes, den Container, in einem mittelalterlichen Bau auf und zeichnete dann ihre Karikaturen auf die Wände des Innenraumes. Später zerstörte sie ihre Konstruktion an einigen Stellen, indem sie die Wände teilweise aufriss. Bonvicini konstruierte, kreierte und demolierte, auf Konstruktion folgte Destruktion. Das künstlerische Resultat formulierte eine Ästhetik des Desolaten und erneut eine Allegorie weiblichen Widerstands, denn *I Believe in the Skin of Things as in that of Women* war zugleich ironischer

---

[330] Mit dieser Arbeit gewann Bonvicini auf der Biennale 1999 den Goldenen Löwen. Die Arbeit wurde nachfolgend in demselben Jahr im Civica D'Arte Moderne e Contemporanea in Turin präsentiert.

[331] Falkenhausen 2000a, S. 84.

Kommentar zum zeitgenössischen Kunstbetrieb und zu männlichen Machtstrukturen im sozialen System der Architektur.

Indem Bonvicini die Wände des Containerraumes mit ihren Karikaturen entneutralisierte und sie an mehreren Stellen durchstieß und einriss, schuf sie eine Allegorie des Desolaten. Die durchlöcherten Wände demonstrierten, dass die Wände, die den Containerraum der Moderne gebildet hatten, schon längst porös geworden waren. Ironische Kommentare im Inneren waren möglich geworden und zersetzten die alten Vorstellungsmuster von innen heraus. Das Motiv der Moderne, der Containerraum, blieb nach dem Akt der Zerstörung, dem weiblichen Widerstand, als eine Ruine zurück, als „allegorischer Ort".

Ihre architektonischen Konstruktionen hatte die Künstlerin mit Eigenschaften ausgestattet, welche den Ausstellungsbetrieb entweder entschieden störten oder zumindest irritierten. Laute Ventilatoren, ein zusammenbrechender Boden und durchstoßene Wände gaben Zeugnis davon, dass die Künstlerin dem Motiv des White Cube den Kampf angesagt hatte. Ihre Destruktionen der Wände oder des Bodens in *I Believe in the Skin of Things …* und *Plastered* hinterließen Sinnbilder, in denen ein ironischer-sarkastischer Kommentar enthalten war. In *A cyclonic … piece of art …* fehlte der Akt der architektonischen Destruktion. Die Ventilatoren zerstörten lediglich die Möglichkeit zur Kommunikation.

Bonvicini verhandelte in diesen drei Arbeiten die Bedeutung des Containerraumes. Ihr Vorgehen entsprach Mark Wigleys Begriff von Dekonstruktion: „[die dekonstruktive Methode, K.S.] erschüttert in ihrer Befragung Strukturen so lange, bis sie ihre strukturellen Schwachstellen zeigen. Unter einem subtilen, aber schonungslosen Druck werden die Grenzen der Struktur deutlich, und sie selbst wird damit als Struktur sichtbar, aber als etwas anderes als das kulturell zugelassene Bild von Struktur."[332] Bonvicini setzte in dieser Form den White Cube, das Symbol männlicher Macht, erneut Allegorien des (weiblichen) Widerstandes aus.

In ihren drei Werken *A cylonic … piece of art …*, *Plastered* und auch *I Believe in the Skin of Things…* konfrontierte Bonvicini das Motiv des White Cube, das Symbol der männlich dominierten, sozialen Systeme von Architektur und Kunst, mit ihrer Strategie des Allegorischen, durch die sie ironische Kommentare in Form provokativer De(kon)struktion formulieren konnte. Die Künstlerin baute eigene architektonische Konstruktionen im Ausstellungsraum und schuf im Sinne der Definition Installationen, die als komplexe Systeme

---

[332] Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel/Berlin/Boston 1994 (Orig. *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, 1993), S. 47.

im Raum wahrnehmbar waren. Die Raumqualität von *Plastered* und *A cylonic … piece of art* …war symbolisch-handlungsbezogen. Der Betrachter wurde zum (un)freiwilligen Teilnehmer in den räumlichen Sinn-bzw. Sprachbildern, die er lesen konnte. In *I Believe in the Skin of Things...* blieb der Betrachter Zuschauer. Eine Handlungsoption war in den zerstörten Wänden lediglich angedeutet. Die Raumqualität war ebenfalls symbolisch-handlungsbezogen.

### 3.1.4. Interieur im Kontext

Eine weiße Mauer bildete 1999 in der Galleria Emi Fontana in Mailand ein offenes Rechteck um einen mit lindgrünen Gipskartonplatten ausgelegten Innenhof. In dieser rechteckigen Vertiefung lag eine Luftmatratze mit einem dunkelgrünen Kunstsamtbezug am Boden. Während die Außenwände mit kalt-glänzenden, weißen Fliesen bedeckt worden waren, hatte man die Innenwände der Mauer mit grau gemusterten, unregelmäßig erhabenen Platten bedeckt. Das entstandene 60 x 400 x 360 Zentimeter große Objekt war mittig im Ausstellungsraum platziert worden (Abb. 15).

Die Wirkung der Materialien und Formen der Installation waren widersprüchlich. Der Charakter der rechteckigen Mauerformation wurde von zwei Materialien bestimmt: den glatten, glänzenden Kacheln, mit denen normalerweise Badezimmer gefliest werden, und den grauen, erhabenen Platten, die im Alltag zumeist als Bodenbelag für Garagenauf- oder Ausfahrten dienen. Die Mauer war handwerklich akkurat gebaut worden und wirkte kühl und klar als geometrische Form im Raum. Dabei verwirrten die mit den Außenraumplatten gefliesten Innenwände das geschulte Auge, denn das Beschwören eines minimalistischen Formenvokabulars (geometrische Formen, einfarbig) wurde durch Verwendung dieses Materials wieder zurückgenommen.

Auch die Stoffkombination für Luftmatratze und Bodenbelag im Inneren des Objektes barg ambivalente Bedeutungen. Das dunkelgrün-samtige Oberflächenmaterial der Luftmatratze befand sich in direkter Nachbarschaft zum glatten, lindgrünen Gipskarton. Der Kunstsamt der Luftmatratze war ein haptisch reizvolles Material, das den Betrachter anlockte und keine Eigenschaften verbarg, sondern extrovertiert verkörperte, was es war: anziehend und verführerisch. Allerdings beruhte schon diese Attraktivität auf einem Paradox. Der Kunstsamt schimmerte zwar samtig-weich, doch war klar, dass die Gummiunterfütterung der Luftmatratze bei Berührung eventuell einen weniger angenehmen Effekt haben würde: der Rezipient könnte sich elektrisch aufladen. Auch die Qualitäten der Gipskartonplatten hatten

zwei Seiten. Zum einen hart, fest und stabil, doch, da das Innere der Gipskartonplatten aus Gips besteht, gleichzeitig zerbrechlich und vergänglich

Paradoxes lag auch in der Kombination verwendeter Formen und Gegenstände. Die Kombination von Luftmatratze und weißen Kacheln rief Bilder von Schwimmhallen in Erinnerung. Doch während es schien, als wolle die Luftmatratze in der Mitte der Mauerformation den Betrachter zum Hinlegen einladen, fehlte das Wasser und war durch Gipskartonplatten ersetzt worden. Zudem war die Mauer recht hoch, so dass der Betrachter zunächst einige Anstrengungen hätte unternehmen müssen, um dem instinktiven Wunsch, sich auf die Matratze zu legen, nachkommen zu können. Hatte er sich hingegen auf der Matratze niedergelassen, blickte er, wenn nicht über die Mauer hinweg, auf die mit Platten geflieste Innenseite der Mauer. Der Ausstellungsraum wurde zum Teil der Arbeit. Die Assoziationsketten zu Räumlichkeiten und Bedeutungen von Schwimmhallen oder Pools wurden von jenen zu Bauindustrie und Stadträumen unterbrochen und abgelenkt.

Bonvicini hatte Materialien und Formen verwendet, deren Eigenschaften sich gegenseitig aufhoben oder Gegensatzpaare bildeten. Sie formulierten und betonten Widersprüche, die im Werk nicht aufgelöst wurden. Mit der Verwendung dieser Materialien und Formen schuf die Künstlerin für den Betrachter einen vielfältigen Assoziationsraum. Die Material- und Formensprache von *BEDTIMESQUARE* (1999) entfaltete so eine Atmosphäre, in der Betrachter einem permanenten Hin und Her zwischen Hingezogen- und Abgestoßenwerden ausgesetzt wurden. Bonvicini verwickelte den Betrachter in ein Spiel, das er selbst nicht kontrollieren konnte. Sie lockte mit glänzenden und samtigen Oberflächen und irritierte zugleich mit den rauhen Innenseiten der Skulptur oder dem elektrischem Charakter der Matratze. Ihre Methode eines verführerischen Material- und Formenspiels erinnerte darin erneut an Jean Baudrillards Konzept der Verführung.

Bonvicinis Installation *BEDTIMESQUARE* basierte auf einer Zeichnung aus der Serie *Smart Quotations* von 1996, in der die Künstlerin die Skulptur *Good Night Story* von Carl Andre kommentierte. *BEDTIMESQUARE* war die räumliche Manifestation dieser Zeichnung. Bonvicinis Installation hatte dieselben Maße wie Andres Skulptur. Auch in der Materialwahl hatte sie sich dem Kanon der Minimal Art angenähert und industrielle Materialien verwandt. Doch waren die Fliesen und Platten mit ihren eindeutigen Funktionszusammenhängen (z.B. Badezimmerfliesen oder Platten für Hausauffahrten) ironische Fingerzeige auf den Neutralitätsanspruch der Minimal Art. *BEDTIMESQUARE* war ein dreidimensionaler Kommentar zur Minimal Art. Die Künstlerin formulierte: „Because of the industrial materials

and the inflatable mattress in the middle, it is, metaphorically speaking, like sleeping in a Minimal sculpture."[333]

Die formalen Anspielungen auf das Motiv des Betts hatte Bonvicini ebenfalls sehr bewusst gesetzt. Denn das Bett gilt als ein klassisches Symbol weiblichen Raumes. Es repräsentiert die Idee des Privaten, des Intimen und ist ein Motiv des „Interieurs."[334] Indem die Künstlerin dieses Motiv in einen Mantel formaler Verweise auf den Formenkanon der Minimal Art kleidete, entneutralisierte sie zugleich das verwendete minimalistische Vokabular und neutralisierte, „vermännlichte" den explizit weiblichen Raum des Bettes. Bonvicini vertauschte die Bedeutungszusammenhänge und verknüpfte sie in ihrem installativen System zu einem neuen Verweisungsnetz, das mit der Idee des Interieurs spielte, wie auch die Arbeit *Eternmale* (2000).

Durch ein großes, hohes Tor betrat man im Jahr 2000 den Ausstellungsraum des Kunsthauses Glarus und fand sich in eine andere Welt versetzt. Eine mit glänzender Aluminiumfolie bezogene Eingangswand ging an beiden Enden in steingraue Wände mit einem hellgrauen, horizontal verlaufenden Mittelstreifen über, welche in der hellgrauen Frontwand endeten. Dort hing – direkt dem Eingang gegenüber – eine Kopie des Picasso-Gemäldes *Tête de Femme* von 1963. Die Seitenwände waren oben und unten mit je einer gleich großen Reihe von steingrauen Eternitplatten besetzt worden, so dass nur in der Mitte die Farbe der eigentlichen Wand als horizontaler Streifen sichtbar blieb. Zwei CD-Player waren in der rechten vorderen und linken hinteren Ecke und je zwei Videomonitore in den gegenüberliegenden Raumecken platziert worden. Auf der sich hinter dem Eingang entfaltenden, königsblauen, synthetischen Teppichauslage standen lose verteilt hellgraue, futuristisch anmutende Willy Guhl-Stühle[335] und zwei Tische. Eine über die ganze Decke reichende Beleuchtung unter Milchglas tauchte das Szenario in ein kaltes, diffuses Licht (Abb. 16).

Bonvicini hatte mit *Eternmale* ein futuristisches Interieur geschaffen, in dem sich Ton und Bild, Technoides und (alp)traumhafte Elemente zu einem ambivalenten Raumgefühl zwischen

---

[333] Jane Harrris, „Monica Bonvicini Talks to Jane Harris about Architecture and the Iconology of Construction Workers", 27. Juni 2001, *www.artforum.com/index.php?pn=interview&id=1061*.

[334] Vgl. Wolfgang Kemp, „Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs", in: *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M./Ostfildern-Ruit 1998, S. 17-29.

[335] Willy Guhl (1915-2004) gehört zu den Exponenten des schweizerischen Neofunktionalismus. Er ist einer der Wegbereiter der Paket- und Mitnahmemöbel. Guhl hatte dieses Modell 1954 für die Eternit AG Niederurnen als Strandstuhl entworfen.

Meditation und Beunruhigung verbanden. So zeigte der eine Videomonitor einen Mix aus „New-Age-Music"-Videos und Nahaufnahmen von Vögeln, während auf dem anderen Monitor Bilder eines lodernden Feuers zu sehen waren. Dazu hörte man von dem einen CD-Player die Tonschleife eines Schwulenpornos und aus dem anderen tönte ein 1970er-Jahre-Discomusik-Remix. Die Kombination von futuristischer Innenarchitektur, Pop- und New-Age-Klängen, telematischen Naturdarstellungen und pornografischen Tonaufnahmen bildete einen hybriden Innenraum, in dem historischer Kult und futuristisches Design eine spannungsvoll-verwirrende Raumqualität erzeugten.

Die Installation *Eternmale* basierte – wie *BEDTIMESQUARE* – auf einer Serie von Zeichnungen und Collagen aus demselben Jahr. Die Künstlerin hatte sich darin mit der Philosophie des Magazins „Playboy" auseinander gesetzt, das seit seiner Entstehung 1953 auch Ideen darüber propagierte, wie der moderne Mann eingerichtet zu sein hätte. Bonvicini zitiert in ihrer Collage *untitled* (2000): „What sort of man reads Playboy? A young man who has what it takes to turn a get-together into a gala […], his income level permits him to enjoy life with any of the current conveniences."[336] Ausgestattet mit den nobelsten technischen Spielereien, geschmackvoll gekleidet und beeindruckend wohlhabend, verführte dieser Playboy-Idealmann jede Frau.

Bonvicini konstruierte mit *Eternmale* ein blau-graues Refugium für diesen Idealmann, in dem dieser sich auf den Willy-Guhl-Stühlen zu New-Age- und 1970er-Jahre-Klängen, bei loderndem Kaminfeuer und in Gesellschaft seiner Papageien, scheinbar entspannen durfte. Allerdings irritierten die dazwischen ertönenden Aufnahmen aus dem Schwulenporno das Bild des heterosexuellen Verführers. Bonvicini parodierte die Idee der idealen Playboy-Männlichkeit, indem sie auf die eindeutig homosexuellen Elemente dieses propagierten, hochartifiziellen Lebensstils verwies.

Wenn Künstler architektonische Einbauten und skulpturale Möbel wie Stühle, Sitzkissen, Lampen, Bartheken, Clubräume für Innen- und Außenräume entwerfen und damit (Um-) Räume mit einer bestimmten Atmosphäre, die eine Präsentation eines einzelnen Kunstobjektes ersetzt, kreieren, wird das seit den 1990er Jahren auch als Ambient Art bezeichnet.[337] Während es aber bei der Ambient Art vor allem um die Involvierung des Betrachters in soziale, kommunikative Situationen, oft mit anderen Rezipienten, geht, bleiben Bonvicinis in diesem Kapitel besprochene Installationen Räume, die vor allem der Idee des

---

[336] Abbildung der Collage aus der Serie *Eternmale*, in: Bonvicini 2001, S. 42.
[337] Vgl. Römer 1999, S. 49.

Interieurs verpflichtet waren, da sie mit Motiven des Privaten und des Innenräumlichen spielten.

Sowohl *BEDTIMESQUARE* als auch *Eternmale* waren Installationen, die eigene Wahrnehmungsräume generierten, die auf private Innenräume wie Schlafzimmer oder Wohnzimmer rekurrierten. Material, Form und Farbe waren zu komplexen patchworkartigen Interieur-Situationen zusammengefügt worden. Während die Elemente bei *BEDTIMESQUARE* in einer Form zu einem reduziert komplexen System verknüpfbar waren, handelte es sich bei *Eternmale* um einen komplexes System. Die Strategien der Verführung oder des ironischen Kommentars entprivatisierten die vertraute Atmosphäre eines Interieurs. Bonvicnis Interieurs bezogen sich auf kunsthistorische Vorläufer und gesellschaftliche Phänomene (Playboy, Rolle der Frau, des Mannes), die das Interieur in einen größeren Kontext stellten. Das Private wurde in den räumlichen Allegorien von *BEDTIMESQUARE* und *Eternmale* der Öffentlichkeit zugeführt. Die Raumqualität dieser Systeme war symbolisch-handlungsbezogen. Der Betrachter war Teilnehmer und Leser.

### 3.1.5. Von Grenzverletzungen zu räumlichen Allegorien – Fazit

Monica Bonvicini ist ‚Grenzverletzerin'. Sie verletzt in ihren Werken Grenzen, formale und inhaltliche, indem sie an ihnen rüttelt und reißt oder sie einfach überschreitet. Ihre Verletzung von Wahrnehmungs- und Denkmustern sind konstituierend für ihre collagehaften, eklektizistischen Raumarbeiten. Bonvicinis Installationen basieren häufig auf Serien von Zeichnungen, die dieselben Eigenschaften aufzeigen. Es scheint, als ob gerade Bonvicinis Werke aufzeigen wollen, dass Grenzen „gerade dadurch gefestigt [werden, K.S.], dass sie sich substanziell auflösen, immaterialisieren und in den Raum hineinstülpen, den sie umschließen."[338]

Bonvicini interessiert sich für gesellschaftliche Machtstrukturen und speziell für die Rolle der Frau in einer von männlichen Strukturen geprägten Welt. Die Künstlerin verweist in ihren Arbeiten gezielt auf das Wirken männlicher Machtstrukturen im sozialen System von Kunst und Architektur, indem sie historische Referenzen aus den Männerdomänen von Architektur und Minimal Art verwendet. Motive dieser Bezugspunkte verknüpft die Künstlerin mit Elementen aus der Alltagswelt. Das Resultat dieser individuellen Selektion und Collage ist der kritische Kommentar durch (räumliche) Allegorien. Bonvicinis Kommentar fungiert als

[338] Horn 2002, S. 44.

konzeptueller Rahmen der Werke. Die Künstlerin montiert innerhalb dieses Rahmens die selektierten Elemente zu Allegorien, die ihrem künstlerischen Kommentar visuell und leiblich Sprache verleihen.

Diese Allegorien, die sich in Bonvicinis Installationen raumgreifend manifestieren, haben immer einen provokativ-aggressiven Moment. Die Künstlerin provoziert durch aggressive Gesten wie z.B. in *I believe in the Skin of Things...* oder *A...cyclonic piece..* oder verführt den Betrachter wie in *BEDTIMESQUARE* oder *Wallfuckin'*. Bonvicini arbeitet allegorisch und nutzte die Eigenschaft des Allegorischen als „Modell allen Kommentars, aller Kritik"[339].

Bonvicini dekonstruiert in ihren Installationen gesellschaftliche Strukturen, indem sie fragmentarisiert in neuen patchworkartigen Formen räumliche Allegorien bildet, die zu betreten sind. In manchen Werken wird der Betrachter zum assoziativen Zusammensetzen der Fragmente, wie etwa architekturtheoretischer Zitate, aufgefordert, in anderen Arbeiten wird er leiblich involviert und zum komplettierenden Teil des Werkes, wie in *Plastered* oder *A... cyclonic piece* …. Der Betrachter ist in Bonvicinis symbolisch-handlungsbezogenen Räumen immer Leser, bisweilen Zuschauer und oft auch Teilnehmer.

### 3.2. Komplexe Systeme des Performativen im handlungsbezogenen Raum – Michael Elmgreen & Ingar Dragset

Der traditionelle White Cube will neutral sein: das ist seine Stärke und zugleich seine Begrenzung. Der geschlossene, strahlend weiße, rechteckige Raum bietet der Kunst seit mehreren Jahrzehnten einen Rahmen, der versucht, die Kunst von äußeren Einflüssen rein zu halten und die unterschiedlichen künstlerischen Positionen zu betonen. Die Frage nach der Funktion und der Macht des White Cube werden seit Brian O'Dohertys Essayserie „Inside the White Cube" immer wieder diskutiert, von Kunsthistorikern wie auch von Künstlern. Das Künstlerduo Elmgreen & Dragset beschäftigt sich seit 1997 in seinen Werken explizit mit dem Phänomen des White Cube.

Michael Elmgreen und Ingar Dragset (geb. 1961 in Kopenhagen, Dänemark/geb. 1969 in Trondheim, Norwegen/leben und arbeiten in Berlin) arbeiten seit 1995 zusammen. Zunächst agierten sie als Künstlerduo in Performances und intervenierten dann seit 1997 im White Cube. Elmgreen & Dragset stellen in ihren Arbeiten die Neutralität des White Cube in Frage. Sie versuchen ihn zu sexualisieren und zu sozialisieren. Als homosexuelles Paar „infiltrieren"

---

[339] Owens (1980) 1998, S. 1310.

sie dazu die Gestalt des White Cube mit Elementen aus der homosexuellen Szene oder dekonstruieren den Körper des White Cube durch architektonische Interventionen. Infiltration ist ein Begriff, der von Felix Gonzalez-Torres geprägt wurde. Elmgreen & Dragset haben sich diese Methode angeeignet.

Gonzalez-Torres verstand unter Infiltration die künstlerische Strategie, sich selbst als eine Art Virus im System der Kunst zu bewegen und dadurch neue Motive in das System einbringen zu können: „*Ich will ein ins System eingeschleuster Virus sein. Der ganze ideologische Apparat reproduziert sich ständig; so funktioniert Kultur. Wenn ich also wie ein Virus bin, wenn ich mich für etwas anderes ausgebe, wenn ich unterwandere, kann ich mich zusammen mit diesen Institutionen reproduzieren. [...] Jede Veränderung muß und wird innerhalb dieser vorgegebenen Strukturen stattfinden*." [340] „Infiltrieren" bedeutet für Gonzalez-Torres, die Medien und Mittel eines gesellschaftlichen Systems zu nutzen und dessen Brüche und Öffnungen aufzuzeigen: „*Über Revolutionen bin ich hinaus, das verbraucht zuviel Energie für zu wenig Nutzen. Ich möchte innerhalb des Systems arbeiten. Ich möchte innerhalb der Widersprüche des Systems arbeiten*".[341]

Für Elmgreen & Dragset symbolisiert der White Cube – wie auch für Monica Bonvicini – eine Artikulation von Macht und Männlichkeit, die sich in einem minimalistischen Formenvokabular manifestiert, welches sie zu infiltrieren versuchen. „Für uns war es wichtig, mit dem Minimalismus zu spielen und seine reduktiven Strategien zu verkehren. Auf minimalistische Oberflächen Schichten mit Darstellungscharakter aufzutragen und sie dadurch wieder aufzuladen."[342] Das Künstlerduo infiltiriert das System der Kunst dabei, indem es Motiv der Homosexuellenkultur verwendet oder den Raum der Kunst zum sozialen Raum werden lässt.

Die Farbe Weiß ist in seinem neutralen Charakter für Elmgreen & Dragsets Werk zudem entscheidend. Die Künstler arbeiten nicht nur skulptural, sondern auch immer wieder performativ mit der Farbe, wie bei ihrer ersten Intervention im White Cube *Twelve Hours of*

---

[340] Felix Gonzalez-Torres im Gespräch mit Joseph Kosuth, zit. nach Dietmar Elger, „Minimalismus und Metapher/Minimalism and Methaphor", in: *Felix Gonzalez-Torres*, hg. von Dietmar Elger, 2 Bde., Ausst.-Kat. Sprengel Museum/Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Hannover, Ostfildern-Ruit 1997, S. 67.

[341] Tim Rollins, „Interview mit Felix Gonzalez-Torres", in: *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, Los Angeles 1993, S. 27, zit nach: Andrea Rosen, „Ohne Titel. (Das Nichtendende Portrait )/Untitled. (The Neverending Portrait)", in: Gonzalez-Torres 1997, S. 26.

[342] Coco Fusco, „Transformierende Handlungen/Transformational Acts, Ein Interview mit/An Interview with Michael Elmgreen & Ingar Dragset" (2001), in: *Taking Place. Die Arbeiten von/The works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset*, hg. von Beatrix Ruf, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich/Ostfildern-Ruit 2002, S. 59.

*White Paint/Powerless Structures, Fig. 15* (1997). Dafür hatten die Künstler den Galerieraum der Galleri Tommy Lund in Odense, Dänemark,[343] von Mittag bis Mitternacht immer wieder weiß gestrichen. Die Farbe Weiß wurde in der Handlung entneutralisiert. Die Beschäftigung mit der Gestalt und der Funktion des White Cube war dabei von 1997 bis 2001 Zentrum ihres Interesses. Seit 2000 verschiebt sich der Fokus immer mehr weg vom Motiv des White Cube und hin zum sozialen Raum. Die 2002 in Mailand entstandene Arbeit *How are you today?* (2002) demonstriert diesen Wandel beispielhaft.

Italien ist für viele immer noch das Land der Mode und der Kulturgüter und ein Land, dessen Bewohner die Kunst von der ‚Leichtigkeit des Seins' fast bis zur Perfektion beherrschen. Vielleicht realisierte das nordische Künstlerduo Elmgreen & Dragset gerade deshalb auch ihre Arbeit *How are you Today?* in der italienischen Galerie Massimo de Carlo, Mailand. In die Decke der Erdgeschoss-Galerie wurde ein Loch gebohrt. Über dieser Öffnung installierten die Künstler eine gläserne Halbkugel. Der Besucher konnte eine Aluminiumleiter hinaufklettern und durch die Glaskugel einen Blick in die darüber liegende Wohnung, genauer gesagt in die Küche und auf die täglichen Verrichtungen der Bewohnerin, werfen. Die Privatsphäre der Bewohnerin wurde jedoch zugleich geschützt, da die gläserne Halbkugel verschlossen war und der Betrachter die Wohnung nicht betreten konnte (Abb. 17).

Die Rollen von Betrachter, Bewohner und Galerie wurden in dieser Installation neu verteilt. Der Betrachter wurde aus der Kunstgalerie hinausmanövriert, um das alltägliche Leben zu betrachten. Er wurde zu einem willkommenen Zuschauer, zu einem vollends legitimierten Voyeur. Die Bewohnerin geriet in ihrem privaten Umfeld mit der fremden Öffentlichkeit in Gestalt eines Kopfes unter einer Glaskugel in Kontakt, ohne jedoch mit ihren Besuchern sprechen zu können. Sie wurde für den Betrachter zum Kunstgegenstand. Betrachter und Bewohnerin waren füreinander lediglich handelnde Betrachterobjekte, deren subjektive Persönlichkeit dem jeweils anderen verborgen blieb. Der Galerieraum diente nicht mehr als Ausstellungsfläche für Kunstwerke, sondern lediglich als Zugangsbereich zu einem Raum, in dem das soziale Leben die Hauptrolle spielte. Elmgreen & Dragset thematisierten durch diesen Eingriff, dass die Grenze zwischen Galerie und sozialem Raum, zwischen Öffentlichem und Privatem, Kunst und Leben durchlässig ist.[344] Sie infiltrierten den White Cube, so dass dieser seine Bedeutung als Behälterraum für Kunst verlor. Er wurde zum Zugangsbereich zum sozialen Raum, der zum Kunstgegenstand wird.

---

[343] Eine zweite Station hatte diese Arbeit in Mexico City.

[344] Vgl. O'Doherty 1996, S. 88.

Elmgreen & Dragset arbeiten mit ihren Werken grundsätzlich referenziell zum sozialen Raum und hinterfragen festgelegte soziale Strukturen so auf ihre Gültigkeit. Sie nennen daher ihre Werke, die zwischen 1997 und 2002 entstanden sind, „Powerless Structures“[345] und erklären ihr Konzept wie folgt:

> „The title ‚Powerless Structures‘ derives from a misreading by us of Foucault […]. Foucault points out that it is actually wrong to use the term ‚power structures‘ since the structures themselves cannot impose any power – only the way we […] treat them, interact with them, obey them or go against them will impose that power within various systems in society/culture/everyday life/history. The structures are not something fixed, something static – their existence depend on our accept.[346] And therefore any structure could (at least theoretically) be altered, turned into something else, interchanged with other structures or dissolved. In our series of works entitled ‚Powerless Structures‘ we have investigated how different structural systems and conventions could possibly be twisted – both in terms of spatial conditions, architectural setups and physical structures – and we have at other times worked with small changes of some specific social structures inside and outside the art institution. […] When working with social structures we prefer to work with them not so much by coming up with some statements about general issues but by working with a real change in some specific (micro level) situation […]“[347]

Die Veränderungen, die das Künstlerduo in seinen Werken andeutet, sind immer als eine Modellsituation zu verstehen. Ein grundlegendes Interesse der Künstler ist dabei das Thematisieren gesellschaftlicher Machtstrukturen, wobei sie in ihren Räumen immer mit dem Motiv des Performativen spielen. Als Performativ soll im Folgenden eine künstlerische Arbeit gelten, wenn der Betrachter das Werk als „wirklichkeitskonstituierend“, sprich als eine Situation hervorbringend empfindet. Die körperliche Koexistenz von Werk und Betrachter erzeugt dabei Wirklichkeit in Form einer Aufführung. [348]

---

[345] Die „Powerless Structures“ haben immer eine angefügte Aufzählungsform „Fig.“ im Titel, deren Nummerierung zufallsgeneriert ist. „Fig.“ hat auch Marcel Broodthaers als Aufzählungsform verwendet.

[346] Vgl. dazu z.B. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

[347] Michael Elmgreen und Ingar Dragset in einem E-Mail-Interview mit der Autorin am 25. Februar 2004 in Berlin (Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004).

[348] Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 32-33 und 315-332; Angerer 2002, S. 241-245.

In ihren „Powerless Structures“ arbeiteten Elmgreen & Dragset in zwei Richtungen.[349] Zum einen schufen die Künstler Werke, die den Rezipienten mit einer „Situation der Verweigerung“ konfrontierten, indem sie ihn auf eine potenzielle, im Werk angelegte Handlung aufmerksam machten, die er nicht ausführen konnte.[350] Zum anderen entstanden Werke, die explizit zum Handeln animierten, wie z. B. *Powerless Structures, Fig. 88* (2000) eine kommerzielle Verkaufsgalerie, die im Rahmen der „Manifesta 3“ in Ljubljana ins Leben gerufen wurde. Entsprechend dieser beiden ‚Richtungen’ werden im Weiteren zwischen 1995 und 2001 entstandene Werke des Künstlerduos in zwei großen Unterkapiteln („Performative Akte im Raum“ und „Situationen der Verweigerung“) auf das Motiv des Performativen sowie die spezifischen Raumqualitäten und Betrachterrollen hin analysiert.

### 3.2.1. Performative Akte im Raum

Als sich Michael Elmgreen und Ingar Dragset 1994 in Stockholm kennenlernten, versuchte Ingar Dragset gerade, eine kleine experimentelle Theatergruppe zusammenzuhalten, mit der er seit einiger Zeit zusammenarbeitete. Durch Texte über das „Living Theater“[351] hatte er die Welt der Performance für sich entdeckt. Michael Elmgreen bereitete gerade eine eigene Ausstellung in Stockholm vor. Teile der Objekte mussten gestrickt werden und: Ingar Dragset konnte stricken.[352] Michael Elmgreen war zu diesem Zeitpunkt die „Performance als Kunstform zwar vertraut“, aber „bevor ich Ingar traf, war ich nie auf die Idee gekommen, selbst eine Performance zu machen.“[353] 1995 fand ihre erste Kollaboration statt. Es war eine Performance, die beide Momente ihrer ersten Begegnung verband: Stricken und Theater. Das Künstlerduo saß in einem Raum und strickte an weißen Röcken, die sie – befestigt an schwarzen Hosenträgern – selber trugen. Ab und zu unterbrachen sie ihre Arbeit und lösten Teile der Röcke wieder auf, so dass diese mit der Zeit immer kürzer wurden. So wurde „die

---

[349] Michael Elmgreen im Interview mit Jens Hoffmann: Jens Hofffmann, „Small Twists – Bigger Splashes! Interview mit Michael Elmgreen & Ingar Dragset von Jens Hoffmann/Interview with Michael Elmgreen & Ingar Dragset by Jens Hoffmann“ (2001), in: *Spaced Out. Elmgreen & Dragset*, hg. von Daniel Birnbaum, Ausst.-Kat. Portikus, Frankfurt a. M. 2003, S. 27.

[350] Ein Beispiel für diese Richtung ist z. B. *Queer Bar* (1998).

[351] Vgl. John Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, New York 1995. Es handelt sich dabei um die Avantgarde-Bewegung um Julian Beck und Judith Malin, die sich seit den 1950er Jahren in New York entwickelte.

[352] Franklin Sirmans, „Signifying Structures“, in: *Nu. The Nordic Art Review*, Nr. 1/1999, S. 76.

[353] Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002, S. 37.

Performance zu einer Peepshow in Zeitlupe und hatte sehr explizit mit unserem Schwulsein zu tun".[354]

Die erste Performance, die sich explizit mit dem White Cube auseinandersetzte, war die bereits genannte Arbeit *Twelve Hours of White Paint/Powerless Structures, Fig. 15* (1997). Sie war der Beginn einer Reihe von Mal-Performances, an die *Powerless Structures, Fig. 44* (1998) in der Gruppenausstellung „Junge Szene" in der Wiener Secession, *Powerless Structures, Fig. 144* (2000) im Rooseum in Malmö und *Zwischen anderen Ereignissen* (2000) in der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig unmittelbar und *Taking Place* (2001) weiterführend anknüpften. Mit diesen Werken wird sich im nächsten Kapitel auseinandergesetzt.

#### 3.2.1.1. Performances im White Cube

Der Terminus „Performance" wird hier als künstlerische Aufführung verstanden, die ohne schriftlich fixierten Dialog vor einem Publikum stattfindet.[355] Performances können als „hervorbringend" verstanden werden, sogar als „wirklichkeitskonstituierend".[356] Welche Wirklichkeiten Elmgreen & Dragset in ihren performativen Werken konstitutieren, d.h. welche Raumqualitäten und Betrachterrollen entstehen, soll im Folgenden untersucht werden.

Für die Performance *Zwischen anderen Ereignissen* (2000) in der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst agierten Elmgreen & Dragset erstmals nicht selber. Das Künstlerpaar ließ vom Kurator der Ausstellung zwei arbeitslose Anstreicher engagieren, die über den gesamten Zeitraum der Ausstellung (sieben Wochen) die Wände immer wieder frisch strichen. Die Künstler definierten die Rolle des Kurators neu, da dieser selbst Teil des Projektes wurde. Der Kurator, Jan Winkelmann, musste Anzeigen schalten und Bewerbungsgespräche führen und wurde so mit der damaligen sozialen, (ost-)deutschen Realität konfrontiert. Winkelmann selber beschrieb seinen Eindruck wie folgt:

> „[...] die Arbeit an diesem Projekt war eine ungewöhnliche, aber nichtsdestoweniger sehr interessante Erfahrung. Am Anfang, als wir die Stellenanzeige für eine zeitlich befristete Beschäftigung von arbeitslosen Anstreichern in der *Bild-Zeitung* geschaltet hatten und die ersten Reaktionen kamen, sah ich mich plötzlich einer ganz anderen

---

[354] Hoffmann/Elmgreen & Dragset (2001) 2003, S. 28.
[355] Fischer-Lichte 2004, S. 37.
[356] Ebd., S. 38.

Welt gegenüber, zu der ich normalerweise wenig Kontakt habe. Es war schon ein wenig schockierend. Zu den Bewerbungsgesprächen kamen viele Langzeitarbeitslose, manche mit zum Teil tragischen und deprimierenden Geschichten […]. Was ich vorher niemals als so wichtig erachtet hätte, war die psychologische Wirkung für die Maler. […] es wurde sehr bald klar, dass sich die Maler vor allem darüber freuten, dass man ihre Fähigkeiten anerkannte und schätzte und vor allem, dass sie wieder gebraucht wurden. Ich konnte plötzlich besser nachvollziehen, dass arbeitslos zu sein viel mehr heißt, als nur keine bezahlte Arbeit zu haben. Es war faszinierend, zu sehen, wie die Maler ‚aufgeblüht' sind, weil sie ihr berufliches Können wieder einsetzen konnten."[357]

*Zwischen anderen Ereignissen* hatte eine sozial-kritische Intention. Ähnlich den Arbeiten von Santiago Sierra bezahlten Elmgreen & Dragset für ihr Werk Arbeiter. Im Jahr 1999 hatte Sierra z.B. für sein Project *24 blocks of concrete constantly moved during a day's work by paid workers* (1999)[358] in der ACE gallery in Los Angeles zehn Männer mexikanischer und mittelamerikanischer Herkunft angeworben. Sie sollten einen Tag lang 24 schwere Betonblöcke, die in den Galerieräumen umherlagen, durch die Räume schieben, ohne auf eventuelle Schäden zu achten. Ausgestellt wurden die Spuren, die die Blöcke auf dem Boden und den Wänden der Galerieräume hinterlassen hatten, die benutzten Werkzeuge sowie Reste vom Essen und den Getränken. Wie Sierra in diesem Projekt 1999 stellten auch Elmgreen & Dragset mit *Zwischen anderen Ereignissen* durch die Sinnlosigkeit der Arbeit, die ausgeführt wurde, die implizite Frage nach sozialer Akzeptanz. Die absurde Aufführung wurde so zur Kritik an der Abwesenheit des sozialen Kontextes im klassischen White Cube.

Inspiriert war *Zwischen anderen Ereignissen* von den älteren, oben erwähnten „Live-Installationen"[359] wie *Twelve Hours of White Paint* aus dem Jahr 1997, in der die Öffnung des White Cube zum sozialen Raum als Thema schon anklang. Damals verbrauchten Elmgreen & Dragset zweihundert Liter weiße Farbe, indem sie in der Galleri Tommy Lund, Kopenhagen die Wände zunächst strichen, um die Farbe sogleich wieder abzuwaschen. Der dicke Farbauftrag lief daraufhin immerzu die Wände hinunter und tropfte auf den Boden. Für die

---

[357] Jan Winkelmann, „Gespräch mit/Conversation with Michael Elmgreen & Ingar Dragset", in: *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen*, hg. von Jan Winkelmann, Ausst.-Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig 2000, S. 51.

[358] Siehe unter: www.santiago-sierra.com.

[359] Elmgreen & Dragset nennen ihre performativen Arbeiten auch „Live-Installationen", was auch auf den performativen Charakter der Werke verweist. Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002, S. 43.

Künstler schien dieser Raum auf seine eigenen „Identität zu bestehen“, er „brach aus seiner anonymen Rolle als neutraler Hintergrund für die Präsentation von Kunstwerken aus“.[360]

Eine Fortführung dieser Performance war dann *Powerless Structures, Fig. 44* (1998) in der Gruppenausstellung „Junge Szene“ in der Wiener Secession. Dort errichteten Elmgreen & Dragset im Gegensatz zu *Twelve Hours of White Paint* einen neuen Raum im Raum. Sie bauten einen 600 x 600 Zentimeter großen, gläsernen Würfel, den sie von innen im Wechsel mit weißer Farbe tünchten, um sie anschließend sogleich wieder abzukratzten. Elmgreen & Dragset erklärten dazu: „Wir wollten in dieser alten, ehrwürdigen Institution einen Raum errichten, der sich ständig veränderte. Durch die Aktivität des Malens hatte diese Performance ihren eigenen Raum definiert, wobei durch die veränderliche Transparenz und das Eingeschlossen-Sein ein Guckloch-Dialog mit dem Publikum entstanden ist.“[361] Der Raum wurde zum Ort einer Aufführung, an dem die Künstler in Dialog mit dem Publikum traten.

Während jedoch bei *Twelve Hours of White Paint* oder in der Wiener Secession der Betrachter den Künstlern selbst bei der Arbeit zuschauen und mit ihnen in Dialog treten konnte, waren es in *Zwischen anderen Ereignissen* befristet angestellte, arbeitslose Maler, die dem Besucher begegneten. Der entscheidende Unterschied zwischen *Zwischen anderen Ereignissen* und ihren vorherigen Mal-Performances war somit – neben der langen Dauer der Performance von sieben Wochen –, dass die Künstler nicht selbst ‚auftraten’. „Es war uns wichtig, all die romantischen Vorstellungen zu vermeiden, die damit assoziiert werden, dass der Künstler etwas von eigener Hand oder in eigener Person tut. Indem wir die Arbeit von professionellen Anstreichern ausführen ließen, haben wir uns einen Schritt von diesen Fragen nach der eigenen Person des Künstlers entfernt“[362] erklärte Ingar Dragset dazu. Elmgreen & Dragset entledigten sich durch das Engagement der Anstreicher von ihrer Funktion als Autoren, öffneten aber dadurch zugleich expliziter als in den vorherigen Werken den Raum der Kunst zum sozialen Raum.

Die lange Dauer der Performance *Zwischen anderen Ereignissen* von sieben Wochen führte dazu, dass 35 Farbschichten weißer Farbe auf die Wände der Galerie aufgetragen wurden. Der Raum schrumpfte auf jeder Wand um einen Zentimeter. Die Dimension Zeit gewann an Bedeutung. Der Raum war in Bewegung: die Wände ‚wuchsen’. Der Boden war mit Folie ausgelegt, und es wurde gestrichen. Permanent befanden sich zwei Anstreicher im Raum, die

---

[360] Ebd., S. 44.
[361] Winkelmann/Elmgreen & Dragset 2000, S. 50.
[362] Ebd.

arbeiteten und auch ansprechbar waren. Der Betrachter konnte den Raum betreten und sich mit den Malern unterhalten (Abb. 18). Im Jahr 2000 fand im Jeu de Paume in Paris eine vergleichbare Performance von Nedko Solakov *A Life (Black & White)* (2000) statt: Zwei Männer strichen die Wände des Ausstellungsraumes immer wieder abwechselnd, im Uhrzeigersinn, weiß und schwarz. Sie agierten dabei jedoch im Vergleich zu Elmgreen & Dragset nach schriftlich festgelegten Vorgaben des Künstlers.[363] Die Arbeiter in Solkavos Werk waren durch die Festlegung der Arbeitsabläufe im Gegensatz zu den Fachleuten in *Zwischen anderen Ereignissen* weniger persönlich in die Arbeit involviert.

Für die beiden Anstreicher in *Zwischen anderen Ereignissen* war ihre Tätigkeit zwar zunächst auch ein „Job wie jeder andere Job auf einer Baustelle"[364], jedoch identifizierten sie sich mit der Zeit mit dem künstlerischen Projekt. So antwortete einer der beiden Anstreicher auf die Frage eines Besuchers nach einiger Zeit, ob es nicht langweilig sei, die Wände immer wieder neu zu weißen: „Dieser Raum ist jetzt viermal gestrichen, und sehen Sie diesen bläulichen Ton? Der Raum da drüben ist nur dreimal gestrichen, und wenn Sie ganz genau hinsehen, werden Sie feststellen, dass er eher einen leichten Stich ins Grüne hat."[365]

Zum einen wurde der Besucher also mit den zwei realen Personen, den Anstreichern, konfrontiert, zum anderen mit einer absurden, sinnlosen Tätigkeit. Der Betrachter konnte zwar den Raum betreten und mit den Malern sprechen. Er erhielt jedoch keine direkte Information über ihren sozialen Hintergrund. Die soziale Situation, die Arbeitslosigkeit der Maler, wurde nur implizit zum Teil eines künstlerischen Projektes. Der Betrachter blieb Zuschauer, der lediglich durch die Absurdität der Situation auf die Abwesenheit eines sozialen Kontextes im White Cube verwiesen wurde.

Im Jahr 2001 gestalteten Elmgreen & Dragset für die Eröffnungsausstellung der neuen Direktorin der Kunsthalle Zürich, Beatrix Ruf erneut eine Weiterführung ihrer Mal-Performances. Zur Eröffnung der Ausstellung glichen die Ausstellungsräume einer Baustelle. Es wurde gearbeitet. Wände wurden eingerissen und wieder neu aufgebaut. Überall lagen Schutt- und Steinhaufen und auf den Gerüsten saßen zeitweilig die Bauarbeiter, um Pause zu machen. Elmgreen & Dragset ließen in *Taking Place* (2001) während der gesamten Dauer der

---

[363] Siehe unter www.nedkosolakov.net. Z.B. sollten die beiden Arbeiter nicht unbedingt professionelle Maler sein, da Fachleute weniger locker mit dem Publikum umgehen würden; es durfte jede Stunde eine 10-minütige Pause eingelegt werden und eine halbstündige Mittagspause etc.

[364] Sie sagten dies zu einem der lokalen Reporter. Vgl. Lars Bang Larsen, „Whiteout", in: *Frieze*, Nr. 53, Juni-August 2000, S. 101.

[365] Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002, S. 66.

Ausstellung Mauern einreißen und mit neuen Ein- und Durchgängen wieder aufbauen (Abb. 19).[366]

Im Gegensatz zu den vorherigen Arbeiten folgte *Taking Place* einigen vagen Anweisungen. Die erste Gruppe der Arbeiter wurde instruiert, dafür zu sorgen, dass die Baustelle „gut aussehe“[367], d.h., unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnehmbar sei. Der Müll wurde weggeräumt, die abgerissenen Wände wurden zu Steinhaufen aufgetürmt, die den Betrachter an Werke der Minimal Art erinnern konnten. Nach einiger Zeit entwickelte das Projekt eine eigene Dynamik. Neu hinzugekommene Arbeiter wurden nicht mehr genauer angewiesen und kümmerten sich nicht darum, dass ihre Arbeit Teil eines Kunstwerkes war. Es wurde nicht mehr unbedingt alles weggeräumt. Der Ausstellungsraum wurde zur Baustelle.

*Taking Place* war eine Weiterführung der Mal-Performances wie *Zwischen anderen Ereignissen*. Wieder gaben Elmgreen & Dragset ihre Autorschaft als Künstler zum großen Teil auf. Im Gegensatz zu den vorherigen Arbeiten war in der Kunsthalle der reale, architektonische Umbau geplant gewesen. *Taking Place* war die reale, aber künstlerische Umsetzung, in der die Umbauarbeiten exakt zum Ausstellungsende fertig gestellt waren. Die Arbeiter wurden Teil des Werkes. Die Künstler verloren damit langfristig die Möglichkeit, auf das Werk Einfluss zu nehmen. Ähnlich wie in Leipzig eigneten sich die teilnehmenden Dritten – die Bauarbeiter – das Werk teilweise an, indem sie „eine andere Ästhetik“[368] vertraten, Dinge liegen blieben. Die Reaktionen der Bauarbeiter und ihr Beitrag zum Werk interessierten Elmgreen & Dragset: „Wir machen diese performativen Projekte, an denen Dritte beteiligt sind, unter anderem auch deshalb, weil wir neugierig auf das Feedback von den Beteiligten sind – wir möchten ganz einfach etwas lernen von denen, die wir für unsere Arbeit heranziehen.“[369]

*Taking Place* öffnete den Ausstellungsraum somit ebenfalls zum sozialen Raum, und zwar, indem im Raum eine soziale Situation aufgeführt und zugleich der Raum als White Cube selbst ‚zur Aufführung’ gebracht wurde. Der Raum wurde, wie bei den Mal-Performances, zu einem Realzeitsystem, in dem verschiedene Akteure Raum als soziale Situation

---

[366] Der Umbau hatte darin bestanden, die Raumaufteilung, die durch Trennwände gestaltet wurde, zu verändern. Der Büro- und Bibliotheksraum wurde nach vorne transferiert und die Wegführung durch die Ausstellungsräume wurde umgeleitet. Vgl. Abbildung des Grundrisses der Kunsthalle Zürich, in: Elmgreen & Dragset 2003, S. 54-55.

[367] Dorothea von Hantelmann, „Produktion von Raum – Raum der Produktion“, in: Elmgreen & Dragset 2003, S. 48.

[368] Ebd.

[369] Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002, S. 67.

produzierten.[370] In dieser Arbeit hatte der Raum eine Doppelrolle, da in der Kunsthalle auch ein wirklicher Umbau geplant war, so dass der Raum in *Taking Place* sowohl als Ausstellungs- und Arbeitsraum aufgeführt wurde. Wie auch in *Zwischen anderen Ereignissen*, geriet der Raum in *Taking Place* in Bewegung. Es entstand – wie Dorothea von Hantelmann formulierte –

> „ein sich in der Situation, d.h. im Sprechen und Handeln konstituierender Raum, der die Aktualität der Vorgänge, in denen er entstand, nicht überdauert. Ein grundlegend heterogener Raum, der sich eindeutigen Zuordnungen verweigert, aber genau dadurch das System der Zuordnungen reflektierbar macht. In Anlehnung an Lawrence Weiner ließe sich in diesem Zusammenhang vielleicht auch von einer Bewegung ‚in Richtung eines theatralen Engagements' sprechen. Durch die Inszenierung einer Situation wird ein gegebener Raum als soziale Situation aktualisiert."[371]

Der Raum wurde soziale Situation. Die Bauarbeiter produzierten durch ihre Handlungen diesen Raum, und zwar nicht als gesellschaftliche Individuen, sondern – aus der Perspektive der Betrachter – als Darsteller. Es geschieht also das, was Lawrence Weiner in seinem Text „Zu einem theatralischen Engagement" schrieb:

> „EIN THEATRALISCHES ENGAGEMENT IST WEDER DAS SÜHNEN EINER SCHULD NOCH EIN BERICHT AUS UNSERER ZEIT SONDERN EINE DARSTELLUNG BESTEHENDER FAKTISCHER BEZIEHUNGEN VON MENSCHEN ZU MENSCHEN IN BEZIEHUNG ZU EINER OBJEKTIVIERTEN KULTURELLEN SITUATION / PRODUKTION AN STELLE EINER MISE-EN-SCÈNE / MISE-EN-SCÈNE ALS EIN MITTEL DER PRODUKTION".[372]

Einen Schlusspunkt fand die Arbeit *Taking Place* dann im Jahr 2002, als Elmgreen & Dragset als Beitrag für die Gwanju Biennale in Südkorea einen Container, gefüllt mit Bruchstücken einer der zerstörten Wände der Kunsthalle, nach Gwanju schickten. Die Trümmer wurden als großer Haufen vor dem Hauptausstellungsgebäude der Biennale aufgeschüttet, und Elmgreen & Dragset betitelten die Arbeit mit *Taking Place, too* (2002).

---

[370] Es wird hier der Argumentation von Dorothea von Hantelmann gefolgt. Hantelmann 2003, S. 49.

[371] Ebd., S. 50.

[372] Lawrence Weiner, „Zu einem theatralischen Engagement" (1988), in: *Gefragt und Gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, hg. von Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich, Ostfildern-Ruit 2004, S. 189 [sic].

Während Elmgreen & Dragset bei *Zwischen anderen Ereignissen* ihr Ausstellungsbudget nutzten, um Maler ihre Rolle als Performer übernehmen zu lassen, war der Umbau der Kunsthalle in Zürich ohnehin schon geplant. Elmgreen & Dragset waren lediglich Ideengeber und ließen den Umbau durch *Taking Place* Werk werden. In beiden Arbeiten waren die Handwerker zugleich Handwerker und Darsteller und eigneten sich das Werk somit auch zum Teil an und prägten es. Elmgreen & Dragset traten nicht auf, sondern brachten den Raum durch andere ‚zur Aufführung'. Das Künstlerduo war Regisseur dieser beiden „Live-Installationen". Dieser Begriff scheint hier sehr passend, denn die beiden Werke lavierten zwischen Installation und Performance. Beide Werke kreierten als Installationen einen eigenen, neuen Raum im Raum, während jedoch einzelne Elemente des Systems Menschen waren, die als Akteure agierten. Es entstanden so komplexe Systeme im Raum. Der Betrachter wurde in diesen beiden Werken mit einem bewegten, sich ständig neu konstituierenden Raum konfrontiert, der bei *Zwischen anderen Ereignissen* sozialkritische Implikationen mit sich trug, während er in *Taking Place* eher institutionskritische Fragen aufwarf wie: Was ist eine Ausstellung? Ist das eine Ausstellung? Was erwarte ich von einer Ausstellung/von der Institution Museum?

Die Raumqualität dieser Werke war handlungsbezogen. Der Betrachter hätte sich durch das „theatralische Engagement" der beiden Live-Installationen zu einem „stopp, halt, so nicht – aufhören"[373] provoziert fühlen können. Doch er war nicht der Regisseur, sondern nur Zuschauer. Der Betrachter konnte zwar intervenieren, die Akteure befragen, er wurde jedoch nie zu einem das Werk mitkonstituierenden Teilnehmer. Er blieb Zuschauer einer Aufführung. Die Situation, die das Werk bildete, ließ den Raum erst entstehen und stand im Gegensatz zum White Cube, der die künstlerische Situation aufnimmt und sie dadurch zu Kunst macht. Es ergab sich also eine Umkehrung des Ausstellungsprinzips vom Werk im Raum zum Raum als Werk. In beiden Fällen wurde der Raum für einen Zuschauer ‚zur Aufführung' gebracht und als komplexes System, das sich zum sozialen Raum öffnete, wahrnehmbar.

#### 3.2.1.2. White Cube als „Forum des Diskurses"

> „Als Brian O'Doherty 1976 das Durchlässigwerden und die molekulare Erschütterung der weißen Wände registrierte, war klar, daß diese Einrichtung, die wie keine andere

[373] Hantelmann 2003, S. 50.

die Entwicklung und Existenz der modernen Kunst garantierte, einer Revision, einer Transformation oder gar einer Dekonstruktion unterzogen werden müßte. Es mußte auch klar werden, daß es dafür weiterführender Maßnahmen bedarf, als die rein gestischen Interventionen der sechziger und frühen siebziger Jahre, die eigentlich auch mehr die Destruktion als die Dekonstruktion der weißen Zelle im Auge hatten.“[374]

Markus Brüderlin, der diese Überlegungen zu O’Dohertys Essayserie „Inside the White Cube“ anstellte, prägte den Begriff der „Arbeit am White Cube“ für jene Künstler, „deren Konzeptionen man in diesem Sinne als Urbarmachung der weißen Wand und als Neudefinition des Galerieraumes“[375] interpretieren könne. Er formulierte abschließend: „Daß dabei die ‚Baustelle‘ zeitweise selbst zum künstlerischen Objekt transformiert wird, heißt noch lange nicht, daß ihre Funktion und damit sie selbst obsolet geworden ist. Im Gegenteil, wir haben Brian O’Dohertys zwar eher skeptisch gemeinten Schlußsatz von 1986, ‚The gallery space has again become the unchallenged arena of discourse,‘ auch als Plädoyer zu lesen.“[376]

Für die in diesem Kapitel zu behandelnden Werke haben sich Elmgreen & Dragset dieses Plädoyer anscheinend zu Herzen genommen. Während die „Performances im White Cube“ den Ausstellungsraum durch performative Aspekte in Bewegung versetzten, ihn dekonstruierten bzw. teilweise zerstörten, arbeiteten die Werke, die in diesem Kapitel behandelt werden sollen, mit dem Motiv des White Cube, konstruierten ihn, um seine Funktionen zu thematisieren und gaben diese darin zur Diskussion frei. Der Ausstellungsraum oder – wie im Falle von *Powerless Structures, Fig. 88* – die Verkaufsgalerie wurden in einen schon bestehenden Ausstellungskontext gesetzt, um die Funktionen des Ausstellens in dem jeweiligen Kontext zu verhandeln. Der White Cube wurde als Raum für bestimmte Handlungen gebaut. Er wurde zum „Forum des Diskurses“.[377]

Während der dreimonatigen Dauer der „Manifesta 3“ in Ljubljana stand inmitten des Hauptausstellungsraumes der Biennale in der Moderna Galerija, Ljubljana, ein weißer, rechteckiger Kubus mit einer Glasfassade und ohne Decke. Über dem offenen Kubus schwebten zwei Reihen Neonstrahler. Eine breite, rechteckige Tür gewährte den Besuchern Einlass in den Raum, der durch eine Trennwand in zwei Hälften geteilt wurde. Gleich im

---

[374] Brüderlin (1995) 1996, S. 166.
[375] Ebd.
[376] Ebd.
[377] Brian O’Doherty, „Nachwort“ (1986), in: O’Doherty 1996, S. 137.

ersten Raumteil stand links vom Eingang ein Schreibtisch. Die nach oben offene Innenfläche des Kubus diente während der „Manifesta“ als Ausstellungsforum für junge, weniger bekannte Künstler, die zumeist aus Ljubljana selbst stammten. Die *Powerless Structures, Fig. 88* übernahm die Funktion einer privaten Verkaufsgalerie, die junge Kunst präsentierte, wie sie in Ljubljana bis dato noch nicht existiert hatte. Der Galeriebetrieb der *Powerless Structures, Fig. 88* wurde von drei Kunstvermittlerinnen der lokalen Kunstszene gestaltet, die ausschließlich Einzelausstellungen organisierten (Abb. 20).

Im Jahr 1974 hatte Michael Asher die Funktionen einer kommerziellen Galerie durch eine radikale Intervention in der Claire Copley Gallery, Los Angeles, ebenfalls zur Diskussion gestellt. Asher ließ für seine Ausstellung die Trennwand, die den vorderen längsrechteckigen Ausstellungsraum von dem Büro der Galerie trennte, entfernen, so dass man schon von draußen durch das Schaufenster in das Büro hineinsehen konnte. Asher hinterließ der Galeristin und ihrer Belegschaft Anweisungen, wie auf Fragen von Besuchern zu reagieren sei. Er wies sie an, Interessierte darüber zu informieren, dass er, Michael Asher, die Arbeit gemacht habe und dass die Entfernung der Wand die alltäglichen Aktivitäten einer Galerie offenlegen sollte. Asher ging es bei dieser Intervention zum einen darum, auf die wirtschaftlichen Funktionen einer Galerie, die Bewertung und den Verkauf von Kunstwerken, hinzuweisen. Zum anderen wollte er die Künstlichkeit der Ausstellungssituation offen legen, in der das Kunstwerk im White Cube als rein ästhetisches Objekt gezeigt wurde, ohne dass der Kontext einer Marktsituation sichtbar wurde. Indem Asher beide Räume miteinander verband, kritisierte er dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und dessen Rolle auf dem Kunstmarkt. Die Arbeit unterlief die eigentliche Funktion einer Galerie: die Präsentation von Werken und deren Verkauf. Durch seine kritische Intervention schuf Asher eine Arbeit, die die Galerie ihrer Funktionen beraubte und zugleich den Galerieraum selber und die dazugehörigen Funktionen zur Ausstellung werden ließen. Asher schrieb dazu: „The Claire Copley work was rejecting the conventional functions of the space it occupied to make the space function as an exhibition/presentation.“[378] Michael Ashers Projekt für die Claire Copley Gallery war Elmgreen & Dragset schon lange bekannt. Sie sagten dazu:

> „Asher is our all time art hero. But of course his earlier production had a quite different context. He was up against some different conventions at that time. The anti-object, anti-art thing is less important today. We […] thought of letting the division

[378] Michael Asher, „September 21-October 12, 1974, Claire Copley Gallery, Inc., Los Angeles, California“, in: Asher 1983, S. 96.

wall which he took out of a gallery (a wall separating the exhibition room from the office section of the gallery) being re-discovered somewhere in a new and very displaced context – a desert, a gay bar or some other totally out of context environment. We would construct the wall in exact measurements and materials and it should be like: ‚Oh, there is Michael Asher's wall […], wow where has it been hiding all these years.' But we don't think that he would let us and we won't do it without his permission. With anyone else we wouldn't bother to ask permission but with him it is different."[379]

Mit dieser Aussage wird deutlich, wie die Künstler in ihren eigenen Werken mit Kunstgeschichte und mit deren kritischen Implikationen umgehen. Die den Arbeiten von Elmgreen & Dragsets implizite Kritik tritt immer begleitet von einer gewissen Portion Humor und Ironie auf. Ihre Kritik greift nicht an, sondern kommentiert und schlägt vor.

So stellte Elmgreen & Dragsets *Powerless Structures, Fig. 88* in ihrem Raum die Funktionen einer Verkaufsgalerie zwar auch aus, doch ging es in dieser Arbeit nicht um eine Institutionskritik am Kunstmarkt, sondern die Verkaufsgalerie für junge Kunst in Ljublijana hatte vor allem die Rolle eines sozialen Modells. *Fig. 88* war ein Modell dafür, wie man den Kunstbetrieb in Slowenien eventuell hätte bereichern können, nämlich mit der Etablierung von Galerien, die sich ganz junger Kunst widmen. Elmgreen & Dragset arbeiteten mit *Fig. 88* von daher im Betriebssystem Kunst, um dieses mit seinen eigenen Schwächen zu konfrontieren. Denn, wie die Künstler selbst formuliert hatten: „Unser Ziel ist es, andeutungsweise, in verkleinertem Maßstab – sozusagen im Modell – zu zeigen, dass Veränderungen möglich sind. […] Sowohl mit unseren Performances als auch mit unseren Installationen hoffen wir, verschiedene allzu festgeschriebene Räume zu benennen und ein klein wenig menschlicher zu machen."[380]

Die Themen von Abgabe der Autorschaft und Öffnung zum sozialen Raum wurden in einem der nächsten Projekte des Künstlerduos erneut behandelt. Die Studenten der Städelschule in Frankfurt hatten 2000 ein Projekt initiiert, das den internationalen Austauschstudenten und -studentinnen die Möglichkeit geben sollte, an einem eigens dafür eingerichteten Ort ihre Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Das Projekt trug den Namen „Exchange" und der *Nomadic White Cube* (2000) war der Beitrag von Elmgreen & Dragset. Sie stellten mit ihrer Konstruktion aus transportablen, veränderbaren architektonischen

---

[379] Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004.

[380] Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002, S. 68-71.

Modulen für die jungen Künstler eine flexible Plattform zur Verfügung. Der *Nomadic White Cube* war somit nur die architektonische Hülle für ein von anderen initiiertes Projekt. Die Autorenschaft der Künstler trat völlig in den Hintergrund und ihr Interesse am sozialen Raum wurde vollends sichtbar.

Im Gegensatz zu *Powerless Structures, Fig. 112* (Abb. 21) wurde der Besucher in der nächsten Ausstellung von Elmgreen & Dragset 2001 im Frankfurter Portikus mit einer völlig neuen Raumbegebenheit konfrontiert. In die Ausstellungshalle des Portikus, eine klassische Box eines White Cube mit Oberlichtdecke, hatte das Künstlerpaar zwei Wellen eingelegt. Der Boden wölbte sich zu einer großen Welle nach oben, die Decke an anderer Stelle ebenso nach unten. Der Betrachter musste den Raum mehr erklimmen, als dass er ihn begehen konnte. Während beim *Nomadic White Cube* studentische Schlichtheit und Sperrholz-Optik ausreichten, zelebrierten Elmgreen & Dragset in *Powerless Structures, Fig. 111* (2001) musealen Modernismus à la Vidlers „warped space“: „Die ‚Powerless Structures, Fig. 111‘ schwelgten in der Eleganz der gekrümmten Linie und verkündeten in ihrer Minimalfunktion als Begegnungs- und Interaktionsfläche eine weitere Vorstellung von sozialer Plastik.“[381]

Während *Powerless Structures, Fig. 88* und *Fig. 112* sozialen Raum, einen Raum der Handlungen im Raum der Kunst, produzierten, dynamisierte *Powerless Structures, Fig. 111* den Raum zwar, doch die Bewegungen blieben lediglich architektonischer Natur. Die Künstler selbst begriffen ihre Intervention als eine Sexualisierung des White Cube, die darin bestand, dass der „sehr quadratisch und steril wirkende Raum […] durch zwei sich gleichende, konvexe Wölbungen […] weicher“, zu einem „Symbol sexueller Ähnlichkeit“[382], sprich einem Symbol für Homosexualität wurde. Doch diese Intention blieb hinter der cleanen Oberfläche verborgen. Die Vorstellung von sozialer Plastik wurde nicht zum Leben erweckt. Mit den Worten von Vanessa Joan Müller: „Der Umbau produzierte keine Institution in der Institution wie die Galerie im Museum bei der letzten Manifesta […], keine transparente Grenze zwischen Kunstumgebung und anderer Umgebung, sondern nur eine Bodenwelle aus Linoleum […] die Institution, die, weil sie sich mit jeder Ausstellung neu definiert, es im institutionellen Sinne per se gar nicht geben soll, lässt sich zwar architektonisch aus dem Rahmen hebeln, insistiert kontextuell aber auf ihrer Existenz.“[383] Die Dynamisierung des Raumes war den „Arbeiten am White Cube“ von Elmgreen & Dragset zwar stets inhärent,

---

[381] Vanessa Joan Müller, „Auf gleicher Wellenlänge“, in: *Texte zur Kunst*, 11. Jg., Nr. 42, Juni 2001, S. 183.
[382] Hoffmann/Elmgreen & Dragset 2003, S. 26.
[383] Müller 2001, S. 184.

doch nicht immer gelang eine überzeugende Umsetzung. Die Strategie, mit der das Künstlerduo in *Fig. 111* versuchte, den White Cube zum „Forum des Diskurses“ zu machen, war die der Infiltration. Als homosexuelles Paar intervenierten die Künstler immer wieder mit Motiven aus der homosexuellen Szene im White Cube oder ließen den White Cube zum sozialen Raum werden. Sie verfolgten darin ihre Strategie des „queering the cube“.[384]

*Cruising Pavilion/Powerless Structures, Fig. 55* ist dafür ein weiteres Beispiel. Der weiße Pavillon, der *Cruising Pavilion*,[385] den Elmgreen & Dragset 1998 in einem öffentlichen Park in Aarhus aufstellten, führte von Anfang an ein Doppelleben. Gezielt hatte das Künstlerduo den weißen Container an einem Ort platziert, der als Treffpunkt homosexueller Paare oder Partnersuchender bekannt war. Während sich dort abends und nachts Männer miteinander verabredeten, entwickelte sich der Pavillon zugleich zu einem Ort, an dem sich tagsüber Familien und junge Leute gerne trafen. *Cruising Pavilion* transferierte den White Cube in den öffentlichen Raum.

Der *Cruising Pavilion* war ein 230 x 400 x 400 Zentimeter großer Kubus, der aus Holzlatten gefertigt war, deren Fugen den Körper von außen strukturierten. Mit weißer Farbe behandelt, stand diese helle, fast sterile Architektur zwischen Bäumen und Büschen. Er war von einer Seite durch eine fast deckenhohe rechteckige Öffnung betretbar. Innen teilte eine Wand den Raum in zwei längere Gänge, die der Rezipient passieren konnte. Durch die Fugen zwischen den einzelnen Latten drang teilweise Tageslicht, so dass auf der einen Seite des Raumes lediglich eine schummrige Lichtsituation herrschte. Auf der anderen Seite der Trennwand hingegen waren in die Decke große runde Löcher geschnitten, durch die das Licht ungehindert in den Raum flutete. Der Rezipient wandelte daher von dunkleren Teilen des Innenraumes zu den hell erleuchteten (Abb. 22).

Neben den großen, runden Löchern hatte das Künstlerduo die Wände an vielen Stellen mit kleinen, ebenfalls kreisrunden Öffnungen versehen. Elmgreen & Dragset erklärten dazu: „Nach außen sah der Kubus wie eine typisch modernistische Architektur aus, innen jedoch besaßen die Wände viele Elemente, die man von sexuellen Treffpunkten her kennt, wie z.B. ‚glory holes‘ (Löcher in den Trennwänden für den oralen Verkehr), die normalerweise nur in Darkrooms oder in Saunen für Schwule zu finden sind.“[386] Der *Cruising Pavilion* war ein benutzbarer White Cube und zugleich eine Erscheinung der „Kunst des Öffentlichen“. Denn

---

[384] Alison Gingeras, „Queering the Cube“, in: *Hugo Boss Price 2000*, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum, New York 2000, S. 43.

[385] Der Begriff „Cruising“ bedeutet in der Homosexuellenszene „Partnersuche“.

[386] Hoffmann/Elmgreen & Dragset 2003, S. 27.

mit der Verwendung des Motivs der „glory holes“ infiltrierten Elmgreen & Dragset den White Cube, indem sie ein Thema einer Teilöffentlichkeit, der Homosexuellenkultur, in den Ausstellungsraum holten. *Cruising Pavilion* öffnete sich dabei nicht als Ausstellungsraum zum sozialen Raum, sondern wurde als Treffpunkt Teil des öffentlichen sozialen Raumes. Während die Installation der Arbeit in Aarhus möglich war, wurde sie in Rotterdam behördlich untersagt:

> „Public space still appeals to ‚universal values‘ which are so absolutely outdated and the way city planners and local politicians are perceiving and directing public space today do not reflect our contemporary culture the slightest. In 2001 we were asked by Witte de With to re-make our cruising pavilion in a public park in Rotterdam (a park that in a similar way was used by gaymen for outdoor sexual activities). But the park authorities in Rotterdam refused to accept the project as they stated: The park is for everyone! Hmmm, obviously not!“[387]

Die Arbeiten von Elmgreen & Dragset, die im Rahmen des Kapitels „Der White Cube als ‚Forum des Diskurses‘“ behandelt wurden, haben gemeinsam, dass sie das Motiv des White Cube als Rahmen für soziale Handlungen benutzten. Während es bei *Powerless Structures, Fig. 88* in Ljubljana um die Funktionen einer Galerie für Junge Kunst und ihre eventuelle Bedeutung für die reale, soziale Situation der Stadt ging, fungierte *Nomadic White Cube* lediglich als „Hülle“ für ein studentisches Projekt. Die Künstler als Autoren traten völlig hinter dem Projekt zurück. *Cruising Pavilion* hingegen stellte einen Rahmen für alltägliche Aktivitäten bereit, sowohl für die homosexuelle Bevölkerung des Nachts wie auch für Familien tagsüber. Im Gegensatz zu den Arbeiten, die im Kapitel „Performative Akte im White Cube“ behandelt wurden, wurde in den hier besprochenen Arbeiten nicht ein bestehender White Cube selbst zum sozialen Raum, sondern der White Cube wurde als architektonische Hülle für verschiedene soziale Handlungen gebaut. Zugleich aber war der White Cube darin der Ort, an dem diese Handlungen erst möglich wurden. Es entstanden handlungsbezogene Räume als komplexe Systeme, in denen der Betrachter Teilnehmer sein konnte.

### 3.2.2. Situationen der Verweigerung

Die „Situationen der Verweigerung“ sind Arbeiten, in denen Elmgreen & Dragset den Betrachter in Situationen eintreten ließen, in denen Handlungsmöglichkeiten zwar sichtbar,

---

[387] Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004.

aber nicht ausführbar waren. Eine „Situation der Verweigerung“ definierten Elmgreen & Dragset selbst als eine Situation, „in der du als Zuschauer auf eine pozentiell performative Handlung aufmerksam gemacht wirst, dadurch, dass du sie nicht ausführen kannst.“[388] Auch den „Situationen der Verweigerung“, die das Künstlerduo schuf, war ein Moment des kritischen Kommentars inhärent. In den im Folgenden zu behandelnden Werken handelt es sich ebenfalls um „Powerless Structures“, also um Arbeiten, die im verkleinerten Maßstab darauf hinweisen wollen, dass Veränderungen möglich sind. Nicht nur Joseph Beuys' Idee der Sozialen Plastik findet in diesen Werken von Elmgreen & Dragset eine Fortsetzung, vor allem der Begriff der „Situation“, wie ihn die Situationistische Internationale um Guy Debord definierte, erscheint sinnvoll als Hintergrundfolie für die Interpretation der Arbeiten von Elmgreen & Dragset.

In seinem „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“ fasste Guy Debord die Überlegungen und theoretischen Grundlagen der Situationistischen Internationale 1957 zusammen:

> „Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d.h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft. […] Unser Einwirken auf das Verhalten, das in Verbindung mit den anderen, wünschenswerten Aspekten einer Revolution der Lebensgewohnheiten steht, kann zusammenfassend als die Intervention von Spielen neuer Art definiert werden. Das allgemeinste Ziel muß die Erweiterung des nicht mittelmäßigen Teils des Lebens einerseits und die möglichst weitgehende Verringerung der leeren Augenblicke andererseits sein. […] Die Konstruktion von Situationen beginnt jenseits des modernen Zusammenbruchs des Begriffs des Spektakels. Es ist leicht zu sehen, wie sehr gerade das Prinzip des Spektakels – die Nichteinmischung – mit der Entfremdung der alten Welt verknüpft ist.“[389]

Um diese Veränderungen zu erreichen, gab es verschiedene Methoden, z. B. das „Umherschweifen“ in Städten oder die „Zweckentfremdung“ von Medien der Kunst. Die Situation sollte zum Kunstwerk werden, zu einem Kunstwerk, das gesellschaftsverändernde Kräfte hat, das in die „Spektakularisierung“ der Welt des Konsums einzugreifen vermochte. Die Werke von Elmgreen & Dragset dieser Tradition künstlerischer Gesellschaftskritik aus

---

[388] Hoffmann/Elmgreen & Dragset 2003, S. 27.
[389] Debord (1957) 1998, S. 846-847.

dem Jahr 1957 gegenüberzustellen, bringt zum Vorschein, was (Gesellschafts-)Kritik heute bedeuten kann. Die bevorzugte Methode des kritischen Kommentars des Künstlerduos ist die der Infiltration, wie auch im nächsten Kapitel zu sehen sein wird.

#### 3.2.2.1. Infiltrationen des White Cube

1991 fand in der Andrea Rosen Gallery in New York eine ungewöhnliche Ausstellung statt. Im Ausstellungsraum hing eine Serie konventionell gerahmter Fotoarbeiten. Die Fotografien zeigten gemeißelte Inschriften, die vor dem New Yorker Museum of Natural History das Teddy-Roosevelt-Denkmal bilden. Sie sollten verschiedene Aspekte der öffentlichen Person Roosevelt repräsentieren, darunter den „Staatsmann", den „Gelehrten", den „Humanisten", den „Historiker", den „Patrioten", den „Viehzüchter", den „Naturwissenschaftler" und den „Soldaten". In einem zweiten Stadium der Ausstellung wurde eine kobaltblaue Holzplattform im Ausstellungsraum installiert. In der dritten Woche der Ausstellung wurde die Galerie weiß gestrichen und eine Reihe Glühbirnen am Rand der Holzplattform montiert und angeschaltet. Von da an kam jeden Tag ein professioneller Go-Go-Tänzer und tanzte jedes Mal für einen kurzen Zeitraum in einem glänzenden, sehr knappen Höschen zu der fast unhörbaren Musik aus seinem Walkman. Nur drei Bilder aus der Fotoserie zu Roosevelt blieben hängen: der „Soldat", der „Humanist" und der „Entdecker". Im Verlauf der letzten fünf Ausstellungstage wurde dann eine weitere Arbeit gezeigt: *„Untitled" (Placebo).* Sie bestand aus 450 bis 550 Kilogramm Bonbons in Silberpapier, die wie ein Teppich auf dem Boden ausgebreitet wurden.

Die Ausstellung hieß „Every Week There Is Something Different" und zeigte Arbeiten des Künstlers Felix Gonzalez-Torres. Gonzalez-Torres war 1989 mit einer Arbeit im öffentlichen Raum bekannt geworden: eine Plakatwand, die auf dem Sheridan Square am Anfang von New Yorks berühmtester „schwuler Meile", der Christopher Street, in diesem Jahr anstelle des Malboro Man zu sehen gewesen war. Die Arbeit hieß *„Untitled"*# und vor einem schwarzen Hintergrund war der Schriftzug zu lesen: „People with AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969". Alle aufgezählten Ereignisse nahmen Bezug auf Ereignisse aus der Geschichte der Homosexuellen-Bewegung.

Felix Gonzalez-Torres hatte seinen Lebenspartner 1991 durch den HIV-Virus verloren und starb 1996 selbst an AIDS. Viele seiner Werke beschäftigen sich mit dem Thema Leben/Tod und der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Sie beinhalten im gewissen Sinne „memento mori"-Motive, wie z. B. auch *„Untitled" (Placebo).* Für dieses Werk häufte der Künstler im

Ausstellungsraum in glänzende Folie gewickelte Bonbons an und ließ die Besucher dazu anhalten, Bonbons mitzunehmen. Die Anzahl der Bonbons schrumpfte: Vergänglichkeit wurde symbolisert. Alle Werke von Gonzalez-Torres rekurrieren auf Themen oder Motive aus der homosexuellen Szene. In „Every Week There Is Something Different" ist es ein Go-Go-Tänzer, dem Symbole heterosexueller Männlichkeit gegenübergestellt werden, in diesem Fall anhand von Roosevelt. Gonzalez-Torres benutzte für seine Werke gerne die Ästhetik der Minimal Art, die als ein von heterosexuellen Männern dominiertes Feld der Kunstgeschichte gilt. Er suchte diese Ästhetik als Repräsentant von Macht und Männlichkeit mit dem Benutzen von Symbolen der und Verweisen auf die Homosexuellenkultur zu infiltrieren. Felix Gonzalez-Torres inspirierte mit seiner Strategie der Infiltration auch Elmgreen & Dragset, die sagten:

> „Douglas Crimp underlines so correctly in his book *On the Museum's Ruins* that the repressive mechanisms within the art history, such as the macho, the white or the heterosexual dominance, doesn't lie in the material or the style of an art work. It would be so easy to blame stainless steel, concrete, brick stones or big formats for all the conservatism, wouldn't it? Again it all depends on how we as artists use and play with the aesthetics, how we approach and challenge them. As gay and artists we certainly didn't want to end up being some cornered sissy boys fooling around with some soft materials – that has been such a heavy cultural heritage for gay artists, such a burden – that especially the heterosexual art world would expect you to do either camp[390] or poetic or soft works when being gay. Felix Gonzales-Torres (though he still worked with softer materials) and his idea about infiltration was […] quite an inspiration for us and somehow we might have stretched it further by doing a number of bigger scale works with a queer and critical angle to them."[391]

Im Jahr 1967 malte David Hockney *A Bigger Splash*. Das Gemälde bezieht sich auf eine klischeehaft-typische Situation der homosexuellen Szene der 1960er Jahre in Los Angeles: attraktive (junge) Männer verbringen liegend oder stehend ihre Zeit miteinander an einem luxuriösen Pool. Sie schlürfen Cocktails unter der Sommersonne oder springen vom Sprungbrett elegant in den Pool und verursachen dadurch einen großen „Splash!". Das Motiv

---

[390] „Camp ist keine natürliche Weise des Erlebens. Zum Wesen des Camp gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung", in: Susan Sontag, „Anmerkungen zu ‚Camp'" (1964), in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1982 (Orig., *Against Interpretation. And Other Essays*, 1966), S. 322. Camp bedeutet auch soviel wie „tuntenhaft" oder „kitschig".

[391] Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004.

des Sprungbrettes platzierten Elmgreen & Dragset in ihrer Arbeit *Diving Board/Powerless Structures, Fig. 11* (1997) im Louisiana Museum in Humblebaek, Dänemark in einem neuen räumlichen Zusammenhang und bezogen sich auf diese Weise auf Hockneys Darstellung der homosexuellen Szene der damaligen Zeit. Elmgreen und Dragset erklärten in dem Interview mit Jens Hoffmann 2003:

> „Hockneys Gemälde stellt das unbeschwerte Leben der Schwulen in L. A. in den 60ern dar. Wie wir wissen, haben sich die Zeiten geändert – damals gab es die Krankheit namens AIDS nicht. Sein Bild drückt aus, dass schwule Männer mehr Spaß haben … dass sie an schönen Pools rumhängen können ohne Verpflichtungen, weil sie keine Kinder haben. Seit dieser Zeit hat sich das Bewusstsein schwuler Identität weiterentwickelt, und heute wissen wir, dass es nicht so einfach ist wie auf diesem Bild. Schwule können arm sein, in beschissenen Gegenden in New York oder Berlin leben – und sie müssen sicherlich nicht von irgendeinem Körperkult besessen sein.“[392]

Das Sprungbrett in *Fig. 11* war reell, fassbar, ein echtes, silbernes Sprungbrett. Es stand 1997 im Ausstellungsraum des Museums in Humblebæk in der vorderen rechten Ecke zwischen zwei Fensterfronten, montiert auf einem glänzend-weißen Podest mit kurzer, silberner Leiter. Es endete parallel zu den rechten, äußeren Fenstern kurz vor der frontalen Fensterwand. Selbst aus nächster Nähe schien es dem Betrachter allerdings immer noch, als würde das Brett durch das Fenster hindurch reichen und einen Sprung in das hinter dem Fenster liegende, endlos weite Meer ermöglichen. Die Übersetzung des dänischen Ausdruckes für „coming out“ ist auch „jumping out [herausspringen]“.[393]

*Diving Board* war jedoch nicht nur eine Allegorie des „coming out“ der Schwulenszene, sondern auch eine Manifestation einer „Arbeit am White Cube“, die die historische Rolle des White Cube als ‚kunstmachenden’ Behälter kritisch kommentierte, in dem Elmgreen & Dragsets Sprungbrett zwischen Ready-made und Designobjekt oszillierte. Das Objekt Sprungbrett mit seinen glatten, glänzenden Oberflächen und seinen wohlproportionierten Formen vermittelte sowohl den Charakter eines Designerstückes als auch den eines funktionalen Gegenstandes. Das Alltägliche des Objektes wurde durch die Materialien Chrom und weiß lackiertes Holz stilisiert und neutralisiert, zugleich blieb das Sprungbrett als solches klar erkennbar (Abb. 23). Elmgreen & Dragset spielten somit mit den typischen

---

[392] Hoffmann/Elmgreen & Dragset 2003, S. 27.

[393] Daniel Birnbaum, „White on White. The Art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset“, in: *Artforum*, Bd. 40, Nr. 8, April 2002, S. 101.

Eigenschaften des White Cube (neutral, weiß), um das alltägliche Objekt ‚zu Kunst zu machen'.

Das Sprungbrett lockte den Betrachter zum einen mit seinen ästhetischen Qualitäten, zugleich aber auch mit seiner Positionierung. Das Hinausweisen auf das nahe gelegene Meer sprach von Möglichkeiten, die dem Betrachter zugleich verwehrt wurden. Der Ausstellungsraum wurde zum Teil der Arbeit. Elmgreen & Dragset schufen damit eine „Situation der Verweigerung", in der Zuschauer auf eine potenziell performative Handlung aufmerksam gemacht wurden, sie jedoch nicht ausführen konnten.[394]

Auch die 1998 entstanden Arbeit *Queer Bar*, die Elmgreen & Dragset in Vilnius zeigten, war eine „Situation der Verweigerung". Auf einer quadratischen Grundfläche von 300 x 300 Zemtimetern hatten die Künstler ein Holzkorpus installiert. Ein ca. 50 Zentimeter tiefer und 1,50 Meter hoher, weiß lackierter Bartresen umfasste einen quadratischen Innenraum, in dem zwei kalkweiße Barhocker Platz fanden. An den gegenüberliegenden Seiten hatte das Künstlerduo je einen silbrig glänzenden Zapfhahn installiert. Beide waren am Tresenrand montiert und wiesen nach außen. Die Zapfhähne der Bar waren daher nicht nutzbar. Der potenzielle Barmann bzw. die Barfrau konnte nicht in den Bar-Innenraum gelangen, ohne über den Tresen zu klettern. Die nach außen gedrehten Zapfhähne waren zudem nicht mehr hinter der Bar zu bedienen, sondern höchstens von außen. Vor der Bar, wo eigentlich die Gäste zu sitzen hätten, gab es keine Hocker: diese hatten Elmgreen & Dragset hinter dem Tresen platziert (Abb. 24).

Michael Elmgreen formulierte es in einem Interview einmal so: „[...] you need to do a little bit of translation when you speak about gay life or a gay love story or emotions or social and cultural codes. [...] I think it's important for our working process that we always have to do little flip-over when we encounter things. Something you can often find in our work has this upside-down element."[395] Das Wort „queer"[396] bedeutet soviel wie „schräg" oder „schwul". Die kubische Bar-Konstruktion hatte das Künstlerpaar so auch direkt aus einem Gay-Lokal in den Ausstellungsraum transferiert. Mit Vertauschen oder Umdrehen von Elementen und dem damit meist einhergehenden Aushebeln von Bedeutungen und Definitionen wollten die

---

[394] Hoffmann/Elmgreen & Dragset 2003, S. 27.

[395] Michele Robecchi, „Out of Site. Elmgreen & Dragset", in: *Flash Art International*, Nr. 231, Juli-September 2003, S. 90-93.

[396] „Queer" bedeutet im Englischen soviel wie „seltsam, sonderbar, leicht verrückt", aber auch „gefälscht, fragwürdig" und bezeichnet als Adjektiv Dinge, Handlungen oder Personen, die von der Norm abweichen, wobei diese Abweichungen meist eine negative Konnotation haben. Es ist auch eine Bezeichnung für Homosexuelle.

Künstler auf die unterschiedlichen Sichtweisen von Hetero- und Homosexuellen in unserer westlichen Kultur verweisen.

Diese Methode des Umdrehens von Elementen oder des Vertauschens zeigt sich auch in Elmgreen & Dragsets Türklinken-Arbeiten, die zwischen 2000 und 2001 entstanden. Für ihr Werk *Powerless Structures, Fig. 131* (2001) hatten sie die Wände der Galerie Nicolai Wallner in Kopenhagen mit Türen versehen, die ihre Eigenarten hatten. So war eine der Türen breiter als die anderen und auf jeder Seite – links und rechts – mit einer Türklinke versehen; eine andere hingegen war mit zwei Türblättern ausgestattet worden. Das Künstlerpaar führte darin die unterschiedlichsten Variationen von nicht funktionierenden Ausgangssituationen vor, denn trotz vieler Klinken und Türschlösser waren die Türen nicht zu öffnen. Eine „GO AROUND and LOOK AT"-Situation wie bei Monica Bonvicinis *Turning walls* entstand, eine „Situation der Verweigerung".

*Queer Bar* (1998) und *Diving Board* (1997) sind als ortsbezogene Installation zu bezeichnen, da sie als skulpturale Gefüge strukturell an den Ausstellungsraum gekoppelt waren. Der Ausstellungsraum war Teil des Werkes. Die Arbeiten spielten als reduziert komplexe Systeme mit einem minimalistischen Formenvokabular und verwebten dieses mit Motiven aus der Homosexuellenkultur. Sie schufen darin Allegorien des „Queeren", des Andersseins und kommentierten so gesellschaftliche Verhältnisse. Interessanterweise blieb der Betrachter bei diesen räumlichen Allegorien Zuschauer, ihm wurde eine wirkliche Teilnahme verweigert. Der Betrachter wurde auf diese Weise zu dem, der ‚anders ist' und zu gewissen Erfahrungsräumen keinen Zutritt erhält. Er wurde durch den cleanen, minimalistischen ‚Look' zunächst in der Sicherheit gewogen, dass es sich hier lediglich um sehr schöne, ästhetisch Objekte handelte. Doch der Blick auf das *Diving Board* und den dahinterliegenden Horizont oder die Entdeckungen der ‚verdrehten', disfunktionalen Elemente der *Queer Bar* waren die Kontaktstellen, die den Betrachter auf die Strategien der Infiltration und deren kritischen Bedeutungshorizont verwiesen; angeleitet wurde der Betrachter zum Teil auch von den Titeln, wie eben *Queer Bar*. Die Raumqualität dieser beiden Arbeiten ist als handlungsbezogen zu bezeichnen. Handlungsoptionen wurden angedeutet, waren aber nicht ausführbar, da es sich um „Situationen der Verweigerung" handelte.

#### 3.2.2.2. Skulpturale Versionen des White Cube

Elmgreen & Dragset schufen weitere „Situationen der Verweigerung", die entscheidend für ihr Œuvre sind und waren, jedoch nicht mit den Strategien der Infiltration arbeiteten, sondern

den White Cube als Galerieraum zum Motiv nahmen, ihn delokalisierten und darin disfunktionalisieren, indem sie ihn z. B. im Boden versenkten (*Dug Down Gallery*, 1998), an die Decke hängten (*Elevated Gallery*, 2001) oder dekonstruierten und in Fragmenten darstellten (*Descending Gallery*, 2001). Diese Werke hatten eher skulpturale Qualitäten, da sie als Körper im Raum wahrnehmbar waren und nicht als betretbare Systeme.

Für jeden einsehbar, aber dennoch nicht zu betreten, war die *Dug Down Gallery*, die Elmgreen & Dragset 1998 im Garten des Reykjavik Art Museum platziert hatten. Es handelte sich dabei um einen 220 x 320 x 500 Zentimeter großen weißen Kubus, der aus einem kleineren Büroraum mit Tisch und Stuhl und einer durch eine Trennwand abgegrenzten Ausstellungsfläche bestand, den das Künstlerduo im Boden der Grünanlagen versenkt hatte.

Von weitem war nur der rahmende Abschluss der Außenwände zu erkennen, erst beim Näherkommen konnte der Betrachter in den Raum hineinblicken. Vier Halogenspots beleuchteten nachts die beiden Innenräume. Das Betrachten des Raumes war möglich, das Betreten der Räume hingegen unmöglich. Es gab keine Zugänge zur *Dug Down Gallery*. So waren die eigentlichen Funktionen einer Galerie, das Ausstellen von Bildern und ihr Verkauf, außer Kraft gesetzt, nur die Architektur wurde zur Begutachtung durch Besucher freigegeben. Der Rezipient blieb somit erneut auf die Rolle des Zuschauers beschränkt; er konnte nicht aktiv werden, das Werk nicht betreten.

Nicht nur konnte man die ‚Galerie' nicht betreten, die Architektur von *Dug Down Gallery* war zudem etwas zu klein, um wahrhaft als Ausstellungsraum genutzt zu werden (Abb. 25). Elmgreen & Dragset hatten einen Galerieraum in verkleinertem Maßstab bauen lassen. Der White Cube dieser Arbeit war industriell gefertigt worden und erhielt dadurch zusätzlichen Modellcharakter:

> „Modelle sind in der Architektur […] Dar- und Vorstellungshilfe. Modelle verweisen auf eine Wirklichkeit, die so, wie im Modell dargestellt, (noch) nicht oder wenigstens nicht in diesem Maßstab und derselben Materialität existiert. Als ein Medium (lat. ‚Mitte, Mittelpunkt') zwischen Idee und Ausführung nehmen Modelle in der Architektur eine vermittelnde Rolle ein, da sie, im Gegensatz zur Zeichnung, räumliche Zusammenhänge bereits räumlich zeigen. Gleichzeitig behalten sie durch die verkleinerte Maßstäblichkeit und/oder noch nicht endgültige Materialität den

Status des Unfertigen, erfordern damit vom Betrachter noch die gedankliche Vervollständigung.“[397]

*Dug Down Gallery* war als Modell eine „Situation der Verweigerung“. Es war eine Skulptur im öffentlichen Raum, um die man herumgehen und die man aus verschiedenen Blickwinkeln studieren konnte. Es handelte sich hingegen nicht um eine Installation, wie auch die *Elevated Gallery*, die im nächsten Abschnitt behandelt wird, da das Werk eher skulptural wirkte und weniger als ein installatives System zu bezeichnen ist.

Für *Elevated Gallery* schienen große, schwarze Ballons an der Decke des Ausstellungsraumes zu kleben. An ihnen waren Seile befestigt, die einen Kubus hielten, der unter ihnen hing. Der Boden fehlte und die Skulptur war von unten einsehbar. Der Betrachter befand sich mit dem Kopf auf Fußleistenhöhe des hängenden Raumes der *Elevated Gallery*. Der Raum der ‚Galerie’ war in zwei Teile getrennt. In dem einen hatte man Stuhl und Tisch montiert. Der andere Raum war größer und leer. Es handelte sich um einen leeren Galerieraum mit angeschlossenem Büroraum (Abb. 26).

Die ‚Galerie’ stand nicht auf dem Boden, sie schwebte in der Luft, schien aus dem Gleichgewicht geraten. Die zwei schwarzen Ballone schienen paradoxerweise das Kunstwerk an der Decke zu verankern. Nachdem die *Elevated Gallery* zunächst im Jahr 2001 in der Ausstellung „A Room Defined by Its Accessibility“ im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen zu sehen gewesen war, hing das Werk im Jahr 2002 im Eingangsbereich des Hamburger Bahnhofes in Berlin, denn Elmgreen & Dragset waren 2002 mit ihrer Arbeit *Temporarily Placed* (2002) die Preisträger des Preises der Nationalgalerie gewesen. Der Preis war mit einem Ankauf verbunden, wodurch es zu dem Erwerb von *Elevated Gallery* durch die Staatlichen Museen zu Berlin kam

*Elevated Gallery* bot sich dem Betrachter zugleich als Innen- und Außenraum dar. Das Werk bewegte sich in einem Dazwischen von Architektur und Skulptur. Es stellte eine Kunstgalerie mit Ausstellungsraum und Besprechungszimmer dar. Der Stuhl im kleineren Raum konnte als Arne-Jacobsen-Stuhl, ein Symbol der „Moderne“, identifiziert werden. Der Arne-Jacobsen-Stuhl verwies in *Elevated Gallery* auf die Geschichte des White Cube seit der Moderne. Elmgreen & Dragset präsentierten die Arbeit dabei in der historischen Halle des Hamburger Bahnhofes. Indem die Künstler die Räume von *Elevated Gallery* offen einsehbar gelassen hatten, keinen Boden und keine Decke als zusätzliche Begrenzungen der weißen Zelle

---

[397] Andres Lepik, „Modellräume. Zu Franka Hörnschemeyers Installationen“, in: *Franka Hörnschemeyer. Nr. 109*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2002, S. 40.

konstruiert hatten, thematisierten sie die Bedeutung des Präsentationsraumes selbst. Sie zeigten ihn nackt und geöffnet. Im Kontext mit den anderen Werken in dem spezifischen musealen Kontext zeigte sich seine Bedeutung offen und reflektierte die institutionellen Rahmenbedingungen, denen die Präsentation und der Handel mit Kunst unterworfen sind. Indem die *Elevated Gallery* zudem schräg und scheinbar instabil im Raum hing, schien sie den Kunstbetrieb als überaus schnelllebiges und instabiles System symbolisieren zu wollen, das oft so ganz im Gegensatz zu seinen Anstrengungen steht, mit Kunst eine Ware zu produzieren und zu vertreiben, die als Kulturgut einen Anspruch auf dauerhafte Gültigkeit erheben darf.

Elmgreen & Dragsets *Elevated Gallery* und *Dug Down Gallery* waren „Situationen der Verweigerung", da der Betrachter Zuschauer blieb und nicht in dem sich entwickelnden Bedeutungshorizont leiblich interagieren konnte. Sie waren somit in ihrem spezifischen Kontext eine komplexe Form, aber kein installatives, komplexes System. *Dug Down Gallery* war zudem eine Skulptur im öffentlichen Raum und eine Form, die nicht auf ihre spezifische Umwelt, den Park, reagierte, sondern vielmehr das Motiv White Cube und seine Wirkung im öffentlichen Raum thematisierte. Die beiden Arbeiten sind demnach nicht als Installationen zu betrachten, sondern als Skulpturen.

### 3.2.3. Performativitität und Infiltrationen des White Cube – Fazit

> „Ich brauche den Betrachter, ich brauche die Kommunikation mit dem Publikum. Ohne Publikum sind die Arbeiten nichts, gar nichts. Ich brauche das Publikum, das mein Werk erst vollständig macht. Ich bitte das Publikum, mir zu helfen, Verantwortung zu übernehmen, Teil meiner Arbeit zu werden, mitzumachen. Ich sehe mich eher in der Rolle des Theaterregisseurs, der Ideen vermitteln will, und zwar dadurch, dass er die Rollen zwischen Autor, Publikum und Regisseur neu verteilt",[398]

sagte Felix Gonzalez-Torres 1993 in einem Interview mit Tim Rollins und sprach damit Aspekte an, die auch die Arbeiten von Michael Elmgreen und Ingar Dragset kennzeichnen.

In den behandelten, installativen Arbeiten der „Performativen Akte" traten Elmgreen & Dragset als Künstler, sprich Autoren, in den Hintergrund. Sie waren vielmehr als Regisseure tätig und brachten in ihren White Cubes den Raum selbst ‚zur Aufführung'. Mit den Werken, die im Kapitel „Performative Akte im Raum" besprochen wurden, stand das Künstlerduo zum

[398] Rollins/Gonzalez-Torres 1993, S. 23., zit. nach: Rosen 1997, S. 28.

einen („Performances im White Cube“) in der Tradition des „Living Theatre“, während sie sich zum anderen („Der White Cube als Forum des Diskurses“) dem Plädoyer von Brian O’Doherty, den Galerieraum als „Forum des Diskurses“ zu sehen, annährten und den White Cube zum Theatersaal werden ließen. Der White Cube wurde selbst zum sozialen Raum. Dahingegen waren Elmgreen & Dragsets „Situationen der Verweigerung“ zum einen Manifestationen typischer Infiltrationsstrategien („Infiltrationen des White Cube“) und zum anderen Beispiele der von Markus Brüderlin definierten „Arbeit am White Cube“. Die Werke, die mit Infiltrationsstrategien arbeiteten, öffneten sich zum sozialen Raum und damit zu dem spezifischen sozialen System der Homosexuellenkultur und dessen Problemen, während sie als „Arbeiten am White Cube“ zum kunsthistorischen Raum der Institutionskritik Stellung bezogen. In diesen Arbeiten wurde der Raum nicht in dem Maße dynamisiert, wie in den „Performativen Akten im Raum“, doch geriet er in Bewegung oder, wie Lars Bang Larsen schrieb: „Space in Elmgreen and Dragset’s work doesn’t announce itself, it has to be brought out, challenged by the mundane presence of the activities that frame it“.[399]

Die Räume der Werke von Elmgreen & Dragset formulierten sich mit einem Charakter heiterer Distanziertheit, die mit einer spezifischen, kritischen Implikation einhergeht. Als Zuschauer des aufgeführten Raumes wurde der Betrachter zu einem Denkprozess angeregt. Die kritischen Inhalte schienen jedoch immer im Weiß des Raumes auf Distanz zu bleiben. Der Betrachter wurde nicht bedrängt, was an eine weitere Äußerung von Felix Gonzalez-Torres erinnert:

> „Brecht sagt, man muß Distanz schaffen, die dem Betrachter, dem Publikum, Raum zum Überlegen und zum Nachdenken gibt. Wenn man den Theatersaal verlässt, soll man keine Kartharsis erlebt haben, sondern ein Denkprozeß soll in Gang gekommen sein. Das Allerwichtigste ist, dass man das Vergnügen an der Illusion durchbricht, das Vergnügen einer makellos erzählten Geschichte. Das ist nicht das Leben, das ist nur ein Theaterstück. Das finde ich großartig: Das ist nicht das Leben, das ist nur ein Kunstwerk. Es soll eine intellektuelle Herausforderung an den Betrachter sein, […] er soll etwas daraus lernen.“[400]

Die Wahrnehmung der Installationen von Elmgreen & Dragset war immer eng an die Körperwahrnehmung des Betrachters geknüpft, wobei dieser teilweise zu Aktivitäten herausgefordert wurde („Performative Akte im Raum“) oder ihm Handlungsoptionen

---

[399] Larsen 2000, S. 102.

[400] Rollins/Gonzalez-Torres 1993, S. 10-11., zit. nach: Rosen 1997, S. 28.

‚verweigert' („Situationen der Verweigerung") wurden. Der Betrachter war manches Mal Teilnehmer, oft blieb er Zuschauer. Die Frage nach der Rolle des Körpers in unserer heutigen Gesellschaft wurde thematisiert, aber nicht gelöst. Elmgreen & Dragset dazu:

> „After having almost no value as a tool for labor and economy today, the body has undergone a radical kitchification – it's a tool for pleasure – it's no longer a tool for production but for consumption. In our digital age the body has been excluded from most of the significant developments in our world – we cannot penetrate the digital streams which shape our everyday lives, our consciousness and our new realities. The body has become something extra and we need to find out what kind of meaningful purposes they are going to have in the future."[401]

Die Räume der Werke des Künstlerduos oszillierten zwischen bewegtem und bewegendem Raum und distanziertem, kritischen Kommentar. Der Betrachter war immer mit Situationen konfrontiert, in denen etwas ‚zur Aufführung' gebracht wurde. Elmgreen & Dragsets Werke waren performativ. Die Raumqualität war handlungsbezogen. Es entstanden so Systeme des Performativen im handlungsbezogenen Raum: „Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus lässt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorgesehen war. […] Ihm eignet […] kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter." [402] Der Betrachter war der Zuschauer der Aufführungen im oder des White Cube – entweder eines Theaterstückes über den Raum, den White Cube und seinen Kontext, oder als Entdecker der skulpturalen „Situationen der Verweigerung".

### 3.3. Komplexe Systeme des Labyrinthischen im hodologischen Raum – Franka Hörnschemeyer

Franka Hörnschemeyer (geb. 1958 in Osnabrück, Deutschland/lebt und arbeitet in Berlin) ist ‚Raumanalytikerin'. Bekommt sie ein Angebot für eine Ausstellung, wird zunächst der Ausstellungsort genau inspiziert. Die Wände werden abgeklopft und der Raum abgeschritten. Die Lichtverhältnisse werden festgestellt, Grund- und Aufrisse gesammelt und untersucht. Hörnschemeyer versucht, die Raumqualitäten des ursprünglichen Ausstellungsraumes zu

---

[401] Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004.
[402] Fischer-Lichte 2004, S. 189-200.

destillieren, um dann einzelne oder mehrere Aspekte herauszugreifen und durch ihre Arbeiten in einem eigenen Raum neu zu gestalten.

Die Art und Verwendung von Material ist das ausschlaggebende Charakteristikum von Hörnschemeyers Arbeiten. Die durchgängige Nutzung von Baumaterialien zeigt die starke Verankerung in und Bezugnahme ihrer Werke auf Architektur und deren soziale Bedingungen und Wirkungen auf den Einzelnen. Wenn man behauptet, dass „Mechanisierung auch der menschlichen Beziehungen untereinander […], eine maßlos beschleunigte Zeit, […] den menschlichen Körper ins Hintertreffen“ versetzt und die Sinne mit „der Übermacht einer zynisch gewordenen Vernunft“ knebelt, sowie die von „bewusst eingesetzter und industriell verwerteter Warenästhetik geprägten Normen“[403] die Bedingungen der heutigen Wahrnehmung der Außenwelt bestimmen, dann ist Hörnschemeyers Materialwahl (Gipskarton, Ständerwerk, Messebauwände, Schalelemente) eine adäquate. Alle ihre Materialien kennzeichnet eine geringe Dauerhaftigkeit bzw. eine gewisse Temporalität. Sie sind industriell hergestellt, werden funktionell eingesetzt und ermöglichen schnelles Bauen. In ihrer ursprünglichen Funktion schaffen sie Räume, die ohne Geschichten und normiert sind (Wohnungsbau) oder die nur kurz genutzt werden und Informationen bereithalten (Messebau).

Franka Hörnschemeyer löst die Materialien aus ihren Funktionen und verwendet sie für ihre Werke neu. Dabei behält das Material seinen Charakter bei, d.h. „Materie“ und „Materialität“[404] werden gleichgesetzt und zugleich in einen neuen Sinnzusammenhang versetzt. Schalelemente dienen normalerweise zur Herstellung von Betonwänden. Hörnschemeyer weist diesen in ihren Installationen selbst die Rolle von Wänden zu. Messebauwände formen Messestände, wo sie als Informationstafeln genutzt werden. Hörnschemeyer baut mit diesen Wänden Formen ohne Funktion.

Im Gesamtwerk der Künstlerin lassen sich anhand ihrer Materialverwendung vier große Werkgruppen ausmachen. Zunächst sind es die „Gipskarton-Arbeiten“, welche die Anfangsphase von 1989 bis 1993 kennzeichnen. Ab 1993 verwendet Hörnschemeyer zusätzlich zum Gipskarton Ständerwerk aus Zinkblech. 1993 arbeitet sie erstmals mit

---

[403] Ingo Bartsch, „Materialfarbigkeit und Publikumsreaktionen. Zur Genese eines anhaltenden Konflikts“, in: Bernhard Korzus (Hg.), *Nur Rost …? Das Problem des oxydierenden Stahls in der Kunst*, Münster/Marl 1986, S. 14.

[404] Materie ist das, woraus die Dinge sind, d. h. der Werkstoff, der sich durch bestimmte Bearbeitungs-, Beanspruchungs-, und ökonomisch-rechtliche Qualitäten auszeichnet. Gipskarton ist z. B. fräsbar und normierbar. Die Materialität wird als der Charakter eines Werkstoffes in der „ausströmenden“ Atmosphäre spürbar, z.B. wirkt Gipskarton häufig provisorisch und eher kühl. Gernot Böhme, „Inszenierte Materialität/Staged Materiality“, in: *Daidalos*, Nr. 56, Juni 1995 (Magie der Werkstoffe), S. 37.

Messebauwänden. Die Phase von 1993-1996 wird im Kapitel „Übergänge“ verhandelt. 1996 führt die Künstlerin Schalelemente als Material in ihr Œuvre ein, welches die folgenden Werke hauptsächlich bestimmt, die im Abschnitt „Gitterstrukturen“ untersucht werden. Seit 1996 arbeitet Hörnschemeyer auch im öffentlichen Raum, wo sie ihre Werke ebenfalls mit dem Material der Schalelemente gestaltet. Diese Werke werden beispielhaft im Kapitel „Kunst im Außenraum“ analysiert.

Die Titel der Arbeiten setzen sich bei Franka Hörnschemeyer meist aus der Materialbestimmung und dem Entstehungsdatum zusammen. *Trockenbau. 1189* beschreibt so das Material Gipskarton und die Entstehung im November 1989. Die Kürzel „MSE“ und „PSE“ stehen für Schalelemente der Firma MEVA bzw. PASCHAL. Darüber hinaus formulieren andere Titel thematische Inhalte der Werke, wie *Schatten. Verschiebung* (1994) oder *Das Westzimmer* (2001).

Wie sich schon bei der Analyse von *Das Westzimmer* zeigte, beziehen Hörnschemeyers Werke stets zur konkreten Architektur bzw. zu bauindustriellen Techniken und dem Ort, an dem sie sich befinden, Stellung. Ihre Arbeiten bilden zumeist hodologische Räume, die mit dem Motiv des Labyrinthischen[405] spielen. Dabei verwendet sie das Motiv eines Labyrinths ohne Zentrum, in dem Zentrum und Peripherie zusammenfallen und der Begeher endlos dahintreibt ohne je ein bestimmtes Ziel zu erreichen.[406] Das Labyrinth ist ein zeitgenössisches Motiv, das dem modernen Konzept der Zweckgerichtheit das Bild der „reinen Bewegung außerhalb der Logik des Ziels“[407] entgegensetzt. Die Arten und Formen des Labyrinthischen in Hörnschemeyers Werken sollen in den folgenden Analysen auf ihre Raumqualitäten und Betrachterrollen hin untersucht werden.

### 3.3.1. Gipskarton-Arbeiten

Waren die ersten Arbeiten der Künstlerin aus Gasbeton gefertigt, arbeitet Hörnschemeyer – wie Monica Bonvicini – in ihren frühen Arbeiten seit 1989 bevorzugt mit Gipskarton als ‚definierendem’ Material. Die Werkfolge *Trockenbau 1189* (1989) und *Trockenbau. Fassadenraum* (1990) sowie Arbeiten wie *Eingriff* (1989) und *Die Horizontalen Lasten* (1992) sind Ergebnisse dieser Phase. Die Bauweise des Trockenbaus bezeichnet das

---

[405] Achille Bonito Oliva, „Das Labyrinth als Kunstwerk“ (1981), in: ders., *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S. 7-52.

[406] Vgl. Ebd., S. 8.

[407] Ebd., S. 34.

Verfahren, bei dem Wände ohne Einsatz von Zement oder Mörtelmischungen aus Gips- oder Faserplatten hergestellt werden. Die Eigenschaften des eingesetzten Materials, wie ein geringes Maß an Dauerhaftigkeit, visualisierte Hörnschemeyer durch Werke wie *GKB. 693* (1993). Die Brüchigkeit und Schwäche des Werkstoffs zeigte sie hier, indem sie mehrere Platten mit abgebrochenen Stellen hintereinandergestellt präsentierte. Für die *Horizontalen Lasten* fügte sie Gipskartonplatten mit Gips zu mauerdicken Elementen zusammen und formulierte so, dass dieses Material, das in der Baupraxis nicht in dieser Form verarbeitet wird, eigentlich zu dünn ist, um schutzgebende Mauern bieten zu können, aber trotzdem dafür verwendet wird. Sie kritisierte so den Zustand der Bauindustrie, in der gilt, dass „der Feind des Guten endgültig nicht mehr das Bessere, sondern das Schlechtere, Billigere, Banale“[408] ist. Auf der anderen Seite wurde die Materialität des Gipskartons als geschlossene, glatte, einfarbige und helle Fläche bei Arbeiten wie *Trockenbau. 590* (1990) betont. Diese Eigenschaften des Gipskartons nutzte die Künstlerin, um subtil in die Atmosphäre der weißen Ausstellungsräume zu intervenieren. In diesem Abschnitt werden zwei Werke dieser Phase untersucht: *Trockenbau 1189* (1989) und *Trockenbau. Fassadenraum* (1990).

Betrat man 1989 den Ausstellungsraum der Galerie Equilibrist in St. Niklaas, Belgien, wurde man mit einer hellen, kartonartigen Wand konfrontiert. Diese Wand war das vordere Wandelement einer Rauminstallation und teilte – als Sichtbarriere fungierend – den Raum in ein Davor und Dahinter. Links und rechts mit kleinem, aber deutlich sichtbarem Abstand zu den Wänden des Ausstellungsraumes wurde das nur kurzfristige Hineingebautsein der Wand sichtbar. Aus mehreren Lagen Gipskarton gefertigt, hatte die Wand einen Mauercharakter, geschlossen und massiv. Der hineingeschnittene, rechteckige Durchgang in unrealistisch kleiner Abmessung von 90 Zentimeter Höhe verlieh der Wand zudem eine gewisse Monumentalität. Erst beim Bewegen durch den Ausstellungsraum zur rechten Seite konnte man die Installation in ihrer gesamten Größe von 260 x 630 x 470 Zentimetern erfassen und auf das hintere Wandelement blicken. Dieses war an die rechte Seite der vorderen Wand angeschlossen und ragte in stumpfem Winkel in den hinteren Teil des Raumes hinein. Mit der Schnittkante zum Betrachter gewendet, offenbarte es diesem sein Innenleben. Es zeigte die 22 übereinander lagernden Gipskartonschichten, aus denen auch die vordere Wand bestand. Die Wände waren aus Gipskartonplatten förmlich gemauert. Während die Abfolge von fünf gleich großen Abschnitten aneinandergefügter Gipskartonplatten die vordere Wand bildete, war die hintere um einen Abschnitt kürzer. Die Nahtstellen zwischen den Abschnitten blieben

[408] Peter Schmal, „Delirious New Materials oder Patina und das Office of Metroplitan Architecture (OMA)?“, in: Rolf Toyka (Hg.), *Patina*, hg. von der Architektenkammer Hessen, Hamburg/Berlin/Dresden 1996, S. 116.

sichtbar. Neben der vertikalen Bedruckung der Platten rhythmisierten diese Nähte die Wandelemente gleichmäßig. Die Arbeit hieß *Trockenbau 1189* (Abb. 27).

Im Gegensatz zur vorderen Wand war das hintere Wandelement der Arbeit eine Wand ohne Einschnitte und Durchbrüche. Es war eine vollends geschlossene Fläche. Seine Winkelstellung öffnete die Installation zum hinteren Raum. Der Betrachter konnte an der vorderen Wand vorbei oder durch die ‚Tür' hindurchgehen und gelangte so in den Wirkungsbereich des ‚stumpfen Winkels'. Nutzte man den Durchgang in der vorderen Mauer, gelangte man in den Innenraum des Winkels, dessen zwei Schenkel den Betrachter sorgsam geborgen hielten. Schlängelte man sich hingegen rechts an der Wand vorbei, wurde man zunächst von Ausstellungswand und Wandelement bedrängt. Nur zögerlich öffnete sich – dem Winkel entsprechend – dieser Raumbereich zum großen Ausstellungsraum. Dieser zeigte sich hell und puristisch. Beim Umgehen der Rauminstallation wechselte zudem die Wandfarbe. Im Inneren des Winkels zeigten die Gipskartonplatten ihre braune Seite, während sie nach außen hellgrau waren. Die Wände des Ausstellungsraumes waren hell getüncht und von dem darübersitzenden, flachen Spitzdach überfangen. Der Scheitel war gläsern. Unter dem Dach selbst zeigten sich offen die Dachträgerkonstruktionen. Ebenfalls hell lackiert, wie auch die unteren Teile des Daches – links und rechts vom Scheitel –, wurde das Licht durch das gläserne Dach hineingeleitet und im Raum gehalten.

Das Übereinanderfügen mehrerer Gipskartonschichten für die Wände der Arbeit erzeugte Assoziationen zur Idee zeitlicher Ablagerungen. Die Langwierigkeit eines solchen Vorgangs wurde implizit auf die gebauten Mauern der Rauminstallation übertragen. Dieser Thematisierung von Zeitlichkeit war eine gewisse Absurdität inhärent. Denn das Material Gipskarton steht beim Wohnungsbau für die Möglichkeit, schnell zu bauen. Da Hörnschemeyer für dieses Werk mit einem solchen Material die Wände ‚mauerte', und zwar in übereinandergelagerten Schichten, führte sie die Rolle dieses Materials als Bauustoff ad absurdum.

Mit dem Grundriss der Arbeit antwortete Hörnschemeyer auf den Grundriss der Galerie, die gegenüberliegend nach außen einen ebensolchen Winkel formte. Diese äußere Form der Galerie stülpte Hörnschemeyer somit nach innen, in den Ausstellungsraum hinein. Sie spiegelte also das Außen in den Innenraum. Dabei hatte sie die Winkelstellung für ihre Installation leicht abgeändert. Der Winkel der Arbeit war somit nicht mehr hundertprozentig identisch mit dem, den die Galeriewände bildeten.

Als Dan Graham 1978 *Alteration to a Suburban House* entwickelte, geschah das in vergleichbarer Methode. Er entfernte bei einem typischen Vorstadthaus die Fassade und ersetzte diese durch eine große Glasscheibe. So wurde zum einen der Innenraum sicht- bzw. einsehbar und zugleich spiegelte sich in der Glasfassade die Außenwelt. Dabei verquickten sich beim Anblick der Glasfassade in dieser Innen- und Außenraum auf scheinbar einer Ebene. Schon in seiner Serie *Homes for America* (1966) hatte Graham alltägliches Verhalten und Kommunikation zwischen sozialen Akteuren und ihrer Umwelt untersucht und künstlerisch bearbeitet. Bei *Alteration to a Suburban House* ging es um eben dies, die Stellungnahme zu den Bedingungen der alltäglichen Welt und im Besonderen der Architektur. Während er sich ganz offensichtlich auf die amerikanische Alltagsarchitektur bezog, geschah und geschieht das bei Hörnschemeyer lediglich indirekt über das Material, das auch für den Wohnungsbau verwendet wird. Wenn bei Graham das Außen nach innen gebracht wird, passiert das in der spiegelnden Scheibe, die gleichzeitig auch das Innen nach außen sichtbar werden lässt. Hörnschemeyer hingegen spiegelt das Außen der Alltagswelt über die Struktur des Kunstwerkes in den Galerieraum.

Die Positionierung der Wände von Hörnschemeyers Rauminstallation war somit auf den Ausstellungsraum bezogen. Die Wände veränderten die ursprüngliche Raumwahrnehmung des Besuchers und fungierten als Sichtbarrieren und Raumteiler. Sie gaben neue Wahrnehmungsbedingungen vor, störten und behinderten die Sicht und das Hindurchgehen durch den Ausstellungsort und waren wahre ‚Fallstricke', versuchte man den Ausstellungsort zu erfassen. Wie Duchamps *Sixteen Miles of String*, die dieser wie ein Spinnennetz in den Ausstellungsraum gewebt hatte, führten Hörnschemeyers Wände in eine paradoxe Situation.

Der Raum der Arbeit war zugleich eigen, neu und in sich geschlossen sowie eingefügt und angepasst. Es war erst möglich, den gebildeten Raum dieser Arbeit zu erfassen, hatte man den Ort, an dem sie platziert war, erforscht. Die Eigenschaften des Ausstellungsraumes, d.h. sein Grundriss und der Wandcharakter (hell und glatt), bildeten eine „Konstellation von festen Punkten"[409], einen bestimmten stabilen Rahmen für das Werk, auf den dieses reagierte, indem es den Rahmen zunächst spiegelte, um ihn gleichzeitig zu transformieren. Das Erforschen der Arbeit beinhaltete somit nicht nur das Erfassen der Position des Werkes, sondern auch der Materialität und der Gestalt, sowohl des Ausstellungsortes wie der Arbeit. Die verschiedenen Perspektiven, Ansichten, die der Betrachter von verschiedenen Punkten des Ausstellungsraumes auf die Arbeit erhielt, fügten sich beim Umher- und Hindurchgehen

[409] Certeau 1988, S. 218.

allmählich zu einem Gesamtbild zusammen. Im Sinne Michel de Certeaus wurde aus dem Ort (der Ausstellung) durch den Eingriff der Künstlerin ein spezifischer Raum, der durch die Bewegung im Ausstellungsraum erst fassbar wurde.

So intervenierte Franka Hörnschemeyer in dieser Arbeit nicht nur im Ausstellungsraum, sondern arbeitete mit ihm als Teil ihres künstlerischen Konzeptes. Der Ausstellungsraum war nicht nur Rahmen, sondern maßgebliches Element der Arbeit. In ihrer Materialverwendung wählte sie Gipskarton, welcher den Wandcharakter des Ausstellungsortes aufnahm, gleichzeitig griff sie formal ein, indem sie den Winkel des Grundrisses in die weiße Schachtel einbaute. Jedoch ging es in dieser Arbeit weniger um die kritische Reflexion des Ausstellungsraumes in der Institution, sondern um die Stellungnahme zu den architektonischen Rahmenbedingungen. Das heißt: Die Schachtel war zwar Inhalt geworden, aber nicht im institutionskritischen Sinn, sondern im Sinne der architektonischen Bedingungen dieses Ausstellungsraumes.

Hörnschemeyer setzte sich mit der Schachtel des Ausstellungsraumes als architektonisch-ästhetisches Rahmenelement auseinander. Das Mauern mit Gipskarton in Schichten führte das eigentliche Ungeeignetsein des Materials für Wände kritisch vor. Zum einen arbeitete die Künstlerin also mit den konkreten Bedingungen des Ausstellungsraumes, zum anderen blieb sie aber nicht auf diesen Ort beschränkt, sondern erweiterte über das Verwenden des Materials Gipskarton und den Titel der Arbeit „Trockenbau“ den Bezugsrahmen der Arbeit in das Feld heutiger Bauindustrie. Die Installation war an diesen Ort gebunden. Sie war ortsbezogen. Die Wahrnehmungsbedingungen dieser Ausstellungsarchitektur wurden analysiert und in dem künstlerischen Eingriff kritisiert und kontextualisiert.

Franka Hörnschemeyer verwendet alle ihre Materialien weiter.[410] Sie recycelt. Für die Arbeit *Trockenbau. Fassadenraum* (1990) zerschnitt sie das Material der Arbeit *Trockenbau. 1189* mit einer Tigersäge in quaderartige Stücke, die sie dann zu einer neuen Rauminstallation stapelte. Während sie die vordere Wand entsprechend jener bei *Trockenbau. 1189* mit den entstandenen quaderartigen ‚Steinen’ wiedererrichtete (Abb. 28), bildete sie aus dem restlichen Material keinen Winkel, sondern baute eine fast wandhohe ‚Raumecke’, einen Kubus, dessen Wände, die eigentlich einen ganzen Raum hätten formen können, bruchstückhaft im Nichts endeten. Der Kubus eines Zimmers, dessen hinterer, zur

[410] Die Künstlerin sammelte so z. B. den Staub, der beim Zersägen von Arbeiten entstand, wieder ein und verwendete diesen für andere Arbeiten; so die Künstlerin in einem Interview mit der Autorin am 29. April 2002 in Berlin (Schlüter/Hörnschemeyer 2002 [29. April 2002]).

Außenwand weisender Teil fehlte, blieb unvollendet. Ruinenhaft verebbte die Idee eines Körpers unregelmäßig gestuft im Raum.

Der Blick des Besuchers wurde zunächst von der langen, hohen Wand eingefangen. Im Gegensatz zur vorderen Wand von *Trockenbau. 1189* mutete diese roh und ungeschliffen an. Die ‚Mauersteine', die aus dem ehemaligen Inneren der Wände bestanden, zeigten nun die mit Gips aneinandergefügten, waagerecht liegenden Gipskartonschichten offen. Die Schnittkanten waren unbegradigt und ungeschliffen. Manchmal schauten Gipsreste zwischen den Gipskartonschichten hervor oder der Karton war beim Zerschneiden unsauber abgebrochen. Die Wand endete – entsprechend den riesigen quaderartigen ‚Mauersteinen' – mit nicht geraden, sondern unregelmäßigen Endkanten.

Hatte sich der Betrachter an der vorderen Wand rechts vorbei oder durch den Durchgang hindurch bewegt, gelangte er in den hinteren Teil des Ausstellungsraumes. Hier stand die ‚Raumecke'. Dieser unvollendete Kubus im hinteren Teil des Raumes war parallel zur Wand positioniert. Die ‚Raumecke' öffnete sich rechtwinklig zu dieser Wand, ebenso aber zu den Wänden des Ausstellungsraumes. Dabei war der Abstand der Arbeit von diesen Wänden entscheidend. Er war von der Künstlerin so gewählt worden, dass die zwei ruinösen Wände der ‚Raumecke' mit den Außenmauern und dem vorderen Wandelement zu einem Raum zusammengefasst werden konnten, zugleich aber die Möglichkeit bestand, die Teile getrennt voneinander zu betrachten. Der Abstand formulierte einen spannungsgeladenen Zwischenraum. In diesem Dazwischen wurde der Charakter der Arbeit spürbar: das dezidierte Unentschlossensein, das bewusst Unvollendete. Die ‚Raumecke' visualisierte diese Eigenschaften. Als unvollendeter Kubus weckte sie die Vorstellung eines ruinenhaften White Cube. Die Beschaffenheit der ‚Mauersteine' und die unregelmäßigen Enden der Wände verstärkten den Ausdruck des Ruinenhaften und Verfallenen noch. Die ehemaligen Wände aus Gipskarton waren zerschnitten und ihr zusammengeklebtes Innenleben aus mehreren Schichten wurde offen gezeigt. Das Werk argumentierte gegen den puristisch-glatten Ausstellungsraum.

In gewissem Sinne zeigte sich *Trockenbau. Fassadenraum* so Ansätzen Gordon Matta-Clarks verwandt. Das Zerschneiden erinnerte an Matta-Clarks „splittings" und „cuttings" und dessen kritisches Verhältnis zur Architektur. Er selbst formulierte 1974 in einem Interview: „Bei den meisten Sachen, die ich gemacht habe und die mit Architektur zu tun hatten, ging es um ‚Un-Architektur', um etwas, das eine Alternative zu dem darstellt, was normalerweise unter Architektur verstanden wird. […] Unser Nachdenken über *Anarchitektur* […] war flüchtig

und bestand nicht darin, Arbeiten zu entwickeln, die eine alternative Haltung zu Gebäuden […] demonstrieren".[411] In seinen Aus- und Einschnitten in Gebäude ging es also nicht um die Konstruktion eines Alternativvorschlags zur vorhandenen Architektur, sondern um Dekonstruktion im Heideggerschen Sinne[412], d.h. das Freilegen von Schichten. Mit seinen Interventionen zerstörte Matta-Clark zwar Teile des Gebäudes, legte zugleich aber das verborgene Innenleben von Mauern oder Fußböden in den Gebäuden frei. Indem er sie aufschnitt, analysierte er die Gebäude. Hörnschemeyer trieb dieses Verfahren weiter. Sie zerschnitt und legte offen. Dann aber konstruierte sie und stellte das Analyseergebnis förmlich aus. Das Innenleben der Mauersteine wurde präsentiert. Zudem brachte sie das Untersuchungsobjekt nach der ‚einschneidenden' Aktion in einen neuen Sinnzusammenhang, indem sie eine andere Rauminstallation baute. Hörnschemeyer zerstörte und konstruierte die räumlichen Bedingungen, d.h., sie deckte deren Selbstverständnis kritisch auf und formte neu.

Während Matta-Clark bei seinen „splittings" und „cuttings" „nach dem subtraktiven Verfahren der Bildhauer"[413] arbeitete, war Hörnschemeyers Vorgehen das eines Maurers oder Architekten. Durch die Benutzung des Materials aus den Wänden der vorherigen Rauminstallation für *Trockenbau. Fassadenraum* wurde die Absurdität der Bauindustrie, aus Gipskarton Mauern bauen zu wollen, nochmals betont. Indem die Künstlerin aus diesem Material im White Cube des Ausstellungsortes einen zweiten Kubus baute, diesen aber unvollendet als Ruine stehen ließ, nahm sie kritisch Stellung zu den architektonischen Bedingungen dieses Ausstellungsortes und implizit zu der Thematik des White Cube als kontextfreiem, glattem, weißem Behälter. Die Installation schien sich in ihrem groben und brüchigen Materialcharakter gegen die Idee des glatten Behältnisses zu stellen. Das romantische Motiv der Ruine wurde entsentimentalisiert. Es fungierte als „instant ruin", als „vorfabrizierte Ruine"[414] und schien hier lediglich Verfall von Material und historischem Konzept des White Cube zu bedeuten.

---

[411] Gordon Matta-Clark im Interview „Splitting" mit Liza Béar vom 21.3.1974 für Avalanche, zit. nach: Markus Müller, „Gordon Matta-Clark", in: *Escape_space. Raumkonzepte mit Fotografien, Zeichnungen, Modellen und Video,* hg. von Ursula Frohne und Christian Katti, Ausst.-Kat. Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 2000, S. 52 [sic].

[412] Vgl. Pamela C. Scorzin, „Gordon Matta-Clark", in: *Künstler. Kritisches Lexikon zur Gegenwartskunst*, Ausg. 48, Heft 29, München 1999, S. 7.

[413] Ebd.

[414] Diesen Terminus benutzte Dan Graham in seinem Aufsatz über Matta-Clark, um den Charakter seiner Arbeiten genauer zu definieren, die, wie Hörnschemeyers Arbeiten, meist nur temporär zu vorhandener Architektur Stellung bezogen. Vgl. Dan Graham, „Gordon Matta-Clark" (1984), in: Graham 1994, S. 118.

Während sich die Installation von *Trockenbau 1189* in Form und Material auf Ausstellungsraum bezog, war durch die Brüchigkeit und Grobheit im Material von *Trockenbau. Fassadenraum* eine verstärkt kritische Distanz zu Ausstellungsort und White Cube hinzugekommen. Beide Arbeiten können als Installationen begriffen werden. Sie waren der Tendenz der „Arbeiten am White Cube“ verwandt und formierten sich ortsbezogen in der Galerie. Die Werke verwiesen durch den Umgang mit dem Material Gipskarton (Schichten, Ruine) auf Themen der Dauerhaftigkeit von Architektur und durch die Auseinandersetzung mit der Verfasstheit des Ausstellungsortes (Grundriss) auf die Funktion des White Cube. Beide Werke sind als komplexe Systeme zu definieren. Die Raumqualität ist hodologisch. Der Betrachter wird zum Begeher, Raumerforscher in einem labyrinthischen Raum ohne Zentrum.

### 3.3.2. Übergänge

Seit 1993 verwendete Hörnschemeyer erstmals für *Feuchtraum 1093* neben Gipskarton auch Ständerwerk aus Zinkblech. Werke wie *Schatten. Verschiebung* (1994), *Long John Silver* (1995) oder *GKBI 696* (1996) schlossen sich an. Die Kombination von Gipskarton, der mit Ständerwerk verschraubt wird, setzte der Flächigkeit des Gipskartons die offene Konstruktion des Zinkblechgefüges entgegen. Das Ständerwerk, das bei der Errichtung von Rigipswänden im Inneren der Wand als tragendes Gerüst fungiert, wurde bei diesen Arbeiten oberhalb der Platten sichtbar und zeigte, als tragendes Element, seinen Charakter offen. Die eigentlichen Eigenschaften von Gipskarton als schließendes, wenig massives Wandelement und Ständerwerk als tragendes Gerüst blieben erhalten.

Für ihre Förderkoje auf der „Art Cologne“ 1993 entwarf Hörnschemeyer zudem *Verbund*, einen monumentalen Aufbau aus Messebauwänden. 1995 verwendete sie dieses Material auch für *00.395* in Münster und für *66.1295* in Düsseldorf. Die schon benutzten Messebauwände präsentierte die Künstlerin nackt, mit allen Spuren ihrer Benutzungen. Die Aura von Geschichte, von vergangenen Zeiten entstand und verlieh der Oberfläche die Funktion einer bedeutungsvollen „Patina“.[415] Die glatten Flächen der Messebauwände ohne Durchsichten entsprachen dabei dem glatten Charakter der Gipskartonwände. Die Wände von *Verbund* bestanden aus mehreren, hintereinandergeschichteten Messebauwänden, was an *Trockenbau. 1189* (1989) erinnerte. Mit dieser Materialverwendung wurde thematisiert, dass Messebauwände – ähnlich wie Gipskarton – nicht ausreichend massiv sind, um als dauerhafte

[415] Hier verstanden als Spuren von Alterung oder Umwelteinflüssen. Vgl. Michael Hesse, „Patina in der Geschichte der Baukunst“, in: Toyka 1996, S. 34.

Wand zu fungieren. In einer Messekoje aufgebaut, persiflierte dieses Werk die Funktion eines Messebaustandes als temporärer Informationsträger oder -Behälter. In diesem Abschnitt wird sich zunächst mit der Arbeit *Schatten. Verschiebung* (1994), die zur Gruppe der ‚Übergänge'-Arbeiten gehört, die aus Gipskarton und Ständerwerk aus Zinkblech bestanden und daran anschließend mit *00.395* (1995), eine Arbeit, die zu den Werken gehört, die mit dem Material der Messebauwände arbeiteten, auseinandergesetzt.

Vor dem Jahr 1994 im Palais Thurn & Taxis, Bregenz: Treppenstufen, dann ein weißer, hoher Raum, herrschaftlich. Im ersten Obergeschoss flutete Licht durch die Fenster der Nebenzimmer und erfüllte den Innenraum. Durch die einander exakt gegenüberliegenden Türen gelangte der Besucher rechts und links in die seitlichen Räume des Geschosses. Draußen vor den Fenstern erstreckte sich ein prächtiger Garten, dessen Grün in die Räume hineinleuchtete. Mit dem strahlenden Weiß der Innenräume sich verbindend entstand eine Atmosphäre von Klarheit und Ruhe.

Im Jahr 1994 in denselben Räumen: Die Treppe, erstes Obergeschoss, kein Licht durchfluteter, sondern ein von Kunstlicht beleuchteter Raum. Links folgte man mit den Augen einem parallel zur Wand verlaufenden, türkisfarbenen Wandelement. Trat man durch die geöffnete Tür, befand man sich im Dunkel eines Zwischenraumes – zwischen Wand und türkisem Raumelement, zwischen dem Licht – im Schatten. Nach links endete dieser schmale Raum an einer Wand, im Dunklen, nach rechts gehend in einem hellen Raum dahinter. Drehte man sich und ging zurück in den ersten Raum, leuchtete einem durch die links liegende Tür ein weiteres türkisfarbenes Element entgegen. Während die rechte Tür zu den Seitenräumen durch ein türkisfarbenes Wandelement verdeckt wurde und man sich, um zur Tür zu gelangen, direkt vom Eingang in den abgegrenzten Zwischenraum begeben musste, konnte man diese linke Tür vom Raum aus uneingeschränkt einsehen und durch sie hindurchgehen. Hier, zwischen Tür und Türkisem, entwickelte sich ein langer, schmaler und schattiger Gang, den man, sich nach rechts bewegend, erst am hinteren Ende verlassen konnte und so in den hellen, rechten Seitenraum gelangte. Auf der gegenüberliegenden Seite passierte man einen Schattengang, bevor man durch die Tür in den Seitenraum gelangte. An allen Wandaufbauten traten oberhalb der türkisfarbenen Wände die gleichmäßig tektonischen silbernen Elemente des Ständerwerkes offen zu Tage. Doch durch ihren größtenteils geschlossenen Wandcharakter erzeugten sie beim Bewegen durch die Räume einen stetigen Wechsel von Schatten zu Licht zu Schatten.

Franka Hörnschemeyer präsentierte so ihre 390 x 1875 x 800 Zentimeter große Arbeit *Schatten. Verschiebung* (1994) (Abb. 29). Die drei raumhohen Wandelemente aus Ständerwerk, die zu zwei Dritteln durch darüber montierten türkisfarbenen Gipskarton verdeckt waren, wurden als Raum(auf)teiler eingesetzt, die jene bestehende Raumstruktur neu, anders erlebbar machten. Der ursprüngliche Grundriss der klassizistischen Villa wurde seitlich von jeweils die ganze Länge einnehmenden Räumen charakterisiert, den Mittelteil des Gebäudes bestritten der Treppenaufgang und daran anschließend zwei Räume mit je einem Drittel der Gebäudelänge. Die zwei langen Seitenräume wurden von Fenstergalerien beleuchtet, während im Mittelteil in der Mittelachse je ein Fenster eingelassen war. Da der Mittelteil und die Seiten durch hohe, breite Türen im mittleren Raum verbunden waren, floss das Licht axial durch alle Räume. Franka Hörnschemeyer hatte den symmetrisch gelegten Mittelpunkt dieser Architektur durch das Einziehen ihrer Wandelemente verlagert. Der Lichtfluss wurde unterbrochen.

Die Wandelemente aus Ständerwerk und Gipskartonplatten ermöglichten dabei im oberen Drittel des offenen Ständerwerkgerüstes das Durchkommen von Licht, während die Gipskartonplatten in den unteren zwei Dritteln eine geschlossene Fläche bildeten. Von beiden Seiten war das Verschraubtsein der beiden Materialien zu erkennen, wobei die hintere Seite den Blick auf die gesamte Ständerwerkkonstruktion freigab. Beide Materialien übernahmen so ihre ursprüngliche Funktion: Der Gipskarton bildete geschlossene Flächen, das Ständerwerk diente als tragendes Gerüst. Jedoch wurde nur die eine Seite der Wand verkleidet, um so die Materialzusammenhänge offen zu demonstrieren. Auch hier wurden also die Materialeigenschaften ausgestellt bzw. offengelegt: schließend versus tragend, geschlossen versus offen, Konstruktion versus Verkleidung. Das Verwenden von türkisem Gipskarton verwies dabei über die Bedeutung der Materialien hinaus.

Die türkisfarbenen Elemente rekurrierten auf die eigentlichen Lichtverhältnisse, das Gartengrün, das mit dem Weiß der Räumlichkeiten eine bestimmte Atmosphäre erzeugt hatte, die Hörnschemeyer transformierte. Denn, wie es Gernot Böhme formuliert: „Wenn ein Innenarchitekt [oder Künstler, K.S.] etwa einen Raum mit einer seegrünen Tapete ausstattet, dann geht es ihm ja nicht um die Produktion von Wänden mit dieser Farbe, sondern um die Erzeugung einer räumlichen Atmosphäre.“[416] Böhme begreift Atmosphäre nicht nur als die Projektion subjektiver Gefühle auf Dinge einerseits oder die objektiv wahrnehmbare Außenwirkung der Dinge andererseits, sondern als „die gemeinsame Wirklichkeit des

[416] Böhme 1995, S. 87.

Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen".[417] Welcher Art ist die Atmosphäre, die Hörnschemeyer über das Platzieren ihrer Arbeit hervorruft?

Indem in die hohen, weißen, symmetrisch angeordneten Räume Raumteiler eingezogen wurden, wurde ein völlig neues Raumgefüge geschaffen. Der Betrachter musste, um von Raum zu Raum zu gelangen, die zwischen Wand und Raumteiler entstandenen Gänge passieren. Dabei wechselten die Lichtverhältnisse von Licht in den Räumen zum Schatten der Gänge. Die Farbigkeit des Lichtes aus Weiß und Grün griffen die türkisfarbenen Gipskartonplatten auf. Wo von außen Licht durch das Grün der Bäume flutete und sich mit dem Weiß innen verband, wurde nun der Lichtfluss von den Gipskartonplatten zugleich unterbrochen, in der Farbigkeit jedoch aufgegriffen und fortgeführt.

Hörnschemeyer griff die Elemente wie Licht, Farbigkeit, Innenraum, welche die ursprüngliche Atmosphäre bildeten, auf und transformierte diese. Ihre Eingriffe ‚verstellten' die Möglichkeit, die ursprüngliche Atmosphäre wahrzunehmen. Die neue Raumsituation rief auf der einen Seite Überraschung und Irritation hervor. Auf der anderen Seite waren die Gänge Räume der Enge und Dunkelheit, die, ähnlich Bruce Naumanns „Erfahrungsarchitekturen"[418], Beklemmungen auslösen konnten.

Bruce Nauman hatte seit 1969 Arbeiten entworfen, die der Werkgruppe seiner sogenannten „corridor-pieces"[419] angehören. In diesen meist korridorartigen Installationen ging es Nauman darum, dem Rezipienten zum einen bestimmte körperliche und zum anderen psychisch-intellektuelle Erfahrungen zu ermöglichen. Er zielte auf die Selbsterfahrung des Betrachters. Es standen dabei die „unangenehmen, physisch-psychischen Erfahrungen im Vordergrund"[420], die Angst und klaustrophobische Zustände auslösen. Nauman kommentierte die Wirkweise der *Corridor Installation with Mirror* (1970) wie folgt: „Hineinzugehen ist leicht, weil um dich herum genug Raum ist, so dass du dir der Wände gar nicht einmal so sehr bewusst bist, bis du anfängst, den Gang hinunterzugehen. Dann rücken die Wände näher und bedrängen dich, dir deines Körpers bewusst zu werden. Das kann eine sehr selbst bezogene Erfahrung sein".[421]

---

[417] Vgl. Kapitel 2.2.3.

[418] Felix Thürlemann, „Gegenräume für Doppelgänger. Bruce Naumans Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten", in: Kemp 1996b, S. 112.

[419] Ebd., S. 113.

[420] Markus Stegmann, „Bruce Nauman – Räume der Selbsterfahrung", in: Markus Stegmann, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*, Tübingen/Berlin/Wasmuth 1995, S. 125.

[421] Bruce Nauman in „Willoughby Sharp: Nauman Interview", in: Arts Magazine, März 1970, zit. nach: Stegmann 1995, S. 125 (Fußnote 8).

Naumans *Dream Passage* (1983) war eine kleine architektonische Installation aus Holzplatten, die von einem Lattengerüst zusammengehalten wurde.[422] Sie bestand aus einem schmalen, 2,45 Meter hohen und 12 Meter langen Korridor, der sich in der Mitte zu einem fast kubischen Raum (247 x 287 Zentimeter) ausweitete. Durch den von Neonlicht erleuchteten, schmalen Korridor gelangte der Besucher in den zentralen Raumkubus. Dort waren zwei Tische und zwei Stühle nach den Regeln der Punktsymmetrie doppelt angeordnet: einmal auf dem Boden und einmal an der Decke hängend. Auch die Beleuchtung war dementsprechend oben und unten installiert. Während die Orientierung mit dem Körper im Korridorbereich noch möglich war, wurde sie im Kubus durch die Anbringung der Objekte und das grelle Neonlicht gestört. Die doppelte Anbringung der Objekte verhinderte eine ‚normale' Orientierung im Raum. Der Besucher war zugleich Betrachter und ‚Begeher', da der rein körperlichen Wahrnehmung eine visuell-kognitive hinzugefügt werden musste. Die Enge des Korridors (be)drängte den Betrachter zum Kubus, indem er Zeuge eines absurden Szenarios wurde. Die Aussagen Naumans, dass diese Arbeit auf einem Traum aufbaut, in dem der Künstler seinem Doppelgänger begegnete, wurden in dem paradoxen Doppelcharakter der Arbeit gespiegelt. Indem die zwei Wahrnehmungsebenen gegeneinander ausgespielt wurden, wurde der Rezipient irritiert und gestört. Psychologisch wirkte die Arbeit beklemmend oder sogar beängstigend.[423]

Auch in Hörnschemeyers Installation war der Rezipient zugleich ‚Begeher' und Betrachter. Auch entstanden die Gefühle von Beklemmung und Enge. Das Wechseln von Hell und Dunkel und die sich ergebenden Wegstrecken hatten zum anderen etwas Spielerisches, zugleich konnten Gefühle des Eingeengtseins und der Verwirrung aufkommen. Da das Werk keine narrativ-traumatischen, sondern lediglich architektonische Inhalte visualisierte, fehlte auf der Wahrnehmungsebene die psychologisch-kognitive Komponente der Arbeiten Naumans. In Hörnschemeyers Arbeit lag der Schwerpunkt auf der Transformation der Symmetrie der Räumlichkeiten in ein verschachteltes, in ein neues Gleichgewicht gebrachtes Raumgefüge. Indem die Wandelemente die Raumanordnung verschoben, den Lichtfluss teilweise unterbrachen und durch das Verwenden des türkisfarbenen Gipskartons neue Wegstrecken entstanden, ergab sich auch eine transformierte Raumwahrnehmung. Die ehemals ruhige, klare Atmosphäre von grüner Parkanlage und strahlend weißem, klassizistischem Bau wurde entzweit und bespielte im Folgenden als Labyrinth aus

---

[422] Die Arbeit befindet sich heute in den Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen.

[423] Zum unheimlichen Charakter des Motivs des Doppelgängers vgl. auch Kapitel 3.4.

schattenwerfendem, türkisfarbenem Gipskarton und lichtdurchlassendem Ständerwerk den Raum.

Einen ganz anderen Raum bildete hingegen Hörnschemeyers 290 x 2095 x 1150 Zentimeter große Rauminstallation *00.395* (1995), die aus 90 Messebauwänden entstand. Aus diesen fertigte die Künstlerin drei Aufbauten, mit denen sie den gesamten Ausstellungsraum II sowie Ausstellungsraum III der Hawerkamphalle in Münster gestaltete (Abb. 30). Die Ausstellungshalle II war 5 Meter hoch, 11,88 Meter breit und 26,55 Meter lang, während Ausstellungshalle III dieselbe Breite maß, jedoch nur 3,26 Meter hoch und 7,80 Meter lang war. Weiß gestrichen, war Ausstellungshalle II von einer dunklen, flachen Decke bedeckt und wurde von zwei direkt unter der Decke liegenden Fensterbändern von links und rechts belichtet.

Betrat man *00.395* (1995), befand man sich zunächst zwischen zwei 2,90 Meter hohen Messebauwänden. Sie reichten nicht ganz bis zum Boden und standen auf 20 bis 30 Zentimeter hohen Stützen. Mehrere aus aneinandergefügten Messebauplatten bestehende Kabinen schwebten über dem Boden. Das helle Braun des Holzes wurde nur noch stellenweise von weiß gefärbten Flächen verdeckt. Löcher, Abplatzungen und Durchbrüche stellten sich selbstbewusst dem Betrachter. Die Wände gehörten zu zwei der Aufbauten der Installation. Die rechts vom Eingang liegende Wand zeigte dem Innenraum ihre ebene Außenhaut, während sie zur Länge der Außenwand der Halle II eine Art Korridor bildete. Dieser erstreckte sich fast über die gesamte Länge der Ausstellungshalle. Die alten, gebrauchten Messebauplatten waren für diesen ‚Korridor' in einem Schraubverfahren zusammenmontiert worden, wobei jeweils drei Platten kabinenartige Module bildeten. Die so entstandenen Kabinen rhythmisierten, verengten und verdunkelten den Korridor zur Außenwand.

Die linke Wand, mit der sich der Betrachter beim Betreten, konfrontiert sah, gehörte zu einer zweiten Konstruktion. Sie formierte sich in nur sehr geringem Abstand zur Wand, die Ausstellungsraum II von I trennte, als ein rechtwinklig angelegtes räumliches Gefüge. Als ob man die rechte Installation zusammengeklappt hätte, zeigte sich nach außen nur das Glatte der Messebauwände, während sich innen die Kabinenstruktur wiederholte. Wie ein rechtwinkliges Schneckengehäuse anmutend, trafen sich in den Ecken der Konstruktion immer zwei Kabinenwände und bildeten so vier abgeschlossene Raumecken. Den Innenraum nach außen abschließend, schmiegte sich dieser Teil der Installation wiederum in die vom Ausstellungsraum gebildete Raumecke. Es gab dabei nur einen Eingang zu dieser

Konstruktion. Er lag in geringem Abstand zu der am Ausgang befindlichen Wand. Bewegte man sich geradezu ans Ende der Halle, erkannte man, dass zwei Durchgänge in den dritten Ausstellungsraum führten. Knapp hinter diese Durchgänge hatte Franka Hörnschemeyer eine dritte Wandkonstruktion eingezogen. Diese versperrte den Durchgang in den niedrigeren und kleineren Ausstellungsraum III.

Prägend für den Charakter dieser Arbeit war das Material der Messebauwände. Mit ihren Gebrauchspuren erweckten die Wände einen recht desolaten Eindruck. In einer Ausstellungshalle positioniert, waren sie ihrer ursprünglichen Funktion vollständig entkleidet worden. Die Informationen, die sie nun trugen, waren nicht aufgeklebt, sondern im Zusammenspiel von Material und Form zu lesen. Der Inhalt war auf materieller wie auf informativer Ebene derselbe: Raumeigenschaften.

Die Raumeigenschaften, die Hörnschemeyers Arbeit beschrieben, konnte der Besucher über die Bewegung im Ausstellungsraum entdecken. Die Bewegung im Raum war elementarer Teil der Wahrnehmung. Der Rezipient musste entweder lange Strecken zurücklegen oder sich durch enge, dunkle Gänge schlängeln. Der Korridor war auf zwei Wegen zugänglich. Entweder nutzte man gleich rechts vom Eingang die Möglichkeit und schlüpfte durch den schmalen Durchgang, der sich zwischen Konstruktion und der Wand des Ausstellungsraums bildete, oder man ging ganz zum Ende bzw. Anfang des Korridors, um von dort aus den Korridor in Richtung Eingang bzw. Ausstellungshalle III zu erfahren oder zu erlaufen. In das ‚Schneckengehäuse' konnte man nur gelangen, indem man die zwei kleinen engen und sehr düsteren Schächte zwischen diesem und den Außenwänden nutzte. Auch der Innenraum des ‚Gehäuses' war dunkel. Das Gefühl des Beengtseins entstand. Der düstere und desolate Charakter der Räume Hörnschemeyers verleitete nicht zum Bleiben, sondern zum langsamen Passieren.

Eine Assoziation zu dem Phänomen der unpersönlichen, kurzlebigen „Nicht-Orte"[424] des heutigen Lebens lag nah. Sie entstand vor allem durch die modulartigen Kabinenstrukturen in menschlichem Maßstab sowie durch die Montierung der Strukturen aus vorgefertigten, kaputten Platten im Schraubverfahren. Die Kabinen erinnerten stark an die Gehäuse öffentlicher Toiletten. Öffentliche Toiletten als halböffentliche Orte interessierten die Künstlerin schon länger. Sie widmete diesem Thema 1997 eine Ausstellung in der Galerie Rolf Ricke in Köln, bei der sie Fotos öffentlicher Toiletten aus verschiedenen Städten neben

---

[424] Der Begriff stammt von Marc Augé. Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 1994.

der Raumskulptur *DIN 2750* zeigte. Für Hörnschemeyer bilden öffentliche Toiletten die halböffentliche Situation heutiger Gesellschaften ab, in der sich Privates und Öffentliches längst vermischt haben.

Die exakt 27,5 Zentimeter über dem Boden schwebenden Kabinenstrukturen in der Hawerkamphalle verdeckten so auch, wie öffentliche Bedürfnisanstalten oder auch Umkleidekabinen, zwar den größten Teil der menschlichen Körper, jedoch blieben die Füße sichtbar und damit auch die Bewegungen der Menschen im Raum. Gail Kirkpatrick konstatierte dazu: „Die architektonischen Strukturen implizieren somit eine subtile Zensur. Privat gehaltene Sphären gewähren dem kontrollierenden Auge der Öffentlichkeit Zugang."[425] Das Verfahren des Verschraubens der Platten miteinander gab der Arbeit zudem einen temporären, flüchtigen Charakter. Die Aspekte der Halböffentlichkeit und Flüchtigkeit von Orten greift Marc Augé in seinem Konzept der „Nicht-Orte" auf.

Nach Marc Augé ist der „Nicht-Ort" das Gegenstück zum „anthropologischen Ort": „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort."[426] Es sind Orte, die in der heutigen Zeit, der „Übermoderne"[427], entstehen. Die Übermoderne charakterisiert sich durch drei Figuren des Übermaßes: die Überfülle der Ereignisse, die Überfülle des Raumes und die Individualisierung der Referenzen. Sie produziert Nicht-Orte. Es sind Orte des Über- und Durchgangs: Flughäfen und Flugzeuge, Supermärkte und Bahnhöfe. Sie sind gekennzeichnet durch Flüchtigkeit, Anonymität und Halböffentlichkeit.

In ihrer Installation zwang Hörnschemeyer den Besucher zum einen durch die Enge, Monumentalität und Dunkelheit in den Aufbauten, zum anderen aber auch durch die Wegstrecken zum zügigen Passieren. Der Besucher wurde somit zum Passagier der Rauminstallation, ihrer Gänge, Korridore und Kabinen. Marc Augé beschrieb den Passagier von „Nicht-Orten" wie folgt:

> „Er ist nur noch, was er als Passagier […] tut und lebt. Vielleicht gehen ihm noch die Sorgen vom Vortag oder die von morgen durch den Kopf, doch seine augenblickliche Umgebung entfernt ihn vorläufig davon. Als Objekt einer süßen Besessenheit, der er

---

[425] Gail Kirkpatrick, „Franka Hörnschemeyer. Installation", Informationsblatt, Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkamp, Münster 1995.

[426] Augé 1994, S. 92.

[427] Ebd.. Dieser Begriff kann als Äquivalent zum Terminus „Zweite Moderne" verstanden werden.

> sich mit mehr oder weniger Talent, mit mehr oder weniger Überzeugung hingibt wie jeder Besessene, genießt er eine Weile die Freuden der Anonymität […] Der Passagier der Nicht-Orte […] gehorcht […] denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“[428]

Die Codes und Botschaften dieser Nicht-Orte würden meist durch Text („rechts einordnen“, „Rauchen verboten“) übermittelt, welche die eigene Identität verschwinden lassen und das Individuum nur als Passagier definieren.

In Franka Hörnschemeyers Installation fehlte der Text. Sie beschränkte sich auf das Bauen mit dem Material der benutzten Messebauwände und evozierte so eine Aura des Verfallenden, Desolaten und weckte Gedanken an Vergangenes, Erinnerungen. Sie vermittelte den Eindruck eines anthropologischen Ortes mit einer eigenen Geschichte. Zugleich transportierte die Arbeit die Eigenschaften von Flüchtigkeit und Halböffentlichkeit eines Nicht-Ortes. Der Besucher wurde Passagier, konnte seine Wege aber selbst bestimmen.

Die Rauminstallation *00.395* verband Eigenschaften des Ortes mit denen des Nicht-Ortes. Sie ermöglichte dem Rezipienten Erfahrungen sowohl auf der physischen wie auf der kognitiv-visuellen Ebene und verstärkte im Gegensatz zu *Schatten. Verschiebung* die psychologische Wirkung im Sinne der „corridor-pieces“ Naumans. Die Verstärkung wurde durch die monumentale Größe, den desolaten Charakter des Materials und die Kabinenstruktur mit ihren Assoziationen erreicht. Während aber Naumans Installationen meist auf die rein individuelle Selbsterfahrung (häufig durch Angst- und Zwangssituationen) zielten, suchte Hörnschemeyer eher die gesamtgesellschaftlichen „zwangsneurotisch-kulturelle[n] Vorstellungen in vielen Lebensbereichen unserer Gesellschaft […] zu thematisieren.“[429]

Die Ausgangssituationen für die zwei behandelten Arbeiten waren unterschliedlich. Während sich *Schatten. Verschiebung* auf die Raumeigenschaften einer klassizistischen Villa bezog, griff *00.395* in die Räumlichkeiten einer ehemaligen Lagerhalle ein. *Schatten. Verschiebung* transformierte die stilvoll-klare Atmosphäre im Aufstellen glatter, türkisfarbener Gipskartonwände. Für *00.395* benutzte Hörnschemeyer, dem rauheren Charakter des Ortes entsprechend, Messebauwände. In beiden Arbeiten thematisierte Hörnschemeyer über das Einsetzen von Baumaterialien für die Schaffung von beengten und bedrängenden Räumen

---

[428] Ebd., S. 102.

[429] Carmela Thiele, „Varianten von Toiletten. Mehrgleisiges Denken: Franka Hörnschemeyer in der Galerie Ricke“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. Mai 1997.

sowohl die negativen Wirkweisen heutiger Schnellbauweisen der Bauindustrie auf die späteren Nutzer wie auch, damit einhergehend, die Wirkung von Anonymität, Schnelllebigkeit und Flüchtigkeit der westlichen Welt auf ihre Mitglieder. Die Raumqualität beider Werke war hodologisch. Der Betrachter wurde zum Begeher. Beide Installationen verwiesen wie die „Trockenbau"-Arbeiten, auf die sozialen Systeme der Kunst und Architektur, verstärkten jedoch ihre Bezüge in den sozialen Raum handelnder, erlebender Akteure. Es handelte sich bei diesen Werken um Installationen als komplexe Systeme, die orts- und kontextbezogen arbeiteten.

### 3.3.3. Gitterstrukturen

Schalelementarbeiten entblößen nicht, sie legen offen, lassen ‚durchblicken'. Die „Gitterstrukturen" scheinen unsichtbare Strukturen offen darzustellen. Für Hörnschemeyers Arbeit *PSE 900* für die Ausstellung „Ein/räumen" im Jahr 2000 in der Hamburger Kunsthalle entfernte die Künstlerin Wand- und Deckenverschalungen, holte so das Oberlicht wieder in den Raum hinein und gab dem verkleinerten Raum seine ursprünglichen Proportionen zurück. Sie baute den sieben Lehmbruck-Plastiken (*Mädchenkopf*, *Betende*, *Denker*, *Bildnis Herr F.*, *Große Stehende*, *Kleiner weiblicher Torso*, *Mutter mit Kind*) ein Gerüst, das diese in eine Beziehung zueinander setzte und zugleich als Sockel fungierte. Die Höhe und Art der Positionierung basierte auf Fotografien von Ausstellungen Lehmbrucks, mit denen Hörnschemeyer sich intensiv auseinandergesetzt hatte, um die ‚geistige Matrix' Lehmbrucks, seine Vorstellungen zur Präsentation der Werke, zu erfassen.

*PSE 900* formte Strukturen, deren Oberflächencharakter sich, wie die Messebauwände, als gebraucht und benutzt darstellte. Die stählernen Elemente zeigten Abplatzungen und Rost. In ihrer ursprünglichen Funktion als Gerüst für den Betonbau, sind diese Elemente an verschiedenen Orten im Einsatz. Diese eigentliche Variabilität des Materialeinsatzes und die sichtbaren Benutzungsspuren machten Schalelemente für Hörnschemeyer zu einem Repräsentanten für Bewegung und Offenheit.[430] Diesen Charakter spiegelten auch die gebauten Gitterstrukturen. 1996 verwendete Hörnschemeyer erstmals Schalelemente für *VSE 596*, allerdings noch mit Schalhaut, d.h. mehrfach geleimten und geölten Holzplatten, versehen. Nach *DIN 2750* (1997), das eine offene Gitterstruktur aus verzinkten Eisenblechen (Ständerwerk) bildete, baute Hörnschemeyer mit *PSE 1097* (1997) in der Galerie Friedrich in Bern ihre erste offene Gitterstruktur aus Schalelementen. Die späteren Arbeiten *PSE 999*,

[430] Franka Hörnschemeyer in einem Interview mit der Autorin. (Schlüter/Hörnschemeyer 2002 [11. Juli 2002]).

*Einraumwohnung*, *PSE 900* oder *PSE 600* zeigten sich ebenso als offene Strukturen, wobei die Künstlerin für die Konstruktion von *PSE 999* und *Einraumwohnung* zusätzlich auch gräuliche, geschlossene Eckelemente sowie Schalelemente mit Schalhaut verwendete. In diesem Abschnitt werden beispielhaft die Werke *DIN 2750* (1997) und *Einraumwohnung* (2000) analysiert.

Die silbrigen Gitterstrukturen von *DIN 2750* (1997) bildeten eine offene Struktur.[431] Die regelmäßigen rechteckigen Module aus Ständerwerk bildeten eine begehbare Raumskulptur. Verzinkte Blechrahmen modellierten die 250 x 250 x 468 Zentimeter große Struktur, die auf die menschliche Figur abgestimmt war (Abb. 31). Die Arbeit wurde für Hörnschmeyers Ausstellung in der Galerie Ricke 1997 entwickelt und dann in der Gruppenausstellung „Minimal Maximal" gezeigt. Diese Ausstellung wanderte bis 2001 unter anderem nach Spanien und Japan. „Minimal Maximal" hatte sich zum Ziel gesetzt, die Einflüsse der Minimal Art auf die Künstlergeneration der 1990er Jahre zu untersuchen. Die Ausstellung wollte „auf differenzierte Weise zur Minimal Art als historischem Phänomen Bezug nehmen".[432]

Erstmals wurde in dieser Arbeit das nackte Ständerwerk ohne Verkleidungen offengelegt gezeigt. Nach dem Motto „so groß wie möglich, so stabil wie nötig"[433] wurden die labilen Stäbe zu Modulen mit den Maßen 62,5 x 125 Zentimeter von Hand aneinandergefügt. Dabei variierten die Abmessungen der Module minimal. Die Künstlerin hatte Aufbaupläne erstellt[434], Grund- sowie Aufrisse erarbeitet und alles genau konzipiert. Auf einem asymmetrischen Grundriss entstanden vier abgeschlossene Räume. Nach außen formierten sich diese ausgreifend in vier Richtungen. Öffnungen in der Struktur fungierten als Zugänge zu diesen Bereichen. Sie erschlossen sich über die ganze Höhe der Struktur oder waren in Stufenhöhe in den Gitterkörper eingefügt. Durch sie gelangte man in die kleinen, engen Räumlichkeiten oder von einem in den anderen Teil der Raumskulptur, wo man sich nur eingeschränkt bewegen konnte.

---

[431] Obwohl es sich um ein in sich abgeschlossenes Gebilde ohne konkrete Bezüge zum Raum handelte, suchte die Künstlerin den jeweils geeigneten Ort für das Werk. Es konnte nicht überall stehen. Der Prozess ist hier also umgekehrt gewesen: Das Werk wurde nicht auf den Ort abgestimmt, sondern der Ort wurde nach den Eigenschaften der Arbeit ausgewählt.

[432] Vorwort, in: *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen/Heidelberg 1998, S. 7.

[433] Schlüter/Hörnschemeyer 2002 [29. April 2002].

[434] Die Künstlerin arbeitet für die Erstellung von Grundrissplänen etc. meist mit dem Freehand-Programm. Vgl. Schlüter/Hörnschemeyer 2002 [11. Juli 2002].

Das Begehbare, die Körpererfahrung des Betrachters in Bezug auf die Skulptur und das Formenvokabular von Struktur und Kubus, erinnerten an die Artikulationen der Minimal Art der 1960er Jahre. Die offenen Gitterstrukturen von Hörnschemeyers Arbeit weckten vor allem Assoziationen zu Sol LeWitts „structures". 1965 entstand seine *Floor Structure Black*, die erste ‚offene Struktur', eine Konstruktion aus schwarz lackierten Holzwürfeln. LeWitt war mit den Oberflächen einiger ummantelter Werke nicht mehr zufrieden gewesen und hatte sich daraufhin entschlossen, „die komplette Haut einfach wegzunehmen und die zugrundeliegende Struktur sichtbar zu machen. Dadurch wurde es notwendig, das Skelett so zu planen, dass die Teile eine gewisse Konsistenz aufwiesen. Gleichartige quadratische Module wurden für den Aufbau der Strukturen verwendet. Um die lineare, gerüstartige Eigenschaft zu betonen, wurden sie schwarz angestrichen."[435]

Optisch ähnelte *DIN 2750* sehr stark LeWitts *Floor Structure* von 1966. LeWitts „structures" wurden vorausgeplant, ein Konzept erstellt, so dass die Module auch außerhalb des Künstlerateliers produziert werden konnten. Der Künstler ließ seit Mitte der 1960er Jahre seine Metallstrukturen in Ingenieurwerkstätten herstellen. Der künstlerische Entstehungsprozess wurde durch den Künstler selbst stark eingeschränkt. Die entstandenen Werke waren „umgebungsbezogen, aber nicht umgebungsabhängig".[436] Aus quadratischen Modulen bestehend, reflektierten sie ihre Situation im „Container" des Ausstellungsraumes. Sie waren aber nicht von diesem abhängig, sondern konnten in ihrer „determinierten Autonomie"[437] an verschiedenen Orten ihre Präsenz entfalten. Der Betrachter konnte die „structures" sehend analysieren und teilweise auch begehen. Er wurde dann mit einem Form gewordenen seriellen Raster konfrontiert, dem eine absolute Logik inhärent zu sein schien. In der genaueren Betrachtung konnten dann aber Effekte auftauchen, die nicht geplant waren: Schatten, Spiegelungen. „[D]as Spannungsverhältnis zwischen Konzept und Resultat, Sehen und Wissen, Vorstellung und Erfahrung soll fruchtbar gemacht werden, d.h. es wird als solches ins Werk gesetzt."[438]

Franka Hörnschemeyer hatte für *DIN 2750* Pläne erstellt, die Gitterstruktur genau geplant, aber die Ausführung überließ sie keinem Industrieunternehmen. Die Struktur mutete zwar gleichmäßig an, einzelne Module hatten jedoch leicht unterschiedliche Maße. Der Aufbau der

---

[435] David Batchelor, „Within and Between/Innenräume, Zwischenräume", in: *Sol LeWitt. Structures 1962-1993*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1993, S. 38.

[436] Gregor Stemmrich, „Grundkonzepte der Minimal Art", in: Minimal Maximal 1998, S. 16.

[437] Batchelor 1993, S. 49.

[438] Stemmrich 1998, S. 15.

Gitterstruktur entwickelte sich nicht aus einem seriellen Raster, sondern stand auf einem Grundriss und formte Räume. Wenn die Gesetze von Strukturen laut Max Bill „die Reihung, der Rhythmus, die Progression, die Polarität, die Regelmäßigkeit, die innere Logik von Ablauf und Aufbau“[439] sind, so folgte Sol LeWitt diesen sicher, Hörnschemeyer jedoch nur bedingt. Wurde LeWitts Werken eine gewisse Illogik und Irrationalität bescheinigt, die sich hinter Regelmäßigkeiten und Gleichförmigkeit verbergen, stellte Hörnschemeyer diese offen dar.

Die Struktur *DIN 2750* war nicht mehr die einer selbstreferenziellen „structure“ der Minimal Art, sondern ihre Bedeutung wurde über die Verwendung des Materials erweitert, d.h. kontextualisiert. Der Titel *DIN 2750* war eine Anspielung auf die Bezeichnungen der Normvorschriften des Wohnungsbaus. Er deutete auf den kritischen Aspekt der Arbeit, der die heutigen Architekturen, die die Lebenswirklichkeit vieler Menschen prägen, als normierend, einengend und temporär charakterisierte. Während – wie Dan Graham behauptete[440] – die Arbeiten der Minimalisten in ihrer Serialität und Regelmäßigkeit die Normiertheit zeitgenössischen Lebens reflektierten, geschieht dies in Hörnschemeyers Werken zudem materiell. Das Verwenden von Rahmenwerk für Gipskartonplatten, dem sogenannten „Ständerwerk“, verwies vom Kunstbetrieb auf die Herstellungsprozesse heutiger Architektur. So war diese Gitterstruktur eine installative Raumskulptur, die durch Größe, Maße und Material zugleich eine kritische Transformation der Skulptur der Minimal Art sowie der Normiertheit der zeitgenössischer Architektur war, ein Thema welchem sich Hörnschemeyer auch in *Block III: Einraumwohnung 15,85 qm* (2000) widmete.

Wie viel Raum braucht der Mensch? 15,85 Quadratmeter. Diese Antwort gab zumindest das Werk *Block III: Einraumwohnung 15,85 qm* (2000). Die Auseinandersetzung mit dem Thema Wohnungsbau und die Auswirkung auf die Bewohner begleiteten die Künstlerin seit ihren Anfängen. Die Untersuchung und Stellungnahme von und zu der Qualität der heutigen Architekturen in Bezug auf die Materialien und Maße interessieren sie seit jeher. Diese Arbeit zeigte die Künstlerin im Jahr 2000 im Rahmen ihres Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendiums in Düsseldorf.

Die Idee des Wohnens in nur einem Raum entstand schon vor 1914 in England und Amerika. Das Konzept der „Wohnhalle“ war Auslöser für die Entwicklung des Typus der

---

[439] Max Bill zit. nach: Margit Staber, „Konkrete Malerei als strukturelle Malerei“ (1965), in: Gyorgy Kepes (Hg.), *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel 1967, S. 172.

[440] Dan Graham, „Homes for America“ (1966), zit. nach: *HausSchau. Das Haus in der Kunst*, hg. von Zdenek Felix, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern-Ruit 2000, S. 15.

„Einraumwohnung“. In den 1920er Jahren entwarf Adolf Loos sein Konzept des „Raumplanes“, wonach er unterschiedliche Funktionsräume ihrer Funktion entsprechend mit einem bestimmten Volumen und einer gewissen Größe ausstattete. Durch die Verteilung auf unterschiedliche Geschosshöhen konnte er dann auf geringer Grundrissfläche viele Räume unterbringen. Auch Le Corbusier arbeitete seit 1925 mit dem Entwurfsprinzip des „freien Grundrisses“, das seinen Ursprung im Raumerlebnis der Halle des englischen Landhauses hatte. Hermann Muthesius erläuterte: „Im Hause der Urzeiten war sie der Alleinraum, der zum Wohnen, Essen und Schlafen diente.[…] Dann trat durch die rückblickende Romantik die Wiederaufnahme der alten Hallenform ein. […] Man freute sich an den Gestaltungsmöglichkeiten, die der Raum besonders dadurch bot, dass man die Treppe nach dem Obergeschoß sichtbar einbaute.“[441] Le Corbusier nahm diesen Gedanken der eingebauten Treppe auf und entwarf in der Folge einen zweigeschossigen Wohnraum, der aus einem Raum plus Galeriegeschoss bestand.

In den 1920er und 1930er Jahren wurde die Idee der Einraumwohnung im Rahmen von Rationalisierungsmaßnahmen wiederholt aufgenommen. Die Wohnraumfrage war zu einer existenziellen Bedrohung geworden. Während es 1927 in der Weißenhofsiedlung[442] eher um die Vorstellung neuer, effizienter und preiswerter Bauweisen ging, beschäftigte sich der CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne) 1929 mit dem Problem der Kleinraumwohnung. Hier entwarf Ernst May seine „Wohnung für das Existenzminimum“ mit 40 Quadratmetern. 1932 entstand die „Einraumwohnung“ von Lilly Reich auf 35 Quadratmetern. Die Nutzung von Typenmöbeln wie Kochschrank und begehbarem Kleiderschrank ermöglichten es, dass zum Wohnen eine geringe Fläche ausreichte.

Franka Hörnschemeyers Einraumwohnung war nicht einmal halb so groß. Die Künstlerin gestaltete auf einem Wohnungsgrundriss von nur 15,85 Quadratmetern den 550 x 555 x 420 Zentimeter großen Raum. Rostbraune Gitterstrukturen der freigelegten Schalelemente bildeten die Wände der ‚Wohnung’, deren Ecken durch gräuliche Eckelemente stabilisiert wurden (Abb. 32). Die Möbelkörper der Wohnung, wie Bett, Tisch und Stühle, Schränke und Toilette, befanden sich alle im zweiten Geschoss der Konstruktion. Wie mit einem Fahrstuhl nach oben gefahren, saßen die Körper auf der Gitterstruktur auf. Sie waren aus Schalhaut und Eckelementen gefertigt und nach Standardmaß bemessen. Die schwarz-beige gemusterte

---

[441] Hermann Muthesius, „Das englische Haus“ (1904), zit. nach: Doris Weigel, *Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre*, Schliengen 1996, S. 79.

[442] Im Jahr 1927 stellte der Deutsche Werkbund in der Bauausstellung „Wie wohnen?“ auf demWeißenhof in Stuttgart das Thema der „Wohnung für das Existenzminimum“ zur Diskussion.

Schalhaut war entweder in einem geometrischen Muster gestaltet oder wurde durch die wiederholte Bedruckung mit einem Schriftzug des Herstellers „PASCHAL“ rhythmisiert.

Ins Innere der Raumskulptur gelangte man durch drei Durchgänge sowie durch vier fenstergroße Öffnungen, die etwas höher ansetzten. Dort, wo eigentlich die Möbel positioniert waren, ergaben sich nun hohle Nischen, die man betreten konnte. Die Wände dieser Nischen waren gleichsam Begrenzungen der Möbelkörper. Während man in der Skulptur umherging, schwebten über einem die Körper der Möbel. Die Möbelkörper des Bades (Toilette, Waschbecken, Duschwanne) sowie das Bett, Tisch und Stühle und das Element Kühlschrank/Spüle waren alle nur ein Stück höher als die Gitterstrukturen. Die Schränke hingegen (Küchen- und Kleiderschrank) ragten hoch auf, der Kleiderschrank bis auf 5,55 Meter. Dabei waren alle Möbel um 50 Zentimeter eingesenkt und nur noch als rechteckige Körper ohne Fächer, Schubladen oder Türen existent. Ihre Funktionen waren nicht mehr ablesbar.

Franka Hörnschemeyer knüpfte an Teile der traditionellen Konzepte der Einraumwohnung an. Sie nahm die Idee des Galeriegeschosses auf, abstrahierte es aber zu einem generalisierten ‚zweiten Geschoss’. Die Anordnung der Einbaumöbel in nur einem Raum führte die Künstlerin auf reduzierter Fläche fort. Indem sie die Möbelkörper auf die zweite Ebene verlagerte, stellte sie die räumliche Situation auf den Kopf. Der kritische Unterton des Werkes wuchs bei der Betrachtung des Materials, das auf die heutigen Bautechniken verwies und so die utopischen Inhalte der Moderne die entfremdeten Inhalten unserer Gegenwart entgegenzuhalten schien.

Als Dazwischen von Skulptur und Installation waren *Einraumwohnung* und *DIN 2750* als autonome, aber begehbare Gebilde konzipiert, die sich als Systeme an die räumliche Umnwelt koppelten. Während *Einraumwohnung* offensichtlich auf ein Thema aus dem gesellschaftlichen Raum der Kunst- und Architekturgeschichte rekurrierte, verwies *DIN 2750* neben Minimal Art mehr implizit auch auf Aspekte heutiger Architektur. *DIN 2750* und *Einraumwohnung* formulierten sich als reduziert komplexe Systeme in eigenen installativen Räumen. Die Raumqualitäten waren hodologisch. Der Betrachter wurde zum Begeher.

### 3.3.4. Kunst im Außenraum

Als Gitterstruktur aus Schalelementen entstand 1996-1998 das Werk *Kiosk und Doppelgänger* im Außenraum, die erste Arbeit im öffentlichen Raum. Es folgte 2001 *BFD – bündig fluchtend dicht* am Paul-Löbe-Haus in Berlin, welche weiterführend untersucht werden soll.

Im dritten südlichen Hof des Paul-Löbe-Hauses steht seit 2001 die Installation *BFD – bündig fluchtend dicht* (Abb. 33). Die Gitterstruktur aus gelben und roten Schalelementen wird von Schalschlössern mit der Bezeichnung „BFD“ zusammengehalten und bildet ein begehbares Labyrinth. Es wurden Teile der Schalelemente aus der Bauphase des Paul-Löbe-Hauses in diese Arbeit integriert. Dabei handelt es sich um Schalelemente in drei verschiedenen Höhen: 2,50 Meter, 3,20 Meter und 3,90 Meter.

Auf strahlend weißem Kiesel stehend, bildet sich die Struktur der Arbeit durch die Verschränkung verschiedener Grundrisse aus dem Ost- und Westteil der Stadt Berlin. Während die Grundrisse von Mauerteilen, Bauten und eines Hundezwingers der DDR-Grenztruppen aus dem Ostteil der Stadt in einem schrägen Winkel von 28 Grad angeordnet sind, schieben sich Grundrissfragmente des im Westen situierten Paul-Löbe-Hauses in das Gefüge. Obwohl ineinander verzahnt, bleiben die Elemente aus dem Osten und Westen der Stadt somit von oben noch erkennbar. Steht der Besucher allerdings direkt vor oder in der Skulptur, also auf gleicher Ebene mit dieser, wird deutlich, dass auch diese Arbeit Hörnschemeyers einen labyrinthischen Charakter hat. Der Blick in die oder aus der Skulptur verwirrt und irritiert, wie auch die Wegeführung nur durch die Suche des ‚Begehers’ entdeckt wird und nicht offensichtlich ist.

Die große Gitterstruktur kann von verschiedenen Punkten aus wahrgenommen werden. So bieten die Rotunde, die zum Innenhof weisenden Räume des Paul-Löbe-Hauses und der angrenzende Gehweg Sicht auf die gelb-roten Strukturen der Arbeit. Im starken Kontrast zu der mächtig-pompösen Architektur stehend, sorgte dieses Werk – ähnlich wie der Lehmbruck-Saal (*PSE 900*) in der Hamburger Kunsthalle[443] – immer wieder für Aufregung. So bemerkte der CDU-Abgeordnete Werner Wittlich, dass der Anblick der Skulptur von seinem Bürofenster aus eine Zumutung sei und er seinen Kollegen rate, einen Antrag auf Schmerzensgeld beim Bundespräsidenten zu stellen.[444]

1981 hatte Olaf Metzel mit seiner Arbeit *13.4.1981* anlässlich des Berliner Skulpturenboulevards am Kurfürstendamm in ähnlicher Weise Anstoß erregt, da der Künstler lediglich alltägliche Gegenstände (Polizeiabsperrgitter und einen Einkaufswagen) zu einem 12 Meter hohen Ensemble aufgetürmt hatte. *BDF* formal noch verwandter war Metzels Skulptur *Meistdeutigkeit* (1996) – ein Turm aus Fahrradständerblechen, der 1996 vor dem Bonner

---

[443] Nachdem *PSE 900* dort seit 1997 zu sehen war, wurde es 2006, im Jahr des Ankaufes durch die Hamburger Kunsthalle, abgebaut.

[444] Jan Meyer, „Baugerüst vergessen, oder was? Nö, das ist teure Kunst“, in: *Bild*, 16. August 2001.

Parlamentsgebäude aufgestellt wurde. Hier hingegen war der Aufschrei nicht mehr ganz so laut. Vielleicht lag das an der immer größer werdenden Akzeptanz von Alltagsmaterialien in der Kunst. Zudem griff die Metzel-Arbeit das bestehende Parlamentsgebäude nicht als Architektur und Bedeutungsträger an, wie Hörnschemeyers *BFD* dies bezüglich des Paul-Löbe-Hauses durchaus tut.

Denn *BFD* provoziert nicht nur durch das Material, sondern auch über die Form. Die Verbindung von Ost- und Westarchitekturen in der Skulptur ist an sich schon politisch, bekommt aber noch einen Akzent durch den Titel *BFD*, welcher deutliche Assoziationen zur Abbreviation BRD weckt. Zum einen provoziert sie offensichtlich über die Wahl des ‚vulgären' Baumaterials, das sich sehr stark von der prunkvollen Machtarchitektur von Stephan Braunfels abhebt, zum anderen geht die Provokation implizit vonstatten, in dem sie DDR-Hundezwinger in Verbindung zur westlichen Machtarchitektur setzt. Die Provokation hat also zwei Ebenen, eine inhaltliche und eine materielle. Auf der materiellen Ebene konfrontiert die Künstlerin die glatten, glänzenden Fassaden des Regierungsgebäudes mit einfachen Baumaterialien. Sinnbildlich vereint sie Ost und West und lässt sie gleichberechtigt nebeneinander existieren.

Die Arbeit ist zudem nicht nur betracht-, sondern auch begehbar. Der Besucher kann sie also sowohl von außen betrachten, als auch aus der Skulptur heraus die Umgebung wahrnehmen. Während *BDF* Ein- bzw. Durchblick gewährt und das Innenleben transparent bleibt, werden der Zutritt und der Einblick in das Innere des Regierungsgebäudes durch die spiegelnden Scheiben erschwert. Das Thema politischer Transparenz taucht auf. Franka Hörnschemeyer nimmt hier subtil Stellung und provoziert implizit. Dass die Provokation durch (öffentliche) Diskussionen explizit wurde, spricht für die Aktualität und Brisanz der thematisierten Inhalte.

Sieht man einmal von der provokativen Materialwahl und der politischen Implikation der Arbeit ab, so bietet das Labyrinth dem Betrachter und ‚Begeher' durchaus ästhetische Genusspunkte. Das Gelb und Rot der Schalelemente auf weißem Kieselgrund und die regelmäßige Rasterung der Elemente wirken klar und befreit. Die Position des Werkes in der Mitte des Hofes und das Stehen auf weißen Kieseln weckt so auch Assoziationen zu ostasiatischen Gärten – ein Thema mit dem sich die Künstlerin lange auseinandergesetzt hat.[445] So verwendete man in der Muromachi-Zeit (1336-1573) für die „kare-sansui", die

[445] Die Beschäftigung mit der japanischen Kultur vertiefte Hörnschmeyer in zwei Japanaufenthalten 1988 und 1989.

Trockenlandschaftsgärten, bevorzugt helle Kieselsteine.[446] Diese Gärten dienten vor allem der Kontemplation sowie Meditation und waren vom chinesischen Zen-Buddhismus beeinflusst. *BFD* könnte also neben einer Auseinandersetzung mit den thematischen Inhalten auch als Ort der Ruhe genutzt werden.

Das Werk öffnet sich über die Verwendung architektonischer Elemente diesmal dem sozialen System der Politik. Ortsbezogen und dauerhaft konzipiert, begehbar und kontextuell, weist *BFD* sowohl die Eigenschaften einer Skulptur im öffentlichen Raum wie auch die einer Installation auf. Es ist ein komplexes System, das sich hodologisch einem Betrachter als lesender Begeher, als Raumerforscher erschließt.

### 3.3.5. Analysen und Materialien des Raumes – Fazit

Die ‚Raumanalytikerin' Franka Hörnschemeyer schafft Räume, die als „ein Ensemble von Wegen und Richtungen des Hinzu und Vonweg, von Orten und Bereichen, die nach Nähe und Ferne, nach Erreichbarkeit und Unzugänglichkeit für uns und andere artikuliert sind, d.h. aber auf uns als Lebenssubjekte bezogen sind".[447] Es sind hodologische Räume, d.h. Netze aus Wegstrecken, die der Betrachter zu begehen und erkunden hat, um die Werke als Ganzes wahrnehmen zu können.

Hörnschemeyers Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass die Konstruktion ihrer Arbeiten auf einer Methode räumlicher Analyse basiert. Nachdem verschiedenste Daten wie Maßangaben, Grundrisse eines Ausstellungsortes usw. gesammelt wurden, werden diese seziert, um in einem adäquaten, räumlichen Gefüge visualisiert werden zu können. Die Auswahl und das Zusammenfügen der Materialien basieren auf der Intention, in dem geschaffenen Gefüge objektiv Gültiges über den jeweiligen Raum zu erfassen und die Schwächen zeitgenössischer Architektur und aktueller Bauverfahren aufzuzeigen. Dabei erzeugt Hörnschemeyer transformierte Abbilder vom Ausgangsort/-raum, indem sie seine Eigenschaften a) spiegelt (Trockenbau) oder b) als Struktur (dar)stellt (Schalelementarbeiten). Das wiederholte Motiv ist das Labyrinth, der begehbare Raum ohne Zentrum, welches als eine zeitgenössische Idee von Raum[448] gilt.

---

[446] Günter Nitschke, *Japanische Gärten, Rechter Winkel und natürliche Form*, Köln 1999, S. 88-95.

[447] Lenelis Kruse, Carl-Friedrich Graumann, „Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung", in: *Materialien zur Soziologie des Alltags* (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20), Köln 1978, S. 179, zit. nach Kemp 1996a, S. 13.

[448] Bonito Oliva 1982, S. 7-52.

Wie für das Œuvre von Bonvicini oder Elmgreen & Dragset sind auch für Hörnschemeyer neben der Institutionskritik der 1970er Jahre vor allem die Minimal Art der 1960er Jahre von großer Bedeutung. Das gleichzeitige Betrachten und Begehen eines Werkes im Raum rekurrierte auf Modelle der Minimalisten wie Carl Andre, Donald Judd oder Robert Morris. Formreduktion und die Rolle des Rezipienten als zugleich Betrachter und ‚Begeher' spiegelten Anliegen der Minimal Art. Die Themen der Institutionskritik, der Ortsspezifität und der aktiven Eingriffe in den Kunstbetrieb über (architektonische) Interventionen waren ein weiterer Ursprung für viele der hier behandelten Werke. Vor allem Arbeiten von Gordon Matta-Clark können hier als Inspirationsquelle gesehen werden.

Wenn Matta-Clark feststellte: „Durch den Einschnitt ist der Raum deutlicher hervorgetreten, aber die Identität des Gebäudes als Ort bzw. Gegenstand wurde vollkommen gewahrt und sogar gesteigert",[449] dann wird damit auch eine wesentliche Eigenschaft von Hörnschemeyers Räumen erfasst: das Offenlegen von Raumeigenschaften. Matta-Clarks Auffassung von Architektur als „Anarchitektur" führte Hörnschemeyer in ihren Arbeiten weiter und transformierte sie. Die Idee der Dekonstruktion von gegebener Architektur als Offenlegung von Schichten zeigte sich schon in den Trockenbau-Arbeiten. Die späteren Schalelement-Arbeiten rekurrierten auf der genauen Analyse des Ortes der Wahrnehmung: Daten der entsprechenden Architektur des Ortes wurden gesammelt und collagenhaft neu zusammengefügt. Den Einstellungen Matta-Clarks, wie der Bekämpfung oder zumindest Thematisierung der „Containerisierung des Lebensraumes im Interesse des Kapitalismus"[450] und der starken Akzentuierung der Bedeutung von Raum, standen Franka Hörnschemeyers Arbeiten dabei sehr nahe. Hörnschemeyers Interesse gilt dem Thema von Architektur als soziale Bedingung und seine Wirkung auf den Einzelnen.

Festzustellen war die Entwicklung von geschlossenen zu offenen Arbeiten, die Zunahme der Vielschichtigkeit des Materials sowie der Bezüge und darin der Verstärkung des Motiv des Labyrinthischen. Während die frühen Werke stärker direkt auf das Gegebene reagierten und sich so auch materiell auf eine Ebene mit der architektonischen Situation stellten, schienen die neueren Arbeiten die Intention zu verfolgen, die Eigenschaften der gegebenen Situation offenzulegen, um nun einen völlig neuen, eigenen Raum zu schaffen.

---

[449] Gordon Matta-Clark, in: Donald Wall, „Gordon Matta-Clark's Building Dissections", Art Magazine, März 1967, zit. nach: Dan Graham, „Gordon Matta-Clark" (1984), in: *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994, S. 115.

[450] Ebd., S. 114.

### 3.4. Komplexe Systeme des Unheimlichen im gestimmten Raum – Gregor Schneider

Er hat aufgehört, darin zu bauen. Das *Haus u r*[451] bleibt ein unfertiger Kokon. Das stand spätestens 2001 fest, als das *Haus u r* als *Totes Haus u r*[452] auf der Biennale in Venedig gezeigt wurde. 1985 hatte Gregor Schneider (geb. 1969 in Rheydt, Deutschland/lebt und arbeitet in Rheydt) begonnen, sein Elternhaus in Rheydt, Mönchengladbach, umzubauen. Das Haus steht ganz in der Nähe einer Bleifabrik in Rheydt, die Schneiders Familie seit fünf Generationen gehört. Irgendwann zogen immer mehr Einwohner fort. Kohleabbau und Bleifabrik hatten die Umgebung vergiftet. Auch das Haus der Familie Schneider in der Unterheydener Straße 12 galt alsbald als unbewohnbar. Schneiders Vater erlaubte seinem Sohn jedoch, das unbelebte Haus als Atelier zu nutzen und Gregor Schneider begann zu bauen: Wand vor Wand, Wand vor Wand, Wand hinter Wand, Passage im Raum, Raum im Raum, Passage im Raum, Wand vor Wand, Raum im Raum, Raum im Raum und so weiter. Er hörte über zehn Jahre lang nicht auf. Heute sind Teile des Hauses ausgelagert, die Unterheydener Str. 12 ist nur noch als unvollständiges Relikt geblieben.

In dem Jahr, in dem Gregor Schneider anfing, an seinem Haus zu bauen, hatte er auch seine erste Galerieausstellung. Er war gerade einmal sechzehn Jahre alt. Der Titel der Ausstellung 1985 in der Galerie Kontrast, Mönchengladbach, war dementsprechend „Pubertäre Verstimmung“. Es wurden Zeichnungen von Schneider gezeigt, die nackte, junge Mädchenfiguren zeigten. Sehr dünne, lange Figuren, oft ohne Haare, die ausgemergelt vor bleichen, monochromen Hintergründen standen. Schneider experimentierte zu dieser Zeit – inspiriert durch Edvard Munchs berühmtes Werk *Der Schrei* (1893) – zunächst zeichnerisch mit dem Motiv des Schreis. Die Beschäftigung mit diesem Thema führte ihn zu der Idee, in und mit Räumen zu arbeiten:

> „Den grösstmöglichen Ausdruck habe ich im menschlichen Schrei gesehen. […] Löcher gegraben, mich begraben […], von Baum zu Baum gesprungen […]. Irgendwann hat man gemerkt, dass es keine Steigerung der Ausdrucksmittel gibt… Hatte versucht, das immer weiter herauszutreiben […] dann gehofft, dass der Schrei in

---

[451] Das Kürzel „u r“ wird korrekt immer mit einem Leerzeichen geschrieben. Es ist abgeleitet von der Adresse Unterheydener Straße (erster und letzter Buchstabe) und steht auch als Abkürzung für „umgebauter Raum“ oder „unsichtbarer Raum“. Das Kürzel mit Nummerierung steht für einzelne komplette Räume, sowohl aus dem *Haus u r* als auch für eigenständige Werke außerhalb der Unterheydener Straße 12. Das Kürzel „U“ hingegen bezeichnet Raumeingriffe, die keine kompletten Räume bilden, sondern lediglich Interventionen darstellen. Vgl. Einband, in: *Hannelore Reuen – Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003.

[452] Mit „Totes Haus u r“ bezeichnet Gregor Schneider Raumauskopplungen aus dem *Haus u r*, die an einem anderen Ort gezeigt werden. Vgl. Ebd.

> einem Raum zurückbleibt, wenn man ihn verlässt. […] Total isolierte Kisten kamen dann … Wenn einer in einer Kiste sitzt und das Schreien ausserhalb nicht mehr zu hören ist ... die Differenz habe ich gehofft, zwischen einer vollen und einer leeren Kiste, würde dann das Leben ausmachen.“[453]

Die *Total isolierten Kisten* (1986) waren Schneiders erste skulpturale Beschäftigung mit Raum. Es waren zwei komplett weiß gestrichene Kuben, die von innen isoliert waren und nebeneinander in einem eben so weißen Raum ausgestellt wurden. In ihrem Inneren hatte eine Person Platz. Würde eine Person sich im Inneren befinden und schreien, würde es niemand hören. Diese frühe Raumarbeit manifestierte in reduzierter Form Gregor Schneiders ursprünglichen Impuls, mit architektonischem Raum zu arbeiten:

> „Ich bin gar nicht am Raum interessiert. […] Mich interessierte ein Leerlauf von Handlungen. Mich interessierte es, einen neutralen Punkt anzusteuern, den ich selbst nicht mehr kennen kann. Solche Momente entstehen zufällig. Durch die nicht bewusst wahrnehmbaren Bewegungen von Dingen und jeweiligen Tageszeiten entsteht – so nenne ich das – ein nicht mehr zu wissender Zeitraum. Es entsteht ein Ort, der kein Ort mehr sein kann, eine Ahnung von etwas, was wir nicht kennen.“[454]

Die Sehnsucht, das vom Leben in seinen Werken einzufangen, was einmal ‚dagewesen sein mag, aber nun abwesend ist’, kennzeichnet Gregor Schneiders gesamtes Werk. Hier liegt ein Moment seiner künstlerischen Intention, die dazu führt, dass seine Arbeiten als „unheimlich“ charakterisiert werden können.

Sigmund Freud geht in seiner Untersuchung über „Das Unheimliche“ von Jentsch Definition des Unheihmichen als intellektuelle Unsicherheit durch Nichtvertrautes[455] aus. Er schließt daran die Bemerkung von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“[456] an und definiert „unheimlich“ weiterführend selbst wie folgt: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“[457] Zum einen zählt Freud zu den verdrängten infantilen Komplexen die Kastrationsangst, die sich in den

---

[453] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 40-42.

[454] Ebd., S. 22.

[455] Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ (1919), in: ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2004, S.139.

[456] Ebd., S. 143.

[457] Ebd., S. 168-169 [sic].

Motiven des Doppelgängertums und der Wiederholung ausdrücken könne. Verdoppelungen fungieren demnach als Versicherungen des Fortlebens und würden, wenn sie aus ihrer Verdrängung seit der Kindheit erwachen, zum „unheimlichen Vorboten des Todes“.[458] Deshalb kann Freud zufolge das Motiv der Wiederholung unheimlich wirken, da es auf die unbewusste Triebregung des Wiederholungszwanges zurückzuführen sei. Zum anderen gelte nach Freud vor allem das Leblose, das die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt, als unheimlich.[459] Schneider arbeitet in seinen Werken mit diesen vier Motiven des Unheimlichen: intellektuelle Unsicherheit durch Nichtvertrautes, Verweise auf Verborgenes, Motive des Doppelgängertums (Verdoppelungen, Spiegelungen) und Motive, die das Verhältnis leblos/lebend thematisieren.

Schneider baut Räume in Räume und erstellt „Doppelgänger“ dieser Räume. Er setzt Marken, Hinweise auf etwas im Raum, um das es gehen könnte. „Sie [die Arbeit, K.S.] ist da, und was passiert, weiss ich nicht. Es gibt andere Arbeiten, die auch nicht als solche erkennbar sind, aber eine Wirkung hinterlassen, eine Stimmung oder ein Verhalten verändern.“[460] Eine bestimmte Stimmung entsteht, weil etwas Verborgenes zwar nicht sichtbar, aber markiert wird. Schneider adressiert seine Werke dazu an die unbewusste leibliche Wahrnehmung des Betrachters: „Ich baue komplette Räume aus Boden, Wänden und Decke, die nicht als Raum im Raum, Raum um Raum zu sehen sind. Es sind ständig neue Räume aus unterschiedlichen Materialien hinzugekommen, die sich teilweise – nicht bewusst wahrnehmbar – heben, senken oder komplett drehen können.“[461] Schneider wird dabei von einem obsessiven Schaffensdrang angetrieben: „Ich mache, ich muss Dinge immer machen. Das ist mein persönliches Problem. Die Arbeit exisitiert nicht im Kopf. Ich halte auch Handeln für eine höhere Form als das Denken.“[462]

Sechzehn Jahre lang konzentrierte sich Schneiders Schaffen fast ausschließlich auf das *Haus u r*. Die erste groß angelegte externe Ausstellung des *Haus u r* fand 1996 in der Kunsthalle Bern statt. Zuvor hatte Schneider für Galerieausstellungen Teile oder Räume des *Hauses u r* dupliziert bzw. in den entsprechenden Räumen architektonisch interveniert: 1992 entstand *u r 9* in der Galerie Löhrl in Mönchengladbach, 1993 *u 55* in der Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1994 *u r 3 A* in der Galerie Andreas Weiss, Berlin, 1994 *u 60 und 61* im Museum

---

[458] Ebd., S. 154.
[459] Ebd., S. 152.
[460] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 23.
[461] Ebd., S. 21.
[462] Ebd., S. 22.

Haus Lange, Krefeld, und 1995 zeigte er in der Galerie Luis Campanã, Köln, Fotos und Videos von 1985 bis 1995. Seit 1996 nimmt die Teilnahme an Ausstellungen rapide zu. Schneiders Werk wird in verschiedenen internationalen Institutionen und Galerien gezeigt, bis er im Jahr 2001 mit der Gestaltung des deutschen Pavillons in Venedig einen weiteren entscheidenden Meilenstein passierte. Für sein *Totes Haus u r* (2001) in Venedig wurde er mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet.

Seit 1990 arbeitet Gregor Schneider zudem mit (fiktiven) menschlichen Protagonisten und spielt hier mit einem Motiv des Unheimlichen: leblos/lebend. Zunächst zieht sein Alter Ego Hannelore Reuen 1990 mit in die Unterheydener Str. 12 ein, 1998 folgt N. Schmidt. Beide Figuren tauchen erstmals ab dem Jahr 2000 als Protagonisten in zwei von Schneiders Werken auf. *U r 44, Hannelore Reuen, Alte Hausschlampe* wird 2000 in der Galeria Foksal in Warschau gezeigt und später in der Ausstellung „Hannelore Reuen – Gregor Schneider" in der Hamburger Kunsthalle. *N. Schmidt* präsentiert Schneider 2001 im Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven. Der Höhepunkt im Arbeiten mit menschlichen Figuren ist das Artangel-Projekt *Die Familie Schneider* 2004 in London.

Die Arten und Grade des Unheimlichen in Schneiders Werken sollen in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Im ersten Abschnitt wird das *Haus u r* (in Fortsetzung der kurzen Analyse in Kapitel 2.1.2.) weitergehend analysiert. Anschließend folgt eine Untersuchung der frühen Arbeiten („Sichtbar unsichtbar: Interventionen an fremden Orten"), der Verdoppelungen („Duplizierte Räume") und die Auseinandersetzung mit den Werken, in denen Schneider mit menschlichen Protagonisten arbeitet („Gregor Schneiders Alter Egos").

### 3.4.1. Unheimliches Innenleben: Das *Haus u r*

> „Denkt Euch ein niedriges, vier Fenster breites, von zwei hohen schönen Gebäuden eingeklemmtes Haus, dessen Stock über dem Erdgeschoß nur wenig über die Fenster im Erdgeschoß des nachbarlichen Hauses hervorragt […]. Ich blieb stehen und bemerkte bei näherer Betrachtung, daß alle Fenster dicht verzogen waren, ja daß vor die Fenster des Erdgeschosses eine Mauer aufgeführt schien […]. Ich wurde überzeugt, daß dieses Haus ganz unbewohnt sein müsse […]. Ein unbewohntes Haus in dieser Gegend der Stadt! Eine wunderliche Erscheinung […]. So dacht ich, und doch weiß ich selbst nicht, wie es kam, daß, bei dem öden Hause vorüberschreitend,

ich jedesmal wie festgebannt stehenbleiben und mich in ganz verwunderliche Gedanken nicht sowohl vertiefen als verstricken mußte“,[463]

berichtete Theodor in E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Das öde Haus“ (1815/1817).

„Öde“ wirkt auch die Fassade des *Haus u r* in der Unterheydener Str. 12, oder wie Beate Söntgen schrieb: „Die Fassade ist unspektakulär, sie entspricht dem piefigen Erscheinungsbild gewöhnlicher Wohnhäuser am linken Niederrhein.“[464] Ein Erdgeschoss, zwei Obergeschosse über einem Kellergeschoss stapeln sich hinter der Fassade. Ähnlich wie bei Hoffmanns „ödem Haus“ sind die Fenster im Erdgeschoss nicht einzusehen; immer sind die Rollläden heruntergelassen. Währendessen stehen die Fenster in den oberen Geschossen mal auf Kipp und die Gardinen sind oft nur halb zugezogen. Aufmerksame Beobachter wurden durch das uneinsehbare Erdgeschoss misstrauisch, so dass Gregor Schneider sein Alter Ego Hannelore Reuen einziehen liess. Hannelore Reuen antwortete auf die Frage, warum sie in das *Haus u r* zu Gregor Schneider gezogen sei: „Das war einfach. Er wollte nicht mehr gestört werden. Ich sollte ihm die Leute von Hals halten. Es fing damit an, dass die Leute gefragt haben: Wer wohnt denn im Erdgeschoß auf der Unterheydener Str. 12? Die Rollläden waren ja immer unten.“[465] Schneider konnte so lange Jahre unbehelligt in seinem ‚Bau’ leben, den er immer weiter vorantrieb bis die ursprünglichen Maße und Anordnungen der Räume nicht mehr nachvollziehbar waren. Nur ab und zu bekam Schneider Besuch und startete dann – wie im Kapitel 2.1.2. beschrieben – eine seiner Touren in dem unmerklich rotierenden *u r 10, Kaffeezimmer*[466](Abb. 34).

Immer wieder wird Schneiders *Haus u r* mit Kurt Schwitters *Merzbau* verglichen.[467] Eine Beschreibung des Journalisten Alfred Dudelsack des *Merzbaus* aus dem Jahr 1920 zeigt warum: „*Mit frommen Schauder betritt der andächtige Besucher das Allerheiligste; das Atelier des Meisters, und er wagt erst dann die Augen zu erheben, wenn er sich ein Plätzchen erobert hat, wo ihm ein wenig behindertes Stehen vergönnt ist. Die Einrichtung erweckt*

---

[463] E. T. A. Hoffmann, „Das öde Haus“ (1817), in: ders., *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, Berlin/Weimar 1977, S. 168-169.

[464] Beate Söntgen, „Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt“, in: *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006, S. 289-290.

[465] Amine Haase, „Da kommt er nicht mehr raus. Interview mit Hannelore Reuen über Gregor Schneider“ (2002), in: *Hannelore Reuen – Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003, S. 8.

[466] s. Beschreibung in Kapitel 2.1.2..

[467] Vgl. z. B. Karin Orchard, „Das Haus ist vergangen. Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider“, in: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, hg. von Angela Lammert, Michael Diers, Robert Kudielka, Gert Mattenklott, Nürnberg 2005, S. 286-301.

*weniger den Eindruck eines Ateliers als den einer Tischlerwerkstatt. Planken, Zigarrenkisten, Kinderwagenräder für Merzplastiken, verschiedenes Zimmereiwerkzeug für die genagelten Bilder liegen zwischen Zeitungsbündeln […]*".[468] Und Kurt Schwitters Frau Helma schreibt 1934 an Hannah Höch nach Berlin: „*Das Atelier […] kanntest Du, liebe Hannah, ziemlich fertig, nun ist es aber weiter gewachsen, und zwar in das Zimmer vor dem Atelier, was Kurts Schlafzimmer werden soll, da Ernst jetzt ein Zimmer allein bekommt, werde ich Kurts früheres Schlafzimmer erhalten, und er zieht nach unten. Dieses Zimmer bekommt nun den Anschluss ans Atelier, auch das sind wieder große Umbauten, und wenn ihr wieder einmal nach Hannover kommt, wird der Oma Schwitters Zimmer wohl auch vergrottet und vermerzt sein. Vielleicht findet Merz noch einmal Anschluss an Berlin*."[469]

Schwitters war ein ebenso obsessiv Bauender wie Schneider. Von 1920 bis 1937 hatte Schwitters in Hannover an seinem ersten Merzbau gearbeitet und die Räume aus seinem Atelier über das gesamte Mehrfamilienhaus der Familie wuchern lassen. Im Jahr 1937, als Kurt Schwitters Hannover verlassen musste, umfasste der Merzbau acht Räume. Im Exil entstanden weitere Merzbauten. In Lysaker bei Oslo baute Schwitters das *Haus am Bakken*, während seiner Internierung auf der Isle of Man 1940-41 entstand die *Grotte* und ab 1946 baute er an der *Merz Barn* in Elterwater, England. Im west-norwegischen Küstenort Molde entstand schon 1932 *Hütte auf Hjertoya*. Durch die Kriegzeiten bedingt, bildete der *Merzbau* an verschiedenen Orten Ableger.

Das *Haus u r* war, wie der *Merzbau*, über viele Jahre in einem mehrstöckigen Mehrfamilienhaus, das im Besitz der Familie befand, entstanden. Auch das *Haus u r* breitete sein „rhizomartiges Wachstum"[470] ab einem bestimmten Zeitpunkt als *Totes Haus u r* auf andere Orte aus. Es gab Ähnlichkeiten beim Ausgestalten der Räume. Beide Künstler simulierten z. B. mit Licht und Ventilatoren Tageszeiten und gedachten den Zwischenräumen besondere Bedeutung zu. Kurt Schwitters gestaltete in den Zwischenräumen seine „Höhlen" und „Grotten"[471], Gregor Schneider nutzte sie als Ort, um Materialressourcen zu lagern. Doch

---

[468] Alfred Dudelsack: „'Kuwitters'. Bei Schwitters" (1920), zit. nach: Dietmar Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie*, 2. Aufl., Köln 1999, S. 21 [sic].

[469] Aus einem Brief von Helma Schwitters an Hannah Höch vom 5.4.1934, unveröffentlicht, im Hannah-Höch-Archiv, Berlinische Galerie, Berlin; zit. nach ebd., S. 30 [sic].

[470] Orchard 2005, S. 289.

[471] Kurt Schwitters beschrieb einige der Höhlen und Grotten in seinem Text „Ich und meine Ziele" (1931): *„Da gibt es den* Nibelungenhor*t mit dem glänzenden Schatz, den* Kyffhäuser *mit dem steinernen Tisch, […] und die große* Grotte der Liebe." Elger 1999, S. 89-90 [sic]. Neben den thematischen Grotten gab es auch die Freundschaftsgrotten für Künstlerkollegen wie Piet Mondrian und Hans Arp oder für Familienmitglieder wie

entstammen die beiden Künstler unterschiedlichen Zeiten und hatten so auch grundlegend unterschiedliche Intentionen. Karin Orchard kommt zu dem Schluss: „Kurt Schwitters verschmilzt mit seinen künstlerisch gestalteten Räumen, sie sind externalisierte Räume seiner selbst. Durch die Emigration ist er allerdings gezwungen, sie wie ein Schneckenhaus mit sich zu tragen und an jedem Aufenthaltsort neu zu installieren. So schafft er sich immer wieder eine neue Heimat. Sein romantisch-idealistisches Ziel ist ein allumfassendes ‚Merzgesamtweltbild'. Gregor Schneider hingegen arbeitet wie ein Fremder in seinen Räumen […] Auch er arbeitet auf der Grundlage von Heimat, es ist schließlich sein Elternhaus in seinem Geburtsort, das er verhandelt, doch die räumlichen Doppelgänger und persönlichen Verpuppungen führen zu keiner Antwort. Sein post-modernes Selbst kann kein einheitliches Bild der gesamten Welt hervorbringen."[472] Die Methode der Verpuppung ist auch den anderen Werken Schneiders gemein: der Künstler sucht sich selbst in seinen Räumen ein ‚Heim' zu bauen, in dem er ‚Herr' ist und führt immer aufs Neue vor, dass dies unmöglich ist: er bestätigt vielmehr die dezentralisierte und fragmentarisierte Konstitution eines post-modernen Selbst.

In Anlehnung an Ulrich Loock[473] lässt sich das *Haus u r* in drei Zonen unterteilen: die Zone der vorderen Räume, Zone der Zwischenräume, Zone der unteren Schichten. Besondere Bedeutung kommt dabei den Zwischenräumen zu, die in ihrer Existenz die architektonische Analogie zum menschlichen Gehirn erlauben. Schneider bewahrt in diesen Zwischenräumen Material auf oder bespielt die Räume mit kleineren Werken. Die Zwischenräume fungierten als eine Art Ressourcenspeicher.[474] Schneider begreift das *Haus u r* und dessen Doppelungen als einen plastischen Körper. Er versteht seine Arbeiten dabei selbst nicht als Installationen, obwohl diese Festlegung nicht als endgültig verstanden werden muss. Barbara Engelbach schreibt dazu: „[…] the wear and tear is a strategy. The strategy is aimed at reaching a „neutral point" […], and thus entering an indifferent sphere in which it becomes insignificant whether one is a „sculptor" or a „painter". […] Thus their classification as sculptures does not represent a solid quantity, but can at any point be removed once more. […] it is the reference back to the traditional genre that serves to secure the sphere of indifference."[475] Und

---

seine Frau Helma oder seinen Sohn Ernst, die sehr persönliche Details aus dem Leben dieser Menschen enthielten.

[472] Orchard 2005, S. 301.

[473] Ulrich Loock, „A Compulsão de Construir/An Urge to Build", in: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Museu Serralves, Porto 2005, S. 54.

[474] Ebd.

[475] Barbara Engelbach, „Espaço –Relíquia – Escultura/Space – Relic – Sculpture", in: Schneider 2005, S. 95.

Schneider selbst löst die Definition weiter auf: „Es geht um eine einfache Arbeitsweise, die weg von der Malerei, weg von der Skulptur, weg vom Raum führt.“[476] In dieser Arbeit werden die Werke Schneiders als Installationen bezeichnet, wenn sie eigene Räume in bestehenden bilden und betrachter-, orts- und kontextbezogen sowie intermedial arbeiten.

Das *Haus u r* ist ortsspezifisch, d.h. an den Ort gebunden und – wie in Kapitel 2.1.2. gezeigt wurde – ein hyperkomplexes System. Die Metaerzählung, die der Künstler in seinen Führungen für den Betrachter entwickelte, förderte zum einen die intellektuelle Unsicherheit, wo man sich im Haus befindet und ob man sicher ist. Zum anderen ist der Bauprozess Schneiders im *Haus u r* eine Art Wiederholungszwang. Das *Haus u r* bildet sich somit in einem gestimmten, hier unheimlichen Raum. Neben seiner Arbeit am *Haus u r* entstanden seit 1989 vereinzelt neue Arbeiten an anderen Orten, bevor Schneider 1994 erstmalig einen Raum aus dem *Haus u r* in der Galerie Andreas Weiss in Berlin duplizierte. Diese frühen „Interventionen an fremden Orten“ sollen im Folgenden analysiert werden.

### 3.4.2. Sichtbar unsichtbar: Interventionen an fremden Orten

Über drei Treppenstufen betrat man Anfang der 1990er Jahre durch eine blaue Eingangstür die Hausnummer 78 irgendwo in Giesenkirchen und stand in einem gekachelten und getäfelten Flur. Auf der rechten Seite befand sich eine Tür, die man öffnen konnte. Die Öffnung führte jedoch nicht in einen neuen Raum, sondern gab erst einmal den Blick auf die massive Rückseite der Tür frei. An einen säulenartigen Betonkörper war gelbe Isolierwatte und anthrazitfarbener Lärmschutzschaumstoff montiert, die beim Schließen der Tür passgerecht den engen Raum hinter der Tür ausfüllten. Dieser Raum war nicht tiefer als ein Meter und endete in einer Wand, die durch eine fensterähnliche Öffnung gekennzeichnet war. Durch diese Fensteröffnung blickte man in eine schwarze, weiche, betäubende Leere. Der hinter der von Schneider gebauten Wand liegende Raum war vom Künstler komplett mit dem anthrazitfarbenen Lärmschutzschaumstoff ausgelegt worden. Von 1989 bis 1991 hatte Gregor Schneider an *u r 8, Total isolierter toter Raum* (Abb. 35) in Giesenkirchen gearbeitet.

Der Betrachter war vor die Entscheidung gestellt, sich in den mit Isolierwatte ausgekleideten Raum hineinzuwagen und dabei zu riskieren, dass die schwere Tür hinter ihm zufiele oder Abstand zu halten und dem Risiko auszuweichen, für einige Zeit oder für immer in dem

[476] Amine Haase, „Vermauertes Drama“, in: Schneider 2003a, S. 7.

schwarzen, weichen und absolut stillen Raum zu verschwinden. Gregor Schneider selbst sagte:

> „Die Arbeit war nicht als Raumerlebnis gedacht, obwohl man schon einen starken Druck auf den Ohren bekam, wenn man sich in die schwarze, nicht abschätzbare Tiefe beugte. Man hätte sich für die Arbeit entscheiden müssen. Hätte man den Raum betreten, wäre die Tür zugefallen. Der Raum war von innen und von außen nicht mehr zu öffnen. Mich haben Ideen von Unmittelbarkeit interessiert. In dem Raum wäre man nicht mehr sinnlich wahrnehmbar gewesen. Man wäre weg gewesen. […] Ich bin nicht hineingegangen.“[477]

Schneider ging es also nicht darum, für den Betrachter ein ihn dreidimensional umfangendes Raumerlebnis zu schaffen, sondern ihn mit der Vorstellung völliger Isolierung zu konfrontieren und ihn dadurch in gewisser Weise in seiner Wahrnehmung zu kontrollieren.

Für seinen Beitrag zu der Ausstellung „Spaces“ im Museum of Modern Art, New York, isolierte Michael Asher ebenfalls einen ganzen Raum. Er behandelte alle Wände absolut gleich und benutzte dafür eine Technik aus drei Schichten, die den Raum um einige Zentimeter auf allen Seiten verkleinerte. Der Raum blieb für den Betrachter betretbar und hatte eine geradezu gegensätzliche Intention zu Schneiders Werk, denn Asher versuchte die Hierarchie zwischen Betrachter und Kunstwerk aufzuheben. Asher schrieb:

> „As a rectangular container with all of its surfaces treated the same way, the work created a continuity with no singular point of perceptual objectification, unlike phenomenologically determined works which attempted to fabricate a highly controlled area of visual perception. The various constituent elements and functions of the space were made accessible to the viewer’s experience. This was in contradistinction to an installation that would insert a predetermined object between the viewers and their perception of the space, while, at the same time, attempt to control the viewers and their perception of the space, eventually creating a hierarchy between the object and the viewers where the viewers subsequently became subservient to the object.“[478]

---

[477] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 42.

[478] Michael Asher, „December 30, 1969-March 1, 1970, Spaces, Museum of Modern Art, New York, New York“, in: Asher 1983, S. 30.

Während Asher also versuchte, die Betracher-Werk-Beziehung zu enthierarchisieren, schuf Schneider einen Raum, der nicht von innen heraus erfahrbar war, den Betrachter in seiner Wahrnehmung – im Sinne Kabakovs – dennoch „total“ kontrollierte.

Konfrontiert mit *u r 8, Total isolierter toter Raum*, war der Betrachter hin- und hergerissen zwischen Neugier, den Raum und seine – wahrscheinlich fast schon schmerzhafte Stille – kennenzulernen, und intuitiver Vorsicht sowie Angstgefühlen, von diesem Raum, dem unbekannten schwarzen Loch, verschluckt zu werden. Diese Vorstellung entstand evidenter maßen im Betrachter und war im höchsten Grade unheimlich, denn: „Manche Menschen würden die Krone der Unheimlichkeit der Vorstellung zuweisen, scheintot begraben zu werden.“[479] Dass Betrachter den Raum tatsächlich betreten wollten, war unwahrscheinlich. Die Rezeption fand von außerhalb des Raumes statt. Der Betrachter sah an der Tür ins Schwarze hinein und sah – ohne den Raum zu betreten – sich selbst als Vorstellung in dessen Inneren. Der Raum wurde zum „Vorboten des Todes“, denn er spielte implizit mit dem Motiv leblos/lebend.

Schneiders Werk führte dazu, dass der Betrachter sich selbst in die potenzielle Rolle desjenigen versetzte, der in das Innere des *Total isolierten toten Raumes* kletterte. Ohne diesen Raum zu betreten, befand sich der Betrachter nach kürzester Zeit im engsten Zwiegespräch mit sich selbst und oszillierte einige Zeit zwischen dem neugierigen Alter Ego und ängstlich-vorsichtigen Ego hin und her. Der Raum und seine Atmosphäre ließ den Betrachter, wenn nicht körperlich, so doch für einige Zeit zumindest mental verschwinden. Schneiders „Man wäre weg gewesen“[480] realisierte sich im Betrachter. Der Betrachter wurde hier in eine Art „Spiegelstadium“ zurück- bzw. hineingeführt.

Das „Spiegelstadium“ ist ein Konzept Jacques Lacans, welches dieser vor allem in seinem Text „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“[481] entwickelte. Nach Lacan beginnt ein Kind in der Zeit zwischen dem sechsten und dem achtzehnten Lebensmonat, wenn man es vor einen Spiegel hält, sich selbst in ihm zu erkennen und zu identifizieren. Ab diesem Moment verändert sich der Blick auf das eigene Selbst, er wird jetzt überhaupt erst möglich: aus dem in Teilobjekte zerstückelten Blick auf sich aus der Leib-Perspektive wird nun ein Blick von außen, der das Kind erstmals vollständig zeigt. Das Spiegelstadium geht deshalb mit der psychischen Geburt des Ichs einher. Zugleich aber ist das Spiegelstadium der Beginn

---

[479] Freud (1919) 2004, S. 163.

[480] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 42.

[481] Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ (1949), in: ders., *Schriften,* Bd. 1, hg. von Norbert Haas, Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 63-70.

einer Entfremdung. Denn im Spiegel sieht das Kind eine körperliche Einheit, die es selbst noch gar nicht fühlt. Es identifiziert sich mit etwas, was es nicht ist, nämlich mit der ‚totalen Form des Körpers', und zwar an einem Ort, an dem es sich nicht befindet: im Spiegel. Deshalb ist das Erkennen im Spiegel zugleich ein imaginäres Verkennen und führt zur Spaltung des Subjekts in „moi" (Ideal-Ich, das „imaginäre Subjekt") und „je", das soziale Ich. Daraus folgt der im Deutschen paradox klingende Satz: Das Ich (je) ist nicht das Ich (moi). Die Komplettierung des Ich („Es spricht") erfolgt erst durch den Anderen. Denn im Spiegelstadium geschieht die Aktivierung des „Es spricht" erst, wenn das Kind sich als „moi", als Ideal-Ich im Spiegel als Ganzes wahrgenommen hat und sich mit seiner „jubilatorischen" Geste zur Mutter oder zum Vater umdreht und ohne Sprache dennoch das Gesehene in den Augen des Anderen bewiesen sehen will. Die Bestätigung durch Vater oder Mutter in diesem Moment ist intersubjektive Kommunikation und macht das Kind zum kommunizierenden Selbst, zum „Es spricht".

Indem der Betrachter mit dem *Total isolierten toten Raum* konfrontiert wurde, wurde er in ein „je" und ein „moi" aufgespalten. Eine Seite im Betrachter wurde von der Neugier getrieben, die andere Seite fiel den eigenen Ängsten zum Opfer und wagte sich nicht näher an oder in den Raum hinein. Es war, als würde der Betrachter mit sich selbst konfrontiert. Er spiegelte, sprich erkannte, sich im Werk, und zwar gezwungenermaßen. Der Betrachter wurde zugleich zum Opfer des Werkes und seiner selbst. Er erlebte nicht den Raum, sondern vielmehr sich selbst im Angesicht des Raumes. Fast war es, als habe Gregor Schneider dem Betrachter eine Falle gestellt, als läge der Künstler auf der Lauer und beobachte die Reaktionen der Einzelnen, in dem von ihm gebauten ‚räumlichen Spiegel'.

Ähnlich wie bei *Total isolierter toter Raum* verfuhr Schneider bei seiner Arbeit *u r 9, Grosser Raum* in der Galerie Löhrl im Jahr 1992, was er selbst wie folgt beschrieb: „Monatelang das ganze Haus bei Löhrl in Mönchengladbach umgegraben, allein einen Raum annährend gleich nachgebaut […]. Er hatte fünf eigenständige Fenster, man konnte direkt hinausschauen. Eine Decke fuhr ständig, nicht wahrnehmbar, hinauf und hinunter. Der grosse Raum blieb über ein Jahr lang stehen. In ihm fanden noch andere Ausstellungen statt. Wer das mitbekommen hat, weiss ich nicht. […]."[482] Der Raum in der Galerie Löhrl hatte sich demnach nach Gregor Schneiders Intervention für den Rezipienten kaum verändert. Schneider hatte den Raum zwar umgegraben, allerdings nur, um ihn dann in kaum veränderter Form erneut zu errichten. Die entscheidende Intervention war die sich leicht auf und ab bewegende Decke. Die

[482] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 25-34.

Veränderungen, die Schneider vorgenommen hatte, sollten möglichst unsichtbar, aber wahrnehmbar sein.

Die Intervention hinterließ einen weißen, großen, Licht durchfluteten Raum mit fünf Fenstern. An der Decke waren in regelmäßigen Abständen jeweils zwei Neonröhren-Lampen parallel angebracht worden. Sie wurden jeweils durch schlichte, wahrscheinlich gemauerte Deckenteiler getrennt. Die Fenster an der seitlichen Wand lagen in kleinen Nischen. Alles Mauerwerk war in ein gleichmäßiges Weiß getränkt, nur die Fenster wiesen noch Spuren von Benutzungen auf. Nichts schien auf einen künstlerischen Eingriff hinzuweisen. Der Betrachter wurde förmlich gezwungen, nach Hinweisen auf einen Eingriff zu suchen, und wurde gerade durch das neutrale Weiß des Raumes auf dessen architektonischen Charakter verwiesen. Die geweißte unspektakulär-neutrale, aber doch typisch deutsche Standardarchitektur der 1960er, 1970er Jahre warf den Betrachter zurück auf den Ort der Ausstellung, die Stadt Mönchengladbach und den Raum, den er wahrnahm. Indem Schneider für *u r 9* (Abb. 36) den Raum komplett neu einbaute, schuf er einen architektonischen Körper, der zum Fokus der Wahrnehmung des Betrachters werden sollte.

In Bezug auf seine Arbeit für die Ausstellung „557,087“ im Seattle Art Museum 1969 fragte Michael Asher: „Can space itself become an object of perception? I would have created an enclosure in a given enclosure because that was the only way to adapt the proposition to the given conditions of the group show. […] If you create an enclosure in an enclosure, it is considered a more intimate space. […] So the idea in this work was to use the partially enclosed area as the object.“[483] Asher hatte in dem Ausstellungsraum des Museums einen Bereich mit drei beweglichen Wandelementen abgetrennt, so dass ein dunkler Ort in dem sonst hell erleuchteten Ausstellungsraum entstand. Ashers Arbeit grenzte sich stark von seiner Umgebung ab. Sie war von innen erfahrbar und im Vergleich mit ihrer Umgebung, dem hell beleuchteten Ausstellungsraum, erst vollends zu begreifen. Ashers Intervention für „557,087“ erschien als ein installativer Erfahrungsraum mit einer eigenen spezifischen Raumqualität, die sich in Bezug auf die Umgebung artikulierte.

Gregor Schneider dagegen rekonstruierte für *u r 9, Grosser Raum* den Ausstellungsraum. Nach seinen eigenen – oben zitierten – Aussagen hatte er den kompletten Raum umgegraben, um ihn dann fast identisch wieder zu errichten. Die einzige Veränderung, die Schneider einbaute, war eine bewegliche Decke, deren Bewegungen für den Betrachter jedoch nicht

---

[483] Michael Asher, „September 4-October 5, 1969, ‚557087‘, Seattle Art Museum Pavilion, Seattle, Washington“, in: Asher 1983, S. 13.

sichtbar waren – wenn, dann waren sie höchstens unterbewusst wahrnehmbar. Doch nur, wenn es dem Betrachter möglich gewesen wäre, den umgebauten Raum als eigenen Raum wahrzunehmen, sprich den Mechanismus der beweglichen Decke sehen zu können, wäre auch Schneiders Raum *U r 9* als eine Installation wie Michael Ashers Arbeit „557,087“ zu bezeichnen. *U r 9* ist jedoch lediglich eine Intervention.

*U r 9* zielte dabei darauf ab, den Betrachter zu verwickeln. Das leicht Muffige der Standardarchitektur und die Information, dass der Künstler im Raum interveniert habe, was jedoch nicht erkennbar war, dürfte dazu geführt haben, dass der Betrachter sich nicht nur über sein Verhältnis zu diesem Ort und seinem Kontext Gedanken gemacht hat, sondern vor allem auch dazu, dass er sich, ob des unlösbaren Rätsels, woraus die künstlerische Arbeit eigentlich bestand, einem Gefühl von Unsicherheit und Beklemmung ausgesetzt sah. Doch vielleicht entstand die Unsicherheit nicht nur durch das Rätsel über die Entstehung des Werkes. Vielleicht bemerkte der Besucher doch unterbewusst die sich bewegende Decke oder ihm fiel auf, dass die Fenster nicht so neu und geweißt waren, wie der Rest des Raumes.

Die Fenster stachen in ihrem unbehandelten, nicht geweißten Charakter hervor. Fragen drängten sich auf: Warum war der gesamte Raum geweißt, nur die Fenster nicht? Warum sahen die Wände unter der Farbe genau so schmuddelig aus wie die Fenster bzw. was befand sich unter der Wandfarbe? Verbarg die Farbe etwas, was sich nicht zeigen sollte? Im Gegensatz zu dem grundlegenden Rätsel, was an dem Raum geändert worden war, waren die Fenster und ihr Gegensatz zum übrigen Raum sichtbar. Verwiesen die Fenster also auf etwas, das verborgen bleiben sollte? Die gesetzte Marke der unrenovierten Fenster in diesem total neu gestrichenen und gebauten Raum erschienen als ein Verweis auf Verborgenes. Die Fenster schienen eine von Schneiders Markierungen im Raum zu sein, die auf etwas Verborgenes verweisen sollten und den Betrachter bewusst irritierten und ihn in ein Netz von Fragen verwickelte, das sich im Raum selbst nicht lösen ließ.

Der Rezipient übernahm in Schneiders *u r 9* die Rolle eines Suchenden nach Bedeutung und Sinn und wurde darin zugleich Opfer der Rätselhaftigkeit des Werkes und darin der eigenen intellektuellen Unsicherheiten. Die Unheimlichkeit von *u r 9* beruhte auf der Tatsache, dass etwas – wie Schelling es formuliert hatte – markiert worden war, was eigentlich verborgen bleiben sollte. Im Falle von *u r 9* kann man von einer Art Unheimlichkeit sprechen, die über Markierungen (Fenster) auf etwas im Verborgenen verwies. *U r 9* war insofern unheimlich, als Verborgenes hervortrat und eine intellektuelle Unsicherheit evoziert wurde.

„As with light, the use of sound had the capacity to confront the viewer's understanding of space as static, tactile, and formally structured […], with the notion of its temporality and dynamics."[484] So beschrieb Michael Asher seine Arbeit *Untitled (White Room)*, die 1969 für das La Jolla Museum of Art entstand. Er hatte in dieser Arbeit die Qualität des Ausstellungsraumes entscheidend verwandelt. Asher hatte vier Wände in den Ausstellungsraum einziehen lassen, die sowohl den Eingangsbereich als auch den eigentlichen Ausstellungsraum in ein neues räumliches Gebilde transformierten. Der komplett weiße Raum schien von Neonlicht durchflutet zu werden, während ein konstanter Ton über Lautsprecher und Verstärker permanent durch den Raum waberte. „The room seemed to pulsate and exist without defined corners."[485] Die Licht- und Soundinterventionen hatten den Raum zu einem scheinbar nicht klar begrenzten Gebilde transformiert. Asher ließ die Wände des White Cube hier im wahrsten Sinne des Wortes „durchlässig" erscheinen: „The walls appeared as though they were evenly generating light, creating an illusion, on first observation, of changing spatial depth."[486] Er visualisierte darin die These Brian O'Dohertys vom Durchlässigwerden des White Cube in der Postmoderne. Ashers Arbeit war ein Intervention. *Untitled* schuf keinen materiellen Ort, sondern eine neue Raumqualität im Ausstellungsraum. Dieser Raum war wahrnehmbar als feinporiges und bewegliches Gefüge aus Licht und Klang.

Ähnlich wie Asher interventierte Schneider mit *U 55, Wand* (1993) im Ausstellungsraum der Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf. Es enstand ein weißer Raum, in dem auf den ersten Blick nicht eindeutig erkennbar war, was verändert wurde. Doch gab es auch hier, wie bei *u r 9*, Markierungen im Raum, die auf den Eingriff verwiesen. Schneider hatte für *U 55, Wand* (Abb. 37) anscheinend alles das, was er auf einer Seite in der Konrad Fischer Galerie abgebaut hatte, auf der anderen wieder neu errichtet. Gregor Schneider formulierte dazu: „Bei Konrad Fischer dann versucht, sehr konzentriert zu werden. Ausgeglichene Arbeiten gebaut, ausbalanciert. Was ich auf der einen Seite weggenommen habe, wurde auf der anderen Seite wieder hinzugefügt. Unter anderem einen Pfeiler gesetzt, versucht, die Arbeit auf den Punkt zu bringen."[487] Dass der Künstler interveniert hatte, ließ sich im Deckenbereich der Pfeiler erkennen. Hier lagen Teile der Wand frei. Das Innere der Wandteiler wurde sichtbar, wie auch die Verdrahtungen der Neonröhren, die sich an deren Unterseite befanden. Doch die

---

[484] Michael Asher, „November 7-December 31, 1969, La Jolla Museum of Art, La Jolla, California", in: Asher 1983, S. 20.

[485] Beschreibung zu „Untitled (White Room)", in: Blurring the Boundaries 1997, S. 82.

[486] Asher 1983, S. 18.

[487] Ebd., S. 37.

Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Eingriffe waren für Schneider nur in Bezug auf ihre Wahrnehmbarkeit bzw. Nicht-Wahrnehmbarkeit entscheidend. Wie er selbst formulierte: „Die Begriffe Sichtbar und Unsichtbar spielen gar keine so grosse Rolle, vielmehr bewusste und unbewusste Wahrnehmung, Erkennen und Nicht-Erkennen.“[488] Die Interventionen waren angekündigt, blieben aber zunächst verdeckt unter einer weißen Farbschicht und einer ebenso neutralen wie unspektakulären Architektur. Erst der Blick nach oben irritierte die neutrale und reduzierte Wirkung dieser Intervention. Schneider hatte den Raum auseinander genommen und wieder neu zusammengesetzt. Dabei wandte er bewusst eine Spiegelungsstrategie – im Sinne des Versetzens von Teilen des Raumes – an, wobei eben nur die gespiegelten Teile übrig blieben. Die Originale wurden in der Dekonstruktion vernichtet. Im Gegensatz zu *Total isolierter toter Raum* fand bei *U 55, Wand* eine konkrete architektonisch manifeste Spiegelung statt. Der Betrachter wurde mit dem dekonstruierten und gespiegelten architektonischen Raumgefüge direkt konfrontiert und konnte diese auch nur als solche erkennen, wenn ihm der Ausstellungsort zuvor bekannt gewesen war. Der Betrachter wurde zum Beobachter der Spiegelung.

Wenn man architektonischen Raum als Metapher für menschliches Innenleben interpretierte, stellt sich die Frage, was diese Spiegelung, sprich Vertauschung bewirkte. Dass man Architektur als Metapher für seelisches Innenleben benutzen kann, zeigten schon Ulrich Loocks Überlegungen zum *Haus u r*. Anthony Vidler formulierte dementsprechend zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Rat Krespel“ von 1818:

> „Entsprechend dieser synästhetischen Analogie könnte also das Haus als direktes Abbild von Krespels musikalischer Persönlichkeit interpretiert werden, das nicht nur Abbild seines nach außen gezeigten exzentrischen Wesens, sondern auch seines Inneren, seiner Seele ist. Wir erfahren ja auch, dass sein Verhalten tatsächlich unmittelbar seine Gefühle widerspiegelt […]. So sind die anscheinend ‚tollen‘ Handlungen und ‚irrationalen‘ Sprünge des Rats nur der Ausdruck seines Geistes, der, trotz oder gerade wegen der äußeren Verrücktheit, gesund bleibt. Das Chaos der Fassade seines Hauses würde, verglichen mit der Ordnung im Inneren, dieser Bedingung der umgekehrten Verdrängung entsprechen.“[489]

---

[488] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 34.

[489] Anthony Vidler, „Ungemütliche Häuser – unheimliche Häuser“, in: ders., *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2002 (Orig. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, 1992), S. 53.

Wenn Gregor Schneider Teile des Raumes gespiegelt rekonstruierte, das Original aber vernichtete, und man davon ausgeht, dass der Betrachter in seinen ‚Verpuppungen' implizit mitgedacht ist, stellt sich die Frage, was für eine Persönlichkeitsarchitektur dem Betrachter vermittelt werden sollte.

Da der Betrachter sich im Inneren von *U 55* befand, war er diesmal nicht selbst derjenige, der sich spiegelte, sondern wurde Zeuge einer internen Spiegelung eines Anderen. Dieser Andere hatte sich selbst an einer eigenen internen Achse gespiegelt und sich auf der Seite des Spiegelbildes wieder aufgebaut. Der Betrachter wurde hier also mit dem „moi" des Anderen konfrontiert und musste feststellen, dass dieser sein „je" vernichtet hatte. *U 55* war ein architektonisches Spiegelbild, ohne dass das Gespiegelte noch existent war. Schneider hatte analog zum Ideal-Ich des Spiegelstadiums nur die imaginäre Seite der Spiegelung stehen lassen und den Betrachter dadurch mit der eigentlich unmöglichen einseitigen Situation konfrontiert. Da diese Spiegelsituation leiblich wahrnehmbar war, wurde dem Betrachter – hatte er die Raumsituation so erkannt – körperlich bewusst, dass eine Seite des Raumes fehlte. Der Betrachterleib wurde aus seinem natürlichen Gleichgewicht gebracht. Betrachtete man den Raum *U 55* zudem als eine Persönlichkeitsarchitektur, sah sich der Betrachter mit einem brutalen Akt, nämlich einer Negation des „je" konfrontiert.

Im Gegensatz zu *U 55* blieb die Intervention *U 60 und 61* (Abb. 38) dem Betrachter höchstwahrscheinlich völlig verborgen. Wie auch bei *u r 9* und *U 55* war bei der Intervention im Haus Lange, Krefeld, nicht offensichtlich, was die Arbeit ausmachen sollte: welche Wände verändert worden waren und in welcher Art und Weise dies geschehen war, blieb verborgen. Doch bei *U 60 und 61* waren keine Markierungen im Raum zu finden, die auf das Verborgene hinweisen konnten. Es war sogar nicht klar, ob die Arbeit vielleicht noch installiert geblieben war und wenn, für wie lange. Gregor Schneider ließ solche Gedanken gerne zu, fachte sie durch seine Aussagen in Interviews zusätzlich an. Z.B. sagte er bezüglich *U 60 und 61*: „Bei dieser Arbeit spielt für mich die Frage eine Rolle, ob sie jemals da war" und kommentiert weiter: „Ich habe den Schlüssel bekommen, bin da rein, habe da gearbeitet, keine Auflagen gehabt, habe ihnen dann eine Mies-van-der-Rohe-Wand geklaut, eine Haus-Lange-Wand nachgebaut und eine Arbeit gemacht, von der selbst der Ausstellungsmacher nicht wusste, ob ich sie gemacht hatte oder was das für eine Arbeit sein könnte."[490] Auf die Frage von Ulrich Loock, ob der Kurator mittlerweile um den Charakter der Arbeit wissen würde, verneinte

[490] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 25.

Schneider und ließ offen, ob das Werk vielleicht noch vor Ort sei.[491] Schneider stahl und kopierte Wände, die jedoch nicht zu sehen waren. Er schuf einen Innenraum, in dem die künstlerische Intervention vollends unsichtbar blieb. Nur durch Schneiders Metaerzählung wurde eine intellektuelle Unsicherheit provoziert.

Yves Klein hatte im Jahr 1961 in demselben Museum Haus Lange in seiner Ausstellung „Monochrome und Feuer" einen ebenso leeren Raum gezeigt. Dieser *Raum der Leere* befand sich zwischen vier Räumen, wovon in zwei Räumen blaue Monochrome präsentiert wurden und in den zwei weiteren Räumen waren goldene bzw. pinkfarbene Monochrome zu sehen. Der *Raum der Leere* (1961) war aus der Ausstellung „Le Vide" (1958) in der Galerie Iris Clert, Paris entstanden. Klein hatte diesen Raum als „Behälter innerer Qualitäten"[492] konzipiert. Während der Besucher von „Le Vide" das Blau des Getränkes außerhalb des Raumes aufgenommen hatte und die Farbe im Betrachter unsichtbar blieb, hatte er in der Ausstellung „Monochrome und Feuer" die Farben der Bilder absorbiert und sah diese im *Raum der Leere* in Krefeld nur in sich selbst aufbewahrt. Der Betrachter wurde selbst zum Behälterraum im Behälter des White Cube. Der Betrachter in *U 60*, der mit dem – nicht sichtbaren, aber spürbaren – „vollständig bearbeiteten"[493] Raum konfrontiert wurde, war durch die Rätselhaftigkeit des Werkes auf seine eigenen Unsicherheiten zurückgeworfen. Während also der Betrachter bei Klein mit dem Raum kommunizierte, kommunizierte bei Schneiders *U 60* der Raum mit dem Betrachter. Der Betrachter war Opfer eines „totalen" Raumes.

Die in diesem Kapitel behandelten frühen Arbeiten von Gregor Schneider erinnerten in ihrer Formensprache und partiell in Mitteln und Wirkungen an die Interventionen der 1960er und 1970er Jahre von Michael Asher. Allan Sekula charakterisierte Ashers Arbeiten aus jener Zeit wie folgt: „Michael Asher's work since the late 1960s has been founded upon a number of related strategies: subtraction or relocation of *a priori* elements, serial repetition under variant conditions of the artist's own *a priori* moves, deliberate historical stagnation or regression (that is, staging of anachronism), and logical or symbolic inversion of an explicit or implicit institutional condition."[494] Gemeinsam war den frühen Werken von Gregor Schneider und den Werken von Michael Asher vor allem die Strategie der Subtraktion und Relokation. Im Gegensatz zu Asher ging es Schneider jedoch nie um die Kritik oder Infragestellung von

---

[491] Ebd.

[492] Möntmann 2002, S. 19.

[493] Im Sinne von Ilya Kabakovs „totaler Installation". Vgl. dazu die Anmerkung zu Kabakov Kapitel 1.1.

[494] Allan Sekula, „Michael Asher – Down to Earth", in: *Michael Asher. Kunstraum Wien*, Wien o. J., S. 30.

Institutionen. Seine Räume muteten durch ihr Weiß-in-Weiß vielmehr unhistorisch an und suchten den Betrachter (auch den Künstler selbst) in ihre spezifische Raumqualität des Unheimlichen zu verwickeln. Durch die Verwendung von Spiegelungsmotiven und geschickten Verschleierungstaktiken wurde der Betrachter von einer gewissen intellektuellen Unsicherheit heimgesucht. Die Markierungen im Raum waren für den Betrachter Hinweise auf die Interventionen, wie z. B. die Fenster in *u r 9* oder die offenliegenden Deckenelemente in *U 55*. Erst diese Markierungen und ihre Thematisierung in der Beobachtung des Betrachters erschlossen die Räume und ihren unheimlichen Charakter. Es handelte sich aber bei Schneiders frühen Arbeiten um Räume, die eher als Interventionen denn als Installationen bezeichnet werden können, da sie weder explizit intermedial waren, noch Systeme waren, die sich in eigenen neu geschaffene Räume manifestierten, sondern die Orte der Wahrnehmung lediglich verändert rekonstruierten. Dennoch wiesen diese frühen Arbeiten schon auf die weiteren Entwicklungen von Schneiders Œuvre hin, in dem er installative Arbeiten schuf, die unheimlich gestimmte Räume bildeten.

### 3.4.3. Duplizierte Räume: *Totes Haus u r*

Das Motiv der Verdoppelung sollte für Schneiders weiteres Œuvre entscheidend bleiben. Hier liegt eine wichtige Quelle für die unheimlichen Raumqualitäten, die Schneiders Arbeiten evozieren. Freud beschrieb das Doppelgängertum als eines der hervorstechendsten Motive, die unheimlich wirken können.[495] Freud bezog sich hier allerdings vor allem auf das Doppelgängertum in Bezug auf den Menschen, nicht in Bezug auf architektonischen Raum. Aber wie schon gezeigt, kann man Architektur durchaus als Metapher für die Seele oder das Innenleben des Menschen interpretieren. Wie und welche Räume Gregor Schneider an verschiedenen Orten verdoppelte soll im Weiteren untersucht werden. Zunächst wird der erste duplizierte Raum *u r 3 A* behandelt und weiterführend Räume aus den großen Ausstellungen in Bern 1996 (*Total isoliertes Gästezimmer*) und in Venedig 2001 (*Liebeslaube*).

*U r 3 A* war der erste Raum aus Rheydt, den Gregor Schneider an anderer Stelle duplizierte. Gregor Schneider beschrieb den Entstehungsprozess der Arbeit wie folgt: „Berlin bei Andreas Weiss: Das erste Mal ein Raum mit Bezug auf dieses Haus hier. Vorher habe ich ja die Arbeit sehr knapp gehalten, kaum Photos herausgehen lassen. Einen annährend gleichen Raum wie den, der hier schon stand, gebaut an einem anderen Ort […]. Extra da hochgefahren und dann

[495] Freud (1919) 2004, S. 153-154.

in zehn Tagen das da hochgezogen.“[496] Die Intensität und Schnelligkeit mit denen Gregor Schneider an *u r 3 A* arbeitete, weist darauf hin, was für ein gewaltiger Schritt es für den Künstler war, den ersten Raum nach außen zu transferieren.

Für *u r 3 A* entstanden eine Tür, ein Fenster mit weißem Butzenglas über einem Fensterbrett, weiße Wände – alles war über einem dunklen, glatten Boden und unter gleißendem Neonlicht positioniert. Das Fenster war mittig in die Nische auf einer der Seitenwände eingelassen. Es war eines der Fenster, die, wenn man es geöffnet hätte, nicht den Blick ins Freie gegeben hätte, sondern in einen neuen Raum. Es wurde von hinten, aus einem Zwischenraum heraus, beleuchtet. *U r 3 A* war ein Raum in einem Raum, so wie es schon *u r 3* in Rheydt gewesen war (Abb. 39). Schneider transferierte mit *u r 3 A* einen seiner ersten Räume aus Rheydt in den Kunstbetrieb.

1990 hatte Rachel Whiteread mit *Ghost* ebenfalls einen privaten Innenraum in den Kunstbetrieb übertragen. Wie alle von Whitereads frühen Arbeiten war auch *Ghost* ein Gipsabguss eines Innenraumes. Diesmal handelte es sich um den 269 x 356 x 318 Zentimeter großen Abguss eines Wohnzimmers eines viktorianischen Hauses, den die Künstlerin 1990 der Chisenhale Gallery, London ausstellte.[497] *Ghost* stand wie ein massiver Felsblock im Innenraum. Der gelblich weiße Ton des Gipses erinnerte an Marmor und erweckte dadurch Erinnerungen an antike Architektur. Die Geschlossenheit der Form und die Negativabdrücke von Fenstern und Türen gaben der Skulptur ihre hermetisch-befremdliche Wirkung. Whiteread formulierte dazu: „Ich weiß noch, wie ich gesagt habe, dass ich die Luft in einem Raum mumifizieren will.“[498]

Im Vergleich zu dieser Aussage sagte Gregor Schneider in Bezug auf seine *Total isolierten Boxen*: „Mit meinen technischen Möglichkeiten versucht, den Raum sinnlich vollkommen zu isolieren.”[499] Während Rachel Whiteread also versuchte „Luft zu mumifizieren“, den leeren Innenraum sichtbar zu machen, ist Gregor Schneiders Ausgangsintention, in seinen Räume Stimmungen zu isolieren, Empfindungen zu erzeugen: „Auch die kleinsten Erhebungen und Vertiefungen der Putzschicht können bei einem Besucher Empfindungen erzeugen. Dabei wird die Wirkung getrennt von der Ursache wahrgenommen. Es kann also passieren, dass ein

---

[496] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 34.

[497] *Ghost* wurde danach noch einige Male an anderen Orten ausgestellt. Vgl. Shelly Hornstein, „Matters Immaterial, On the Meaning of Houses and the Things Inside Them”, in: Chris Townsend (Hg.), *The Art of Rachel Whiteread*, London 2004, S. 51 (Fußnote 1).

[498] Craig Houser, „If Walls Could Talk. An Interview with Rachel Whiteread,“ in: *Rachel Whiteread. Transient Spaces*, Ausst. Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, Berlin 2001, S. 52.

[499] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 42.

Besucher sagt, ich habe heute einen schlechten Tag, obwohl das Gefühl durch den Raum entsteht, was er nicht wissen kann. Das beobachte ich, aber ich gehe nie zielgerichtet daran."[500] Schneider schafft Räume, die Wirkungen im Betrachter hinterlassen und dadurch dessen Stimmungen und Verhalten ändern. Beide Künstler konservieren Raumqualitäten. Während jedoch bei Whiteread die Konservierung von Innenräumen in großen Gipsskulpturen wie *Ghost* sichtbar wird, weisen in Schneiders Räumen höchstens Markierungen auf das Unsichtbare, Verborgene hin und lassen dadurch vielleicht entstandene Stimmungen bewusst werden.

Wie Schneider transferierte Whiteread mit *Ghost* einen Raum aus der Lebenswelt – allerdings nicht ihrer eigenen – in den Kunstkontext. Sie sagte dazu: „When I made ‚Ghost', I was interested in relocating a room, relocating a space from a small domestic house into a big public concrete anonymous place, which is what the museums have done all over the world for years and years."[501] Whiteread bezog somit auch Stellung zu den Praktiken des Museumsbetriebes, was Gregor Schneider in *u r 3 A* nicht tat. Schneider hatte und hat keine institutionskritischen Implikationen. Seine Räume sind gestimmt, sie schaffen Atmosphären, die erlebbar sind. Durch das Transferieren des Raumes erreichte Schneider, dass der Raum aus Rheydt seinen ortsspezifischen Charakter verlor und irritierte zunächst seine eigene Erfahrung des Raumes wie auch die des Betrachters, da nicht mehr zu unterscheiden war, ob man sich in Rheydt oder in Berlin befand: „Als ich dann in Berlin war im fertigen Raum, war ich in Rheydt."[502] Schneider erzeugte somit einen Entfremdungseffekt[503], indem er die jahrelange Verortung seines ‚Heimes' in Rheydt aufhob oder zumindest in Frage stellte.

„Gregor Schneider baut, altmodisch gesagt, seiner Seele ein Haus, ein Gefäß, einen Körper, womit die einzelnen Räume des Hauses auch als lebensnotwendige Organe des biologischen Körpers lesbar wären, also als Gehirn; Herz, Lunge usw., aber eben auch als Keimzelle von

---

[500] Udo Kittelmann, „Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur, Venedig", in: *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia 2001*, hg. von Udo Kittelmann, Ostfildern-Ruit 2001, S. 16.

[501] Rachel Whiteread in einem Interview mit David Sylvester, „Carving Space", in: *Tate. The Art Magazine*, Nr. 17, Frühjahr 1999, S. 42.

[502] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 34.

[503] Der Begriff der Entfremdung entstammt ursprünglich der Hegelschen Philosophie und meint dort die Selbstvergegenständlichung der absoluten Idee in Natur und Geschichte, durch die sich der „Weltgeist" erst seiner selbst bewusst werde. Karl Marx hingegen definierte Entfremdung als eine historisch bedingte Form der Entäußerung und Vergegenständlichung des Menschen im kapitalistischen Arbeitsprozess durch die Trennung des Arbeiters von seinem Produkt. Heutzutage kann man Entfremdung als die Entäußerung und Vergegenständlichung des Individuums in einer globalisierten Welt verstehen, in der das Subjekt sich nicht mehr heimisch fühlt. Vgl. Vidler (1992) 2002, S. 14-16.

Trieben und Phantasmen."[504] Folgt man Udo Kittelmanns These, dass Gregor Schneider mit dem *Haus u r* seiner Seele ein Haus zu bauen versuchte, was bedeutet dann das Duplizieren eines Teiles dieser Seele und das Ausstellen dieses Elementes an einem anderen Ort?

*U r 3 A* ist ein weißer, unspektakulärer Raum, eine genaue Funktion kann man dem Raum nicht zuordnen. Dieser Raum wird verdoppelt und ein exakter Doppelgänger wird an einem anderen Ort wieder aufgebaut. Der architektonische Doppelgänger wird hier zu einem „unheimlichen Vorboten des Todes" (Freud) oder wie Schneider selbst formulierte: „Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten."[505] Indem er Teile seines Hauses verdoppelt, tötet er diese also ab. Wenn man „das Haus als Heim seiner Seele" betrachtet, wird ein Teil seiner Seele heimatlos. Hört man Hannelore Reuen in diesem Zusammenhang sagen: „Er möchte verschiedene Leben führen, um aus dem Haus rauszukommen. Aber er schleppt das Haus überall mit hin. Ich glaube, er wird da nie rauskommen",[506] scheint es so, als sei *u r 3 A* der Anfang eines langen Befreiungsschreis, als suchte sich Gregor Schneider durch die Verdoppelungen von seiner selbst geschaffenen Hülle, vom *Haus u r* zu befreien, um es irgendwann hinter sich lassen zu können. Die erste Ausstellung des *Toten Haus u r* in der Kunsthalle Bern im Jahr 1996 war ein nächster Schritt hin zu dieser ‚Befreiung'.

In Bern präsentierte Gregor Schneider erstmals seine Werke in einer musealen Einzelausstellung. Schneider duplizierte für diese Ausstellung: „U r 1", „u 14", „Schlafzimmer", „u r 12, Total isoliertes Gästezimmer", und es entstanden neue Räume wie „u 65", „Wand", „Kathedrale", „(Eingang) Toilette", „Wand vor Schwarzem Stein vor Rotem Stein". Für die verdoppelten Räume wird exemplarisch *u r 12, Total isoliertes Gästezimmer* analysiert.

Gregor Schneider arbeitete ein ganzes Jahr, zwischen 1995 und 1996 am *Total isolierten Gästezimmer*. Er musste sich zur Entscheidung zwingen, dass der Raum fertig sei. Der entscheidende Faktor für das Beenden der Arbeiten war die ‚Benutzbarkeit' des Raumes. Benutzbarkeit war hier in dem Sinne zu verstehen, dass wirklich nur das Notwendigste in dem Raum vorhanden war, um einige Zeit darin zu verbringen. Der Raum war 1996 fertig und er war sehr unwirtlich. Es gab eine schwarze Matratze mit einer blauen Decke, einen weißen Hocker und eine kleine Standheizung, neben der sich am Boden ein vergitterter Lüftungsschacht befand. Der Raum war verputzt und weiß gestrichen. An der Decke glühte

---

[504] Kittelmann 2001, S. 23.
[505] Ebd., S. 17.
[506] Haase/Schneider 2003, S. 47.

eine – fast den kompletten Raum überspannende – Neonröhren-Lampe. Der Raum hatte keine Fenster. Es gab keine direkten Öffnungen nach außen, nur einen Lüftungsschacht, der wahrscheinlich nach draußen führte. War die Tür geschlossen, konnte sich leicht ein Gefühl von Klaustrophobie im Betrachter ausbreiten (Abb. 40).

Das *Total isolierte Gästezimmer* war eine direkte Fortsetzung der zehn Jahre zuvor entstandenen *Total Isolierten Kisten* (1986). Wie auch in den *Total Isolierten Kisten* hätte es einer Person im Inneren des *Total isolierten Gästezimmers* passieren können, dass sie – im Raum eingeschlossen – ungehört geblieben wäre. Im Gegensatz zu den Kisten war es aber im *Total isolierten Gästezimmer* offensichtlich, wenn sich jemand darin aufhielt. Diese Tatsache wäre im *Haus u r* allerdings nur für Gregor Schneider beobachtbar gewesen. Erst in der musealen Umgebung der Kunsthalle war der Betrachter sicherer. Hier war der Betrachter nicht nur für Gregor Schneider wahrnehmbar, sondern ebenso für weitere Betrachter, d.h. hier Besucher der Ausstellung. Indem das *Total isolierte Gästezimmer* transferiert wurde, verlor es einen Aspekt seiner Unheimlichkeit, der aber sofort durch einen neuen Aspekt ersetzt wurde. Während nämlich der Betrachter im *Haus u r* dem Künstler und den Unwägbarkeiten des Hauses ‚ausgeliefert' war, wurde er in Bern mit dem Phänomen eines architektonischen Doppelgängers ohne Anleitung durch den Künstler konfrontiert.

Ähnlich wie bei *u r 3 A* wurde das *Total isolierte Gästezimmer* durch seine Verdoppelung heimatlos, ortlos. Indem Gregor Schneider die Räume verdoppelte, versuchte er den ursprünglichen Ort, Rheydt, seine Heimat, „unwichtiger"[507] werden zu lassen. Sowohl *u r 3 A* als auch *Total isoliertes Gästezimmer* transferierten dabei die ihnen inhärenten Stimmungen mit an den anderen Ort und intensivierten diese sogar teilweise durch die Verdoppelung oder veränderten sie leicht. Zwar war der Betrachter in den duplizierten Räumen nicht mehr im *Haus u r* gefangen, aber die Erkenntnis, dass es möglich war, den Schauder und Schrecken einzelner Räume vom *Haus u r* zu transferieren, schien ähnlich unheimlich. Fast war es, als führten die gespeicherten Raumqualitäten ein Eigenleben und verfolgten den Betrachter – sei es den Besucher oder vielmehr den Künstler selbst.

Im Jahr 2001 wurde Gregor Schneider eingeladen, den Deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig zu gestalten. Schneider koppelte dafür zum zweiten Mal große Teile aus dem *Haus u r* aus und baute sie in Venedig neu auf. Es entstand das *Tote Haus u r* mit den Räumen „Flur", „Windfang", „Schlafzimmer", „Küche", „Abstellkammer", „Klo", „Das letzte Loch",

---

[507] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 19.

„Das kleinste Wichsen“, „Puff“, „Das große Wichsen“, „Das Ende“, „Atelier“, „Kaffeezimmer“, „Im Kern“, „Liebeslaube“.[508] Beispielhaft setzt sich dieses Kapitel mit dem Raum *Liebeslaube* auseinander.

Durch den Wandschrank, unter der Spüle hindurch, kroch man in den Raum *Liebeslaube* hinein. Eine runde Lampe hing von der Decke und tauchte den Raum in gleißendes Licht. Links ein schmales Bett mit weißem Bettzeug, rechts ein an die Wand montierter Tisch, auf dem ein schwarzer Koffer lag. Dahinter an derselben Wand stand eine weiße Badewanne. Drehte man sich um, sah man sich einem weißen Wandschrank gegenüber. Er hatte mehrere Fächer, von denen scheinbar immer diejenigen im rechten unteren Viertel geöffnet waren. Dort erblickte man eine tragbare Kochplatte mit Topf und Kanne, neben einer Spüle. Darunter befanden sich ein mit Farbe beschmierter Kassettenrekorder und ein wenig Geschirr, wirr gestapelt. Über dem Fach mit Spüle und Kochplatte waren drei weitere Fächer: eines für Teller und Tassen, eines für die Gläser und eines – das ganz rechte – war meistens leer. Neben bzw. vor dem Wandschrank stand auf der rechten Seite eine kleine silbrig-graue Heizung (Abb. 41). Die *Liebeslaube* entstand wie das *Total isolierte Gästezimmer* 1995 bis 1996 im *Haus u r* und wurde dann allerdings erst im Rahmen von *Totes Haus u r* für die Venedig Biennale 2001 dupliziert.

Wie für alle anderen von Gregor Schneiders Räumen galt auch für die *Liebeslaube* das Diktum der Benutzbarkeit. In diesem Raum sollte sich all das befinden, was für zwei Personen überlebensnotwendig war: Bett, Badewanne, Herd, Geschirr. Doch was befand sich z. B. in dem schwarzen Koffer? Was für eine Rolle spielte die Leiter? Ein gemütliches Liebesnest war dieser karge Raum nicht – weder in Rheydt noch in Venedig. Doch was veränderte sich dadurch, dass der Raum dupliziert wurde? Auch die *Liebeslaube* blieb, wie das *Total isolierte Gästezimmer*, im *Toten Haus u r* unheimlich, aber die Rahmenbedingungen der Wahrnehmung waren andere.

Der Betrachter betrat durch eine normale, hölzerne Haustür den monumentalen Deutschen Pavillon, um ins *Tote Haus u r* zu gelangen. Er war nicht in Rheydt, wo er von Gregor Schneider in Empfang genommen worden wäre, um zunächst durch ein, zwei Räume ins „Kaffeezimmer“ zu gehen und Kaffee zu trinken. Im *Toten Haus u r* war der Besucher mit den zehn bis fünfzehn anderen Besuchern bei der Tour durch das Haus auf sich allein gestellt. Zum einen fiel ein Aspekt von Unheimlichkeit weg, da Schneider die Raumwahrnehmung des

[508] Kittelmann 2001, S. 23.

Besuchers nicht mehr beeinflusste, indem er während der Tour durch das Haus z. B. von den Abgründen des Hauses berichtete, zum anderen kam eine neue Form der Angst hinzu, da man auf sich selbst gestellt war und nicht wusste, was im nächsten Raum auf einen warten konnte. Was geschah, wenn man z. B. den schwarzen Koffer der *Liebeslaube* öffnete?

Die Wahrnehmungsbedingungen und der Kontext hatten sich geändert und somit auch die Raumqualitäten des *Toten Haus u r*. Obwohl die Zimmer exakte Doppelgänger waren, wirkten sie in Venedig ganz anders als in Rheydt. War es Gregor Schneider, der, wie Hannelore Reuen berichtete, aus dem *Haus u r* herauskommen wollte, also mit dem *Toten Haus u r* doch gelungen, das Haus hinter sich zu lassen? Und war das bzw. ist das überhaupt sein Bestreben?

Gregor Schneiders Bauen des *Haus u r* scheint – folgt man Udo Kittelmann – zunächst der Versuch gewesen zu sein, sich seiner eigenen Existenz zu versichern, die eigene Existenz räumlich zu sichern, ihr einen Rahmen zu geben. Doch nie wurde das Bauwerk fertig, Gregor Schneider musste immer weiter bauen. Entweder war es ihm von Anfang an bewusst oder er entdeckte es erst mit der Zeit des Bauens, dass er zwar an einem „Haus für seine Seele baute“[509], doch sein Selbst heimatlos war und bleiben sollte. Oder war sich Schneider immer schon bewusst, dass er niemals – wie Freud es formuliert hatte – „Herr in seinem eigenen Haus“ sein würde? Das permanente Weiterbauen im *Haus u r* und die späteren Auskoppelungen aus diesem sind nicht vollständig damit erklärbar, dass Schneider seiner Seele ein Haus bauen wollte.

Elisabeth Bronfen führt in ihrem Text „Kryptotopien. Geheime Stätten/Übertragbare Spuren“ an: „Gegen das Freudsche Diktum, dass wir nie Herr im eigenen Haus sind, schlägt Heidegger vor, den Akt des Bauens als gleichbedeutend mit dem des Wohnens aufzufassen. Denn wenn das Wohnen die Weise charakterisiert, wie ‚die Sterblichen auf der Erde sind‘, dann entfaltet sich das ‚Bauen als Wohnen‘.“ Bronfen schlussfolgert daraus: „Der Akt des Bauens als Wohnen ist als Gegenmittel gegen die unheimliche Angst gemeint, die aus der unerträglichen Nähe der inhärenten Instabilität der Existenz erwächst, indem er es dem menschlichen Subjekt ermöglicht, auf sein oder ihr individuelles In-der-Welt-Sein Acht zu haben. Damit kann das Subjekt lernen, die Unheimlichkeit seiner oder ihrer Heimatlosigkeit zu überwinden.“[510] Indem Schneider immer weiter an seinem *Haus u r* baute, suchte er also seines Wohnens in der Welt Herr zu werden. Doch was bedeutet dieser Umstand in Bezug auf das *Tote Haus u r*?

---

[509] Kittelmann 2001, S. 16.

[510] Elisabeth Bronfen, „Kryptotopien. Unheimliche Stätten/Übertragbare Spuren“, in: Schneider 2001, S. 57-58.

Oder: warum tötet man den Ort, an dem man versuchte, seines Wohnens in der Welt Herr zu werden?

Nach Elisabeth Bronfen scheint es so, dass Gregor Schneider versuchte, den Betrachtern seiner Räume sein Bewusstsein zu kommunizieren, dass man heimatlos ist. Dagegen spricht, dass es Schneider nach eigenen Aussagen nicht darum geht, Raumerlebnisse zu schaffen, sondern darum, zu beobachten. Es scheint, dass das Gefühl, niemals Herr des eigenen Wohnens zu werden, dazu geführt hatte, dass Schneider – mit Lacan gesprochen – sein „je" als heimatlos akzeptiert hatte und doch immer aufs Neue versuchte, Teile seines „je" in seinen Räumen verorten. Das *Haus u r* könnte man demzufolge als gesamtes „je" begreifen. Dass Schneider ab 1996 Teiles des *Haus u r* auskoppelte und an andere Orte transferierte, also Doppelgänger baute, zeugte davon, dass ihm bewusst geworden war, dass eine räumliche Verortung niemals möglich sein würde. Schneider machte mit dem *Toten Haus u r* seine Suche nach sich selbst für Dritte beobachtbar und zugleich diese Dritten zu Objekten seiner eigenen Betrachtung. Es entstanden komplexe, unheimliche Systeme im Raum.

Sowohl *u r 3 A* als auch *Total isoliertes Gästezimmer* und *Liebeslaube* sind als Installationen zu begreifen. Es sind betretbare eigene Räume mit spezifischen Raumqualitäten. Während *u r 3 A* durch nur kleine Markierungen im Raum, wie das Fenster, auf seinen Raum-im-Raum-Charakter verwies, waren das *Total isolierte Gästezimmer* und die *Liebeslaube* „vollständig bearbeitete" Räume, die spezifische Interieursituationen vorstellten, die durch gewisse Kontaktstellen (schwarzer Koffer oder Luftschacht) auf etwas Verborgenes zu verwiesen schienen. Diese Räume waren schon in ihrer Ursprungsversion unheimlich. Die Verdoppelungen führten dazu, dass sich die Wahrnehmungsbedingungen änderten und damit auch die Raumqualitäten leicht variierten.

Kannte man die verschiedenen Raumversionen, konnte es geschehen, dass man – wie Gregor Schneider es selbst beschrieben hatte – das Verhältnis zum Ort völlig verlor, selbst ortlos wurde. Schneider sprach in Bezug auf die Auskoppelungen von Räumen vom „Töten des Werkes"[511], d.h. auch die Verdoppelungen waren Tötungen von Teilen seines Hauses, seiner architektonischen Suche nach sich selbst. Während Schneider im *Haus u r* noch versuchte, sich selbst zu verorten, waren die Doppelgängerräume Abspaltungen seines architektonischen Selbst. Diese Abspaltungen waren im doppelten Sinne „unheimliche Vorboten des Todes"[512], d.h. der Abschied an die Idee, sich selbst finden oder verorten zu können. Indem er seine

[511] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 57.
[512] Freud (1919) 2004, S. 154.

Suche öffentlich machte und die Räume ausstellte, gab er sie zur Diskussion und Betrachtung frei. Versteht man das *Haus u r* als gebaute Teile des „je“ des Künstlers, dann sind die Auskoppelungen bzw. Verdoppelungen gespiegelte „moi“, d.h. sie können als ein Sinnbild für ein verspätetes „moi“ begriffen werden.

Indem Schneider seine „Suche nach sich selbst“ für Dritte explizit ausstellte, machte er den Betrachter zum Zeugen dieser Suche und zum potentiellen „Anderen“ in einem verspäteten Spiegelstadium. Die Ausstellung dieser Teile und die Konfrontation mit dem Publikum waren demnach, um in diesem Bild zu bleiben, als die Begegnung von „moi“ und dem „Anderen“ zu verstehen, wonach nach Lacan erst dann das „Es“, das wahre Ich, zum Sprechen kommen kann.[513] Seit 2000 treten zu dem Besucher Dritte in die verspäteten Spiegelstadien ein. Gregor Schneider arbeitet seitdem mit seinen Alter Egos: Hannelore Reuen und N. Schmidt, welche im nächsten Kapitel untersucht werden sollen.

### 3.4.4. Gregor Schneiders Alter Egos: Menschliche Protagonisten

„Müde vom Eifer der Jagd und der Hitze legte der Knabe

Hier sich nieder, vom Anblick des Ortes gelockt und der Quelle.

Während den Durst er will löschen, erwuchs ein anderer Durst ihm.

Während des Trinkens liebt er, berückt von dem Reiz des erschauten

Bilds einen leiblosen Wahn, was Welle ist, hält er für Körper,

Staunt sich selber an; und reglos bleibt mit gebanntem

Blick wie ein Standbild er starr, das aus parischem Marmor gehauen.

Liegend am Boden schaut er das Sternenpaar, seine Augen,

Schaut das Haar, das würdig des Bacchus, würdig Apollons,

Schaut die Wangen, die glatten, den Elfenbeinhals, des Gesichtes

---

[513] Parallel zu den verdoppelten Räumen entstanden seit 1996 dann auch Räume, die nur an einem Ort außerhalb des *Hauses u r* zu sehen waren. Mit diesen Arbeiten intervenierte Schneider nicht mehr nur in die bestehende Ausstellungsarchitektur und veränderte darin die Raumqualitäten, sondern er baute neue Räume in die bestehenden. Neben *Hardcore* (2000) entstanden Werke wie *Müllsack in Wichsecke* (Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1999) oder *u r 49 a und 49 b, Gespiegelter Raum* (Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2002). In diesen Räumen trat Schneider selbst auf bzw. nahm als Teil der Installation seinen Platz in dem (*Müllsack in Wichsecke*) bzw. in einem der beiden Müllsacke (*Gespiegelter Raum*) ein. Schneider saß in beiden Werken während den Eröffnungen stundenlang in einem der beiden Müllsäcke.

Anmut, das Rot auf ihm, gepaart mit schneeiger Weiße,

Und er bewundert alles, worum er selbst zu bewundern.“[514]

So gestaltete Ovid in seinen *Metamorphosen* den Mythos von Narcisssus, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte und daran zugrunde ging. Gregor Schneider führt sich und den Betrachter in seinen Installationen immer wieder zurück in ein „Spiegelstadium“, das nicht vollendet werden kann. Im Gegensatz zu Narcissus wird der Betrachter von Schneiders Werken gewahr, dass die Spiegelung des Selbst eine Illusion ist. Er wird mit eigenen Urängsten konfrontiert, da er – wie Schneider – feststellen muss, dass die Verortung des Selbst unmöglich bleibt. Das unheimliche Motiv des Doppelgängers wird vor allem in Schneiders Werken, in denen er mit menschlichen Protaganisten arbeitet, evident. Freud bezeichnet das Doppelgängertum als eines der unheimlichsten Motive überhaupt und schreibt dazu:

„ […] das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere […], die Identifizierung mit einer anderen Person, so dass man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdoppelungen, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung.“[515]

Als Erstes führte Schneider die Figur der Hannelore Reuen als sein Alter Ego in sein Œuvre ein. Es handelte sich zunächst um das Konzept einer älteren Frau, die zu ihm ins *Haus u r* zog. Im Jahr 2000 benutzte Schneider die Figur der Hannelore Reuen für seine Ausstellung „Alte Hausschlampe“ in der Galerie Foksal, Warschau. Er ließ dies Hannelore Reuen selbst wie folgt beschreiben:

„Der Schneider hat immer wieder Ausstellungen nach mir benannt, ohne dass ich davon wusste. Aber damit habe ich nichts zu tun. Ich will sowenig wie es geht mit ihm zu tun haben. Der hat mich immer wieder gezwungen, stundenlang in der Ecke zu liegen. Das erste Mal habe ich das in Warschau 2000 gemacht in der Galeria Foksal. Ein 5 x 7 m kleiner fensterloser deprimierender Ausstellungsraum. Die Ausstellung hieß ‚Alte Hausschlampe‘. Dann in einem kleinen heruntergekommenen Gartenhäuschen in Krefeld. Er hat die Kleidung mitgebracht […] und mich

---

[514] Ovid, *Metamorphosen,* München 1997, S. 90-91.

[515] Freud (1919) 2004, S. 153-154.

> gezwungen, mich auf den Boden zu legen und mich nicht zu bewegen. Das musste ich stundenlang machen. Ich durfte nicht mal auf die Toilette. Das ist sehr anstrengend. Ich bekomme schnell Krämpfe, wenn ich mich überhaupt nicht bewegen darf. Es sollte nicht zu erkennen sein, ob ich ein Mensch oder eine Puppe bin, ob ich lebe oder nicht. Dann hat er meinen Rock hochgezogen und meine Strumpfhose zerrissen. Später bin ich getreten worden. Zweimal. Nach dem ersten Mal hätte derjenige, der das tat, spüren müssen, dass ich keine Puppe bin […] "[516]

berichtete Hannelore Reuen. Warum quälte Schneider sein Alter Ego, warum demütigte er Hannelore Reuen?

Der Besucher von *Hannelore Reuen – Alte Hausschlampe* (2000) wurde mit einem verstörenden Bild konfrontiert. In einem Raum lag stumm und abgewandt mit dem Blick zur Wand eine weibliche Figur. Die dürren Beine steckten in schäbigen Strumpfhosen, darüber trug sie einen dunklen Rock und eine Strickjacke. Über Augen und Stirn lag ein Lappen (Abb. 42). Auf dem Boden breitete sich langsam eine Urinlache aus, die sich an einigen Seiten mit Blut vermischte. War Hannelore Reuen noch am Leben? Oder war es überhaupt ein Mensch, der dort lag, oder doch nur eine Puppe?

Den Zweifel über Belebtheit oder Unbelebtheit eines Wesens beschrieb Freud in Anknüpfung an Ernst Jentsch als eines der unheimlichsten Motive überhaupt. Jentsch schrieb:

> „Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen […], beruht nun darauf, daß man den Leser im Ungewissen darüber lässt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, daß diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlaßt werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hiedurch, wie gesagt, die besondere Gefühlswirkung leicht schwindet."[517]

Diese Unsicherheit trat bei *Hannelore Reuen – Alte Hausschlampe* sofort in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit. Da es sich um eine Kunstausstellung handelte, ging der Betrachter nicht ungehemmt zur Untersuchung der Situation über. Die unheimliche Wirkung blieb bestehen. Im Gegensatz zu den rein architektonischen Doppelungen, erhielt das Unheimliche in Schneiders Werken, die mit menschlichen Protagonisten arbeiteten, eine neue Dimension. Das

---

[516] Haase/Schneider (2002) 2003, S. 57-56.

[517] Ernst Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen", in: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, Nr. 22 und 23, 1906, zit. in: Freud (1919) 2004, S. 146.

Quälen der Alter Egos, das perfide Spiel mit Verweisen auf Tod und Brutalität, schockierten und faszinierten zugleich.

2006 Frankfurt am Main: Herr N. Schmidt kam nie zu Wort, denn im Gegensatz zu Hannelore Reuen hatte er nie Interviews gegeben. Von 2001 bis 2003 lag Herr Schmidt im Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven hinter einem Wandvorsprung in einem geweißten, hell erleuchteten Raum auf einem hellen, glatten Steinboden. Es waren nur die Beine und eine Hand zu sehen. Der Oberkörper blieb verdeckt. Der Raum im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, in dem sich das Werk *ur 54 N. Schmidt* heute befindet, hat weiße, glatt verputzte Wände, einen weiß gefliesten Fußboden und ist von hellen Neonlampen erleuchtet. Im vorderen Bereich des Raumes stören nur wenige Steckdosen, ein Lüftungsgitter und eine Fußmatte die neutrale, kühle Atmosphäre des Raumes. Die Architektur des Raumes verweist darauf, dass der Raum bereits in den 1950er Jahren entstanden ist. An der Tür steht schemenhaft: „Kabinett für aktuelle Kunst". Hiermit ist der Ausstellungsraum in Bremerhaven benannt, in dem seit den 1960er Jahren aktuelle Positionen zeitgenössischer Kunst ausgestellt werden. Der Raum, in dem der Körper liegt, ist der exakte Nachbau dieses Ausstellungsraumes, in dem *u r 53 N. Schmidt* erstmals 2001 bis 2003 präsentiert wurde (Abb. 43).

Der Betrachter steht vor dem erleuchteten Innenraum hinter einem Fenster in einem dunklen, schwarz gestrichenen Raum mit Parkettfußboden. Das Schaufenster und die Außentür des Kabinetts für aktuelle Kunst charakterisieren den Standort als Außenraum, während sich der Raum doch zugleich im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, befindet. Die paradoxe Situation des Vorraumes verunsichert, denn sie entspricht nicht dem gewohnten Kontinuum eines Innenraumes. Der Korpus im Raum und die ambivalente Raumsituation ergänzen einander in ihrer Unheimlichkeit. Auch in dieser Präsentation von *N. Schmidt* stellte sich die Frage nach Belebt- oder Unbelebtheit des Protagonisten, eine Frage, die nicht geklärt werden kann. Der Betrachter wird mit Figuren konfrontiert, die leblos wirken, denen wahrscheinlich Gewalt angetan wurde. Warum präsentiert Gregor Schneider dem Betrachter solch makabere Situationen?

Schon 1996 hatte Gregor Schneider in Bezug auf das *Haus u r* gesagt: „Ich träume davon, das ganze Haus mitzunehmen und anderswo zu bauen. Da wohnten dann mein Vater und meine Mutter, die älteren Verwandten liegen dann tot im Keller, die Brüder wohnen oben, drum herum leben dann Frauen und Männer, die gerade nicht wissen wohin. Irgendwo in der Ecke sitzt die große Frau, die ständig Kinder macht, in die Welt wirft. Ich bin dann da irgendwo

drin und grabe ständig alles um.“[518] Mit *Die Familie Schneider* verwirklichte Schneider diese Phantasie im Jahr 2004 in London.

In zwei nebeneinander liegenden, identischen Reihenhäusern in der Walden Street 14 und 16 im Osten Londons inszenierte er zwei ebenso identische Innenleben aus mehreren Räumen, die Besucher nur allein betreten durften. Sie bekamen einen Schlüssel ausgehändigt und durften ein Haus für zehn Minuten besuchen, dann wurden die Schlüssel getauscht und man konnte das andere Haus anschauen: beide Male derselbe Anblick. In der Küche des Erdgeschosses wusch eine Frau manisch Geschirr ab, unansprechbar und unbeeindruckbar von den Besuchern. Im Badezimmer stand ein Mann mit dem Rücken zum Besucher unter der laufenden Dusche. Er masturbierte. Im Schlafzimmer lag zwischen Bett und Wand ein Junge mit dunklen Hosen. Ihm hatte jemand einen schwarzen Plastiksack über den Kopf gestülpt. Er rang nach Atem. Niemand sprach und alles schien gleich, sogar die in die Wand geschlagenen Nägel schienen sich an exakt derselben Stelle zu befinden. Gregor Schneider hatte Zwillingspaare engagiert, die die Rolle von Mutter, Vater und Kind übernommen hatten.

Doch waren die beiden Häuser wirklich identisch? Gab es nicht doch kleine Unterschiede? Der Besucher konnte diese Fragen nicht beantworten, denn er durfte nicht ins Doppelgängerhaus zurück. Adrian Searle beschrieb seine Art der Erfahrung bei *Die Familie Schneider* wie folgt: „The experience is more than one of deja vu, in Schneider’s case, because some things are palpably different. One’s entire field of expectation is also different as one enters the second house. Everything is the same. Nothing is the same. Perhaps because we live everything at least twice: once in the moment of the experience, and then, repeatedly, in memory. We are always revisiting the past and changing it. Schneider does the same. I have visited both houses on two different occasions. The more you know, the worse it gets.“[519] *Die Familie Schneider* war ebenfalls ein Erlebnis zwischen Schock und perverser Faszination. Es war eine in höchstem Maße unheimliche „Live-Installation“, spielte sie doch mit allen Mitteln des Unheimlichen: Verdoppelungen, Motiven des Unbelebten und infantilen Ängsten. Was treibt Gregor Schneider zur Schaffung solcher Gruselkabinette?

---

[518] Loock/Schneider (1995-1996) 1996, S. 55.

[519] Adrian Searle, „Broken Homes“, in: *Guardian Unlimited*, 5. Oktober 2004.

### 3.4.5. Dein Haus ist nicht Dein Heim: (Ver) Suche eines Ichs – Fazit

> „Zuviel beschäftigt mich der Bau. Schnell bin ich vom Eingang fortgelaufen, bald aber komme ich zurück. Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage- und nächtelang. Mag man es töricht nennen, es macht mir eine unsagbare Freude und es beruhigt mich. Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück, gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können“[520]

schreibt Kafka in „Der Bau“ (1923/24).

Auch Gregor Schneider bewachte sich seit Jahren selbst: während er seine Räume im *Haus u r* baute, umbaute oder neu baute, als er anfing, diese in Form des *Toten Haus u r* auszukoppeln und auch als er begann, mit menschlichen Protagonisten zu arbeiten. Gregor Schneider suchte sich selbst und beobachtete die anderen, wie sie ihm dabei zusahen. Er suchte nach seinem Spiegelbild in den Räumen, die er selber baute. Er versuchte, sich selbst in diesen als ein Ganzes zu erkennen und wusste dennoch die ganze Zeit, dass dies ein unmögliches Unterfangen bleiben musste. Der Betrachter wurde zum Zeugen dieser Suche und zugleich zu deren Opfer. Denn folgt man Lacan, ist der Andere, der Zeuge – hier der Betrachter – notwendig, um das „Es spricht“, das wahre Selbst zu aktivieren. Gregor Schneider war in seinen Räumen auf der Suche nach den ‚Augen des Anderen’, die ihn selbst komplettierten. Gregor Schneiders Installationen waren daher Räume, die der Betrachter als unheimlichen wahrnehmen musste, denn Schneider konfrontierte ihn mit einem „infantilen Komplex“: dem Bewusstsein, nie „Herr im eigenen Haus zu sein“. Er formuliert darin das Bild eines dezentrierten, fragmentarischen Subjektes der „Zweiten Moderne“.

Schneiders Räume sind im Sinne von Ilya Kabakov „totale Installationen“, in denen Betrachter Opfer sind. Es sind „total bearbeitete Räume“, die Motive des Unheimlichen immer wieder verhandeln. In seinen frühen Arbeiten spielte Schneider mit der intellektuellen Unsicherheit des Betrachters und verwies er über Markierungen im Raum auf Verborgenes. In den Räumen des *Haus u r* und des *Toten Haus ur* arbeitete er mit den Motiven der Wiederholung und Verdoppelung und in seinen Arbeiten mit menschlichen Protagonisten verhandelte er das unheimliche Motiv leblos/lebend. Schneiders Installationen bilden gestimmte, unheimliche Räume. Die komplexen bis hyperkomplexen Räume sind sein

---

[520] Franz Kafka, „Der Bau“ (1923/24), in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt a. M. 1976, S. 367.

Entwurf einer fiktionalen Realität, einer Welt in der die ‚Augen des Anderen' nie vollends anwesend sind.

### 3.5. Vier Positionen im Vergleich: Die intentionalen Muster

Monica Bonvicini baute zwischen 1990 und 2001 räumliche Allegorien, die aggressiv-provokativ gesellschaftliche Machtstrukturen (Mann-Frau/Klassen) kommentierten. Triebfeder für Bonvicinis Ansatz war vor allem ihr Interesse an der Rolle der Frau in unserer heutigen Gesellschaft. Dieses Thema verhandelte sie anhand einer Methode von De(kon)struktion architektonischer Innenräume oder verführerischem Spiel mit Materialien. Minimal Art und Architekturgeschichte galten dabei als Statthalter für eine von Männern dominierte Welt, deren Strukturen es zu hinterfragen galt. In Bonvicinis symbolisch-handlungsbezogenen Räumen war der Betrachter immer Leser, mal wurde er zum Zuschauer oder sogar ungefragt zum Teilnehmer.

Das Künstlerduo Elmgreen & Dragset hatte einen ähnlichen Ansatzpunkt wie Bonvicini. Das Künstlerduo interessierte sich ebenfalls für die Offenlegung und Thematisierung gesellschaftlicher, von Männern dominierten Machtstrukturen. Symbole dieser Verhältnisse waren auch für Elmgreen & Dragset die Werke der Minimal Art und der (modernen) Architektur. Mit Motiven aus der homosexuellen Szene infiltrierten sie diese Motive männlicher Machtstrukturen und brachten in den Transformationen des White Cube ihren kritisch-distanzierten Kommentar variantenreich ‚zur Aufführung'. Es waren Aufführungen, denen der Betrachter meist nur als Zuschauer beiwohnen konnte. Elmgreen & Dragsets handlungsbezogene Räume waren im Gegensatz zu den Werken von Monica Bonvicini nie aggressiv, sondern blieben immer in einer heiteren Distanz zum Betrachter.

Franka Hörnschemeyers Raumarbeiten waren rohe, nackte Strukturen im Raum, die spezifische Eigenschaften des Ausstellungsortes wahrnehmbar werden ließen. Sie waren Resultate intensiver räumlicher Analysen. Die Raumqualitäten, die der Betrachter als Begeher und Raum(er)forscher auf den Wegen dieser hodologischen Räume erkunden durfte, waren immer auf die Architektur oder die Geschichte des Ortes bezogen und bildeten räumliche Labyrinthe. Das Material der Räume und der Charakter dieser Materialien interessierten Hörnschemeyer. Die Aussagen, die ein Ort über sich und seinen Raum traf, analysierte die Künstlerin. Intentionales Muster war das Offenlegen der Strukturen von Raum und Architektur und die Konstruktion von Strukturen, die die gefilterten Raumeigenschaften hervorhoben und Architektur als soziale Bedingung für das gesellschaftliche Subjekt thematisierten.

Gregor Schneiders Räume waren im ursprünglichen Sinne unheimlich, denn Schneider schien sich selbst und dem Betrachter mit seinen Räumen immer wieder ein Heim bauen zu wollen und führte in scheinbar unendlicher Wiederholung die Unmöglichkeit dieses Unterfangens vor. Er spiegelte sich in diesen Räumen selbst im Betrachter. Seine Methode war die der Verpuppung. Der Betrachter wurde zum Opfer dieser gestimmten Räume.

Gemeinsam war den vier Künstlerpositionen zum einen, dass sie mit Mitteln der Architektur arbeiteten und basierend auf dem je spezifischen intentionalen Muster Raumgefüge collagierten. Bonvicini provozierte und verführte in ihren räumlichen Patchworks, Elmgreen & Dragset infiltrierten und transformierten das Motiv des White Cube, Franka Hörnschemyer analysierte Raumeigenschaften und konstruierte räumliche Labyrinthe und Gregor Schneider verpuppte sich vor den Augen des Betrachters in seinen Werken immer aufs Neue. Künstler sowie Betrachter wurden in den Installationen zu Bastlern im Sinne von Lévi-Strauss Idee der „Bricolage".

Alle vier Künstlerpositionen arbeiteten dabei mit Motiven, die Charakteristiken unserer zeitgenössischen Gesellschaft einer „Zweiten Moderne" (Vernetztung, Individualisierng, Pluralismus) spiegeln. Monica Bonvicinis Werke waren als (räumliche) Allegorien, als „parataktische Werke", Ausdruck des Hybriden, Vernetzten dieser Gesellschaftsform und bestätigten Craig Owens These vom Allegorischen der Gegenwartskunst. Elmgreen & Dragsets Transformationen des White Cube in performative Räume reflektierten die Situation des Subjekts in einer individualistierten und pluralistischen Gesellschaft, in welcher der Einzelne im Sinne von Juliane Rebentischs „ästhetischer Subjektivität"[521] sich selbst im Verhältnis als „hervorbringend"[522] begreift, ohne dass dabei Werk oder Betrachter als geschlossene Einheiten agieren, sondern vielmehr als „dezentralisiert und fragmentarisiert"[523]. Franka Hörnschemeyers Labyrinthe ohne Zentrum, die als Resultate räumlicher Analysen Systeme im Raum bildeten, die den Betrachter zum Begeher, zum Passagier werden ließen, antworteten auf die Wahrnehmungsbedingungen in einer pluralistischen, vernetzten Gesellschaftsform, in der historische Orte oft durch „Nicht-Orte"[524] ersetzt werden. In Gregor Schneiders gestimmten Räumen wurden im Betrachter „*verdrängte* infantile Komplexe wieder belebt [...] oder [...] *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt [...]"[525],

---

[521] Vgl. Kapitel 1.1.
[522] Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 315 und Kapitel 3.2.
[523] Vgl. Bishop 2005, S. 133 und Kapitel 1.1.
[524] Vgl. Augé 1994, S. 92 und Kapitel 3.3.2.
[525] Freud (1919) 2004, S. 169.

da das Bewusstsein „Herr im eigenen Haus“ zu sein in Frage gestellt wurde, wodurch die Werke ihren unheimlichen Charakter erhielten. Die Methoden (De(kon)struktion, Infiltration, Analyse, Verpuppung) mit welchen die vier Positionen ihre Interessensmuster bearbeiteten, waren dabei divers, verfolgten jedoch alle das Ziel, eine Stellungnahme zur gesellschaftlichen Umwelt, in den installativen Systemen im Raum zu kommunizieren. Sie ermöglichten darin im Sinne Joselits und Hayeks eine zeitgenössische Form der Kritik, d.h. Kritik im Sinne eines viralen, intentionalen Musters.

Die Analyse der Komplexitätsgrade ergab, dass die meisten in dieser Arbeit verhandelten Werke komplex waren. Reduziert komplexe Arbeiten wiesen die Eigenschaften anderer Gattungen wie Skulpturen (z.B. *Queer Bar*) auf. Diese Festellung unterstreicht die These, dass Installationen im Gegensatz zu den traditionellen Gattungen wie Malerei oder Skulptur komplexe Systeme sind, welche die Umweltkomplexität einer „Zweiten Moderne“ reflektieren und reduzieren können.

Weiterhin konnte eine Veränderung der Mittel und Materialien ab 2001 festgestellt werden: Bonvicini begann zu diesem Zeitpunkt ihr Materialrepertoire in Richtung Leder, Stahl und Glas zu erweitern, Elmgreen & Dragset entfernten sich von ihrem favorisierten Motiv, dem White Cube, und es entstanden Werke wie *How are you today?*. Franka Hörnschemeyer agierte zunehmend in Außenräumen wie für *BFD* und die Strukturen ihrer Werke wurden offener, und Gregor Schneider begann ab 2001 sein *Haus u r* in großen Teilen auszukoppeln und leitete spätestens damit die Beendung des Versuchs einer Verräumlichung des Selbst ein.

Alle installativen Arbeiten einte, dass sie intermedial arbeiteten, da sie künstlerische Medien (Architektur, Kunst, Video) ins Verhältnis zum sozialen Raum setzten und zu collagenartigen Raumgefügen verbanden, in dem sie sich je nach intentionalem Muster auf den Ort bzw. Kontext bezogen und dem Betrachter eine jeweils spezifische Rolle zuwiesen. Hierin zeigt sich,

1. dass Installationen den zeitgenössischen Raumbegriff eines relationalen, kontextuellen, subjektiv wahrzunehmenden Erfahrungssraumes, der an die Wahrnehmung des Betrachters und seine Betrachterrolle geknüpft ist, räumlich manifest werden lassen und
2. dass Installationen als komplexe Systeme es ermöglichen, die intentionalen Muster des Künstlers über Leib und Sinne dem Betrachter zu kommunizieren.

Installationen als komplexe Systeme integrieren also – Luhmann folgend – die Wahrnehmung in den gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhang und ermöglichen dadurch (nicht-

sprachliche) Verständigung zwischen gesellschaftlichen Subjekten (Künstler-Betrachter, Betrachter-Betrachter). Dies geschieht in spezifischer Weise, indem Installationen

1. den Leib des Betrachters explizit miteinbeziehen, d.h. alle Aspekte der Wahrnehmung adressieren (Sehen, Bewegen, Empfinden),
2. als komplexe Systeme unsere komplexe Umwelt reduzieren, d.h. gesellschaftliche Komplexität durch die Intuition wahrnehmbar, kommunizierbar und reflektierbar machen.

Installationen sind demnach als eine künstlerische Reaktion auf unsere zeitgenössische Gesellschaft einer „Zweiten Moderne" zu verstehen, wie abschließend argumentiert wird.

## 4. Resümée

„Emotional understanding is in the first instance a kind of bodily understanding"[526]

– Jenefer Robinson, 2005

Die heutige Gesellschaft der „Zweiten Moderne" ist geprägt von Traditionsverlusten und Wertewandel einer sich selbsttransformierenden, reflexiven Moderne, in der die Strukturen der modernen Industriegesellschaft erodiert werden. Ausgangspunkt dieser „Erosion der Industriemoderne" war die „ökologische Frage"[527] als Folge der Globalisierung, welche die Basisprämissen wie die Vorstellung eines grenzenlosen, linearen Wachstums der europäischen Moderne kritisch beleuchtete und zu unbeabsichtigten, selbst erzeugten Nebenfolgen wie Unsicherheiten und ein Ringen um (neue) Grenzen führte. Die Gesellschaft der „Zweiten Moderne" ist von der Aufgabe des Linearitätsgedankens und dem daraus resultierenden Pluralismus, der Auflösung traditioneller Sozialstrukturen und der Entstehung von Individualisierungsphänomenen sowie der Erodierung funktionaler Differenzierung gesellschaftlicher Systeme und deren Vernetzung gekennzeichnet.

In seinem Buch *Der flexible Mensch* fragt Richard Sennett unter Anbetracht der Entwicklungen einer reflexiven „Zweiten Moderne": „Wie aber können langfristige Ziele verfolgt werden, wenn man im Rahmen einer ganz auf das Kurzfristige ausgerichteten Ökonomie lebt? Wie können Loyalität und Verpflichtungen in Institutionen aufrechterhalten

---

[526] Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotions and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford 2005, S. 414.
[527] Beck 1996, S. 20.

werden, die ständig zerbrechen oder immer wieder umstrukturiert werden? Wie bestimmen wir, was in uns von bleibendem Wert ist, wenn wir in einer ungeduldigen Gesellschaft leben, die sich nur auf den unmittelbaren Moment konzentriert?“[528] Sennett kritisierte damit die Anforderungen, die unsere globalisierte, (neo)kapitalistische Gesellschaft an den Einzelnen stellt und beschrieb deren Auswirkungen. „Der flexible Mensch“ ist ein entfremdeter Einzelner, der in einem globalisierten Gesellschaftsgefüge überleben muss und dabei nur auf sich selbst vertrauen kann. Entfremdung und Heimatlosigkeit des Individuums durch den Zerfall der Gesellschaft in viele Einzelne, die nur noch schwer miteinander in Beziehung treten können, sind die Ergebnisse.

Die zeitgenössische Installationskunst reagiert als künstlerische Gattung auf diese Entwicklungen der „Zweiten Moderne“ wie Pluralismus, Individualisierung und Vernetzung einer globalisierten Gesellschaft und ihren Nebenfolgen wie Entfremdung und Heimatlosigkeit auf das gesellschaftliche Subjekt.

Die neue Gattung der Installationskunst, die sich seit den späten 1980er Jahren etabliert hat, entstand aus den Strömungen der Performance Art und Happenings der 1950er Jahre, der Minimal Art der 1960er Jahre, der Institutionskritik der 1970er Jahre sowie den ortsspezifischen Projekten und der Kunst im öffentlichen Raum der 1980er Jahre. Das Gedankengut von Einzelphänomenen wie Joseph Beuys und der „Situationisten Internationale“ um Guy Debord trug ebenfalls zur Entwicklung dieser Gattung bei. Seit den frühen 1990er Jahren stieg die Produktion von und die Akzeptanz der Installationskunst. Als Peter Weibel 1996 formulierte: „die Zweite Moderne setzt Kontinuitäten fort, aber sie bricht auch mit der alten Moderne, und einer dieser Brüche heißt ‚Interaktivität‘. Der Beobachter steht dabei nämlich nicht nur vor dem Bild wie in der klassischen Moderne, er ist auch im Bild, genauer gesagt, die Bewegung des Beobachters vor dem Bild geht synchron mit der Bewegung im Bild selbst. Zwischen Bild und Beobachter gibt es eine neue dynamische Beziehung. Der Output des Bildes reagiert auf den Input des Beobachters. Das Bild wird zu einem dynamischen System“[529] zielte er auf eine Definition der Medienkunst ab, formulierte aber darin ein Charakteristikum, das als elementar für die Werke der Installationskunst gilt:

---

[528] Sennett 1998, S. 12.

[529] Peter Weibel, „Probleme der Moderne. Für eine Zweite Moderne“, in: Heinrich Klotz (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996, S. 40.

die Einbeziehung des Betrachters. Die Fokussierung der Gattung auf den Betrachter verarbeitet somit das Phänomen eines „*subjectivist turn*“[530] künstlerisch.

Die Merkmale von Installationen spiegeln den Charakter einer gesellschaftlichen „Zweiten Moderne“: der Betrachterbezug die Individualisierungstendenzen, die Orts- sowie Kontextbezogenheit die Vernetzung verschiedener Funktionssysteme miteinander und die Intermedialität den gesellschaftlichen Pluralismus. Diese Merkmale führten zu der Annahme, dass es sich bei den Werken dieser Gattung um komplexe Systeme handelt, da diese die Möglichkeiten der Anzahl der Elemente und Materialien eines Werkes/Systems erhöht und dadurch auch die Optionen der Wahrnehmung von Verweisen auf die Umwelt/den Kontext des Werkes steigern.

In Anlehnung an Niklas Luhmanns systemstheoretischen Ansatz wurde somit davon ausgegangen, dass Installationen eine Reaktion auf unsere heutige ausdifferenzierte, pluralisierte Gesellschaftsform sind, da sie als komplexe, künstlerische Gebilde durch ihre Beschaffenheit dem Betrachter als gesellschaftlichem Subjekt die Möglichkeit geben, Umweltkomplexität zum einen zu reflektieren und zum anderen zu reduzieren. Denn im Gegensatz zu den anderen Gattungen manifestieren sich Installationen als komplexe Systeme in einem Raum, der für einen Betrachter nicht nur visuell-mental, sondern vor allem auch leiblich, über das ihm inhärente „Körperschema“[531] wahrnehmbar ist.

Der Betrachter nimmt das komplexe System der Installation als Raum wahr, und zwar über die Prozesse des Spacing und der Syntheseleistung, über seinen Leib und durch die Wahrnehmung der „Raumqualität“.[532] Der zeitgenössische Raumbegriff, welchen die Gattung der Installation manifestiert, ist dabei der eines „kontextuellen, relationalen Raumes“[533] der sich erst in der Wahrnehmung des Betrachters manifestiert. Dabei wird dem Betrachter vom Künstler im Werk eine „implizite Betrachterrolle“[534] zugewiesen, die zugleich das „intentionale Muster“[535] des Künstlers spiegelt. Installationen sind daher

---

[530] Wolfgang Kemp, „Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Positionen und Positionszuschreibungen“, in: Kemp 1996b, S. 18-20 [sic].

[531] Vgl. dazu Merleau-Ponty in Kapitel 2.2.2.

[532] Dieser Terminus wurde in Kapitel 2.2.3. in Anlehnung an Hans Jantzen und Otto Bollnow geprägt.

[533] Vgl. dazu Löw in Kapitel 2.2.1.

[534] Dieser Begriff wurde in Kapitel 2.3. in Anlehnung an Wolfgang Kemps rezeptionsästhetischen Ansatz entwickelt.

[535] Dieser Begriff wurde in Kapitel 2.4. in Auseinandersetzung Friedrich A. Hayeks Schriften zur Wahrnehmung formuliert.

„Kommunikationsmedien, die nichtsprachliche Kommunikation“[536] zwischen Künstler/Betrachter und Betrachter ermöglichen. Installationen sind also immer Räume für eine Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter über das Werk.

Installationen sind in ihrem situativen Charakter somit auch soziale Räume, in denen der Künstler über sein Werk mit dem Betrachter in Kommunikation tritt. Indem ein zeitgenössischer Künstler eine Installation schafft, einen betretbaren Erfahrungsraum, konfrontiert er den Betrachter, im Gegensatz zu den Gattungen der Malerei oder Skulptur, über die visuelle oder mentale Ebene hinaus auch leiblich, mit dem jeweiligen intentionalen Muster. Die Wahrnehmung von Installationen verbindet demnach gleichwertig Körper und Geist und konfrontiert den Wahrnehmenden mit dem entsprechenden intentionalen Muster des komplexen Systems der jeweiligen Installation.

Während Monica Bonvicini in ihren Werken versucht, gesellschaftliche Machtstrukturen, welche oft die gesellschaftliche Rolle der Frau betreffen, durch (räumliche) Allegorien, aufzuzeigen, geht es Elmgreen & Dragset ebenfalls um die Offenlegung und Thematisierung gesellschaftlicher, von Männern dominierten Machtstrukturen, die sie jedoch mit Motiven der homosexuellen Szene infiltrieren, um so – zumindest im Modell – mögliche Transformationen zu visualisieren. Beide Künstlerpositionen, Monica Bonvicini und Elmgreen & Dragset, dekonstruieren Motive der modernen Architektur und collagieren diese zu neuen komplexen Systemen in ihren installativen Räumen. Sie vernetzen Motive der Kunstgeschichte mit gesellschaftlichen Fragen und konfrontieren den Betrachter in symbolisch-handlungsbezogenen (Bonvicini) und handlungsbezogenen Räumen (Elmgreen & Dragset) leiblich und mental mit diesen Inhalten. In Franka Hörnschemeyers installativen Räumen wird der Betrachter zum Begeher von Strukturen analysierter Raumeigenschaften, die eine implizite Kritik an Architektur- und Bauindustrie beinhalten. Der Betrachter wird leiblich mit den Ergebnissen einer formal-mentalen Analyse des Raumes konfrontiert. Im Gegensatz dazu appellieren die Räume, die Gregor Schneiders Werke bilden, weniger an die analytisch-mentalen Fähigkeiten des Betrachtersubjekts, sondern sind unheimlich gestimmte Räume, die den Betrachter zum Zeugen oder sogar Opfer dieser Stimmung werden lassen. Entscheidend für die Wahrnehmung dieser „Systeme im Raum“ ist immer der Betrachter, der in diesen installativen Räumen leibliches und mentales Zentrum einer nicht-sprachlichen Kommunikation ist.

---

[536] Vgl. dazu Luhmann in Kapitel 2.1.

Die Gattung der Installation ist darin eine Reaktion auf die Situation des zeitgenössischen, „dezentralisierten und fragmentarisierten“[537], entfremdeten Subjekts im heutigen globalisierten Gesellschaftsgefüge, denn sie schafft Räume, in denen das wahrnehmende Subjekt körperlich und mental mit dem System der Installation konfrontiert wird und damit die Intuition des Betrachters aktiviert wird. Unter Intuition wurde in dieser Arbeit die Möglichkeit der Mustererkennung in der Wahrnehmung verstanden. Die Intuition erweist sich daher vor allem in komplexen Situationen, wie es eben auch Installationen sind, als unverzichtbar, da sie Komplexität reduzieren kann. Die Betonung der Wahrnehmung durch den Körper und die Integretaion dieser Wahrnehmung in der Intuition ist das zentrale Charakeristikum, das Installationen auszeichnet.

Indem Installationen als komplexe Systeme einem Merkmal ihrer Gattung, dem „experience experience“[538] folgen, schaffen sie einen Raum als Ort der Begegnungen von Individuen und bergen die Möglichkeit der nicht-sprachlichen Kommunikation (Künstler-Betrachter, Betrachter-Betrachter) und der intuitiven Verständigung. Zugleich sind sie künstlich geschaffene soziale Situationen, in denen meist die eine Seite der Kommunikation, der Künstler, abwesend bleibt. Der Betrachter bleibt in seiner Rolle auf sich selbst zurückgeworfen und wird gezwungen, seine Haltung zu der geschaffenen Umwelt zu finden. Nicht nur der Künstler zeigt Haltung zur Welt, auch der Betrachter wird dazu angehalten. Das Insistieren der Gattung Installation auf der Einbeziehung des Betrachters, der Intermedialität und ihre Schaffung von kontext- bzw. ortsbezogenen Werken, fordert zur subjektiven Stellungnahme zur Welt auf.

Das kritische Potential der Gattung liegt genau hier: in der Generierung von intentionalen Mustern und deren Wahrnehmung durch den Betrachter. Installationen filtern durch ihre intentionalen Muster die gesellschaftliche Komplexität bzw. Unübersichtlichkeit. Das künstlerische intentionale Muster reduziert die Unübersichtlichkeit und steigert sie zugleich im komplexen System der Installation, indem der Betrachter als zeitgenössisches Subjekt, als entfremdeter, entkörperlichter Einzelner zu einer Reaktion als ein körperliches und geistiges, sprich als intuitives Ganzes aufgefordert wird. Kritik bedeutet heute eben nicht mehr Subversion oder Utopie, sondern subjektive Haltung zur Umwelt, die als intentionales Muster, rekombinant wie ein Virus, gesellschaftliche Kommunikationszusammenhänge erodiert.

---

[537] Bishop 2005, S. 131.

[538] Oliveira/Oxley/Petry 1994, S. 29.

Die Idee der Intuition als entscheidendes Wahrnehmungsinstrument der neuen Gattung basiert auf der Annahme, dass (heutige) Wahrnehmung die Wahrnehmung durch den Körper im Raum, den intentionalen Leib und das geistige Vermögen des abstrakten Ordnens integriert. Die Fokussierung in Installationen auf den Leib des Betrachters spiegelt somit die Wahrnehmungsbedingungen unserer Gesellschaft einer „Zweiten Moderne", in welcher der eigene Körper in einer pluralistischen und vernetzten, komplexen Gesellschaftsform der einzige Orientierungsmaßstab bleibt. Die Bedeutung des Körpers in der heutigen Gesellschaft spiegelt die Gattung der Installationskunst auch insofern, als dass die Bilder, die sie schafft, wie ‚körperhafte Organismen' im Raum für einen Betrachter wahrnehmbar werden. Installationen als Systeme im Raum ‚verleiben' sich den Betrachter ein. Der Betrachter im Inneren des Organismus Installation ist wiederum dazu angehalten, sich die Installation im Sinne eines intentionalen Muster, d.h. über die Reduktion ihrer Komplexität, einzuverleiben.

Installationen konnten sich somit als eigene Gattung etablieren, da sie die Wahrnehmungsbedingungen unserer komplexen Gesellschaft erfahrbar machen, indem sie als komplexe Systeme im Raum den Betrachter mit einem System konfrontieren, das Umweltkomplexität durch ein intentionales Muster reduziert und reflektiert. In Anlehnung an Merleau-Ponty[539] könnte man zudem sagen, dass Installationen einen neuen Bildbegriff formulieren: das Bild wird zum körperhaften Organismus, der Einverleibung übt.

Die gesellschaftliche Funktion der Gattung ist die Ermöglichung einer spezifischen Form nicht-sprachlicher Kommunikation, die Leib und Geist integriert und darin die Intuition des Betrachters als Wahrnehmungsinstrument aktiviert, welches intentionale Muster erkennen kann, in dem es die Komplexität des installativen Systems reduziert und reflektiert und sich das Werk dadurch einverleibt. Die Intuition wird in Installationen als Komplexität reduzierendes und reflektierendes Wahrnehmungsinstrument nutzbar gemacht. Installationen sind also künstlerisch komplexe Systeme, die als körperhafte Organismen im Raum intuitive Stellungnahmen zu unserer komplexen Gesellschaft in Einverleibungsprozessen leibhaftig werden lassen.

---

[539] „Die gesehene Welt ist nicht „in" meinem Leib, und mein Leib ist letztlich nicht „in" der sichtbaren Welt: als Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat, umgibt ihn weder die Welt, noch ist sie von ihm umgeben. [...] Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere", in: Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. von Claude Lefort, München 2004. (Orig. *Le Visible et l'Invisible*, 1964), S. 182.

## 5. Literaturverzeichnis

### 5.1. Allgemeine Literatur


Agrest 1991: Diana Agrest, *Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical Practice*, Cambridge, Mass./London 1991.

Angerer 2002: Marie-Luise Angerer, Artikel „Performance und Performativität“, in: Butin 2002, S. 241-245.

Anti-Illusion 1969: *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1969.

ArchiSkulptur 2004: *ArchiSkulptur*, hg. von Markus Brüderlin, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel 2004.

Art Unlimited 2005: *Art Unlimited. Art 36 Basel*, Ostfildern-Ruit 2005.

Asher 1983: *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, hg. von Benjamin H. D. Buchloh, Halifax/Los Angeles 1983.

Augé 1994: Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 1994 (Orig. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992).

B 76: *B 76. La Biennale di Venezia 1976. Environment, Participation, Cultural Structures*, 2 Bde., Ausst.-Kat. Venedig 1976.

Babias 1995: Marius Babias (Hg.), *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995.

Babias/Könnecke 1998: Marias Babias und Achim Könnecke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*, Amsterdam/Dresden 1998.

Bachelard 1987: Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M. 1987 (Orig. *La poétique de l’espace*, 1957).

Bätschmann 1997: Oskar Bätschmann, „Erfahrungsgestaltung: Installationen“, in: ders., *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232-244.

Bahtsetzis 2006: Sotirios Bahtsetzis, *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne,* Dissertation an der TU Berlin, Berlin 2006.

Baier 1996: Franz Xaver Baier, *Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes*, Köln 1996.

Bartsch 1986: Ingo Bartsch, „Materialfarbigkeit und Publikumsreaktionen. Zur Genese eines anhaltenden Konflikts“, in: Bernhard Korzus (Hg.), *Nur Rost …? Das Problem des oxydierenden Stahls in der Kunst*, Münster/Marl 1986, S. 12-16.

Batchelor 1993: David Batchelor, „Within and Between/Innenräume, Zwischenräume”, in: *Sol LeWitt. Structures 1962-1993*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1993, S. 38-50 (dt.), S. 14-24 (engl.).

Battcock 1968: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968.

Baudrillard 1992: Jean Baudrillard, *Von der Verführung*, München 1992 (Orig. *De la séduction*, 1979).

Baxandall 1985: Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985.

Beck 1986: Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986.

Beck 1996: Ulrich Beck/Anthony Giddens/Scott Lash, *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996.

Benthien 1999: Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Hamburg 1999.

Berger/Luckmann 2004: Peter Berger und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, 20. Aufl., Frankfurt a. M. 2004 (Erstausgabe 1966).

Bernadac 1995: Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris 1995.

Bilder, Räume, Betrachter 2006: *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, Berlin 2006.

Birkholz et al. 1995: Holger Birkholz et al. (Hg.): *Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses*, Weimar 1995.

Bishop 2005: Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London 2005.

Blurring the Boundaries 1997: *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*, hg. von Anne Farrell, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, San Diego 1997.

Böhme 1995: Gernot Böhme, „Inszentierte Materialität/Staged Materiality“, in: *Daidalos*, Nr. 56, Juni 1995 (Magie der Werkstoffe), S. 36-43.

Böhme 1995: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.

Bollnow 2004: Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 2004 (Erstausgabe 1963).

Bonito Oliva (1981) 1982: Achille Bonito Oliva, „Das Labyrinth als Kunstwerk“ (1981), in: ders., *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982, S. 7-52.

Bormann 2001: Regina Bormann, *Zeit, Raum, Identität. Sozialtheoretische Verortungen kultureller Prozesse*, Opladen 2001.

Bourdieu 1974: Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1974.

Bourdieu 1991: ders., „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“, in: Wentz 1991, S. 25-34.

Bourdieu (1994) 2006: ders., „Sozialer Raum, symbolischer Raum“ (1994), in: Dünne/Günzel 2006, S. 354-368.

Bourriaud 2002: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

Brassat 2006: Wolfgang Brassat, „Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht“, in: Bilder, Räume, Betrachter 2006, S. 109-129.

Brentano 1991: Franz Brentano, *Philosophische Untersuchungen zu Raum, Zeit und Kontinuum*, Hamburg 1991 (Erstausgabe 1906).

Brown 1979: George Spencer Brown, *Laws of Form*, New York 1979.

Brüderlin (1995) 1996: Markus Brüderlin, „Nachwort. Die Transformation des White Cube“ (1995), in: O’Doherty 1996, S. 139-166.

Bürger 1974: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.

Bürger 1985: ders., „Klassizität und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Nr. 9, 1985, S. 122-143.

Buren 1995: *Daniel Buren. Achtung! Texte 1967-1991*, hg. von Gerti Fietzek und Gudrun Inboden, Dresden/Basel 1995.

Burton 2005: Johanna Burton, „Mystics Rather than Rationalists“, in: Open Systems 2005, S. 64-80.

Butin 2002: Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002.

Butler 1991: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*, Frankfurt a. M. 1991 (Orig. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990).

Castells 1991: Manuel Castells, „Informatisierte Stadt und soziale Bewegungen“, in: Wentz 1991, S. 137-147.

Celant 1976: Germano Celant, „Arrangement“, in: *B 76* , Bd. 1, S. 188-201.

Certeau 1988: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 (Orig. *L’invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire*, 1980).

Oxford Dictionary 1998: Artikel “Installation”, in: *The Oxford Dictionary of Art*, hg. von Ian Chilvers, Oxford/New York 1998, S. 295-296.

Crimp 1996: Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996 (Orig. *On the Museum’s Ruins*, 1993).

Debord 1996: Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 (Orig. *La société du spectacle*, 1967).

Debord (1957) 1998: ders., „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“ (1957), in: Harrison/Wood 1998, Bd. 2, S. 845-853.

Dehio 2000: *Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Berlin*, bearb. von Sibylle Badstüber-Gröger, Michael Bollé et al., 2. Aufl., München/Berlin 2000.

Descartes (1644) 2006: René Descartes, „Über die Prinzipien der materiellen Dinge“ (1644), in Dünne/Günzel 2006, S. 44-57.

Deutsche 1996: Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass./London 1996.

Develing (1970) 1995: Enno Develing, „Skulptur als Ort“ (1970), in: Stemmrich 1995, S. 245-254.

Dislocations 1991: Robert Storr, *Dislocations*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York 1991.

Die Orte der Kunst 1994: *Die Orte der Kunst*, hg. von Dietmar Elger, Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover 1994.

Duchamp 1981: *Marcel Duchamp. Die Schriften*, Bd. 1, hg. von Serge Stauffer, Zürich 1981.

Dünne/Günzel 2006: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 2006.

Ein/räumen 2000: *Ein/räumen. Arbeiten im Museum*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg/Ostfildern-Ruit 2000.

Einstein 1953: Albert Einstein, „Vorwort“ (1953), in: Jammer (1954) 1980, S. XII-XVII.

Elger 1997: Dietmar Elger “Minimalismus und Metapher/Minimalism and Methaphor“, in: Gonzalez-Torres 1997, S. 61-81 (dt./engl.).

Elger 1999: ders., *Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie*, 2. Aufl., Köln 1999.

Escape_space 2000: *Escape_space. Raumkonzepte mit Fotografien, Zeichnungen, Modellen und Videos* hg. von Ursula Frohne und Christian Katti, Ausst.-Kat. Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 2000.

Fairbrother 1994: Trevor Fairbrother, „Whitereads Geist“, in: *Parkett*, Nr. 42, 1994, S. 94-95.

Fietzek 1991: Gerti Fietzek, „Lawrence Weiner. Sprache und die Materialien, auf die sie sich bezieht“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausg. 15, München 1991, S. 3-11.

Fischer-Lichte 2004: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

Flavin (1967) 1995: Dan Flavin, „Einige weitere Kommentare... Mehr Seiten aus einem spleenigen Tagebuch“ (1967): in Stemmrich 1995, S. 177-180.

Foerster 1995: Heinz von Foertser (Hg.), *Cybernetics of Cybernetics. The control of control and the communication of communication*, Minneapolis 1995.

Foster 1983: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle 1983.

Foster (1986) 1995: ders., „Die Crux des Minimalismus“ (1986), in Stemmrich 1995, S. 589-633.

Foucault 1978: Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

Foucault (1967) 1990: ders., „Andere Räume“ (1967), in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck et al., Leipzig 1990, S. 34-46.

Freud (1919) 2004: Sigmund Freud: „Das Unheimliche“ (1919), in: ders., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2004, S. 137-172.

Fried (1967) 1995: Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1967), in: Stemmrich 1995, S. 334-374.

Geiger 1997: Gabriele Geiger, „Postmoderne Raumorganisation. Bildungsästhetische Herausforderungen der dritten Art“, in: Jutta Ecarius und Martina Löw (Hg.), *Raumbildung – Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse*, Opladen 1997, S. 63-92.

Giddens 1995: Anthony Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, 3. Aufl., Frankfurt a. M./New York 1995 (Orig. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, 1984).

Giedion 1989: Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, München 1989 (Orig. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Traditon*, 1941).

Gigerenzer 2007: Gerd Gigerenzer, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*, München 2007.

Gonzalez-Torres 1995: *Felix Gonzalez-Torres*, hg. von Nancy Spector, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum, New York 1995.

Gonzalez-Torres 1997: *Felix Gonzalez-Torres*, hg. von Dietmar Elger, 2 Bde., Ausst.-Kat. Sprengel Museum/Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum/Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Hannover, Ostfildern-Ruit 1997.

Graham 1994: *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994.

Graham 1999: *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, hg. von Alexander Alberro, Cambridge, Mass./London 1999.

Grasskamp 1997: Walter Grasskamp, „Kunst und Stadt", in: Skulptur. Projekte in Münster 1997, S. 7-41.

Gregotti 1976: Vittore Gregotti, „Introduction ", in: *B 76,* S. 10-12.

Groys 2005: Boris Groys, „The Mimesis of Thinking", in: Open Systems 2005, S. 50-63.

Habermas 1981: Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1981.

Halsall 2008: Francis Halsall, *Systems of Art. Art, History and Systems Theory*, Bern 2008.

Harrison/Wood 1998: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Ostfildern-Ruit 1998.

HausSchau 2000: *HausSchau. Das Haus in der Kunst*, hg. von Zdenek Felix, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern-Ruit 2000.

Hayek (1967) 1972: Friedrich A. von Hayek, *Die Theorie komplexer Phänomene* (1967), (Vorträge und Aufsätze, Bd. 36), hg. vom Walter Eucken Institut, Tübingen 1972, S. 7-38.

Hayek (1968) 1996: ders., „Der Primat des Abstrakten" (1968), in: ders., *Die Anmaßung von Wissen*, Tübingen 1996, S. 114-129 (Orig. *The Primacy of the Abstract*, 1968).

Hayek (1920) 2006: ders., „Beiträge zur Theorie der Entwicklung des Bewusstseins" (1920), in: Hayek 2006, S. 199-226.

Hayek 2006: ders., *Die sensorische Ordnung. Eine Untersuchung der Grundlagen der theoretischen Psychologie,* Tübingen 2006 (Orig. *The Sensory Order*, London/Chicago 1952).

Heidegger 1969: Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.

Herder 1978: *Herder Lexikon der Symbole*, hg. von Marianne Österreicher-Mollwo, Freiburg i. Br. 1978.

Hesse 1996: Michael Hesse, „Patina in der Geschichte der Baukunst", in: Toyka 1996, S. 34-43.

Hildebrand 1961: Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Baden-Baden 1961 (Erstausgabe 1893).

Hoffmann (1817) 1977: E. T. A. Hoffmann, „Das öde Haus" (1817), in: ders., *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, Berlin/Weimar 1977, S. 165-202.

Home Sweet Home 1998: *Home Sweet Home*, hg. von Zdenek Felix, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1998.

Horn 2002: Eva Horn, „Über Grenzen", in: *Texte zur Kunst*, 12. Jg., Nr. 47, September 2002, S. 40-44.

Houser/Whiteread 2001: Craig Houser, „Wenn Wände sprechen könnten: Ein Interview mit Rachel Whiteread“, in: *Rachel Whiteread. Transient Spaces*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, Berlin 2001, S. 47-62.

Huber/Luhmann 1991: Hans Dieter Huber, „Interview mit Niklas Luhmann“, in: *Texte zur Kunst*, 1. Jg./Nr. 1, Berlin 1991, S. 121-133.

Huber 2004: Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004.

Huber 2005: ders., *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005.

Husserl 1991: Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hg. von Karl-Heinz Hahnengress und Smail Rapic, Hamburg 1991.

Husserl 2002: ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, 6. Aufl., Tübingen 2002 (Erstausgabe 1913).

Jammer 1980: Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, 2. erw. Aufl., Darmstadt 1980 (Orig. *Concepts of Space. The History of Theories of Space in Physics*, 1954).

Jantzen 1962: Hans Jantzen, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, Darmstadt 1962 (Erstausgabe 1938).

Jantzen 1987: ders., *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens*, Berlin 1987 (Erstausgabe 1957).

Johns 1996: *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, hg. von Kirk Varnedoe, New York 1996.

Joselit 2003: David Joselit, „An Allegory of Criticism“, in: *October*, Nr. 103, Winter 2003, S. 3-13.

Judd 1975: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax/New York 1975.

Judd 1982: ders., „On Installation/Installation“, in: *documenta 7*, Bd. 2, Ausst.-Kat. Kassel 1982, S. 164-167.

Judd (1965) 1995: ders., „Spezifische Objekte“ (1965), in: Stemmrich 1995, S. 59-73.

Kabakov 1995: Ilya Kabakov, *Über die „totale“ Installation*, Ostfildern 1995.

Kabakov/Groys 1996: Ilya Kabakov und Boris Groys, *Die Kunst der Installation*, München/Wien 1996.

Kafka (1923/24) 1976: Franz Kafka, „Der Bau“ (1923/24), in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, 11. Aufl., Frankfurt a. M. 1976, S. 359-388.

Kant 1974: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe, Bd. 3, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974 (Erstausgabe 1781).

Kaprow 1962: Allan Kaprow, „About Words“, in: *Words*, Ausst.-Kat. Smolin Gallery, New York 1962.

Kaprow 1965: ders., *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1965.

Kaprow 1993: *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, hg. von Jeff Kelley, Berkeley 1993.

Kast 2006: Bas Kast, „Ich fühle, also bin ich“, in: *ZEIT Wissen*, Nr. 2, 2006, S. 10-15.

Kast 2007: ders., *Wie der Bauch beim Denken hilft, Die Kraft der Intuition*, Frankfurt a. M. 2007.

Kaye 2000: Nick Kaye, *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, London/New York 2000.

Kemp 1991: Wolfgang Kemp, „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“, in: *Texte zur Kunst*, 2. Jg., Nr. 2, Frühjahr 1991, S. 88-101.

Kemp 1992: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

Kemp 1992a: ders., „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: Kemp 1992, S. 7-27.

Kemp (1985) 1992b: ders., „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ (1985), in: Kemp 1992, S. 307-332.

Kemp 1993: ders., „Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung“, in: *Das Bild der Ausstellung*, hg. von Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1993, S. 54- 67.

Kemp (1986) 1996: ders., „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“ (1986), in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. von Hans Belting et al., Berlin 1996, S. 241-258.

Kemp 1996a: ders., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

Kemp 1996b: ders. (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter,* (Jahresring 43), Köln

1996.

Kemp 1998: ders., „Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs“, in: *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M./Ostfildern-Ruit 1998, S. 17-29.

Kemp 2003: ders., Artikel „Gattung“, in: *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 108-110.

Kepes 1967: Gyorgy Kepes (Hg.), *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel 1967 (Orig. *Structure in art and in science*, 1965).

Klotz 1996: Heinrich Klotz (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996.

Köhler 1929: Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, New York 1929.

Könnecke 1997: Achim Könnecke, „Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Raum als Programm“, in: *Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen*, hg. von Städtische Museen Jena, Jena 1997.

Krause 2001: Detlef Krause, *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*, 3. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2001.

Krauss 1981: Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass./London 1981 (Erstausgabe 1977).

Krauss (1979) 1983: dies., „Sculpture in the Expanded Field“ (1979), in: Foster 1983, S. 31-42.

Kravagna 2001: Christian Kravagna, *Das Museum als Arena*, Köln 2001.

Krystof 2002: Doris Krystof, „Ortsspezifität“, in: Butin 2002, S. 231-234.

Kube Ventura 2002: Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.

Kwon 2002: Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London 2002.

Lacan (1949) 1973: Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ (1949), in: ders., *Schriften,* Bd. 1, hg. von Norbert Haas, Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 63-70.

Lacy 1996: Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Washington 1996.

Lange 2002: Barbara Lange, „Soziale Plastik“, in: Butin 2002, S. 276-279.

Läpple 1991: Dieter Läpple, „Gesellschaftszentriertes Raumkonzept. Zur notwendigen Überwindung von physikalisch-mathematischen Raumauffassungen in der Gesellschaftsanalyse“, in: Wentz 1991, S. 35-46.

Lefebvre 1973: Henri Lefebvre, *Sprache und Gesellschaft*, Düsseldorf 1973 (Orig. *Le langage et la société*, 1966).

Lefebvre 1991: ders., *The Production of Space*, Oxford/Cambridge, Mass. 1991 (Orig. *La production de l'espace*, 1974).

Lefebvre (1974) 2006: ders., „Die Produktion des Raumes“ (1974), in Dünne/Günzel 2006, S. 330-342.

Lehmann 2006: Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006.

Leibniz 1965: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Die philosophischen Schriften*, hg. von C. I. Gerhardt, Bd. 7, Hildesheim 1965 (Nachdruck der Ausgabe von 1890).

Leibniz (1715/16) 2006: ders., „Briefwechsel mit Samuel Clarke“ (1715/16), in: Dünne/Günzel 2006, S. 58-73.

Leiprecht 2003: Helga Leiprecht, „Die Wunderschachtel. Elementarteilchen der zeitgenössischen Architektur“, in: *Du. Zeitschrift für Kultur*, Nr. 733, Februar 2003, S. 50-54.

Levinas 1995: Emmanuel Levinas, *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, 2. Aufl., Illinois 1995 (Orig. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, 1930).

Lévi-Strauss 1973: Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1973 (Orig. *La pensée sauvage*, 1962).

Lewin (1923) 1934: Kurt Lewin, „Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum“ (1923), in: *Psychologische Forschung*, Bd. 19, Berlin 1934, S. 210-261

Lippard 1973: Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.

Löw 2001: Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001.

Luhmann 1984: Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984.

Luhmann 1997: ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997.

Luhmann 1997a: ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde, Frankfurt a. M. 1997.

Luhmann 2004: ders., *Einführung in die Systemtheorie*, hg. von Dirk Baecker, 2. Aufl., Heidelberg 2004 (Vorlesung Wintersemester 1991/92).

Lyotard 1994: Jean-Francois Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1994 (Orig. *La condition postmoderne*, 1982).

Mach 1886: Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1911 (Erstausgabe 1886).

Manifest der Situationistischen Internationale (1960) 1990: Manifest der Situationistischen Internationale (17. Mai 1960), in: „Situationistische Internationale, Juni 1960", in: *Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Marie Luise Syring, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990, S. 39-40.

Marth 2003: Judith Marth, *Von der Performance zur Installation am Beispiel von Mona Hatoum*, Dissertation an der Universität Hamburg, Hamburg 2003.

Matta-Clark 1979: *Gordon Matta-Clark. Office Baroque und andere Arbeiten*, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1979.

Matta-Clark 1993: *Gordon Matta-Clark*, Ausst.-Kat. IVAM Centre Julio González, Valencia 1993.

Matzner 2001: Florian Matzner (Hg.), *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*, Ostfildern-Ruit 2001.

McDonough 2004: Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge, Mass./London 2004.

Merleau-Ponty 1966: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966 (Orig. *Phénoménologie de la Perception*, 1945).

Merleau-Ponty 2003: ders., *Das Primat der Wahrnehmung,* Frankfurt a. M. 2003 (Orig. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, 1996).

Merleau-Ponty 2004: ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hg. von Claude Lefort, München 2004. (Orig. *Le Visible et l'Invisible*, 1964).

Merleau Ponty (1961) 2006: ders., „Das Auge und der Geist" (1961), in: Dünne/Günzel 2006, S. 180-192.

Meyer 1996: James Meyer, „Der funktionale Ort", in: *Springer*, Bd. II, Heft 4, Dezember 1996-Februar 1997, S. 44-47 (überarb. Fassung des Beitrags zum Ausstellungskatalog *Platzwechsel*, Kunsthalle Zürich, 1995).

Minimal Maximal 1998: *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen/Heidelberg 1998.

Möntmann 2002: Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002.

Müller 2000: Markus Müller, „Gordon Matta-Clark", in: Escape_space 2000, S. 52-57.

Nauman 1998: *Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998.

Newton (1687) 2007: Isaac Newton, „Mathematische Prinzipien der Naturlehre" (1687), in: Ulf Heuner (Hg.), *Klassische Texte zum Raum*, Berlin 2007, S. 85-98 (Orig. *Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687).

Nitschke 1999: Günter Nitschke, *Japanische Gärten, Rechter Winkel und natürliche Form*, Köln 1999.

Oberreuter-Kronabel 2001: Gabriele Oberreuter-Kronabel, „Besetzte Häuser. Beobachtungen zu Louise Bourgeois“, in: *Zwischen den Welten. Beiträge für Jürgen Meyer zur Capellen*, hg. von Damian Dombrowski, Weimar 2001, S. 328-334.

O'Doherty (1981) 1996: Brian O'Doherty, „Die Galerie als Gestus“ (1981), in: O'Doherty 1996, S. 99-129.

O'Doherty (1986) 1996: ders., „Nachwort“ (1986), in: O'Doherty 1996, S. 130-137.

O'Doherty 1996: ders., *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996 (Orig. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica/San Francisco 1986; überarb. Fassung einer 3-teiligen Artikelserie, die 1976 im *Artforum* erschien).

Oliveira/Oxley/Petry 1994: Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry, *Installation Art*, London 1994.

Oliveira/Oxley/Petry 2003: dies., *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*, London 2003.

Open Systems 2005: *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, hg. von Donna De Salvo, Ausst.-Kat. Tate Modern, London 2005.

Ott 2003: Michaela Ott, Artikel „Raum“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 113-149.

Ovid 1997: Ovid, *Metamorphosen*, München 1997.

Owens 1994: Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism“, in: ders., *Beyond recognition: representation, power and culture*, hg. von Scott Bryson, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 166-190.

Owens (1980) 1998: ders., „Der allegorische Impuls. Zu einer Theorie der Postmoderne“ (1980), in: Harrison/Wood 1998, Bd. 2, S. 1309-1317.

Panofsky (1927) 1998: Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1927), in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, hg. von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, S. 664-757.

Perec (1974) 1999: Georges Perec, „Species of Spaces/Espèces d'espaces“ (1974), in: ders., *Species of Spaces and Other Pieces*, hg. von John Sturrock, London 1999, S. 1-92.

Performative Installation 2005: *Performative Installation*, hg. von Angelika Nollert, Ausst.-Kat. Siemens Art Program, München/Köln 2003.

Plagemann 1989: Volker Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989.

Rebentisch 2003: Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003.

Reed 1996: Christopher Reed, *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London 1996.

Reiss 1999: Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Mass./London 1999.

Robinson 2005: Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotions and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford 2005.

Römer 1999: Stefan Römer, „Eine Kartographie: Vom White Cube zum Ambient/A Cartography: From White Cube to Ambience“, in: *Dream City*, Ausst.-Kat. Kunstverein München u.a., München/Berlin 1999, S. 43-52 (dt.), S. 238-245 (engl.).

Römer 2000: ders., „Aufschneider“, in: *Texte zur Kunst*, 10. Jg., Nr. 37, März 2000, S. 291-295.

Rollins/Gonzalez-Torres 1993: Tim Rollins, „Interview mit Felix Gonzalez-Torres“, in: *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, Los Angeles 1993, S. 5-31.

Rosen 1997: Andrea Rosen, „Ohne Titel. (Das Nichtendende Portrait)/Untitled. (The Neverending Portrait)“, in: *Felix Gonzalez-Torres*, hg. von Dietmar Elger, 2 Bde., Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover 1997, S. 23-59 (dt./engl.).

Rosenthal 2003: Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München u.a. 2003.

Sche-Fu 1978: Wang Sche-Fu, *Das Westzimmer. Ein chinesisches Singspiel aus dem 13. Jahrhundert*, Leipzig 1978.

Schischkoff 1991: *Philosophisches Wörterbuch*, hg. von Georgi Schischkoff, 22. Aufl., Stuttgart 1991 (Erstausgabe 1934).

Schmal 1996: Peter Schmal, „Delirious New Materials oder Patina und das Office of Metroplitan Architecture (OMA)?“, in: Toyka 1996, S. 116-123.

Schmarsow 1894: August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894 (Erstausgabe).

Schmidt-Wulffen 1995: Stephan Schmidt-Wulffen, „Notizen zu Skulptur und Gegenwart“, in: *Neue Bildende Kunst*, Nr. 1, 1995, S. 16-21.

Schneemann 2001: *Carolee Schneemann. Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Mass./London 2001.

Schröter 2007: Jens Schröter: „Intermedialität“ (2007), unter: *www.theorie-der-medien.de*.

Schwarz 1997: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 2 Bde., New York 1997.

Schwingel 1998: Markus Schwingel, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg, 1998.

Scorzin 1999: Pamela C. Scorzin, „Gordon Matta-Clark“, in: *Künstler. Kritisches Lexikon zur Gegenwartskunst*, Ausg. 48, Heft 29, München 1999, S. 3-11.

Scorzin 2000: dies., *Die Installation in der Kunst der Zweiten Moderne*, Darmstadt 2000.

Sekula 1999: Allan Sekula, „Michael Asher – Down to Earth“, in: *Michael Asher. Kunstraum Wien*, Wien o. J., S. 30-35 (zuerst erschienen in: *Afterall*, Nr. 1, 1999, S. 9-14).

Sennett 1983: Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983 (Orig. *The Fall of Public Man*, 1977).

Sennett 1998: ders., *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998 (Orig. *The Corrosion of Character. Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, 1998).

Simmel (1903) 1983: Georg Simmel, „Soziologie des Raumes“ (1903), in: ders., *Schriften zur Soziologie*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1983, S. 221-242.

Skulptur. Projekte in Münster 1997: *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, hg. von Klaus Bußmann, Kasper König und Florian Matzner, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster/Ostfildern-Ruit 1997.

Smithson 2000: *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalle Wien, Köln 2000.

Soja 1989: Edward Soja, *Postmodern Geographics. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York 1989.

Sontag 1982: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 1982 (Orig., *Against Interpretation. And Other Essays*, 1966).

Söntgen 2005: Beate Söntgen, „Interieur. Das kritische Potential der Gegenwartskunst", in: Topos Raum 2005, S. 363-376.

Spaces 1969: *Spaces*, hg. von Jennifer Licht, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1969.

Staber (1965) 1967: Margit Staber, „Konkrete Malerei als strukturelle Malerei" (1965), in: Kepes 1967, S. 165-185.

Stahl 2002: Johannes Stahl, Artikel „Installation", in: Butin 2002, S. 122-126.

Stegmann 1995: Markus Stegmann, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*, Tübingen/Berlin 1995.

Stemmrich 1995: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995.

Stemmrich 1998: ders., „Grundkonzepte der Minimal Art", in: Minimal Maximal 1998, S. 12-22.

Ströker 1977: Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M. 1977 (Erstausgabe 1965).

Sturm 2000: Gabriele Sturm, *Wege zum Raum. Methodologische Annäherung an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*, Opladen 2000.

Sylvester/Whiteread 1999: David Sylvester, „Carving Space" (Interview mit Rachel Whiteread), in: *Tate. The Art Magazine*, Nr. 17, Frühjahr 1999, S. 40-47.

Thabe 1999: Sabine Thabe (Hg.), *Räume der Identität – Identität der Räume* (Dortmunder Beiträge zur Raumplanung, Bd. 98), Dortmund 1999.

Thabe 2002: dies., *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*, Opladen 2002.

Thürlemann 1996: Felix Thürlemann, „Gegenräume für Doppelgänger. Bruce Naumans Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten", in: Kemp 1996b, S. 111-120.

Topos Raum 2005: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, hg. von Angela Lammert, Michael Diers, Robert Kudielka, Gert Mattenklott, Nürnberg 2005.

Townsend 2004: Chris Townsend (Hg.), *The Art of Rachel Whiteread*, London 2004.

Toyka 1996: Rolf Toyka (Hg.), *Patina*, hg. von der Architektenkammer Hessen, Hamburg/Berlin/Dresden 1996.

Trier 1999: Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, 5. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 1999.

Tytell 1995: John Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, New York 1995.

Ursprung 2003: Philip Ursprung, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

Vidler 2000: Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Mass./London 2000.

Vidler 2002: ders., *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Hamburg 2002 (Orig. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, 1992).

Vischer 1991: Theodora Vischer, *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln 1991.

Wagner 1849: Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1849 (Erstausgabe).

Wagner 2002: Monika Wagner, „Materialien als soziale Oberflächen", in: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.), *Material in Kunst und Alltag* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 2002, S. 101-118.

Walker 1992: John A. Walker, *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, 3. überarb. u. erw. Aufl., Boston 1992.

Weibel 1994: Peter Weibel, „Kontextkunst – zur sozialen Konstruktion von Kunst", in: ders. (Hg.), *Kontext Kunst. The Art of the 90s* (Katalog zur Ausstellung „Trigon '93", veranst. von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst '93), Köln 1994, S. 1-68.

Weibel 1996: ders., „Probleme der Moderne. Für eine Zweite Moderne", in: Klotz 1996, S. 23-41.

Weigel 1996: Doris Weigel, *Die Einraumwohnung als räumliches Manifest der Moderne. Untersuchungen zum Innenraum der dreißiger Jahre*, Schliengen 1996.

Weiner 2004: *Gefragt und gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, hg. von Gerti Fietzek und Gregor Stemmrich, Ostfildern-Ruit 2004.

Welsch 1994: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. Aufl., Berlin 1994 (Erstausgabe 1988).

Welsch 1997: ders., *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl., Berlin 1997 (Erstausgabe 1987).

Wentz 1991: Martin Wentz (Hg.), *Stadt-Räume* (Die Zukunft des Städtischen, Bd. 2), Frankfurt a. M./New York 1991.

When Attitudes 1969: *When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969.

Whiteread 1996: *Rachel Whiteread. Shedding Life*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1996.

Wide White Space 1995: *Wide White Space. Hinter dem Museum/Behind the Museum, 1966-1976*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel/Düsseldorf 1995.

Wigley 1994: Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel/Berlin/Boston 1994 (Orig. *The Architecture of Deconstruction. Derrida's Haunt*, 1993).

Wölfflin 1999: Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin 1999 (Erstausgabe 1886).

Wulffen 1994: Thomas Wulffen, „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive", in: *Kunstforum International*, Bd. 125, Januar/Februar 1994, S. 50-58.

Zweite 1987: Armin Zweite, „Evidenz und Selbsterfahrung. Zu einigen raumbezogenen Skulpturen von Richard Serra", in: *Richard Serra*, hg. von Ernst-Gerhard Güse, Ausst.-Kat.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster/Stuttgart 1987, S. 8-27.

## 5.2. Literatur zu den Künstlerinnen und Künstlern

### Monica Bonvicini

Allen 2005: Jennifer Allen, „Auseinander Gebaut “, in: *Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2005. John Bock, Monica Bonvicini, Angela Bulloch, Anri Sala*, Berlin 2005, S. 40-53.

Bonvicini 1994: *Platz machen. Monica Bonvicini*, hg. vom Goldrausch Frauennetzwerk Berlin e.V., Künstlerinnenprojekt „Ohne Kompromiss“, Berlin 1994.

Bonvicini 1999a: *What does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands? Monica Bonvicini*, hg. von Monica Bonvicini, Los Angeles 1999.

Bonvicini 1999b: *Monica Bonvicini*, Ausst.-Kat. De Appel Foundation, Amsterdam 1999.

Bonvicini 2000: *Monica Bonvicini. Bau*, Ausst.-Kat. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin 2000.

Bonvicini 2001: *Monica Bonvicini. Scream & Shake*, Ausst.-Kat. Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain (2001)/Kunst-Werke Berlin e.V. (2002)/P.S.1, New York (2002), Grenoble 2001.

Bonvicini 2002: *Monica Bonvicini. Eternmale/Bonded Eternmale*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Glarus, Glarus/Centre d'édition contemporaine, Genf, 2002.

Bowers/Bonvicini 2001: „Nasty, or unclean, offensive, indecent, inclement. Monica Bonvicini Interviewed by Andrea Bowers“, in: Bonvicini 2001, S. 30-33 (frz.), S. 33-35 (engl.), S. 36-38 (dt.).

Decter 2001: Joshua Decter, „L'effet Bonvicini/The Bonvicini Factor/Der Bonvicini-Faktor“, in: Bonvicini 2001, S. 10-12 (frz.), S. 12-14 (engl.), S. 14-16 (dt.).

Falkenhausen 2000a: Susanne von Falkenhausen, „Dal concetto al gesto. Il gioco di Monica Bonvicini con le strategie del modernismo, ovvero come capovolgere il minimalismo/From Concept to Gesture. Bonvicini's Play with the Strategies of Modernism, or How to Turn Minimalism from Its Head Onto Its Hand“, in: Bonvicini 2000, S. 49-59 (ital.), S. 75-85 (engl.).

Falkenhausen 2000b: Susanne von Falkenhausen, „Vom Konzept zur Geste/From Concept to Gesture“, in: *Quobo. Kunst in Berlin 1989-1999*, Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2000, S. 45-46 (dt.), S. 75-76 (engl.).

Harris/Bonvicini 2001: Jane Harris, „Monica Bonvicini Talks to Jane Harris about Architecture and the Iconology of Construction Workers“, 27. Juni 2001, unter: *www.artforum.com/index.php?pn=interview&id=1061*.

Heiser 2001: Jörg Heiser, „Houses in Motion“, in: *Frieze*, Nr. 57, März 2001, S. 82-85.

Herbstreuth 1998: Peter Herbstreuth, „Monica Bonvicini in der Galerie Mehdi Chouakri“, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 4, April 1998, S. 33.

Ouobo 2000: *Quobo. Kunst in Berlin 1989-1999*, Ausst.-Kat. Ifa – Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2000.

Rebentisch 2003: Juliane Rebentisch, „Ortsspezifik im Warendorf“, in: *Skulptur Biennale Münstlerland 2003*, Freiburg 2003, S. 120-125.

Schlüter/Bonvicini 2004: Katharina Schlüter, unveröffentlichtes Interview mit Monica Bonvicini, Berlin, 12. Januar 2004.

**Michael Elmgreen & Ingar Dragset**

Birnbaum 2002: Daniel Birnbaum, „White on White. The Art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset“, in: *Artforum*, Bd. 40, Nr. 8, April 2002, S. 98-101.

Elmgreen & Dragset 1998: *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Powerless Structures*, Ausst.-Kat. Galleri i8 & Reykjavik Art Museum, Reykjavik 1998.

Elmgreen & Dragset 2000: *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen*, hg. von Jan Winkelmann, Ausst.-Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig 2000.

Elmgreen & Dragset 2001: *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. A Room Defined by Its Accessibility*, hg. von Sven Bjerkhof & Marianne Torp, Ausst.-Kat. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2001.

Elmgreen & Dragset 2002: *Taking Place. Die Arbeiten/The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset*, hg. von Beatrix Ruf, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich/Ostfildern-Ruit 2002.

Elmgreen & Dragset 2003: *Spaced Out. Elmgreen & Dragset*, hg. von Daniel Birnbaum, Ausst.-Kat. Portikus, Frankfurt a. M. 2003.

Fusco/Elmgreen & Dragset (2001) 2002: Coco Fusco, „Transformierende Handlungen/Transformational Acts, Ein Interview mit/An Interview with Michael Elmgreen & Ingar Dragset” (2001), in: Elmgreen & Dragset 2002, S. 36-71.

Gingeras 2000: Alison Gingeras, „Queering the Cube“, in: *Hugo Boss Price 2000*, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum, New York 2000, S. 43-45.

Hantelmann 2003: Dorothea von Hantelmann, „Produktion von Raum – Raum der Produktion/Production of Space – Space of Production“, in: Elmgreen & Dragset 2003, S. 46-50 (dt.), S. 58-63 (engl.).

Hoffmann/Elmgreen & Dragset (2001) 2003: Jens Hoffmann, „Small Twists – Bigger Splashes! Interview mit Michael Elmgreen & Ingar Dragset von Jens Hoffmann/Interview with Michael Elmgreen & Ingar Dragset by Jens Hoffmann“, in: Elmgreen & Dragset 2003, S. 26-29 (dt.), S. 34-37 (engl.).

Larsen 1997: Lars Bang Larsen, „Michael Elmgreen and Ingar Dragset. Galleri Campbells Occasionally, Copenhagen“, in: *Frieze*, Nr. 34, Mai 1997, S. 70.

Larsen 2000: ders., „Whiteout“, in: *Frieze*, Nr. 53, Juni-August 2000, S. 100-103.

Müller 2001: Vanessa Joan Müller, „Auf gleicher Wellenlänge“, in: *Texte zur Kunst*, 11. Jg., Nr. 42, Juni 2001, S. 182-184.

Robecchi 2003: Michele Robecchi, „Out of Site. Elmgreen & Dragset“, in: *Flash Art International*, Nr. 231, Juli-September 2003, S. 90-93.

Schlüter/Elmgreen & Dragset 2004: Katharina Schlüter, unveröffentlichtes E-Mail-Interview mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset, 25. Februar 2004.

Sirmans 1999: Franklin Sirmans, „Signifying Structures“, in: *Nu. The Nordic Art Review*, Nr. 1, 1999, S. 76-81.

Winkelmann/Elmgreen & Dragset 2000: Jan Winkelmann, „Gespräch mit/Conversation with Michael Elmgreen & Ingar Dragset“, in: Elmgreen & Dragset 2000, S. 49-68.

**Franka Hörnschemeyer**

Amann 1993: Francis Amann, „Schriftsatz“, in: Franka Hörnschemeyer und Francis Amann, *Umraum*, hg. von Galerie Rolf Ricke, Köln 1993, o. S.

Berg 2004: Ronald Berg, „Franka Hörnschemeyer. Der multidimensionale Raum“, in: *Kunstforum International*, Bd. 172, September-Oktober 2004, S. 228-241.

Butin 2006: Hubertus Butin, *Franka Hörnschemeyer*, Köln 2006.

Germer 1995: Stefan Germer, „Ortsbestimmung“, in: Hörnschemeyer 1995, o. S.

Gülicher 2005: Nina Gülicher, „Maß gegen Maß. Über ‚PSE 900‘ von Franka Hörnschemeyer, Hamburger Kunsthalle“, in: *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst* (Jahresring 52), hg. von Friedrich Meschede, Köln 2005, S. 137-147.

Hörnschemeyer 1995: *Franka Hörnschemeyer*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, hg. von Karl Schmidt-Rottluff Förderstiftung, Berlin 1995.

Hörnschemeyer 1997: *Franka Hörnschemeyer, Lawrence Weiner, Tim Zulauf*, Fotodokumentation, hg. von Christoph Schenker, Galerie Friedrich, Bern 1997.

Hörnschemeyer 2002: *Franka Hörnschemeyer. Nr. 109*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin/Köln 2002.

Hörnschemeyer 2005: *Franka Hörnschemeyer*, Ausst.-Kat. Kunstverein Ruhr, Essen 2005.

Hörnschemeyer 2008: *Franka Hörnschemeyer. Kritisches Lexikon der Ggegenwartskunst*, Text von Carmela Thiele, Ausg. 84, Heft 25, München 2008.

Kirkpatrick 1995: Gail Kirkpatrick, „Franka Hörnschemeyer. Installation“, Informationsblatt, Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkamp, Münster 1995.

Lepik 2002: Andres Lepik, „Modellräume. Zu Franka Hörnschemeyers Installationen“, in: Hörnschemeyer 2002, S. 40-53.

Löw 2002: Martina Löw, „Bewegte und bewegende Räume. Vier soziologische Thesen über (Franka Hörnschemeyers) Räume“, in: Hörnschemeyer 2002, S. 24-35.

Meyer 2001: Jan Meyer, „Baugerüst vergessen, oder was? Nö, das ist teure Kunst.“, in: *Bild*, 16. August 2001, S. 5.

Puvogel 1995: Renate Puvogel, „Der Stand der Dinge“, in: *Kunstforum International*, Bd. 129, Januar-April 1995, S. 290-292.

Schenker 1997: Christoph Schenker, „o. T.“, in: Hörnschemeyer 1997, o. S.

Schlüter/Hörnschemeyer 2002: Katharina Schlüter, unveröffentlichte Interviews mit Franka Hörnschemeyer, Berlin, 29. April 2002 und 11. Juli 2002.

Thiele 1997: Carmela Thiele, „Varianten von Toiletten. Mehrgleisiges Denken: Franka Hörnschemeyer in der Galerie Ricke“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 16. Mai 1997.

**Gregor Schneider**

Birnbaum 2000: Daniel Birnbaum, „Interiority Complex. Gregor Schneider's Dead House ur, 1985-“, in: *Artforum*, Bd. 38, Nr. 10, Sommer 2000, S. 142-147.

Bronfen 2001: Elisabeth Bronfen, „Kryptotopien. Unheimliche Stätten/Übertragbare Spuren“, in: Schneider 2001, S. 33-60.

Engelbach 2005: Barbara Engelbach, „Espaço –Relíquia – Escultura/Space – Relic – Sculpture“, in: Schneider 2005, S. 89-97.

Haase/Schneider (2002) 2003: Amine Haase, „Da kommt er nicht mehr raus. Interview mit Hannelore Reuen über Gregor Schneider“ (2002), in: Schneider 2003a, S. 4-66.

Haase 2003: Amine Haase, „Vermauertes Drama“, in: Schneider 2003a, S. 5-47.

Kittelmann 2001: Udo Kittelmann, „Haus u r, Rheydt versus Totes Haus u r, Venedig/Haus u r, Rheydt versus Totes Haus u r, Venice“, in: Schneider 2001, S. 11-30.

Loock/Schneider (1995-1996) 1996: Ulrich Loock, „... Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter ..., Gregor Schneider und Ulrich Loock“ (1995-1996), in: Schneider 1996, S. 19-57.

Loock/Schneider (1995-1996) 2003: Ulrich Loock, „ I never Throw Anything Away, I Just Go On…, Gregor Schneider and Ulrich Loock “ (1995-1996), in: Schneider 2003b, S. 35-102. (engl. Version des Interviews Loock/Schneider (1995-1996) 1996.)

Loock 2005: Ulrich Loock, „A Compulsão de Construir/An Urge to Build“, in: Schneider 2005, S. 49-72.

Orchard 2005: Karin Orchard, „Das Haus ist vergangen. Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider“, in: Topos Raum 2005, S. 286-301.

Schneider 1996: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1996.

Schneider 1997: *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead House ur/Martwy Dom ur 1985-1997*, Ausst.-Kat. Portikus, Frankfurt a. M./Galeria Foksal, Warschau/Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Frankfurt a. M./Warschau/Mönchengladbach1997.

Schneider 2001: *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia 2001*, hg. von Udo Kittelmann, Ostfildern-Ruit 2001.

Schneider 2003a: *Hannelore Reuen – Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2003.

Schneider 2003b: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Mailand 2003.

Schneider 2004: *Die Familie Schneider*, Ausst.-Kat. Artangel, London 2004.

Schneider 2005: *Gregor Schneider*, Ausst.-Kat. Museu Serralves, Porto 2005.

Searle 2004: Adrian Searle, „Broken Homes“, in: *Guardian Unlimited*, 5. Oktober 2004.

Smolik 1998: Noemi Smolik, „Hörner auf dem Schrank. Die Verwandlung: Das unheimliche Heim des Gregor Schneider“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. August 1998, S. 41.

Söntgen 2006: ders., „Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt“, in: Bilder, Räume, Betrachter 2006, S. 288-303.

## 6. Abbildungen
### *6.1. Abbildungen der Werke*

Abb. 1

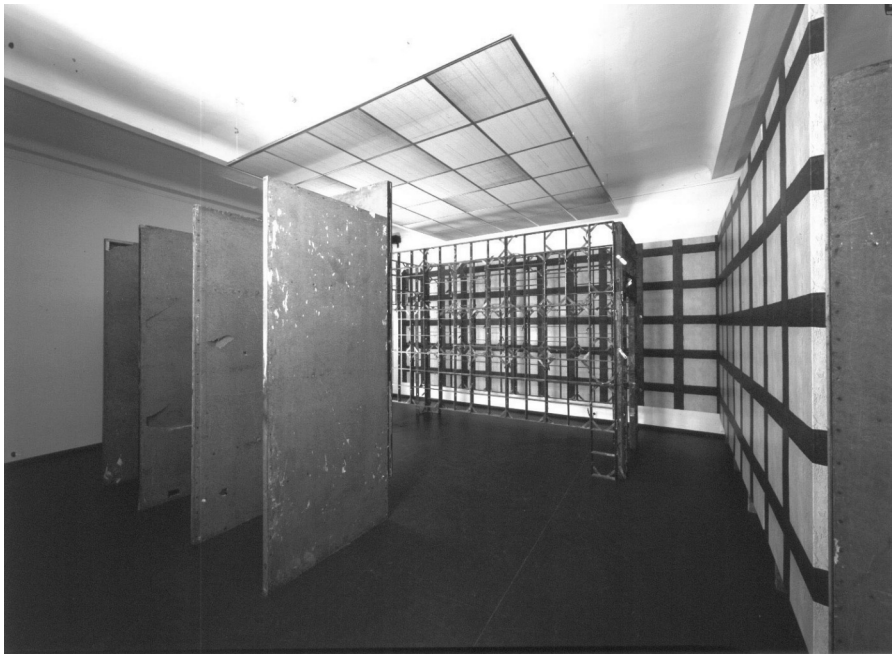

Abb. 2

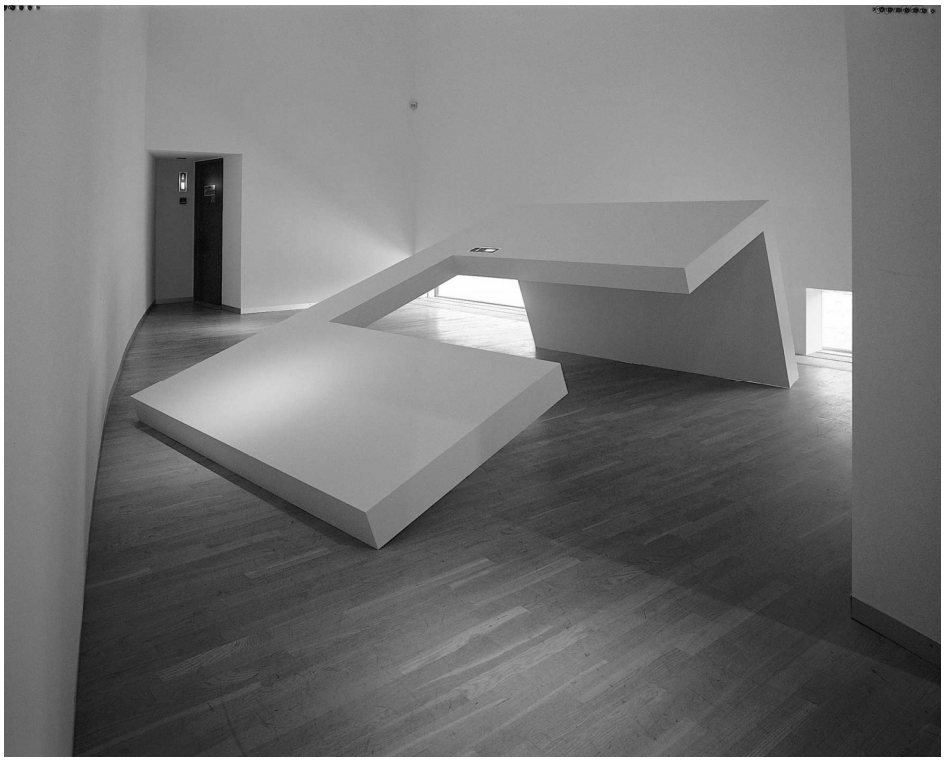

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

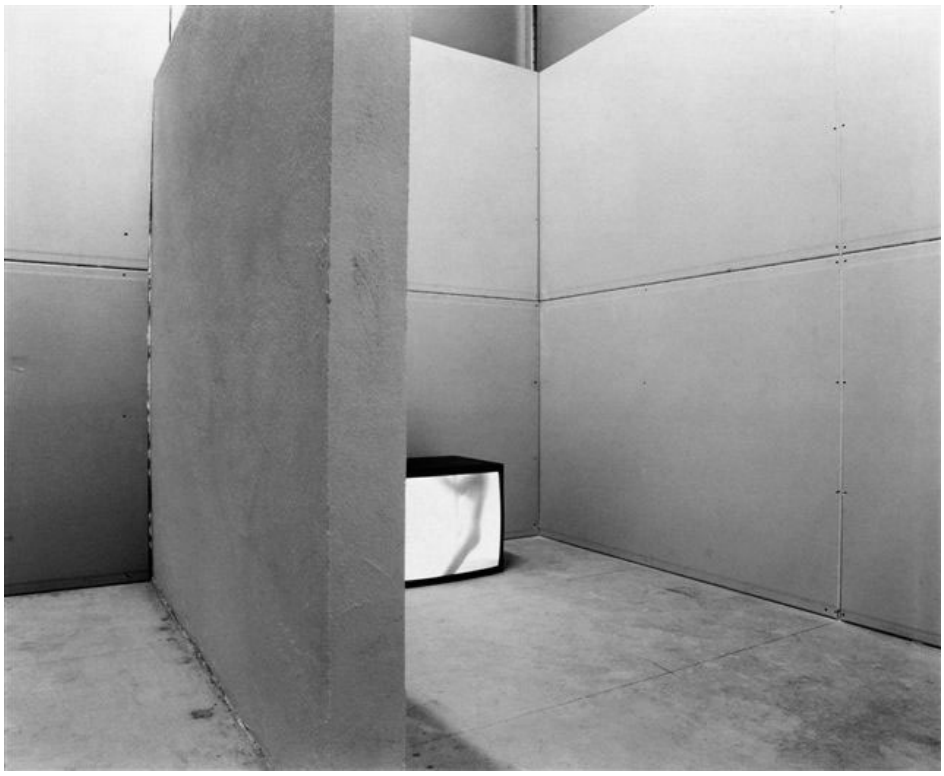
Abb. 8

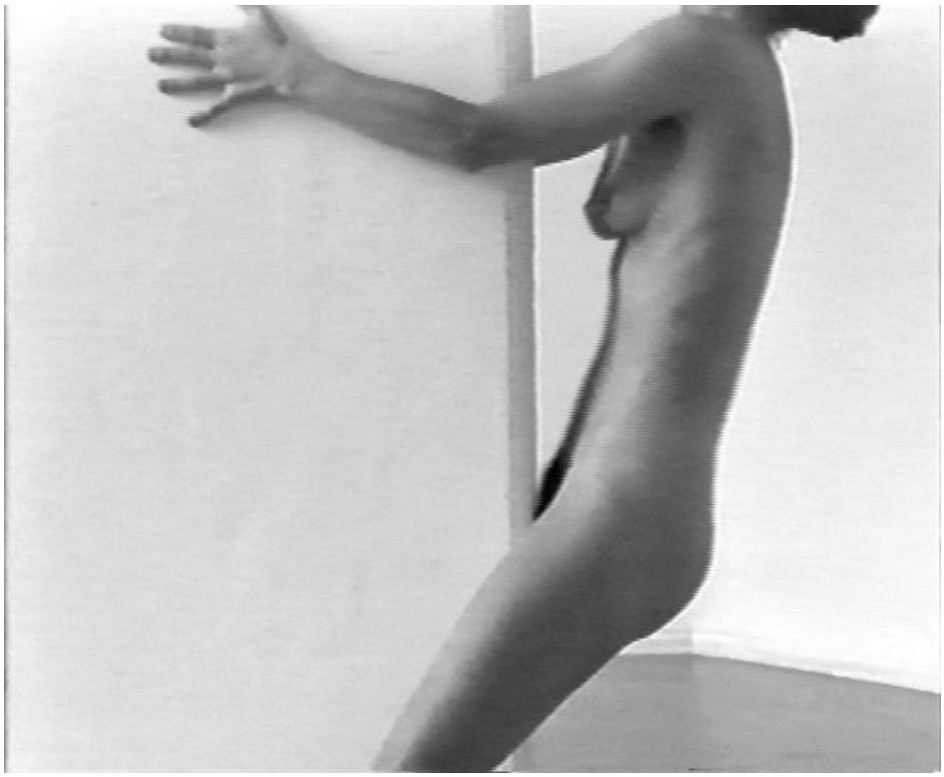

Abb. 9

Abb. 10

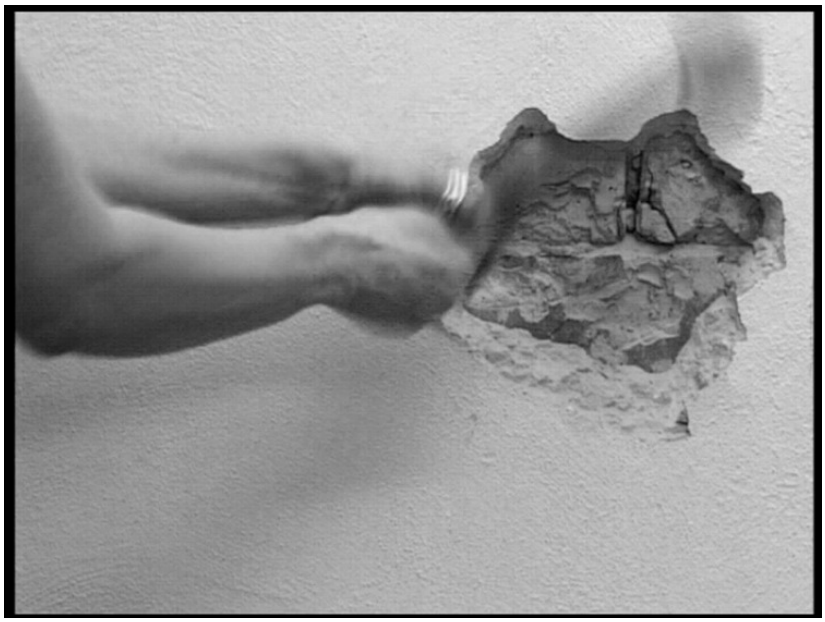
Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13

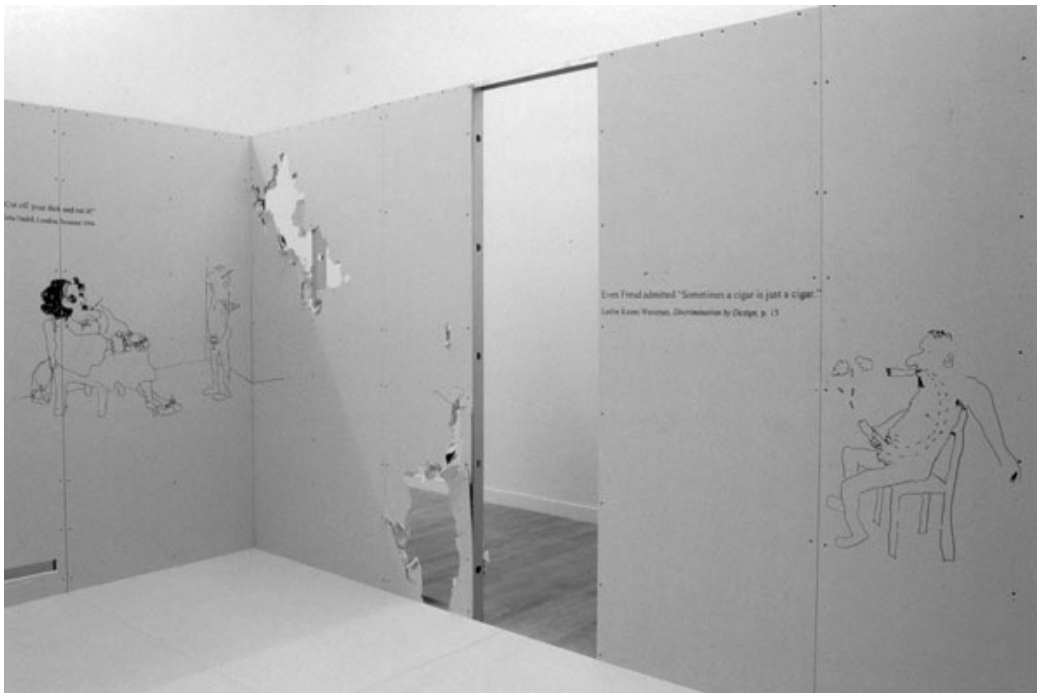


Abb. 14

Abb. 15

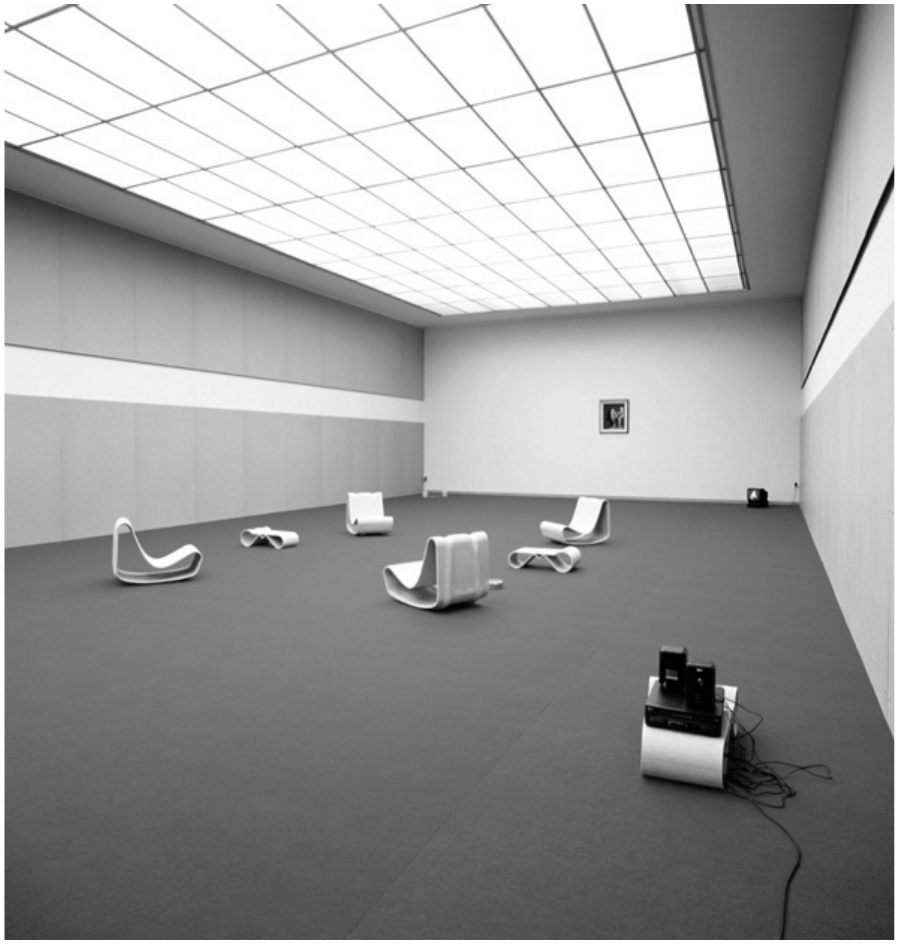
Abb. 16

Abb. 17

Abb. 18

Abb. 19

Abb. 20

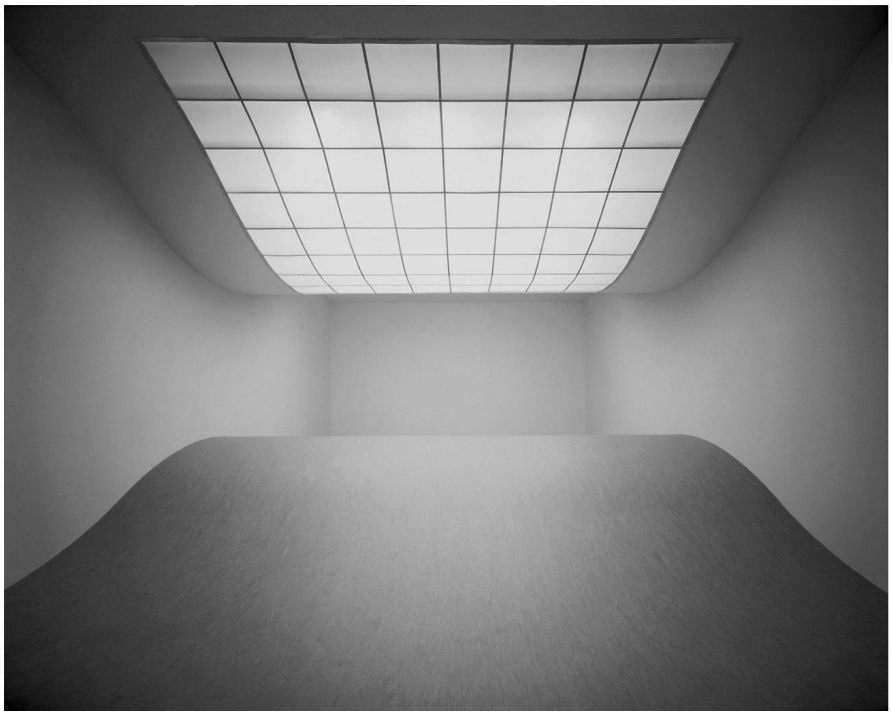
Abb. 21

Abb. 22

Abb. 23

Abb. 24

Abb. 25

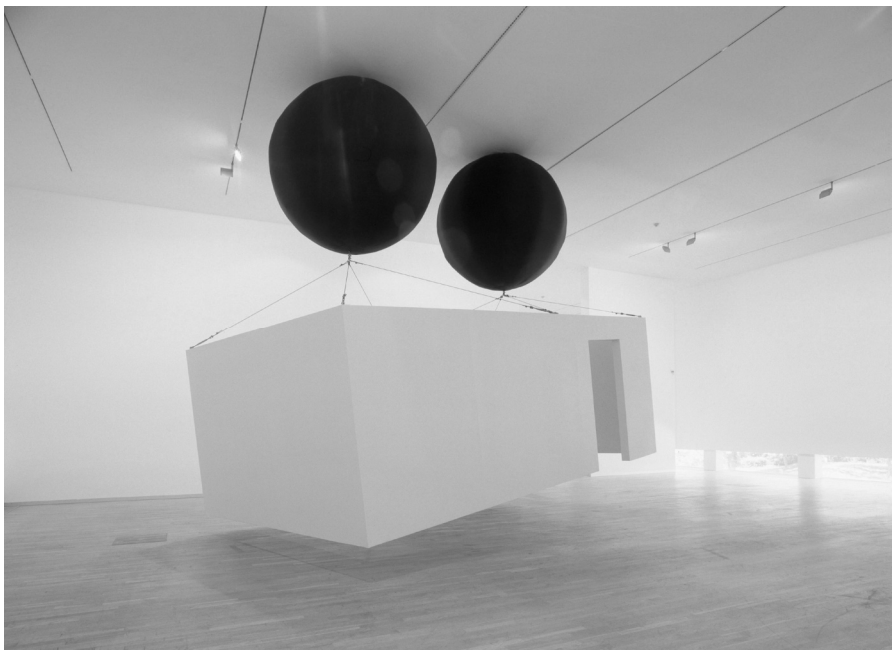
Abb. 26

Abb. 27

Abb. 28

Abb. 29

Abb. 30

Abb. 31

Abb. 32

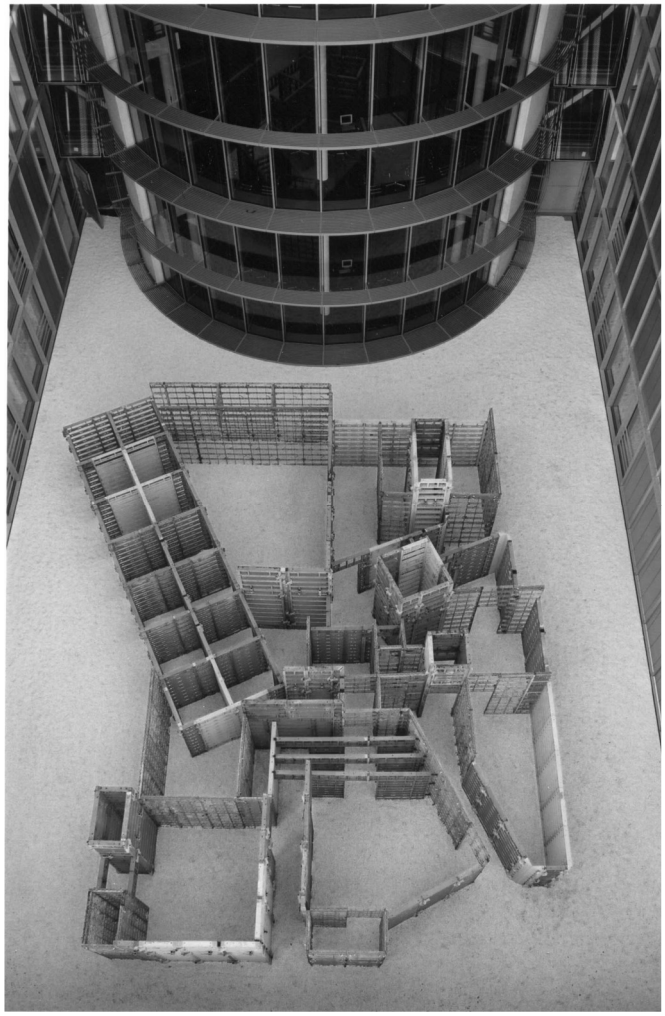
Abb. 33

Abb. 34

Abb. 35

Abb. 36

Abb. 37

Abb. 38

Abb. 39

Abb. 40

Abb. 41

Abb. 42

Abb. 43

### *6.2. Abbildungsverzeichnis*

1. Monica Bonvicini, *Never Again*, 2005
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
Lederne Hängematten, Industrieketten, Metallgerüst, Größe variabel
Photo: Jens Ziehe

2. Franka Hörnschemeyer, *Das Westzimmer,* 2001
Kapinos Galerie, Berlin
Modulsysteme, 375 x 925 x 625 cm
Photo: David Brandt

3. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Tilted Wall*, 2001
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Dänemark
MDF, Holz, Farbe, „Ausgang"-Schild
245 x 390 x 138 cm
Courtesy Klosterfelde, Berlin, Photo: SMK Foto

4. Gregor Schneider, *Haus u r,* 1985-2007 (Außenansicht)
Unterheydener Straße 12, Rheydt
Photo: © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst, Bonn

5. Monica Bonvicini, *A Place to Call Home,* 1994
Berolina Haus, Alexanderplatz, Berlin
4 C-Prints (je 210 x 140 cm)
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

6. Monica Bonvicini, *Deutsche Deckung*, 1994/1995 (Außenansicht)
Haus am Waldsee, Berlin
Holzkonstruktion, Eternitziegel (je 20 x 20 cm)
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

7. Monica Bonvicini, *Deutsche Deckung* (Innenansicht)

8. Monica Bonvicni, *Wallfuckin'*, 1995/1996 (Installationsansicht)
„Soma in Bethanien", Gruppenausstellung, Kunstamt Kreuzberg Bethanien, Berlin
Schwarz-Weiß-Video, Monitor, Holzplatten, Gipskartonplatten, Aluminiumbolzen, Backsteine, weiße Farbe, Türen, 250 x 310 x 330 cm
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

9. *Wallfuckin'* (Filmstill)

10. Monica Bonvicini, *Hausfrau Swinging*, 1997
„Vertigo“, Gruppenausstellung, Galleria Emi Fontana, Mailand
Video, Monitor, imprägniertes Holz (grün), Gipskartonplatten, weiße Farbe
205 x 105 x 44,5 cm
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

11. Monica Bonvicini, *Hammering Out (an old argument)*, 1998
Galerie Mehdi Chouakri, Berlin
Video Stills, DVD, 60 Minuten Farbvideoprojektion
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

12. Monica Bonvicini, *A violent, tropical, cyclonic piece of art having wind speeds of or in excess of 75 mph*., 1998
Galerie Mehdi Chouakri, Berlin
Aluminiumstützen, Gipskartonplatten, weiße Farbe, 2 Axialventilatoren, 350 x 600 x 400 cm
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

13. Monica Bonvicini, *Plastered,* 1998
„Junge Szene“, Wiener Sezession, Wien/„Quobo“, Ausstellung des ifa-Institut für Auslandsbeziehungen, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
Gipskartonplatten, Styropor, Größe variabel
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

14. Monica Bonvicini, *I Believe in the Skin of Things as in that of Women*, 1999
dAPERTutto, XLVIII Biennale di Venezia
Gipskartonplatten, Aluminiumstützen, Graphit, Holzplatten, Größe variabel
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

15. Monica Bonvicini, *BEDTIMESQUARE*, 1999
Galleria Emi Fontana, Mailand
Holz, Keramikkacheln, Kieskacheln, Gipskartonplatten, Luftmatratze, 400 x 360 x 60 cm
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

16. Monica Bonvicini, *Eternmale*, 2000
Kunsthaus Glarus, Glarus
Teppich, Eternitplatten, Willy Guhl-Möbel, Aluminiumfolie, 2 Videos auf Monitoren, 2 Tonquellen, Gemälde von Pablo Picasso, Größe variabel
Courtesy of the artist, Galleria Emi Fontana, Milano, West of Rome, Los Angeles
© Monica Bonvicini / VG Bild-Kunst, Bonn

17. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *How are you today?*, 2002
Galleria Massimo de Carlo, Mailand
Leiter, Holz, Gips, gläserne Halbkugel, Maße variabel
Courtesy Galleria Massimo de Carlo, Photo: Studio Blu

18. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Zwischen anderen Ereignissen*, 2000
Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
Weiße Farbe, Malutensilien, Abdeckplane, mobiles Baugerüst, Maler, Maße variabel
Courtesy the Artists, Photo: Carla Åhlander / Punctum / H. C. Schink

19. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Taking Place*, 2001
Kunsthalle Zürich, Zürich
Ortsspezifisches Projekt
Courtesy the Artists, Photo: Carla Åhlander / Burkhard Meltzer

20. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structure, Fig. 88*, 2000
Manifesta 3, Moderna Galerija, Ljubljana
Holz, Farbe, Glas, Stahl, Büroausstattung, künstlerische Werke und Portfolios, Personal
300 x 600 x 600 cm
Courtesy the Artists, Photo: Elmgreen & Dragset

21. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structure, Fig. 111,* 2001
Portikus, Frankfurt a. M.
Sperrholz, Plexiglas, Aluminium, Vinyl, Neonlicht, 480 x 750 x 1500 cm
Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Photo: Wolfgang Günzel & Wonge Bergemann

22. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structures, Fig. 55, Cruising Pavilion*, 1998
Marelisborg Wald, Århus, Dänemark
Dielen, Kirschholz, Farbe, Plexiglas, Gummimatten, 230 x 400 x 400 cm
Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Photo: Bent Ryberg

23. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structure, Fig. 11, Diving Board*, 1997
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark
MDF, Gummi, Aluminium, Glas, 60 x 75 x 200 cm
Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Photo: Bent Ryberg

24. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structures, Fig. 21, Queer Bar*, 1998
Contemporary Arts Center, Vilnius, Littauen
MDF, Farbe, Zapfhähne, Scheuerleisten, Fußstützen, Barhocker, 150 x 300 x 300 cm
Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Photo: A. Kemezys

25. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structures, Fig. 45, Dug Down Gallery*, 1998
Reykjavik Art Museum/gallery i8, Rekjavik, Island
Holz, Farbe, Büromöbel, Halogenspots, 220 x 320 x 500 cm
Courtesy Klosterfelde, Berlin, Photo: Borkur Arnason

26. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, *Powerless Structures, Fig. 146, Elevated Gallery*, 2001
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen/
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
Holz, Farbe, Kabel, Vinyl, Lüfter, Büromöbel, 530 x 575 x 340 cm
Courtesy the Artists, Photo: SMK Foto / Andreas Szlavik

27. Franka Hörnschemeyer, *Trockenbau 1189*, 1989
Galerie Equlibrist, St. Niklaas, Belgien
Gipskarton, Fugenspachtel, 260 x 630 x 470 cm
Photo: Franka Hörnschemeyer

28. Franka Hörnschemeyer, *Trockenbau. Fassadenraum*, 1990
Galerie Equilibrist, St. Niklaas, Belgien
Gipskarton, Fugenspachtel, 250 x 625 x 431 cm
Photo: Franka Hörnschemeyer

29. Franka Hörnschemeyer, *Schatten.Verschiebung*, 1994
Palais Thurn & Taxis, Bregenz
Gipskarton, Ständerwerk, 390 x 1875 x 800 cm
Photo: Serge Hasenböhler

30. Franka Hörnschemeyer*, 00.395*, 1995
Hawerkampshalle, Münster
Messebauwände, 290 x 2095 x 1150 cm
Photo: Franka Hörnschemeyer

31. Franka Hörnschemeyer, *DIN 2750*, 1997
„Minimal Maximal“, Gruppenausstellung, Museum Weserburg, Bremen
Ständerwerk, 250 x 250 x 468 cm
Photo: Franka Hörnschemeyer

32. Franka Hörnschemeyer, *Block III: Einraumwohnung*, 2000
Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf
Schalelemente, 550 x 555 x 420 cm
Photo: Franka Hörnschemeyer

33. Franka Hörnschemeyer, *BFD – Bündig Fluchtend Dicht*, 1998-2001
Paul-Löbe-Haus, Deutscher Bundestag, Berlin
Schalelemente, 390 x 1490 x 1720 cm
Photo: Stephan Erfurt

34. Gregor Schneider, *u r 10, Kaffeezimmer*, 1993
*Haus u r*, Rheydt
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

35. Gregor Schneider, *u r 8, Total Isolierter Toter Raum*, 1989-1991
Giesenkirchen
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

36. Gregor Schneider, *u r 9, Grosser Raum*, 1992
Galerie Löhrl, Mönchengladbach
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

37. Gregor Schneider, *U 55, Wand*, 1993
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

38. Gregor Schneider, *U 60 und 61, Wand und ausgetauschtes Wandstück 1:1*, 1994
Museum Haus Lange, Krefeld
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

39. Gregor Schneider, *u r 3A*, 1994
Andreas Weiss Galerie, Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

40. Gregor Schneider, *u r 12, Total Isoliertes Gästezimmer*, 1995
*Haus u r,* 1995/Kunsthalle Bern, 1996
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

41. Gregor Schneider , *u r 19, Liebeslaube*, 1995-1996
*Haus u r*, Rheydt/*Totes Haus u r*, Venedig Biennale 2001
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

42. Gregor Schneider, *u r 44 Hannelore Reuen, Alte Hausschlampe*, 2000
Galerie Foksal, Warschau/Hamburger Kunsthalle, Hamburg
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

43. Gregor Schneider, *u r 54, N. Schmidt*, 2001-2003
Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven/Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008