

Paratexte

Paratexte

Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption

Herausgegeben von

Lucie Kolb, Barbara Preisig und Judith Welter

DIAPHANES



Die Schriftenreihe ›745. Kunst Design Medienkultur‹
versammelt Beiträge zu Forschungsschwerpunkten
der Hochschule Luzern-Design & Kunst.

Herausgegeben von Wolfgang Brückle und Rachel Mader.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-931-1

© diaphanes, Zürich 2018

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Lucie Kolb, Barbara Preisig, Judith Welter

Dynamiken des Werks? 7

Rachel Mader

Text, Kontext, Paratext

Anfang und Ende von Kunstwerken und Disziplinen 17

Annette Gilbert

Kontroversen um den Paratext

Eine literaturwissenschaftliche Handreichung für den kunstwissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs 29

Eva Kernbauer

Entkleiden, verkleiden

Ausstellen als künstlerische Praxis bei Willem de Rooij und
Danh Võ 51

Judith Welter

»We May Never Know When or If the Piece Comes to an End«
Gerüchte als Paratexte 71

Barbara Preisig

Ephemera

Karrieren des Paratextes in der Konzeptkunst 1967–1975 83

Lucie Kolb

Arbeit am Rahmen

A.N.Y.P. und *when tekkno turns to sound of poetry* 101

Beatrice von Bismarck

R. S. V. P.

Louise Lawler und die Kunst des Einladens 115

Antje Krause-Wahl

Magazine nach der Konzeptkunst

Veröffentlichungsstrategien in *Continuous Project*,
Made in USA und *Thoi Trang Tre* **133**

Die Autorinnen **153**

Lucie Kolb, Barbara Preisig,
Judith Welter

Dynamiken des Werks?

Robert Barry versandte 1969 eine Einladung, die dem Publikum mitteilte, die Galleria Sperone sei während der Ausstellung geschlossen: »During the exhibition the gallery will be closed.« Die Galerie schloss tatsächlich vorübergehend ihre Türen. Auf und mit dieser unscheinbaren Karte, die heute längst Sammlerstatus hat, verschmelzen das Kunstwerk und seine rahmenden Elemente. Die Einladung, die traditionell die Ausstellung bewirbt, tritt hier nicht nur an deren Stelle, sondern ersetzt auch das objekthafte Werk. Barrys Werk steht stellvertretend für künstlerische Praktiken, die auf Bereiche der Vermittlung und Werbung übergreifen. Das Beispiel verdeutlicht, dass der kunsthistorische Werkbegriff heute über die materielle Herstellung etwa eines Bildes oder einer Skulptur hinausgeht. Es provoziert aber auch die Frage danach, inwiefern wir überhaupt noch von einem Werk sprechen können. Wo hört ein Kunstwerk auf und wo beginnt sein Kontext? Lässt sich diese Grenze beliebig festlegen? Und wer legt sie fest?

Kunst kann heute oftmals nicht klar von ihrer Rahmung getrennt werden. In Kunstwerken, aber auch bei der Gestaltung und Konzeption von Einladungskarten, Werbeanzeigen, Ausstellungskatalogen und -displays, Zeitschriften, Vortragsreihen oder Webseiten verschränken sich künstlerische, kuratorische und theoretische Praktiken. Diese Tendenz setzte spätestens in den 1960er Jahren ein, als KünstlerInnen begannen, mit ihrer Praxis auf Bereiche des Ausstellens, der Vermittlung und der

Bewerbung überzugreifen. Es entstanden diskursive Praktiken, die mit neuen Formen der Verwertung einhergingen. Folgt man Marius Babias, so ist spätestens in den 1990er Jahren ein regelrechter »Diskursmarkt« entstanden.¹ Auf diesem wurden nicht mehr künstlerische Praktiken gehandelt, die werkförmig sind, sondern solche, die etwa schriftliche oder dokumentarische Materialisierungsformen aufweisen oder auf dem Prinzip der Teilhabe und des momentanen Erlebens basieren.

Die Einbeziehung des institutionellen Rahmens oder der spezifischen Produktions- und Marktbedingungen des Kunstbetriebs dient heute dazu, Praktiken zu entwickeln, die sich nicht nur der Objekthaftigkeit entziehen, sondern auch die Dokumentation als künstlerischen Handlungsraum einbegreifen. Wie lässt sich über Werke sprechen, deren Grenzen nicht eindeutig zu verorten sind? Was bedeutet es für den (nichtkünstlerischen) Umgang mit Werken, wenn KünstlerInnen die Vermittlung und Kommunikation ihrer Werke nicht länger KuratorInnen und TheoretikerInnen überlassen? Obschon diese Fragen seit längerer Zeit Bestandteil kunsttheoretischer Überlegungen sind, gibt es kein ausreichendes theoretisches Vokabular, das sowohl der Komplexität künstlerischer Vorgehensweisen Rechnung trägt als auch Werke adäquat zu beschreiben und analysieren vermag.

Um die sich verschiebenden Rahmen- und Diskursbedingungen in den Blick zu rücken, wird etwa der Begriff »Kontext« herangezogen. Er wurde aus der strukturalistischen und poststrukturalistischen Sprachtheorie als analytisches Hilfsmittel in die Kunstwissenschaft eingeführt und hat seit den 1990er Jahren einen festen Platz in Diskursen der Gegenwartskunst.² »Kontext«

¹ Vgl. Marius Babias: »Vorwort«, in: Ute Meta Bauer. *Kuratorische Praxis. Interviews und Gespräche*, hg. von dems., Köln 2012, S. 7–12. ² Vgl. Jacques Derrida: »Signatur, Ereignis, Kontext« [1971], in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 291–314, und Brian O'Doherty: *In der Weissen Zelle/Inside the White Cube*, Berlin 1996. Der Kontextbegriff wird darüber hinaus in Zusammenhang mit der Institutionskritik (1960er und 1970er Jahre) und der Kontextkunst (1990er Jahre) verwendet, also mit künstlerischen Formen der strategischen Bezugnahme auf die sie umgebenden räumlichen, institutionellen und ideologischen Bedingungen. Vgl. *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, hg. von Alexander Alberro und Blake Stimson, Cambridge und London 2009, sowie *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, hg. von Peter Weibel, Köln 1994.

beschreibt alles, was ein Werk umgibt, ihm aber nicht unmittelbar zugehört. Die realen, vorgegebenen oder vorgefundenen, räumlichen, zeitlichen und institutionellen Bedingungen bestimmen – so die Annahme, die mit dem Gebrauch des Begriffs einhergeht – das Werk maßgeblich mit. Die Problematik dieses Kontextbegriffs liegt darin, dass er eine erkennbare Grenze zwischen Werk und Kontext suggeriert. Die mangelnde Differenzierung verweist nicht zuletzt darauf, dass der kunsthistorische Werkbegriff noch immer auf einer traditionellen Grenzziehung zwischen Werk und Kontext beruht und folglich einen autonomen Wirk- und Bedeutungsraum der Kunst behauptet.³ Die eingangs beschriebenen Werkformen lassen sich aber nicht länger klar von ihrem Kontext trennen. Das heißt, ein Werk besteht nicht unter gleichbleibenden Bedingungen in einem spezifischen Kontext. Vielmehr entstehen diese in ihrer Form nicht fixierten künstlerischen Praktiken in kontinuierlichen Aushandlungsprozessen durch verschiedene Akteure in wechselnden Kontexten. Der jeweils geltende, diskursiv bestimmte Kontext hat eine Bedeutungsverschiebung zur Folge. Indem mehrere solche Kontexte parallel gebildet werden, bleibt die Form des Werks tendenziell offen.

Auf der Suche nach einem adäquateren Begriff und einer methodischen Erweiterung des kunsthistorischen Instrumentariums stoßen wir auf Gérard Genettes Theorie des Paratexts. Das 1989 erschienene literaturwissenschaftliche Werk ist in der Kunstgeschichte erstaunlicherweise bislang wenig diskutiert worden, obwohl – wie die Beiträge in diesem Buch zeigen – einzelne Aspekte der Theorie auch für die Kunstgeschichte, -theorie und -produktion relevant sind.⁴ Als ›Paratexte‹ versteht Genette

³ Johannes Meinhardt: »Kontext«, in: *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin, Köln 2006, S. 141–144. ⁴ Außer in der Literaturwissenschaft, die Genettes Werk ausführlich diskutiert hat, gibt es auch interdisziplinäre Versuche, die Theorie des Paratexts auf Film, Theater, Medien zu übertragen. Zu den jüngeren Publikationen zählen: *The Politics of Ephemeral Digital Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*, hg. von Sara Pesce und Paolo Noto, New York 2016; Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007; Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek und Natalie Binczek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004. Im Bereich der Gegenwartskunst wird der Paratextbegriff verwendet, ohne dass damit eine methodische Reflexion einherginge. Vgl. z.B. *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext*, hg. von Thierry Greub, München 2013.

alle diejenigen Elemente, welche einen in Buchform gedruckten Text begleiten: Umschlag, Titelseite, Satz, Auflage, Name der AutorInnen, Titel, Widmungen, Vorwort, Anmerkungen, Interviews, Kolloquien, Kommentare, Briefwechsel, Tagebücher.⁵ Genette sieht im Paratext ein Anhängsel des gedruckten Textes, das im Dienst der AutorInnen die Lektüre steuert. Solche Paratexte haben etwa zum Ziel, das Buch zu bewerben und es den LeserInnen näher zu bringen, bevor sie es kennen.

Der Begriff des Paratexts ist für die beschriebenen Problemfelder der Kunst nicht zuletzt deshalb gewinnbringend, weil er, anders als ›Kontext‹, ein dynamisches Verhältnis von Werk und Rahmung impliziert. ›Para‹ beschreibt als antithetische Vorsilbe etwas, das nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen Innen und Außen angesiedelt ist, sondern auch die Grenze als solche markiert. Beim Paratext handelt es sich nach Genette also weniger um eine Grenze als um eine Schwelle oder eine »unbestimmte Zone«, die keine eindeutige Grenze zum Text und zum Diskurs der Welt über den Text aufweist.⁶ Diese Zone ist aber nicht bloß eine des Übergangs, sondern ein Ort, an dem entscheidende Transaktionen stattfinden.

Wenn wir den Begriff ›Paratext‹ auf Gegenwartskunst anwenden, lenken wir den Blick auf primär drei Eigenschaften zeitgenössischer Kunstwerke beziehungsweise der Kunstproduktion: Erstens rückt der Begriff gerade die scheinbar bestehenden Grenzen des Kunstwerkes in den Blickpunkt. Diese Grenzen werden jedoch keineswegs statisch aufgefasst, sondern sind flexibel und durchlässig. Zweitens ermöglicht er die Beschreibung der Dynamisierung von Kunstwerken, die sich auf ihre Rahmung ausdehnen und im Prozess ihrer Alterung stetig veränderbar bleiben. Drittens lenkt der Begriff Aufmerksamkeit auf die Vermittlung von Kunstwerken. Dadurch lassen sich Fragen des sozialen Ein- und Ausschlusses von Kunst neu stellen. Denn Paratexte wie das Layout, das Display oder allgemeiner die Sprache der Vermittlung entscheiden darüber, an welches Publikum sich etwas richtet oder für wen etwas lesbar ist. Unter diesen Gesichtspunkten

⁵ Siehe Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001, S. 11. ⁶ Genette 2001, S. 11.

ermöglicht der Paratext eine andere Perspektive auf vermeintliche Randelemente, die Werke konstituieren und dynamisieren. So können bewegliche Verhältnisse und Beziehungsstrukturen zwischen unterschiedlichen Akteuren, die sich im Werk niederschlagen, beschrieben werden. In dieser Verwendung liefert der Paratext-Begriff ein Analysewerkzeug und ermöglicht einen präziseren Fokus auf die Modi der Präsentation und Vermittlung von Kunst.

Einen Vergleich der Konzepte ›Kontext‹ (Kunstgeschichte) und ›Paratext‹ (Literaturwissenschaft) führt Rachel Mader durch. Mader fragt nicht primär nach den Differenzen zwischen den beiden Konzepten, sondern diskutiert gemeinsame Fragen und Problemstellungen. Beide Konzepte befassen sich mit Aspekten hier der künstlerischen, dort der literarischen Produktion, die sich an den Rändern der disziplinären Zuständigkeiten finden. Vor diesem Hintergrund plädiert Mader für eine Kombination von literatur- und kunstwissenschaftlichen Analysen zur Arbeit an den »Randzonen«.

Annette Gilbert nimmt unser Interesse an Genettes Konzept zum Anlass für eine neuerliche und kritische literaturwissenschaftliche Debatte; sie skizziert in ihrem Beitrag aktuelle philologische und literaturwissenschaftliche Positionen zum Begriff des Paratexts. Gilbert zeigt, dass die ambivalente Beziehung zwischen Paratext und Werk in den literaturwissenschaftlichen Diskussionen weitgehend ausgeklammert wird. Sie nimmt eine Rekonzeptualisierung des Begriffs vor, indem sie für eine Einbeziehung der philosophischen Rahmen- und Parergon-Diskussion in den Diskurs plädiert. Der Paratext kann angesichts dessen nicht länger als etwas dem Werk Äußerliches beschrieben werden kann. Gilberts Beitrag macht auf die Schwachstellen von Genettes Argumentation aufmerksam und verweist auf die Grenzen eines problemlosen Theorieimports über die Fachgrenzen hinweg. Aus der Perspektive der Kunstgeschichte und Kunsttheorie problematisch ist insbesondere Genettes Bestimmung des Paratexts als primär auktorial gefasster Begriff. Demnach hat nur paratextuelle Relevanz, was in direkter oder indirekter Weise durch den Autor oder die Autorin autorisiert ist.⁷ Autorschaft

⁷ Genette 2001, S. 389f.

in der Gegenwartskunst muss jedoch generell als von verschiedenen Instanzen konstruiert gedacht werden. Somit sind auch an der Produktion von Werken unterschiedliche AkteurInnen beteiligt; Paratexte sind nicht ausschließlich als das erweiterte Sprachrohr der KünstlerIn begreifbar.⁸ Vielmehr erstellen unterschiedliche Instanzen Paratexte, und diese konstituieren auch das Werk unter bestimmten Umständen mit. Wenn wir die Formen institutioneller, von der KünstlerIn nicht autorisierter Paratexte wie beispielsweise Presstexte, Ausstellungsbesprechungen, Saalzettel aus der Betrachtung ausschließen, ergibt sich ein verzerrtes Bild gegenwärtiger Kunstpraktiken. Viele aktuelle Vorgehensweisen zeichnen sich gerade durch delegierte Formen der Vermittlung aus.

Die Beiträge von Eva Kernbauer und Judith Welter thematisieren diese zunehmende Relationalität zwischen künstlerischen, institutionellen, theoretischen und vermittelnden Praktiken, aber auch dem Publikum. Wie Gilbert greift Kernbauer in ihrem Beitrag auf den Begriff ›Parergon‹ zurück, den sie als Alternative für den Paratext vorschlägt. Er leiste, was Genettes Konzept ausklammere: Das Parergon schaffe zwar die Rahmenbedingungen des Werks, sei aber nicht auktorial. Darüber hinaus beschreibe der Begriff, wie institutionelle Kontexte künstlerisch bis an den Punkt bearbeitet werden können, an dem keine Unterscheidung zwischen Werk und Ausstellung mehr möglich sei. Am Beispiel der Arbeiten von Danh Vö und Willem de Rooij belegt sie, dass Genette nichtauktoriale Paratexte, die heute etwa mit der Verschränkung künstlerischer und kuratorischer Rollen im Ausstellungsraum zum Einsatz kommen, nicht umfassend berücksichtigen kann, und damit auch nicht die spezifische Qualität künstlerischer Arbeit entlang ihrer Rand- und Vermittlungszonen.

Welter diskutiert am Beispiel von Robert Barry und Tino Sehgal künstlerische Arbeiten, die als flexible und bewegliche »Vielheiten« an verschiedenen Orten und in unterschiedlicher Form kursieren. Sie arbeitet den Zusammenhang zwischen

⁸ Diese strukturelle Veränderung wurde theoretisch von Genettes Lehrer Roland Barthes auf die griffige Formel vom ›Tod‹ des Autors gebracht; vgl. ders.: »Der Tod des Autors« [1967], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 185–193.

Werk- und Ausstellungslogik heraus, der sich mit dem Begriff des Paratexts präzisieren lässt. Die von ihr diskutierten Werkformen sind geprägt durch die vorhandene museale Infrastruktur, die bestimmte Formate oder Materialien fördert. Gleichzeitig führt Welter vor, wie die künstlerischen Praktiken ihrerseits Einfluss auf Ausstellungsdisplays und -didaktik nehmen.

Eine historische Perspektive auf »paratextuelle« Praktiken in der Gegenwartskunst liegt den Beiträgen von Barbara Preisig und Lucie Kolb zugrunde. Sie beschäftigen sich mit der Frage, welche strukturellen Bedingungen den Überlagerungen von Werk und Kontext Vorschub geleistet haben. Preisigs Beitrag rekontextualisiert anhand von Werkbeispielen von Eleanor Antin und Daniel Buren ephemere Praktiken der frühen Konzeptkunst. Im kunsthistorischen Diskurs wurden sie als (institutions)kritische Positionen kanonisiert. Die Autorin arbeitet dagegen heraus, wie Ephemera der Konzeptkunst der 1960er Jahre künstlerische Praktiken der Gegenwart vorwegnehmen. Denn indem die KünstlerInnen Ephemera gleichzeitig als Kunstwerke, PR-Instrumente und Dokumentationsmaterial nutzten, verlagerten sie die Produktion ganz auf die paratextuelle Ebene der Kommunikation und Vermittlung. Die Werke der Konzeptkunst verbinden dadurch Elemente einer flexibilisierten, dezentralisierten und mobilisierten Produktion mit einer antibürokratischen Unternehmenskultur. Wie Preisig zeigt, stehen sie – gerade wegen ihrer paratextuellen Eigenschaften – symptomatisch für die damals einsetzende ökonomische Entwicklung hin zu »immateriellen« Arbeitsformen.

Kolb analysiert eine kritische Kunstpraxis, die das Herstellen eines gesellschaftspolitischen Diskussionszusammenhangs in den Vordergrund rückt. Anhand einer Ausgabe der Zeitschrift *A.N.Y.P.* zeigt Kolb deren doppelte Funktion sowohl als Ausstellungskatalog wie auch als Beitrag zur Ausstellung selbst. Die Analyse beleuchtet einen Moment der Auflösung traditioneller Ausstellungsformate, die in den 1990er Jahren zur verstärkt theoretischen Rahmung und Fundierung von Ausstellungen und zur Neupositionierung von Kunstmuseen als diskursive Institutionen führte.

Die Beiträge von Beatrice von Bismarck und Antje Krause-Wahl zeigen, wie der Paratext ermöglicht, Werke ebenso wie

institutionelle und diskursive Praktiken in ihrer Multifunktionalität und ihren verschiedenen Abhängigkeiten zu verstehen. Bismarck analysiert in ihrer Fallstudie die Einladungskarte von Louise Lawler zum Berliner Ausstellungsprojekt *The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space 3*, realisiert im Jahr 2000 in der Berliner Galerie neugerriemschneider. Bismarck verortet die Arbeit im Kontext von ortsspezifischer Kunst, die das Verhältnis von Institution, Publikum und Kunst offenlegt. Im Format der Einladungskarte wird die Aufgabenteilung zwischen KuratorInnen, KünstlerInnen und GestalterInnen thematisiert; künstlerische ›Autorschaft‹ wird als pragmatische Arbeitsteilung unterschiedlicher SpezialistInnen präsentiert. Indem Lawler eine Einladungskarte als Kunstwerk deklariert, unterläuft sie gleichzeitig jene Marktmechanismen, für die die Institution der Galerie steht. Hier liegt von Bismarck zufolge das kritische Potenzial paratextueller Kunst.

Krause-Wahl stellt drei künstlerische Projekte und Zeitschriften vor, die ihre eigene Funktion reflektieren und insofern zugleich Text und Paratext sind. Anhand von Beispielen aus den 1990er und 2000er Jahren diskutiert sie die Verwandlung von Magazinen in Bestandteile einer künstlerischen Produktion, die aus einem dynamischen Netz verschiedener Tätigkeitsbereiche entsteht und die sie umgebene Ökonomie mitverhandelt. Die Projekte zeigen auf, wie die Verschmelzung von Werken und Paratexten produktiv gemacht werden kann.

Das vorliegende Buch basiert auf einem Workshop, der 2014 an der Hochschule Luzern durchgeführt wurde.⁹ Die darin versammelten Beiträge zeigen zum einen ein Anwendungsgebiet auf, denn die Auseinandersetzung mit dem Paratext-Begriff bietet einen Zugang zu einer Reflexion von Vokabular, das der Beschreibung der Dynamiken zwischen Werken und ihren Randzonen dient. Zum anderen geben sich in den Untersuchungen aber auch Ambivalenzen, Grenzen und Unzulänglichkeiten des Begriffs zu erkennen. Der Blick auf Probleme, die sich im Transfer

⁹ Für die Unterstützung beim Lektorat danken wir Wolfgang Brückle, Rachel Mader und Pablo Müller.

vom Text zum Werk ergeben, vermag insofern der Schärfung einer Perspektive zu dienen. Die Anwendung des Begriffs Paratext auf Gegenwartskunst ermöglicht die Beschreibung von beweglichen, sich im Werk niederschlagenden Verhältnissen und Beziehungsstrukturen zwischen unterschiedlichen Akteuren. Außerdem können wir mit ihm scheinbare Randelemente, die Werke konstituieren und dynamisieren, auf differenzierte Weise beschreiben, als es durch die Begriffe ›Rahmung‹ oder ›Kontext‹ möglich ist. Einzelne Werke, aber auch institutionelle und diskursive Praktiken können so in ihrer Multifunktionalität und verschiedenen Abhängigkeiten untersucht werden.

Rachel Mader

Text, Kontext, Paratext

Anfang und Ende von Kunstwerken und Disziplinen

Die nicht enden wollenden Entgrenzungen des Kunstwerks haben die Frage nach den rahmenden Faktoren der künstlerischen Produktion zusätzlich verschärft. Kunst und Kunstgeschichte haben gleichermaßen die Intensivierung der Debatte vorangetrieben, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven und entsprechend divergierenden Stoßrichtungen. Ist es den Kunstschaffenden um die konstante Herausforderung der Grenzen der Kunst zu tun, so interessiert sich die Kunstwissenschaft – ihrer disziplinären Herkunft als historische Wissenschaft verpflichtet – dafür, deren Verschiebungen nachzuvollziehen, zu benennen und verorten. Im Zuge selbstreflexiver Überlegungen hat die Kunstwissenschaft in den letzten Jahren aber ihre analytisch-methodischen Vorgehen auf ihre Legitimation hin befragt, und zwar gerade mit Rücksicht auf die Parameter, mittels derer sie die jeweilige künstlerische Arbeit untersucht und situiert. Wird eine formal-stilistische Analyse bereits seit einigen Jahrzehnten als zu reduktionistisch erachtet, so gerieten in den letzten Jahren mehr und mehr auch diejenigen Ansätze in die Kritik, die sich für den Kontext der jeweiligen Arbeit interessierten. Die Vorwürfe richten sich gegen die vermeintliche Klarheit der kontextuellen Parameter, die, so die selbstkritischen

Einschätzungen, doch eigentlich Ergebnis gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse seien, was hinter ihrer allzu selbstverständlichen Anwendung jedoch unsichtbar zu werden drohe. Die als Reaktion auf diese Einsicht geforderte Öffnung des bisherigen Verständnisses von Kontexten ist in einer problematischen Weise umfassend und unverbindlich. Die nachfolgenden Überlegungen zeichnen die geschilderte Entwicklung nach und schließen mit einer thesenhaften Diskussion möglicher Schnittstellen nicht nur von ›Kontext‹ und ›Paratext‹, sondern auch der künstlerischen und kuratorischen Produktion und der möglichen Konsequenzen dieser Verbindungen für zukünftige Forschungsfragen zum Umfeld der Kunst.

Kontextraub, die Aufgaben der Kunstgeschichte und Selbstreflexion

Durch Kontextraub sei die Kunstgeschichte groß geworden, so der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp in seinem 1991 veröffentlichten Aufsatz *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. Diese Gesten der Isolierung teile sie, so Kemp beruhigend, mit sämtlichen anderen Wissenschaften, die durch die Konzentration auf eine spezifische Frage oder einen Ausschnitt in einer größeren Erzählung notwendigerweise Komplexität reduzieren und so erst bearbeitbar machen. Fatal an diesem Vorgehen sei weniger die Reduktion auf Einzelaspekte oder Subthemen als die damit verbundene Idee, dass diese einstweilig getrennten Untersuchungsgegenstände problemlos wieder zu einem Ganzen zusammengefügt werden könnten. Die Kunstgeschichte praktiziere ebendiese Erzählform; museale Präsentationen seien bestes Beispiel dafür und als die »institutionelle Form des Kontextraubes« zu bezeichnen.¹ Im Zuge ihrer eigenen Entwicklung hat die Kunstgeschichte eine Vielzahl von Perspektiven vorgeschlagen, mit Hilfe derer dem Werk erneut ein Kontext zugestanden oder eher zugeordnet werden konnte. Für den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin war dieser Kontext vor allem in der Persönlich-

¹ Wolfgang Kemp: »Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität«, in: *Texte zur Kunst* 2 (1991), S. 89–101, hier S. 90.

keit des Künstlers angelegt, die ihrerseits durch Komponenten wie Nationalität oder Schule geprägt sei und sich schließlich in einem individuellen Stil ausgedrückt habe. Als Aufgabe seines Fachbereichs erachtete er die Rekonstruktion dieser Konstellationen in einem bedeutungerschließenden Zusammenhang.² Seine Kritiker beurteilten diese bereits im Vorhinein festgelegten Kategorien als problematisch, da sie nicht vom Werk aus gedacht seien und ihm dementsprechend nicht gerecht zu werden vermögen.³ Die insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Kunstgeschichte eingebrachten Betrachtungsweisen nährten sich meist an methodischen Reflexionen aus anderen Disziplinen (der Sozialgeschichte, Semiotik, Psychoanalyse, Diskursanalyse, später auch an kulturwissenschaftlichen Zugängen wie Repräsentationskritik und gendertheoretischen, queeren oder auch postkolonialen Perspektiven) und machten die künstlerische Arbeit zum Ausgangspunkt ihrer eigenen, gleichwohl über das Werk hinaus zielenden Betrachtungen.⁴ Genau diesen Mechanismus wiederum rückt Kemp ins Zentrum seiner Kritik am kunstwissenschaftlichen Umgang mit Kontexten der Kunst: »Kontexte werden ›gebildet‹, sie sind nicht, sie waren nicht primär gegeben.« Und in der Folge zitiert er eine für das Missverständnis der kontextuellen Präexistenz exemplarische Formulierung des Kunstpädagogen Gunter Otto: »In einem weiteren Auslegungsschritt werden ›Kontexte‹ gebildet. Sie können aus Bildern oder aus Texten bestehen, die auf Bilder verweisen, zu Bildern hinführen. Kontexte helfen, das Form-Inhalts-Gefüge, das Konzept eines Bildes zu verstehen. Kontexte sollen aber auch helfen, den historischen gesellschaftlichen Zusammenhang, die Allocation eines Bildes aufzudecken.«⁵ Die künstlerische Arbeit

2 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], Basel und Stuttgart 1979. Auf die Bedeutung Wölfflins für ein frühes Verständnis von Kontext und Text verweist sowohl Kemp 1991, S. 93, als auch Paul Mattick: »Context«, in: *Critical Terms for Art History*, hg. von Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago und London 1996, S. 70–86. 3 Diese Kritik formulierte Arnold Hauser, der in seinen Schriften ab Mitte des 20. Jahrhunderts einen sozialwissenschaftlich ausgerichteten Blick auf Kunst stark zu machen beabsichtigte. Vgl. dazu v.a. die 1951 erstmals veröffentlichte Studie *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 4 Mattick 1996, S. 76, verweist darauf, dass das Interesse am Kontext des künstlerischen Werkes parallel zu einem gesteigerten Bewusstsein für die sozialen Faktoren der Kunstproduktion insgesamt verläuft. Eine Intensivierung dieser Entwicklungen situiert er in der Nach-68er-Ära. 5 Kemp 1991, S. 93, dort auch die Formulierung von Otto.

ist, hält Kemp gegen diese Ausführungen, nicht einfach Ergebnis der sie bedingenden Kontexte, wie es etwa Panofsky mit seiner Formel von Kunstwerken als Dokumenten der ›Weltanschauung‹ eingängig gefasst hatte.⁶ Zwischen dem Kunstwerk, so entgrenzt es auch sein mag, und dem Kontext, so umfassend dieser auch konzipiert ist, bestehe kein einfaches kausales oder ›intentionales‹ Verhältnis.⁷ Der so linear konzipierten Bezugnahme liegt seiner Meinung nach die ebenso irrige Annahme zu Grunde, dass sich Text und Kontext klar trennen ließen, ein Kritikpunkt, den auch die Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaftlerin Mieke Bal und der Kunsthistoriker Norman Bryson als grundlegende Problematik des Begriffs bezeichnen.⁸ Stattdessen schlagen sie, durchaus in Übereinstimmung mit Kemp, ein sich wechselseitig bedingendes Verhältnis zwischen Text und Kontext vor und markieren die von der Kunstgeschichte hergestellte klare Differenz zwischen diesen beiden Faktoren als Ausgangspunkt einer selbstreflexiven Geste: »To set up this separation of text from context, then, is a fundamental rhetorical move of self-construction in art history.«⁹ Und damit verorte sich die Kunstwissenschaft disziplinär, eine Überlegung, an die Kemp insofern anschließt, als dass er für die von ihm geforderte »dynamische Komplexität« gerade interdisziplinäre Zusammenarbeit voraussetzt, da die Kunstgeschichte alleine keinesfalls alle notwendigen Bezüge zur Verfügung zu stellen vermöge.¹⁰

6 Panofskys Wendung wird denn auch in vielen Texten über Kontexte aufgegriffen, so etwa bei Mattick 1996, S. 74, aber auch in Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans: »Kunstwerk, Kontext, Zeit«, in: *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hg. von dens., Berlin 1995, S. 17–34, hier S. 30. 7 Kemp 1991, S. 99f. 8 Mieke Bal und Norman Bryson: »Semiotics and Art History. A Discussion of Context and Senders« [1991], in: *The Art of Art History. A Critical Anthology*, hg. von Donald Preziosi, Oxford und New York 1998, S. 242–256, hier S. 243. 9 Bal und Bryson 1998, S. 250. 10 Kemp 1991, S. 89: »Wir finden, dass es an der Zeit ist, diese Basis derart zu erweitern, dass der originäre Kontext und damit das Kunstwerk in seiner Ortsbeziehung und Situationsbindung wieder in ihr Recht gesetzt werden, dass Formen und Kontextbildung, geplante und gewachsene, durch die Jahrhunderte hinweg untersucht werden – mit Hilfe neuer, zum Teil noch zu entwickelnder Frageansätze, welche die Postulate der Einfachheit und Isolierung überwinden und sich an der Vorstellung struktureller wie dynamischer Komplexität orientieren. Damit ist eine Aufgabe umschrieben, welche die Kunstgeschichte nicht allein angreifen kann. Sie ist angewiesen auf die Kooperation der Architekturgegeschichte, der Urbanistik, der Systemforschung, der Ökologie und funktionsgeschichtlich orientierter Spezialdisziplinen wie etwa Literaturgeschichte.«

Explodierende Kontexte und künstlerische Testfälle

In den letzten Jahren hat die Kunstwissenschaft denn auch rege auf Theorien und Methoden aus anderen fachlichen Bereichen zurückgegriffen, um die in der Kunst selbst angelegten auszuwuchernden Referenzen zu fassen zu versuchen. Diese doppelte Kontexterweiterung – fachübergreifende Analysen und expandierende künstlerische Praktiken – haben zu einer kaum überblickbaren Ausdifferenzierung von Diskursfeldern insbesondere im Bereich der zeitgenössischen Kunst geführt, die sich zwangsläufig mit Teilaspekten beschäftigen, die ihrerseits jeweils durchaus als (disziplinäre) Positionierungen zu verstehen sind. Die lange dominante Kunstgeschichte der Namen (KunsthistorikerInnen waren SpezialistInnen für Nicolas Poussin, Leonardo da Vinci oder Rembrandt van Rijn) wurde ergänzt durch mittlerweile mindestens ebenso präsente thematisch ausgerichtete Erzählungen mit entsprechendem Expertentum für beispielsweise ›Authentizität‹ und ›Affekte‹ in der Kunst oder das Verhältnis künstlerischer Produktion zu Politik und sozialer Arbeit (Community Art). Die daraus resultierende Problematik ist die Schaffung von spezialisierten diskursiven Feldern für jeweils spezifische künstlerische Positionen, die darin gleichsam gefangen sind. Was dies bedeutet, möchte ich am Beispiel von sogenannten Beteiligungsprojekten kurz skizzieren. Diese künstlerischen Vorgehensweisen zielen generell auf eine Interaktion mit einer jeweils mehr oder weniger genau definierten Gruppe (etwa eine Quartierbevölkerung oder Jugendliche), meist mit dem Ziel, ihr mit unkonventionellen Mitteln neue Perspektiven des Handelns zu eröffnen, sie also zu aktivieren. In aller Regel treten die Kunstschaffenden von außen an diese Kontexte heran und müssen sich erst mit den konkreten Verhältnissen vor Ort auseinandersetzen. Dafür steht ihnen meist ein im Vergleich mit den komplexen Anforderungen kleines Zeitbudget zur Verfügung, so dass ein gründlicher Austausch mit der Zielgruppe nur sehr bedingt hergestellt werden kann. Genau dieser Aspekt ist als Kritikpunkt in den letzten Jahren zum Gegenstand teils hitziger Debatten geworden: Kritiker werfen den Kunstschaffenden vor, diese Projekte bloß als Schritte innerhalb ihrer Karriere zu behandeln und nicht an einem echten Austausch interessiert

zu sein. Auch wird ihnen nachgesagt, anstelle von ›echten‹ Begegnungen dem involvierten Gegenüber künstlerische Konzepte zu überstülpen, in denen diese zu Statisten einer auf Rezeption im Kunstkontext ausgerichteten Inszenierung werden. Thomas Hirschhorns partizipative Serie der Monumente, dazu gehören etwa das *Gramsci Monument* in der Bronx (2014) oder auch das *Bataille Monument* auf der documenta 12 (2002), zählen zu den populärsten und von links wie rechts in gleich grundlegender Weise kritisierten Projekte. Die in ihrer Anlage ausufernden Konstellationen – nebst einem mehrteiligen installativen Setting im öffentlichen Raum umfassen sie immer auch diverse Programmpunkte wie Vorträge, Workshops mit der lokalen Bevölkerung, aber auch spontan auf die Situation reagierende Interventionen – werden hauptsächlich hinsichtlich der asymmetrischen Interaktion mit der Anwohnerschaft verurteilt.¹¹ Ganz anders erging es der Arbeit *Die offene Bibliothek* des Künstlerduos Clegg & Guttmann. Ihre in ausgedienten Elektrizitätskästen in unterschiedlichen Hamburger Stadtvierteln platzierten und von Anwohnern bespielten Bibliotheken wurde als gründlich vorbereitete und gut funktionierende Projekt rezipiert. In der Tat wurde die Auswahl der Orte zusammen mit einem Team von Sozialwissenschaftlern nach dem Prinzip einer maximalen Streuung ausgewählt: Es sollten sowohl in bürgerlich geprägten Gebieten als auch in solchen mit einem hohen Anteil an sozial benachteiligten Menschen Bibliotheken aufgestellt werden. Das Ergebnis dieser Verteilung erstaunt wenig: Während im wohl-situierten Quartier die AnwohnerInnen sich über die Laufzeit des Projektes hinaus für den Bestand ihrer Bibliothek einsetzen, funktionierte im Viertel mit weniger privilegierten Bürgern das Projekt nicht: Es wurden keine Bücher in den Kasten hineingelegt, ja dieser wurde gar zerstört.¹²

Die Bestimmung der in diesen oder ähnlich gelagerten Projekten (die Bezeichnung ›Werk‹ oder auch ›künstlerische Arbeit‹ werden dafür schon kaum mehr in Anschlag gebracht) eröffneten Kontexte ist offensichtlich mehrschichtig und entsprechend

¹¹ Eine ausführlichere Analyse dieser Debatten findet sich bei Rachel Mader: »Begegnen, interagieren, verhandeln. Zur Neukonzeption von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis«, in: *Kunst und Öffentlichkeit*, hg. von Dagmar Danko, Oliver Moeschler und Florian Schumacher, Wiesbaden, 2015, S. 95–111. ¹² Vgl. Mader 2015.

komplex. Und sie sind, wie dies Claire Bishop in *Artificial Hells* einleitend festhält, schon allein deshalb kaum adäquat zu analysieren, weil in jedem Fall nur ein Bruchteil dessen wahrgenommen werden kann, was diese Projekte ausmacht, gerade hinsichtlich der effektiven Partizipation und ihres Niederschlags bei der involvierten Bevölkerung auf längere Sicht.¹³ Ungeachtet dieses Umstands befasst sich die Kritik vorwiegend mit der Frage nach der Partizipation, rekonstruiert die Verhältnisse zwischen den unterschiedlichen involvierten Akteuren und konstatiert dabei nicht selten ein Gefälle zwischen dem Kunstfeld als dominantem und definitionsmächtigem Bereich gegenüber demjenigen sozialen Umfeld, innerhalb dessen die Partizipation ihre Effekte eigentlich zu zeitigen hätte. Ohne dass diese Annahme hier diskutiert werden könnte, ist sie für die vorliegende Thematik deshalb aufschlussreich, weil sie Logik und Mechanismen von Diskursen offenlegt, mit denen Kontexte gebildet und durchgesetzt werden. Im vorliegenden Fall meint dies die Konzentration auf eine ausgewählte Thematik, die, obwohl durchaus zentral, ihrerseits erneut nur durch die Isolation von den sie umgebenden Kontexten an Schärfe und Eindeutigkeit gewinnt. So ist das kritische Urteil über Hirschhorns Monumente primär ethisch-moralischer Natur; es bedient sich also einer im politischen und gesellschaftstheoretischen, aber weniger im ästhetischen Diskurs gängigen Kategorie, ohne sich über die Herkunft der interpretativen Kriterien Rechenschaft abzulegen. »The social turn in contemporary art has prompted an ethical turn in art criticism«, so beschreibt Claire Bishop diese Bewegung in ihrem Artikel *The Social Turn. Collaboration and its Discontents* von 2006 und fordert eine andere Gewichtung der in die Interpretation eingebrachten Kriterien.¹⁴

13 Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London und New York 2012, bes. S. 7ff. **14** Vgl. Claire Bishop: »The Social Turn. Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum* 44 (2006), S. 178–183, hier S. 180. Die Kritikerin Lucy Lippard hat diese Wendung sogar programmatisch gefordert, indem sie in acht Punkten ethische Kriterien benennt, die ortsspezifische – und nicht wenige davon sind partizipativ angelegt – Projekte zu erfüllen haben. Sie nennt folgende Stichworte, die nicht an sich ethische Kategorien benennen, sondern innerhalb derer sich die Kunstschaffenden mit ethischen Fragen zu konfrontieren haben: Specific, Collaborative, Generous und Open-Ended, Appealing, Simple und Familiar, Layered, Complex und Unfamiliar, Evocative, Provocative und Critical. Vgl. Lucy R. Lippard: *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 286f.

Diese Entwicklung hat in gleicher Weise mit dem Aufgabenbereich einer Kunstgeschichte der Gegenwart zu tun wie mit der Entgrenzung der Künste selbst.¹⁵ In der Kunst sind die ersten künstlerischen Hinweise auf ihren eigenen Kontext gekoppelt an die Befragung der Funktionsweise des Kunstsystems und datieren als breit wahrnehmbares Phänomen auf den Beginn der 1960er Jahre.¹⁶ Auf die kontextuellen Bedingungen verweisen etwa die Gesten der Minimal Art und der Land Art sowie die Konzeptkunst, die Pop Art und – weniger direkt, aber nicht minder effektiv – auch Happenings und Performances. Zeitgleich entwickelten sich künstlerische Strategien, die den Werkbegriff herausforderten, sei es durch prozessorientierte Vorgehen, durch ihre Medienspezifität (beispielsweise Plakataktionen) oder eben auch, indem sie sich für soziale Interaktionen interessierten. Die Entgrenzung der Künste hat eine Multiplikation der involvierten und potentiellen Kontexte nach sich gezogen, auf welche die Kunstwissenschaft, die damit zurechtzukommen hatte, mit einer Hinwendung etwa zu politischen, postkolonialen, gender- und identitätsspezifischen Theorien als Hilfswissenschaften reagiert, die das hermeneutische Einkreisen der künstlerischen Produktion begleiten und stützen sollten.

Paratexte und offene Kontexte: Herausforderung an die disziplinäre Logik

Die in den letzten Jahrzehnten intensivierte Bearbeitung der Rahmen der künstlerischen wie der literarischen Produktion hat die entsprechenden interpretierenden Wissenschaften (Kunst- oder eben Literaturwissenschaft) in grundlegender Weise herausgefordert. Die Debatten um Kontexte und Paratexte haben

¹⁵ Vgl. Anne-Marie Bonnet: *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*, Köln 2004, bes. S. 40ff., sowie Verena Krieger: »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstwissenschaft«, in: *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von ders., Köln, Weimar, Wien 2008, S. 5–25. ¹⁶ Vgl. den kurzen historischen Abriss der sogenannten Kontextkunst von Peter Weibel: »Konturen einer Geschichte der Kontextkunst«, in: *Kontext Kunst*, hg. von dems., Köln 1994, S. 37–64. Auch Johannes Meinhardt: »Kontext«, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin, Köln 2006, S. 141–144, datiert die Frage »Wie wird etwas zu Kunst?«, die er dafür als Ausgangspunkt setzt, in die 1960er Jahre; davor sei diese kaum so gestellt worden.

sich in beiden Feldern intensiviert, und die dabei benannten Herausforderungen zeigen, was letztlich wenig erstaunlich ist, durchaus Verwandtschaft: Vertreter beider Disziplinen kamen zur Einsicht, dass die konstruierte Trennung zwischen Werk und Kontext sowie zwischen Text und Paratext unzulässig sei, da sie die effektiven Verbindungen in keiner Weise adäquat widerspiegeln. Vielmehr handle es sich um äußerst unscharfe, einander bedingende und jeweils individuell ausgestaltete Verhältnisse, von Genette selbst als »unbestimmte Zone« bezeichnet und von Kemp als ein »existentielles Aufeinanderangewiesensein« beschrieben, während Bal und Bryson auf dem »principle of indeterminability« insistieren, das zwischen Text und Kontext bestehe.¹⁷ In beiden Diskursen wird ein eindeutig kausales und lineares Verhältnis zwischen den beiden Faktoren in aller Entschiedenheit zurückgewiesen und stattdessen von einer dynamischen Konstellation ausgegangen.¹⁸ Seitens der Literaturwissenschaft wurde die »Kardinalfunktion der Paratexte« vorerst als »Rezeptionslenkung« beschrieben. Eine erweiterte Auffassung von paratextuellen Äußerungen im Sinne eines Präsentierens des Texts, also als »Sichtbarmachung in einem ästhetischen und materiellen Sinn«, zeigt jedoch enge Parallelen zu kontextuellen Interessen in Kunst und Kunstwissenschaft. Künstlerische Gesten wie diejenigen von Daniel Buren (die Streifenbilder im öffentlichen Raum), Michael Asher (Ausstellung in der Kunsthalle Bern von 1992), Joseph Kosuth (*Text/Kontext*, München 1979), Hans Haacke (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings. A Real-Time Social System, as of May 1, 1971*) Marcel Broodthaers (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXième Siècle*, Brüssel 1968–1969), Sherrie Levine (die der Appropriation Art zugerechnete Serie *After xy*) oder auch Andrea Fraser (*Gallery Talks*) legten mit sehr unterschiedlichen Fokussierungen die rahmenden Parameter der Kunstpräsentation offen. Dabei ging es, auch das macht die sehr exemplarische Aufzählung offensichtlich, nicht um die Offenlegung eines wie auch immer gearteten ursprünglichen Kontexts des Kunstwerks, eine Kritik,

¹⁷ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001, S. 11; Kemp 1991, S. 98; Bal und Bryson 1998, S. 247. ¹⁸ Diesbezüglich berufen sich sowohl Bal und Bryson 1998 wie auch Gilbert (in diesem Band auf S. 29ff.) auf Jacques Derrida.

wie sie im Bezug auf museale Präsentationen von Kunst fast zeitgleich mit der Etablierung der Institution selbst erstmals zu hören war.¹⁹ Gemeint ist vielmehr der jeweils geltende Kontext, der gemäß der unterschiedlichen Orte der Aufführung, Besprechung oder auch nur Aufbewahrung künstlerischer Werke eine je eigene, situativ bedingte Konstellation und möglicherweise auch Bedeutungsverschiebung zur Folge hat. Damit wird das Text-Kontext-Verhältnis als genuin relationales gefasst, ein Votum, das in der Deutlichkeit sowohl von der Kunstwissenschaft als auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion formuliert wird.²⁰ Und in gewisser Hinsicht fatalerweise findet sich genau dieser Anspruch auch in aktuellen künstlerischen Praktiken, für die Claire Doherty die Bezeichnung »The New Situationists« gewählt hat.²¹ In ihrer zwar vagen, sich aber dezidiert von der kunsthistorisch bereits nobilitierten Kategorie der Kontextkunst absetzenden Beschreibung dieser Praxis beschreibt sie »situated practices« als Modell von »experience as a state of flux which acknowledges place as a shifting and fragmented entity«. Grundlage einer solchen Arbeitsweise sei ein Selbstverständnis der Agierenden als Gefährten der lokalen Gemeinschaft, deren Rolle – sowohl die der Kuratierenden, Auftraggebenden als auch der Kunschtchaffenden selbst – sich immer wieder verändern könne, da sie der Situation angepasst werden müsse.²²

Diese Annäherung zwischen kunst- und literaturwissenschaftlichen Problemstellungen und künstlerischer oder auch kuratorischer Praxis verschärft das hier zur Diskussion stehende Verhältnis zwischen Text und Werk sowie zwischen Kontext und Paratext. In Praxis und Theorie wurde zwar damit eröffnet, was Kemp unter der Wendung des »offenen Kontexts« als Postulat und

19 Vgl. Mattick 1996, S. 70, mit einem Hinweis auf Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, der in seinen *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* von 1815 das Museum als Ort bezeichnet, in dem die Kunstwerke fernab ihres Entstehungsorts gezeigt würden und damit auch von demjenigen Umfeld entfernt, aus dem ihre eigentliche Bedeutung erwachsen sei. **20** Kemp 1991, S. 98, formuliert dies folgendermaßen: »Differenz und Interaktion, strukturelle Determiniertheit und strukturelle Koppelung bestimmen das Verhältnis der beiden Größen. Sie stehen nicht als bedingte und bedingende, als variabel und invariable Relate zueinander, sondern finden ihren jeweils historischen Ausgleich durch gegenseitig bedingte Veränderungen.« **21** Claire Doherty, »The New Situationists«, in: *Contemporary Art. From Studio to Situation*, hg. von ders., London 2004, S. 7–13, hier S. 7. **22** Vgl. Doherty 2004, S. 10.

Herausforderung für eine von ihm geforderte »Kunstgeschichte der Komplexität« formuliert. Mit Hinweis auf den interpretativen Umgang mit Beteiligungsprojekten sollte auf mögliche Fallstricke hingewiesen werden, wenn es darum geht, innerhalb von Situationen mit fast maximal offenen Kontexten Pfade der Auslegung zu entwickeln und etablieren. Theoretische Referenzen sind dabei nicht grundsätzlich eine Alternative zu linearen, eindimensionalen und kausalen Argumentationssträngen; sie operieren potentiell in gleicher Weise mithilfe einer Isolation von Fragen und Themen, wie dies die Stil- oder Sozialgeschichte getan haben, und entwickeln in ähnlicher Weise blinde Flecken und eine Scheinautonomie der Autorenposition.

Insgesamt weisen die in jüngerer Zeit vorgenommenen selbstkritischen Reflexionen über Kontext und Paratext, ihrer unterschiedlichen disziplinären Herkunft verbunden, wenn auch andersartige, so doch in der Stoßrichtung durchaus vergleichbare Kritikpunkte und Blickwinkel auf. Sei es die Forderung nach einem nicht einzig am Einzelkünstler orientierten Autorchaftsverständnis, sei es diejenige nach einem dynamisierten Verständnis des Verhältnisses von Text und Kontext oder nach einer Erfassung der Funktion der rahmenden Texte in ihren multiplen Bestimmungen. Auch hat jeder Zugang je eigene Schwachstellen der Diskussion aufgedeckt, deren Behebung nicht selten auf Kompetenzen anderer Disziplinen angewiesen zu sein scheint. Es geht also wohl weniger darum, die beiden Begriffe »Kontext« und »Paratext« und die damit verbundenen Denksysteme gegeneinander auszuspielen, als sie so miteinander zu konfrontieren, dass sowohl parallele Interessen als auch die fachspezifischen Kompetenzen herausgestrichen und wechselseitig fruchtbar gemacht werden können. Gefragt ist also Dialog und eine gemeinsame Arbeit an den »offenen Kontexten« (Kemp) – eine Notwendigkeit angesichts dessen, dass der Fokus auf Dynamisierung und relationale Verhältnisse zwischen Text und Kontext die Disziplinen und ihre Strukturlogik (diejenige des Teilens und Isolierens von Problemen) weiterhin in grundlegender Weise herausfordert.

Annette Gilbert

Kontroversen um den Paratext

Eine literaturwissenschaftliche Handreichung für den kunstwissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs

Der Begriff ›Paratext‹ hat in den letzten 25 Jahren, ausgehend von den Schriften Gérard Genettes, eine beispiellose Karriere gehabt, wovon nicht zuletzt der vorliegende Sammelband zeugt. Die Kontroversen, die sich in der Literaturwissenschaft seitdem entwickelt haben, haben jedoch leider noch längst nicht dieselbe Öffentlichkeit gefunden wie Genettes Ausführungen in *Seuils* von 1987, die inzwischen zum Standardwerk und fast alleinigem Referenzpunkt avanciert sind. Die jüngeren und kritischen Positionen haben es in der Regel noch nicht einmal in die einschlägigen Lexika und Einführungswerke der Literaturwissenschaft geschafft. Im Folgenden soll daher in aller Kürze die philologische Diskussion skizziert und ein Teil der aus literaturwissenschaftlicher Sicht offenen Probleme aufgezeigt werden, in der Hoffnung, dass dies für die Übertragung des Begriffs und Konzepts auf Phänomene und Tendenzen in der Kunst zweckdienlich sein mag.

Eingrenzung: Peritext, Textsorten und herkömmliche Typologien

Es kann inzwischen wohl als allgemeiner Konsens der kritischen Parateextforschung festgehalten werden, dass Genettes Ausführungen zum Paratext »bei allem Verdienst wenig schlüssig« sind und ihnen eine ausgesprochen »unscharfe Basisterminologie« zugrunde liegt.¹ In gängigen Lexika werden die offenen Widersprüche jedoch meist zugunsten eines restriktiven, scheinbar stimmigen Begriffsgebrauchs ausgeblendet. So lautet der Eintrag zu ›Paratext‹ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* in der Neuausgabe von 2003: »Beiwerk und Rahmenstücke eines Textes. Expl: Die ›paratextuelle‹ Umgebung eines Textes, die nicht (wie im Drama der → Nebentext) zu ihm selbst gehört, aber einen deutlichen Bezug zu ihm herstellt, wird durch die Texte gebildet, die ihn innerhalb eines Buches oder sonstigen Veröffentlichungs-Kontextes begleiten. Dazu gehören der → Titel, die Angabe des Autornamens (häufig ergänzt durch Informationen zu seiner Person im ›Waschzettel‹, Rücken- oder Klappentext eines Buches), die → Widmung, das → Motto, das Nachwort und das → Vorwort, Zählung und ggf. (Zwischen-)Überschriften der Paragraphen oder auch → Kapitel; besonders bei wissenschaftlichen Publikationen häufig auch Inhaltsverzeichnis, Anmerkungsapparat, Bibliographie, Sach- bzw. Personen-Register.«²

Zwei für die Literatur(-wissenschaft) typische Einschränkungen des Parateextbegriffs werden hier deutlich: Die Präferenz liegt eindeutig auf jenem Bereich, den Genette ›Peritext‹ getauft hat, das heißt auf jenen Elementen, die den Text »innerhalb eines Buches oder sonstigen Veröffentlichungs-Kontextes begleiten«. Schon Genette hat diese Elemente, die sich »im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes« situieren, als

¹ Remigius Bunia: »Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ›Erzähler‹ und ›Paratext‹, angestoßen durch die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann«, in: *Poetica* 37 (2005), S. 273–392, hier S. 379, sowie Annika Rockenberger und Per Röcken: »Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion«, in: *Poetica* 41 (2009), S. 293–330, hier S. 297. ² Burkhard Moennighoff: »Paratext«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3 Bde., hg. von Georg Braungart u.a., Berlin und New York 2003, Bd. 3, S. 22–23, hier S. 22.

»sicherlich typischste Kategorie« von »Paratext« bezeichnet.³ Der Epitext hingegen, das heißt öffentliche Äußerungen, Kommentare, Tagebücher, Briefe, Interviews des Autors und ähnliches, die »zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind«, finden bei Genette nur kursorisch Erwähnung.⁴

Die Konzentration auf den Peritext lässt sich möglicherweise einerseits damit begründen, dass der Bereich des Epitexts prinzipiell uferlos ist.⁵ Andererseits wird häufig argumentiert, dass die Epitexte nicht »konstitutiv mit einem Werk verbunden sind«, das heißt für das Funktionieren des Werks als Werk in der Regel nicht notwendig sind.⁶ Dass der Epitext nicht nur eine rezeptionslenkende, sondern eine tatsächlich werkrelevante Funktion übernimmt, ist selten, etwa bei immateriellen Werken und bei Fakes oder Fälschungen, denn diese werden erst im Nachhinein als (anderes) Werk erkenn- und identifizierbar.

Darüber hinaus zeigt sich in der oben genannten Bestimmung des Paratexts im *Reallexikon* eine deutliche Tendenz, »allein die Textsorten in der Umgebung eines anderen Textes« in Betracht zu ziehen.⁷ Sie werden häufig explizit als »Kern des Paratextes« bezeichnet.⁸ Diese Eingrenzung arbeitet einer Entgrenzung des Textbegriffs entgegen – ein im Zusammenhang der Übertragung des Begriffs auf die bildende Kunst sicher diskussionswürdiger Umstand. Dabei wird aber übersehen, dass das Beiwerk des Buchs in verschiedenen medialen und materiellen Ausformungen vorliegen kann: selbstredend als Text, aber eben auch als Einband, Papierqualität, typographisches Erscheinungsbild, Logo, Illustration und dergleichen; nicht zu reden von kontextuellen und institutionellen Aspekten wie Reihenzugehörigkeit, Verlagswahl, Erscheinungsort und -jahr, die einen Text ebenfalls

3 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001, S. 12. 4 Genette 2001, S. 12. Genauer müsste man wohl sagen: außerhalb des »Buchs«. 5 Vgl. Genette 2001, S. 330: »als Anhängsel des Anhängsels verliert sich der Epitext immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses.« 6 Christoph Jürgensen: »Der Rahmen arbeitet«. *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts*, Göttingen 2007, S. 24. 7 Moennighoff 2003, S. 23. 8 Burkhard Moennighoff: »Paratexte«, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1999, S. 349–356, hier S. 349; ähnlich auch Rockenberger und Röcken 2009, S. 323. Vgl. außerdem Werner Wolf: »Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ›Literarische Rahmung« als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept«, in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, hg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel, Berlin 2008, S. 79–98.

imprägnieren, indem sie ihn zeitlich und institutionell verorten und hohe symbolische Aussagekraft besitzen.

Erwähnung finden diese verschiedenen Aspekte des Paratexts bei Genette durchaus, wenn auch nur am Rande und vorrangig in der Einführung, wo er beispielsweise konstatiert, dass nahezu sämtliche berücksichtigte Paratexte »den linguistischen Status des Textes teilen. Meistens ist also der Paratext selbst ein Text: Er ist zwar noch nicht *der* Text, aber bereits Text. Doch muß man zumindest den paratextuellen Wert bedenken, den andere Erscheinungsformen annehmen können: bildliche (Illustrationen), materielle (alles was zu den typographischen Entscheidungen gehört, die bei der Herstellung eines Buches mitunter sehr bedeutsam sind) oder rein faktische. Als *faktisch* bezeichne ich einen Paratext, der nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet.«⁹ Ungeachtet der ihnen hier zugestanden Bedeutung werden im weiteren Verlauf von Genettes Untersuchung eben diese »anderen Erscheinungsformen« des Paratexts aber auffallend vernachlässigt. Dass Genette sie nicht dem vom Autor verantworteten, sondern dem »*verlegerischen Peritext*« zurechnet, mag zumindest zu einem Teil das auffällige Desinteresse der Literaturwissenschaft an diesen nichttextuellen Paratexten erklären.¹⁰ Allerdings mehren sich inzwischen die Stimmen, die diese »übermäßige Inanspruchnahme des Autorbegriffs« kritisieren und Paratextualität als »Gegenstand geteilter Autorschaft(en)« verstanden wissen wollen.¹¹

Die Eingrenzung des Paratexts auf Peritext und Textsorten spiegelt sich in Aufzählungen »typischer« Paratextsorten wie der oben genannten aus dem *Reallexikon* wider, die beispielhaft Titel, Autornamen, Klappentext, Widmung, Motto, Nachwort,

⁹ Genette 2001, S. 14 [Herv. i.O.]. ¹⁰ Genette 2001, S. 22. [Herv. i.O.] ¹¹ Alexander Böhnke: *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld 2007, S. 15, sowie Georg Stanitzek: »Buch. Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«, in: Ursula Rautenberg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*, hg. von Ursula Rautenberg, 2 Bde., Berlin 2010, Bd. 1, S. 157–200, hier S. 180. Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen dient Stanitzek die hochgradig arbeitsteilige und kollektiv organisierte Produktionsweise bei Film und Fernsehen.

Vorwort, Paginierung sowie Zwischen- und Kapitelüberschriften anführt. Listen wie diese suggerieren, dass sich der Ausdruck ›Paratext‹ »durch eine geordnete, unabgeschlossene Aufzählung von Beispielen extensional« bestimmen lässt.¹² Damit wird zwar Genettes eigenes typologisches Vorgehen aufgegriffen. Zugleich aber wird die Aufmerksamkeit der Ordnung und Übersichtlichkeit halber auf einige wenige paratextuelle ›Klassiker‹ beschränkt, die offensichtlich so etwas wie den unproblematischen ›Normalfall‹ abbilden, während nichtsprachliche und strittige Phänomene wie die Typographie oder der institutionelle Kontext – in Genettes Begriffen: der ›materielle‹ und der ›faktische‹ Paratext – konsequent ausgeblendet werden.

Erkennbarkeit: Räumliche und (typo-)graphisch-dispositive Paratextanalyse

Wenn in Definitionen wie der obigen zudem behauptet wird, dass die paratextuelle Umgebung den Text »innerhalb eines Buches oder sonstigen Veröffentlichungs-Kontextes begleitet«, aber nicht »zu ihm selbst gehört«, so stellt sich die Frage, wie sich Paratexte und Text voneinander unterscheiden lassen.¹³ Diese Frage ist alles andere als trivial.

In der Regel wird eine räumliche Definition zugrunde gelegt. Da sich der Peritext im Gegensatz zum Epitext nicht über die Einheit von Autor und Werk, sondern aus der Einheit des Buchs bestimmt, ist die konkrete räumliche Situierung des Peritexts im Buch, das heißt seine »Nähebeziehung zum Text«, entscheidend.¹⁴ Es handle sich, so Burkhard Moennighoff in einer auch sonst häufig verwendeten Formulierung, um »Rahmenstücke«, die »am Rande der Seite, am Anfang beziehungsweise Ende des Buches« oder »in den Zwischenräumen«, nicht aber »im Hoheitsgebiet des ›Haupt- oder ›Kerntextes‹ selbst« auftreten können.¹⁵

¹² Rockenberger und Röcken 2009, S. 298. ¹³ Moennighoff 2003, S. 22. ¹⁴ Rüdiger Nutt-Kofoth: »Texte lesen – Texte sehen. Edition und Typographie«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 78 (2004), S. 3–19, hier S. 4. ¹⁵ Moennighoff 2003, S. 22, und Nikola von Merveldt: »Vom Geist im Buchstaben. Georg Rörers reformatorische Typographie der Heiligen Schrift«, in: Ammon und Vögel 2008, S. 187–223, hier S. 192.

Diese Definition trifft tatsächlich auf viele peritextuelle Elemente zu, etwa das Titelblatt, Impressum, Vor- und Nachwort, den Klappentext, die Seitenzahlen oder Kolumnentitel. Zugleich lassen sich viele Gegenbeispiele finden. Nikola von Merveldt führt beispielhaft Rubrizierungen in Handschriften und Hyperlinks in elektronischen Texten an, die »räumlich-visuell und wörtlich identisch mit dem Haupttext« und somit »zugleich Text und Paratext« sind.¹⁶ Nicht erfasst wird mit dieser Definition zudem die »materielle Realisierung« des Buchs: »Wahl des Formats, des Papiers, der Schrift usw.«¹⁷ Das sind sämtlich Phänomene, die in der Literaturwissenschaft mit ihrem Fokus auf den Text(inhalt) traditionell marginalisiert werden. Im Zuge des Material Turn und vorangetrieben von der Editionswissenschaft sind solche Aspekte jedoch verstärkt in den Blick geraten. In diesem Zusammenhang hat sich eine intensive und kontroverse Debatte um den paratextuellen Status der materiellen Aspekte literarischer Werke entwickelt. Dazu Anlass gegeben hat bereits Genette, der in der oben zitierten Definition die nichtverbalen »Erscheinungsformen« des Beiwerks implizit von den verbalen Paratexten abhebt, indem er sie nicht als Paratext bezeichnet, sondern ihnen nur einen »paratextuellen Wert« beimisst.¹⁸ Diese vage und Fragen aufwerfende Formulierung scheint nahezulegen, dass die genannten Aspekte diesen »paratextuellen Wert« »nicht permanent besitzen, sondern unter nicht näher spezifizierten Bedingungen »annehmen können«.¹⁹

Ausgetragen wird die Debatte um den paratextuellen Status oder Wert nichtverbaler Elemente des Beiwerks eines Buchs vor allem am Beispiel der Typographie.²⁰ Diese findet aufgrund ihres umstrittenen Status in den Aufzählungen typischer Paratexte in den Lexika meist keine Erwähnung.²¹ Das bildet einen aufschlussreichen Gegensatz zur Wahrnehmung außerhalb der

16 Merveldt 2008, S. 192. **17** Genette 2001, S. 22. **18** Genette 2001, S. 14. **19** Vgl. Rockenberger und Röcken 2009, S. 303. Dem schließt sich auf S. 304 die Frage an: »Was heißt hier »Wert« und wie kann dieser gemessen werden? Genette gibt hierauf keine Antwort.« **20** Vgl. z.B. die Beiträge von Thomas Rahn, Rainer Falk, Roland Reuß, Stephan Kurz über editionstypographische Probleme in *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006); außerdem Merveldt 2008, Nuttkofoth 2004, Bunia 2005, Rockenberger und Röcken 2009 sowie Georg Stanitzek: »Paratextanalyse«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, 3 Bde., hg. von Thomas Anz, Stuttgart und Weimar 2007, Bd. 2, S. 198–203 und Stanitzek 2010. **21** Eine der wenigen Ausnahmen bildet Stanitzek 2007, S. 198.

Literaturwissenschaft, etwa in der Kunstgeschichte, wo der paratextuelle Status der Typographie häufig über jeden Zweifel erhaben ist. So wird auch in der Einleitung zum vorliegenden Sammelband innerhalb der Aufzählung typischer Paratexte der Satz eines Textes an prominenter Stelle genannt: »Umschlag, Titelseite, Satz, Auflage, Name der AutorInnen, Titel, Widmungen, Vorwort, Anmerkungen, Interviews, Kolloquien, Kommentare, Briefwechsel, Tagebücher«. ²² Auch die historische Wandelbarkeit des Paratexts wurde in der Einladung zum Workshop, aus dem der vorliegende Sammelband hervorgegangen ist, ganz selbstverständlich in Hinsicht auf »paratextuelle Elemente wie Typographie, Absatzgebung, Setzung eines Textes« diskutiert. ²³

Möglicherweise würde sich ein ähnlich zerstrittenes Bild in der Kunstwissenschaft ergeben, wenn es um den Status vergleichbarer materieller und medialer Erscheinungsformen von Kunstwerken ginge, etwa darum, ob es legitim ist, in einer Lichtinstallation die Glühbirne durch eine Energiesparlampe zu ersetzen oder einen Breitbildfilm ans TV-Format anzupassen. Die Verwandtschaft solcher Fragestellungen mit dem diffizilen Status der Typographie in Hinsicht auf literarische Werke stellt beispielsweise Stephanie Syjuco in ihrer Installation *Phantoms (H_RT_F D_RKN_SS)* von 2011 heraus. Präsentiert werden zum einen zwölf verschiedene Ausgaben von Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), die Syjuco aus der Rückführung des auf verschiedenen Internetplattformen verfügbaren digitalen und unformatierten Texts in die materielle Buchform gewonnen hat. Der unschöne, fehlerhafte, mit Werbung und Hyperlinks durchsetzte Satz dieser »re-editioned texts« erweist sich als starker Störfaktor bei der Lektüre. Ergänzt wird dies um einen dreiminütigen Found-Footage-Film, der Beispiele der unzähligen YouTube-Filmen vorangestellten Warnung »This film has been modified from its original version. It has been formatted to fit this screen« aneinanderreihet und so auf ein der Digitalisierung von Texten sehr ähnliches Phänomen der historischen Wandelbarkeit medialer Formate verweist. Die Problematik

²² Lucie Kolb, Barbara Preisig, Judith Welter: »Dynamiken des Werks?«, im vorliegenden Band, S. 7–16, hier S. 10 ²³ Vgl. die Einladung zum Workshop *Paratexte*, Hochschule Luzern Design & Kunst, 11. Sept. 2014.

solch medialer Übersetzungen (»mistranslations«), die häufig mit Verlusten einhergehen, wird im defekten Titel von Syjuco's Arbeit angedeutet.

In der Literaturwissenschaft ist es gegenwärtig jedenfalls noch umstritten, ob die typographische Einrichtung eines Textes eine Eigenschaft und somit authentischer, »integrativer Bestandteil des historischen Textes« ist oder ob sie »als dessen kontingentes Beiwerk zu gelten habe«, das nach Meinung Genettes allenfalls »die Rolle eines indirekten Kommentars zum jeweiligen Text spielen« kann.²⁴ Theoretisch ist diese Frage in jeder Hinsicht diffizil. Gesteht man der Typographie und anderen Aspekten der materiellen Gestaltwerdung literarischer Werke paratextuellen Status zu, wofür beispielsweise Georg Stanitzek und Nikola von Merveldt plädieren, so wäre es falsch, »den Begriff des Paratextuellen tatsächlich auf Randstücke zu verkürzen, ihn also in Form ›handgreiflicher‹ Randphänomene zu verdinglichen«, die sich vom Text trennen ließen.²⁵ Schließlich dürfte dann »etwa über Phänomene wie Schriftbild, Absatzgebung, Fußnoten ja/nein usw. eigentlich kein Moment überhaupt irgendeines Textes ›paratext-frei‹ zu haben sein«.²⁶ Nach dieser Argumentation ist »der Paratext im und mit dem Text ubiquitär gegeben«. Und da, wie Stanitzek betont, ein Text »ohne typographische Dimension schlechterdings nicht vorstellbar« ist, lässt sich die Typographie aus diesem Blickwinkel sogar »als elementarster aller Paratexte beschreiben: Ihr verdankt der Text – zusammen mit dem Schriftträger – seine materiell-physische Präsenz, ihr allein seine graphisch-visuelle Gestalt, in der er vor den Leser treten kann«.²⁷ Paratextualität wäre dann nicht als »Rahmenstück«, sondern als ubiquitäre »›Rahmenbedingung‹« zu verstehen.²⁸ Dann wird man aber auch Genettes vielzitierte Formulierung, dass sich ein Text »selten nackt« präsentiere, genauer fassen müssen: »Der ›nackte‹ Text, als Oppositum zu Paratext, ist nicht wirklich konkretisier- und vorstellbar, sondern dient nur als ›idealer‹ regulativer Horizont des Arguments und der Untersuchung«.²⁹

24 Rockenberger und Röcken 2009, S. 293, sowie Genette 2001, S. 38. 25 Stanitzek 2010, S. 162. 26 Georg Stanitzek: »Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung«, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. von dems. und Klaus Kreimeier, Berlin 2004, S. 3–19, hier S. 6. 27 Stanitzek 2010, S. 162, und Merveldt 2008, S. 191. 28 Stanitzek 2010, S. 162. 29 Genette 2001, S. 9, und Stanitzek 2004, S. 6.

Damit greift aber die herkömmliche räumliche Definition des Paratexts nicht mehr. Alternativ ist daher der Vorschlag entwickelt worden, dass sich Paratexte »durch ihre schiere typographische Unterscheidbarkeit auszeichnen.«³⁰ Grundlage dessen sind die verfestigten typographischen Dispositive, mit deren Hilfe sich Gattungen (beispielsweise Lyrik und Drama) und Textebenen (beispielsweise Text und Kommentar) auf einen Blick voneinander unterscheiden lassen.³¹ Im Rahmen dieser typographischen Konventionen setzen graphische und visuelle Distinktionsmerkmale wie Positionierung auf dem Blatt, Schriftgröße, Schrifttype, Schriftschnitt, Schriftfarbe die Paratexte deutlich vom »eentlichen« Text ab und machen diese eindeutig identifizierbar. Immerhin ließen sich mit diesem Ansatz auch oben genannte Problemfälle wie Rubrizierungen und Hyperlinks einbeziehen, die ihren paratextuellen Status durch Farbe, Größe und Unterstreichung anzeigen.

Folgt man dieser Argumentation, so ist Typographie allerdings nicht länger ein Paratext, sondern ihrerseits »eine wesentliche Bedingung dafür, Text und Paratext überhaupt *voneinander unterscheiden* zu können«, wie Rockenberger und Röcken einwerfen. Da die Typographie die »*notwendige* Bedingung der Sicht- und Lesbarkeit *sowohl* des »eentlichen« Textes *wie* des Paratextes« darstellt, wäre sie allenfalls »der gemeinsame Paratext des Textes *und* des Paratextes, eine Art »Meta-Paratext« oder auch: ein »Paratext zweiter Stufe«.³² Was bei dieser typographisch gestützten Paratextanalyse ebenfalls nicht in Betracht gezogen wird, sind die Historizität und wechselseitige Bedingtheit von Paratext und typographischer Konvention. Es ist allgemein bekannt, dass die Herausbildung der Paratexte, wie wir sie heute kennen, erst mit dem Buchdruck einsetzte: »Die räumlich-visuelle Ausdifferenzierung von Text und Paratext ist ein historischer Prozeß [...]. Die uns aufgrund moderner

30 Bunia 2005, S. 379. **31** Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, bes. S. 14, S. 119ff., S. 168ff. **32** Rockenberger und Röcken 2009, S. 309 und 310 [Herv. i.O.]. Ihr Fazit lautet: »die typographische Gestaltung und die aus dieser möglicherweise erwachsenden Zeichenqualitäten sind *Bestandteile* jedes (materiellen) Druck-Textes (und damit auch der Paratexte) und dienen der Unterscheidung zweier Klassen von Texten.« Rockenberger und Röcken 2009, S. 318 [Herv. i.O.].

typographischer Konventionen geläufige Marginalität der Paratexte erweist sich somit als historisches Produkt«. ³³ Die dispositive Paratextanalyse ist daher in sich zirkulär, schließlich setzt die Herausbildung entsprechender typographischer Konventionen das Wissen voraus, was ein Paratext ist. Dies mag als ein Spezialproblem der Literatur erscheinen, demonstriert aber sehr anschaulich die Schwierigkeiten der »Konzeptualisierung paratextueller Phänomene«, bei der die Unsicherheit »zur Sache zu gehören« scheint. ³⁴

Ablöseproblematik: Fiktionalisierung und Werkzugehörigkeit

Dieser rein formale, auf einer Nähebeziehung oder typographischen Dispositiven beruhende Ansatz zur Entscheidung über den paratextuellen Status eines Elements führt auch im Fall fiktionalisierter Paratexte häufig in die Irre. Unzählige literarische Werke persiflieren oder fiktionalisieren paratextuelle Elemente und typographische Dispositive, so dass diese »nur noch zum Schein die Namen paratextueller Randphänomene tragen«. ³⁵ Sie nehmen deren Gestalt an und deren Ort ein, legen ihre paratextuelle Funktion aber ab und sind Teil der Fiktion.

Waren es einst mit Vorliebe fingierte Widmungsgedichte wie in Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767), Herausgeberfiktionen wie in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819–1820) und Goethes *Leiden des jungen Werther* (1774) oder fiktive Anmerkungen des Übersetzers wie in Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15), so machen die Autoren heutzutage auch nicht vor fingierten Bauchbinden, Klappentexten, Indexen oder Inhaltsverzeichnissen halt. Selbst ISBN und Bar-

³³ Merveldt 2008, S. 192. Diese Geschichtlichkeit des Paratexts und seiner Konventionalisierung hält auch Moenninghoff 2003, S. 23, fest: »Frühformen des Paratextes gibt es schon im handschriftlichen Buch. Doch die volle Entfaltung seiner eigenen Geschichte hat die Erfindung des Buchdrucks und die öffentliche Verbreitung des Buchs zur Voraussetzung. Im 16. Jh. werden viele Erscheinungen des Paratextes konventionalisiert.« ³⁴ Stanitzek 2007, S. 199. ³⁵ Magnus Wieland: »Fußnoten über¹ Fußnoten. Am Beispiel von Renaud Camus², David Foster Wallace³ und Michael Stauffer⁴«, in: *Den Rahmen sprengen. Anmerkungspraktiken in Literatur, Kunst und Film*, hg. von Bernhard Metz und Sabine Zubarik, Berlin 2013, S. 337–363, hier S. 363.

code können künstlerisch eingesetzt und Teil des Werks werden. Überaus beliebt war und ist zudem die paratextuelle Überwucherung des ›eigentlichen‹ Texts. So bestehen etwa Jonathan Swifts *A Tale of a Tub* (1704) und Paul Fournels *Banlieue* (1990) einzig und allein aus vorgeblichen Paratexten, darunter Vorwort, Nachwort, Annotationen, Postskriptum, Bauchbinde, Widmungen, Motti, Exkurse, Digressionen, Inhaltsverzeichnis, Errata, Index, ISBN und Klappentext. In *Banlieue* sucht man letztlich sogar den ›eigentlichen‹ Text vergeblich. Es finden sich nur noch die zugehörigen Fußnoten, der Rest der Seite bleibt leer, was an Vorgänger wie Gottlieb Wilhelm Rabeners Gelehrten satire *Hinkmars von Repkow »Noten ohne Text«* (1745) oder zeitgenössische Werke wie Gérard Wajcmans *L'interdit* (1986) sowie Nik Thoenens und Lorenzo le kou Meyrs *Das Beiwerk* (2010) denken lässt, denen ebenfalls das ›Eigentliche‹, nämlich der annotierte Text, fehlt. Die Differenz zwischen Anmerkung und Text wird hier obsolet, denn die Anmerkung enthält den eigentlichen Text, sie ist der Text.³⁶ Zugleich stellt dies das Autoritätsgefüge zwischen den zwei diskursiven Ebenen in Frage: »Die Fußnote, die in ihrer akademischen Verwendung als ›Fundament der Wissenschaft‹ gilt, kann dem Text sein Fundament ebenso gut wieder entziehen. Die untergeordnete Position in der Texthierarchie spielt den Noten grundsätzlich die Möglichkeit zu, einen Text gleichwohl zu *unter*-stützen wie auch zu *unter*-minieren und zu *sub*-vertieren.«³⁷

Auch wenn es eine lange literarische Tradition dieses Spiels mit dem Paratext gibt, lässt sich für die Gegenwart eine »rasante Ausdifferenzierung paratextueller Strategien« in literarischen Werken festhalten.³⁸ Sie weist offensichtlich Parallelen zu der in der Einleitung zu diesem Sammelband konstatierten Tendenz auf, dass auch in der Kunst zunehmend mit para-artigen Elementen des Kunstbetriebs wie »Einladungskarten, Werbeanzeigen, Ausstellungskatalogen und -displays, Zeitschriften, Vortragsreihen oder Webseiten« gearbeitet wird und diese unscheinbaren und

36 Reiches Material zur Notenliteratur bieten die Beiträge in Metz und Zubarik 2013 sowie in *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, hg. von dens., Berlin 2008. 37 Wieland 2013, S. 338 [Herv. i.O.J.]. 38 Georg Stanitzek und Klaus Kreimeier: »Vorwort«, in: Dies. 2004, S. VII–VIII, hier S. VII.

bis dato häufig unbeachteten Elemente immer häufiger Werkcharakter annehmen, etwa wenn »objekthafte Werke und ganze Ausstellungen durch eine einzige Einladungskarte« ersetzt werden. Als Beleg für diesen Trend seien beispielhaft zwei jüngere Arbeiten genannt, die für Ausstellungen typische Labels zu ihrem Gegenstand wählen und damit ein häufig unterschätztes rahmendes Element in den Blick nehmen, das sich angesichts seiner unmittelbaren Nähe zum ausgestellten Werk, seiner rezeptionslenkenden Funktion und seines verbalen Charakters in der Tat bestens mit dem literaturwissenschaftlichen Instrumentarium beschreiben lässt: Hans Hollein dreht in *Imaginäres Museum* von 1987 die Größenverhältnisse um und konfrontiert auf das Maß der Legenden verkleinerte Reproduktionen von Bildern mit deren Bildlegenden, die auf die originalen Bildmaße vergrößert wurden, und Kirsten Pieroth stellt in *Untitled (Loan)* von 2007–2010 das Label zu Leonardo da Vincis *Mona Lisa* aus, nachdem sie es auf der Grundlage eines Leihvertrags zu einem Versicherungswert von 25 Euro vom Louvre entliehen hat.

Es kann wohl kein Zweifel daran bestehen, dass hier das Label Werk, nicht Paratext ist. Nicht immer aber ist der Fall so eindeutig. Schon Genette gibt zu bedenken, dass man nicht immer wisse, ob man die Paratexte dem Text zurechnen soll. Eindeutige Kriterien gibt er nicht an die Hand; im Zweifelsfall bleibe es »dem Scharfsinn des Lesers überlassen«.³⁹ Doch diesem sind Grenzen gesetzt, wie sich beispielhaft an Fournels *Banlieue* zeigen lässt. Aufgrund des Übermaßes an Paratexten, etlicher Ungereimtheiten in der Autorenbiographie, irreführender Seitenzahlen im Index und angesichts des fehlenden Haupttexts zu den Fußnoten ist der parodistische Charakter dieses Werks schnell auszumachen. Dass die genannten Paratexte Teil der Fiktion sind, dürfte somit außer Frage stehen. Was aber ist mit dem unscheinbaren Rechteinweis, der gewöhnlich den Fiktionscharakter des Kommenden ankündigt? Er findet sich wie üblich auf der Rückseite des Titelblatts und lautet: »Ce texte est une pure fiction. Toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé serait fortuite et indépendante de la volonté de l'auteur.«⁴⁰

³⁹ Genette 2001, S. 177. ⁴⁰ Paul Fournel: »Banlieue«, in: *La Bibliothèque Oulipienne*, hg. von Oulipo, Bd. 3, Paris 1987, S. 183–214, hier S. 184.

Da man Formeln wie diese wohl kaum jemals aufmerksam Wort für Wort liest, wird sicher leicht übersehen, dass Fournels Fiktionsklausel eine vielsagende Ungenauigkeit aufweist. Sie betrifft nur ein einziges Wort: Statt von »personnes« ist von »personnages existant« die Rede, also nicht von realen Personen, sondern den fiktiven Figuren. Damit ist die Formel natürlich ad absurdum geführt. Dem sensibilisierten Leser wird dies Zeichen genug sein anzunehmen, dass es sich um eine gewitzte Intervention des Autors handelt, die »bereits *im Rahmen* der Fiktion geäußert wird« und als Teil des Werks aufzufassen ist.⁴¹ Damit verlöre sie ihren paratextuellen Status und wirkte nicht länger als »juristische Entlastungsformel«. ⁴² Aber kann man sich sicher sein? Könnte es nicht auch ein versehentlicher Druckfehler sein, der auf das Konto des Setzers oder Verlegers geht? Ein Übersetzer oder ein späterer Herausgeber der gesammelten Werke bräuchte hier Gewissheit: Soll er den Fehler übernehmen, da er Teil des Werks ist, oder soll er ihn korrigieren, wie es zum Beispiel die englische Übersetzung tut?⁴³

Wie inkonsistent solche Entscheidungen häufig sind, zeigt der Fall der Druckfehlerliste von E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*, die lange Zeit in Neuauflagen nicht mehr abgedruckt wurde, da sie sich nach Beseitigung der dort genannten Druckfehler zu erübrigen schien. Seit der dritten postumen Auflage bei Reimer von 1828 wird sie regelmäßig durch pauschale Einschübe wie »(Die in der ersten Ausgabe hier folgenden Druckfehler sind in dieser verbessert.)« oder »(Hier folgten 14 Druckfehler.)« ersetzt. Allerdings ist diese Liste kein gewöhnliches Beiblatt, sondern in das fiktive »Vorwort des Herausgebers« E.T.A. Hoffmann integriert und somit, sollte man meinen, deutlich als Teil der Herausgeberfiktion gekennzeichnet. Erst in jüngster Zeit wird die bis dahin gängige Praxis im Umgang mit der Liste in Frage

41 Uwe Wirth: »Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung«, in: *Rhetorik. Figuration und Performanz*, hg. von Jürgen Fohrmann, Stuttgart und Weimar 2004, S. 603–628, hier S. 626. **42** Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier: »Fiktions-signale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)«, in: *Poetica* 32 (2000), S. 267–299, hier S. 285. **43** Dort heißt es: »This is a work of pure fiction. Any resemblance to persons living or dead is coincidental and unintentional on the part of the author.« Paul Fournel: »Suburbia«, in: *Oulipo Laboratory. Texts from the Bibliothèque Oulipienne*, hg. von Raymond Queneau u.a., London 1995, S. ii.

gestellt und der Werkstatus einer Errataliste diskutiert.⁴⁴ Das Beunruhigende daran ist, dass diese Diskussion um eine scheinbare Lappalie letztlich die Grenzen des Werks berührt und die Frage wohl nicht endgültig entschieden werden kann, sondern Auslegungssache bleibt: »Wie sich ein Paratext vom Text unterscheidet – und vice versa –, lässt sich nicht fraglos voraussetzen, sondern wird zur Aufgabe der jeweiligen Analyse.«⁴⁵

Die Problematik der Werkzugehörigkeit bestimmter Elemente ist selbstredend auch der Kunst und Kunstphilosophie nicht fremd. So beschrieb Arthur C. Danto einmal eindrücklich, wie vertrackt und voraussetzungsreich die Bestimmung dessen sein kann, was zu einem Kunstwerk zählt: »Im Arden House Conference Center der Columbia Universität gibt es eine Katzenplastik aus Bronze. Sie steht auf dem Fußboden am oberen Ende der Treppe [...]. Vermutlich ist sie von einigem Wert, [...] denn die Verwalter haben sie an das Treppengeländer gekettet – um dem Diebstahl vorzubeugen, nehme ich an [...]. Das könnte die Erklärung sein [...]. Ich neige jedoch zu der Vermutung, daß es keine angekettete Skulptur einer Katze, sondern die Skulptur einer angeketteten Katze ist, deren eines Ende in witziger Weise an einem Stück Realität festgemacht ist [...]. Freilich kann das, was wir für ein Stück Realität halten, tatsächlich ein Teil des Werkes sein, das nun die Skulptur einer Katze-gekettet-an-ein-Eisengeländer ist; doch in dem Augenblick, wo wir *ihm* zugestehen, ein Teil des Werkes zu sein – wo endet dann das Werk, oder wo kann es enden? Es wird zu einer Art metaphysischer Sandgrube, die das Universum in sich verschlingt.«⁴⁶ Danto führt etliche Beispiele aus der älteren und jüngeren Kunst an, bei denen die Uneindeutigkeit des Status einzelner Elemente Teil der Werkkonzeption ist und dem Rezipienten Zweifel aufkommen sollten, was genau zum Kunstwerk zählt. Im Fall von Richard Serras *Corner-Piece* etwa muss man sich fragen, »ob

⁴⁴ Vgl. Hartmut Steinecke: »Stellenkommentar«, in: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 5), Frankfurt a.M. 1992, S. 994–1051, hier S. 995 und S. 997f., sowie Roland Reuß: »Kritische Textkritik«, in: *Editorische Begrifflichkeit: Überlegungen und Materialien zu einem »Wörterbuch der Editionsphilologie«*, hg. von Gunter Martens, Berlin 2013, S. 103–112. ⁴⁵ Stanitzek 2007, S. 200. ⁴⁶ Arthur C. Danto: *Die Erklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* [1981], Frankfurt a.M. 1991, S. 159f. [Herv. i.O.].

die Ecke selbst ein Teil des Corner-Piece ist oder ob der Besitzer seine eigene Ecke bereitstellen muß, so wie er seine eigene Wand bereitstellen muß, wenn er ein Gemälde aufhängen will«. ⁴⁷

Besonders delikat und voraussetzungsreich ist eine solche Entscheidung im Fall all jener Elemente, die eine Verbindung zwischen Werk und Realität herstellen. Das betrifft alle Arten von Randelementen, Schwellenphänomenen und Übergangszonen. In der Literatur fallen in diese Kategorie Paratexte wie Vorwort, Rechteinweis und Errataliste, denn sie sind es, »deren eines Ende«, um mit Danto zu sprechen, »an einem Stück Realität festgemacht ist«, bilden sie doch per definitionem »eine Art Schalt- oder Schnittstelle«, die »die Einbindung des Textes in kommunikative Zusammenhänge ermöglicht oder zumindest erleichtert und katalysiert«. ⁴⁸ In der Kunst können dies die Wand oder Ecke und Sicherheitsvorkehrungen wie besagte Kette oder Absperrungen vor Gemälden sein, die sich als Teil des Werks entpuppen. Erinnert sei an Hans Haackes *Ölgemälde, Hommage à Marcel Broodthaers* (1982), das entgegen dem Titel nicht nur ein Ölgemälde von Ronald Reagan umfasst, sondern eine Installation darstellt, zu der auch der Teppich und die Kordel vor dem Gemälde gehören, durch die die Besucher auf Distanz gehalten werden. Auch die über ein ganzes Gebäude verteilte Installation *The End of Summer* von Haris Epaminonda und Daniel Gustav Cramer auf der Documenta 13 bot diesbezüglich einige Verwirrungen. Die vielen funktionslosen oder deplatziert im Raum verteilten Sockel sind noch relativ eindeutig als Teil der Inszenierung zu erkennen. Schwieriger verhält es sich mit den Vitrinen. Hier schafft wohl erst die Lektüre der am Ausgang aus dem Haus platzierten Label, auf denen die Vitrinen samt Inhalt explizit aufgeführt werden, Gewissheit: »metal vitrine, wood, glass, 4 various old Chinese monochrome glazed vases«. Unklar aber bleibt, ob das auch für das Absperrgitter gilt, das in einem der Räume die Besucher sehr eng an zwei gerahmten Fotografien an der Wand entlang zu gehen zwingt und im Gegenzug viel zu weit von einem halb hinter einer Wand versteckten leeren Sockel

⁴⁷ Danto 1991, S. 161. ⁴⁸ Danto 1991, S. 160, sowie Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*. Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul, Berlin und New York 2007, S. 12.

und einem Tisch mit Vase fernhält. Auf den Labels wird das Gitter nicht explizit erwähnt.⁴⁹ Andererseits gehört es offensichtlich zur Serie der einzelnen Eisenstäbe und Metallkonstruktionen, die sich in anderen Räumen an die Wand gelehnt finden. Die Bedeutung der Angaben auf den Labels kann in dieser Hinsicht gar nicht überschätzt werden. Sie ermöglichen es im Zweifelsfall, das Kunstwerk in seinen Bestandteilen und Grenzen zu erkennen und als solches zu konstituieren. In der Literatur gibt es nur selten so eindeutige Hinweise. Im Übrigen sind sowohl in der Kunst als auch in der Literatur solche Signale, die die Werkzugehörigkeit bestimmter Elemente anzeigen, ihrerseits paratextueller, rahmender Natur – was einmal mehr zeigt, dass es tatsächlich keinen Text »nackt«, das heißt ohne Paratext, und kein Kunstwerk ohne Rahmung geben kann.

Funktionale Parertextanalyse: Subsidiaritätsrelation?

Bleibt als letztes Kriterium zur Unterscheidung von Paratext und »eigentlichem« Text die pragmatische Funktionstüchtigkeit, die immer wieder in die Waagschale geworfen wird. Schon Genette konstatierte, »daß der Paratext immer eine Funktion ausübt« und »offenkundig – von punktuellen Ausnahmen abgesehen, die wir da und dort antreffen – in all seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.« Ein paratextuelles Element »ist immer »seinem« Text untergeordnet, und diese Funktionalität bestimmt ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine Existenz.«⁵⁰

Auch dieser Aspekt der Paratextualität wird allerdings sehr kontrovers diskutiert. So ist das hier skizzierte Hierarchieverhältnis durchaus angreifbar, wie das oben genannte Beispiel der Fußnoten bereits zeigt. Darüber hinaus besteht über die Funktion Uneinigkeit. Die »Kardinalfunktion« der Paratexte, so

⁴⁹ Das entsprechende Label gibt nur Aufschluss über die Wand, hinter der sich die Gegenstände zur Hälfte verbergen: »Untitled # 34 n/g, 2012 // wall, wooden plinth, wooden table, old small Chinese black vase // dimensions variable // HE«. ⁵⁰ Genette 2001, S. 390 und S. 18.

der allgemeine Tenor, bestehe in der Rezeptionslenkung. Diese Funktion hatte Genette bereits in seiner allerersten Erwähnung des Paratextes in seinem Buch *Palimpseste* benannt. Dort heißt es, dass Paratexte »den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen und offiziösen Kommentar versehen, dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet. [...] Das Feld dieser Beziehungen stellt zweifellos einen privilegierten Ort der pragmatischen Dimension des Werkes dar, das heißt seiner Wirkung auf den Leser [...]«. ⁵¹

Später ergänzt Genette jedoch, dass Paratexte dazu dienen, den Text »im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *présent* zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.« ⁵² Es handelt sich hierbei um eine der am häufigsten zitierten Bestimmungen des Paratexts. Was aber heißt das konkret? Schon die Formulierung »im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes« ist rätselhaft. Die Verbindung von »präsentieren« mit »présent machen« scheint jedenfalls darauf hinzudeuten, dass es hier nicht nur um die Form der ästhetischen Darbietung und Kommentierung des Texts im Dienst der Rezeptionslenkung geht, sondern eher um die Sichtbarmachung in einem ästhetischen und materiellen Sinn und um die Ermöglichung in einem existentiellen und institutionellen Sinn. Paratexte bildeten dann die unverzichtbare Voraussetzung eines Werks. Dies trifft allerdings nicht auf alle Paratexte zu – Motto, Widmung oder Nachwort etwa zählen zu den fakultativen, variablen, austauschbaren, verzichtbaren Elementen. Eine tatsächlich werkrelevante, das heißt werkkonstitutive Funktion übernimmt am ehesten der materielle Peritext (Papier,

⁵¹ Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, S. 11f. Angesprochen sind hier die Paratexte also vor allem als »hermeneutisch privilegierte und wirkmächtige Größen.« Stanitzek 2004, S. 8. ⁵² Genette 2001, S. 9 [Herv. i.O.]. Im Original heißt es: »pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa ›réception‹ et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.« Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987, S. 7 [Herv. i.O.].

Format, Typographie, Satz und dergleichen).⁵³ Infrage kommen aber auch Elemente wie Titel, Autor und Erscheinungsjahr, die die Werkidentität und Werkeinheit stiften und sicherstellen.⁵⁴ Damit schaffen sie die Voraussetzung für die Konstitution des Werks als eines solchen sowie für dessen Identifizierbarkeit und Einspeisung in die Kommunikation und den Diskurs.

Die werkkonstituierende Relevanz von Paratexten zeigt sich besonders deutlich im Fall konzeptueller Werke, deren Vorkommnisse nicht an ein physisches Objekt gebunden, sondern als immaterielle Manifestationen konzipiert sind. Beispielhaft genannt sei Daniel Burens Nummer 24 der *art & project bulletins* von 1970. Die von einer Amsterdamer Galerie herausgegebenen Bulletins kündigten nicht nur Ausstellungen an oder dokumentierten diese, sondern wurden von den Künstlern zunehmend als eigenständige Werke betrachtet, die den in der Ausstellung gezeigten Werken prinzipiell ebenbürtig waren, ja in über 40 Fällen die Ausstellung sogar ganz ersetzten.⁵⁵ Burens Nummer wurde zwar nie gedruckt. Dennoch ist sie in seinen Werkverzeichnissen als eigenständiges Werk verzeichnet. Auch in der Liste aller Bulletins im Katalog der *art & project bulletins* ist Burens Nummer aufgeführt, eingeordnet zwischen den Bulletins 23 und 25, allerdings mit zwei auffälligen Leerstellen links und rechts vom Namen Burens: Es fehlen die Nummer, das Entstehungsdatum und die Objekt- und Materialkurzbeschreibung. Diese Lücken signalisieren die fehlende Materialisierung der Bulletinnummer. Zugleich legen sie die unabdingbaren Voraussetzungen dafür offen, dass das Bulletin überhaupt als Werk in Erscheinung treten kann: Burens Konzeptkunstwerk ist angewiesen auf den regelmäßigen Erscheinungsrhythmus der Bulletinserie und ihre fortlaufende Nummerierung, vor deren Hintergrund sich allererst eine Leerstelle herausbilden kann.

⁵³ Genette selbst benutzt – in Bezug auf Autorname und Titel – den Begriff ›konstitutiv‹ bzw. ›konstituierend‹; vgl. Genette 2001, S. 45 und S. 60. ⁵⁴ Der hier vollzogene Wechsel in der Argumentation vom Text- zum Werkbegriff gründet auf einer weiteren Schwachstelle von Genettes Argumentation, kann hier aber nicht weiter ausgeführt werden. ⁵⁵ Vgl. *Art & Project Bulletins 1–156. September 1968 – November 1989*, hg. von Louise Riley-Smith, London, Cambridge, Paris 2011, sowie Annette Gilbert: »Pageworks, Sheetworks. Künstlerische Explorationen der vier Seiten eines gefalteten Blatts in den ›Art & Project Bulletins‹«, in: *Setup4. Online Magazin vom Forschungsverbund Künstlerpublikationen* 1 (2013), www.setup4.de/ausgabe-1/themen-und-beitraege/annette-gilbertpageworks-sheetworks/.

Der Effekt der Werkwerdung tritt somit erst im Nachhinein ein und wird allein paratextuell erzeugt. Er ist mit dem Erscheinen der nächsten Bulletinnummern anzusetzen, die die Lücke augenfällig werden lassen, und mit der Auflistung des Werks im eigenen Werkverzeichnis und im Katalog der Bulletins, die die Leerstelle öffentlichkeitswirksam als Werk Burens konstituiert und deklariert. Buren selbst beschreibt diese Form der Werkwerdung folgendermaßen: »Par ailleurs, les bulletins étant tous numérotés d'une exposition à l'autre et étant par eux-mêmes parfois l'exposition elle-même, la ›présence‹ du bulletin non utilisé apparaîtra par son absence même.«⁵⁶ Die Absenz schlägt an einem gewissen Punkt in Präsenz um, wir haben zwar kein sinnlich wahrnehmbares Objekt, aber wir haben dennoch ein Werk. Offengelegt wird dergestalt die Macht der Paratexte als Rahmung, mittels derer es möglich ist, auch nichtmaterialisierte, unsichtbare Werke wie Burens Bulletinnummer zu konstituieren, das heißt in den Worten Jacques Derridas ›ins Werk zu setzen‹ und zur ›Erscheinung‹ – im doppelten Wortsinn von Publikation und Sichtbarkeit – zu bringen.⁵⁷

Wenn paratextuelle Elemente wie diese das Werk in einem existentiellen Sinne überhaupt erst ermöglichen, würde das ihre Unverzichtbarkeit implizieren. Das klingt auch schon bei Genette an, wenn er konstatiert, dass Titel und Autorname zumindest »heute praktisch unerlässlich« seien und wenn er an anderer Stelle dem Titel bescheinigt, in Hinsicht auf Werkbezeichnung und -identifizierung obligatorisch zu sein.⁵⁸ Damit stellt sich erneut – wenn auch aus anderer Perspektive – die Frage, ob diese Paratexte damit nicht doch zwingend als Teil des Werks betrachtet werden sollten.⁵⁹ Zur Stärkung dieses Gedankens zieht Stanitzek die philosophische Rahmen- und Parergon-Diskussion heran: »Bedenkt man Rahmenstücke in ihrer von Jacques Derrida diskutierten parergonalen Dimension, hat man

56 Daniel Buren: »Exposition – Position – Proposition. Travaux faits entre Novembre 1965 et Mars 1972 et leur mode«, in: *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, bearb. von Harald Szeemann u.a., Ausst.-Kat., Kassel: Neue Galerie Schöne Aussicht und Museum Fridericianum, 1972, Sektion 17, S. 29–31, hier S. 31. **57** Vgl. Jacques Derrida: *Préjugés. Vor dem Gesetz* [1985], Wien 1992, S. 82. **58** Genette 2001, S. 159; vgl. auch S. 77 und S. 93. **59** Dies widerspräche den gängigen Definitionen; vgl. z.B. die Formulierung bei Moenninghoff 2003, S. 22: »Umgebung eines Textes, die nicht [...] zu ihm selbst gehört«.

es gerade nicht mit klar vom eigentlichen Text Abgrenzbarem zu tun (wie im Fall eines Eimers und seines Inhalts), sondern Rahmenphänomene sind insofern von Bedeutung, als sie im Innern des jeweils Gerahmten wirken, das heißt, es stellt sich mit ihnen je und je unterschiedlich ein ›Ablöseproblem‹. Das ›Beiwerk‹ gehört auf wie immer prekäre Weise zum ›Werk‹.«⁶⁰ Diese Engführung von Paratext und Rahmen zeigt die Nähe beider Konzepte an und demonstriert, dass der Paratextbegriff ähnlich vorbelastet und problematisch ist wie der Rahmen- oder Parergonbegriff, der in der Kunstgeschichte schon länger kritisch diskutiert wird.

Es ist nach allem oben Gesagten mehr als zweifelhaft, ob sich der das Werk überhaupt erst ermöglichende Paratext als etwas dem Werk Äußerliches konstruieren lässt. Dieser ambivalente Status des Paratexts wird jedoch in den gängigen Definitionen meist nicht abgebildet. Dabei könnte man sich sogar auf Genette selbst berufen, der – passenderweise in einer randständigen Fußnote zu seiner Einleitung – den Dekonstruktivisten J. Hillis Miller zitiert: »*Para* ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder ein Sklave seinem Herrn.«⁶¹ Letztlich ist die Unterscheidung von Text und Paratext somit »keineswegs so einfach zu treffen, wie es für viele Literaturwissenschaftler [...] wünschenswert scheint.« Da die Beschäftigung mit dem Paratext oder Beiwerk zwangsläufig immer auch den Text- und Werkbegriff tangiert, ist sie in der Literaturwissenschaft durchaus »Anlass für erhebliche Beunruhigung«, die man durch den stark restriktiven Begriffsgebrauch einzudämmen versucht.⁶² Dass nach der Filmwissenschaft nun auch die Kunstwissenschaft die Paratextdiskussion aufgreift, beweist die Fruchtbarkeit und das

⁶⁰ Stanitzek 2010, S. 163. Siehe auch Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* [1978], Wien 1992, S. 80ff. ⁶¹ Genette 2001, S. 9 mit Anm. 2. ⁶² Stanitzek 2010, S. 162.

anregende Potential des Begriffs und Konzepts.⁶³ Und es lässt hoffen, dass die literaturwissenschaftliche Debatte über den Umweg der anderen Disziplinen ihrerseits neue Impulse erhält.

63 Zur Diskussion in der Filmwissenschaft vgl. z.B. Kreimeier und Stanitzek 2004 sowie Böhnke 2007.

Eva Kernbauer

Entkleiden, verkleiden

Ausstellen als künstlerische Praxis bei Willem de Rooij und Danh Võ

I

Spätestens seit der Entstehung konzeptueller und institutionskritischer Ansätze sind Aspekte der Präsentation und der Vermittlung künstlerischer Arbeiten auch historisch rückwirkend reflektiert worden. Dies hat zu grundlegenden Verschiebungen im Verständnis der ›Rahmenbedingungen‹, ›Kontexte‹ oder ›Beiwerke‹ künstlerischer Arbeiten geführt, die heute selbstverständlich als Bestandteile künstlerischer Produktion wahrgenommen werden. Wie unterschiedlich die kunsttheoretische Analyse dieser Phänomene verlaufen konnte und wie stark diese von den jeweils beleuchteten künstlerischen Arbeiten abhing, zeigen zwei Publikationen, die sich explizit, aber unter unterschiedlichen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Blickwinkeln, den ›Paratexten‹ künstlerischen Arbeitens gewidmet haben.

In seinem Buch *Quand l'œuvre a lieu* hat Jean-Marc Poinot zur Beschreibung der Ausarbeitung, Materialisierung oder ›Aufführung‹ konzeptueller Arbeiten im Ausstellungsraum den Einsatz paratextueller Strukturen hervorgehoben und dafür, wenngleich mit Einschränkungen, Gérard Genettes literaturwissenschaftliches Konzept des ›Paratexts‹ herangezogen.¹ Poinots Interesse

¹ Jean-Marc Poinot: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genf 2008, und Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001.

fokussierte die Frage nach der Autorisierung unterschiedlicher Präsentationsformate konzeptueller Arbeiten – und dies im doppelten Sinn: im Sinne der Autorisierung durch die urhebenden KünstlerInnen und ihre Vertrauten sowie der Autorisierung der beiläufig notierenden, dokumentierenden oder rahmenden Objektformen als Kunst.

Eine anders gelagerte kritische Inanspruchnahme dieser Werkbestandteile stellte Craig Owens' Text *From Work to Frame* dar, dessen Ausgangspunkt die Analyse institutionskritischer Ansätze bildete.² Owens konzentrierte sich auf die Betrachtung von Arbeiten von Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher und Louise Lawler, die sich bereits als diskursleitende Positionen der Institutionskritik etabliert hatten. Wie bei Poinot stand auch bei Owens die Frage künstlerischer Autorschaft im Zentrum. Entlang einer Lektüre von Roland Barthes' *Der Tod des Autors* und *Vom Werk zum Text* (auf dessen englischen Titel *From Work to Text* Owens' Aufsatz im Titel anspielte) behandelte er die Frage, wie die Bedeutung künstlerischen Arbeitens jenseits eines dem Werkbegriff vorbehaltenen Auktorialen neu bestimmt werden könnte und inwieweit institutionskritische Arbeiten das Handlungspotential der Autorschaft im kapitalistisch dominierten Kunstfeld verteidigen könnten. Es ging also um eine Neudefinition zentraler Elemente künstlerischer Handlungsmacht. *From Work to Frame, Or, Is there Life After »The Death of the Author«?*, wie der vollständige Titel von Owens' Text lautet, war damit als Beitrag zur Diskussion von Autorschaftskonzepten an einer Schlüsselposition postmoderner Kunsttheorie in Stellung gebracht.³

Werktitel, Präsentations- und Disseminationskontexte, Künstlerbücher, Interviews und dergleichen, wie sie parallel zu Genettes Vorstellung des Paratextuellen für die bildende Kunst bestimmt werden könnten, sind inzwischen längst nicht mehr nur

² Craig Owens: »From Work to Frame, Or, Is there Life After »The Death of the Author«?« [1980], in: Ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, hg. von Scott S. Bryson, Berkeley 1992, S. 122–139. ³ Zur Etablierung der postmodernen Kunsttheorie im New York der 1970er Jahre als anti-formalistische, klar gegen Clement Greenberg und Michael Frieds Positionen gerichtete Bewegung, die zunächst kaum Berührungspunkte zu zeitgleichen philosophischen, architekturtheoretischen, philosophischen und medientheoretischen Debatten suchte, vgl. die aufschlussreichen Bemerkungen in Anders Stephanson: »Interview with Craig Owens« [1987], in: Owens 1992, S. 298–315.

Material und Thema von KünstlerInnen, die sich entlang der genealogischen Linien konzeptueller oder institutionskritischer Kunst positionieren. Im Folgenden werde ich spezifische Formate der Inanspruchnahme von Strukturen der Präsentation und Vermittlung durch Danh Võ und Willem de Rooij diskutieren und die Frage verfolgen, wie die stetige Auseinandersetzung mit den Grenzen zwischen ›Werk‹ und ›Beiwerk‹ zur Neubestimmung von Autorschaft und künstlerischen Arbeitens beiträgt.

Die Erhebung des Beiwerks zu einem explizit oder implizit selbstverständlichen Wirkbereich künstlerischer Arbeit ist durch eine Reihe von Entwicklungen begleitet (und beschleunigt) worden, die künstlerisches Arbeiten deutlich verändert haben. Für diesen Zusammenhang ist die Umwandlung von Museen in Ausstellungs- und Veranstaltungsorte beispielhaft, bis hin zur gegenwärtigen Verdichtung kuratorischer, künstlerischer und diskursiver Strukturen zu einem das gesamte Vermittlungs- und Begleitangebot von Ausstellungen umfassenden ›parakuratorischen‹ Bedeutungsgeflecht, zu dem KünstlerInnen, KuratorInnen und Publikum gleichermaßen beizutragen aufgefordert sind. Es ist durchaus nicht überzogen, dieses Geflecht auf den gesamten kunstinstitutionellen Apparat auszuweiten, der heute akademische ebenso wie künstlerische, forschende ebenso wie dokumentierende, verwertende ebenso wie kritische Praktiken zugleich umfasst.⁴ Dass damit die Neubewertung künstlerischer – und gerade konzeptueller und institutionskritischer – Praktiken als konform mit, wenn nicht gar als vorbildlich für spätkapitalistische Arbeitsformen einherging, ist schon vor längerem konstatiert worden.⁵

⁴ Vgl. dazu die drei Antworten auf den von Jens Hoffmann vorgeschlagenen Begriff des »Parakuratorischen« als Zusammenstellung von Aktivitäten, die »outside the idea of curating as bound to exhibition making« angesiedelt sind, durch Vanessa Joan Müller, Livia Páldi und Emily Pethick, in: *The Exhibitionist* 4 (2011), S. 65–82, hier S. 71. ⁵ Ich beziehe mich hier, mit kritischer Distanz, auf die Darstellung der Vorbildlichkeit kreativwirtschaftlicher Arbeitsformen für die Entwicklung postfordistischer Managementstrukturen bei Ève Chiapello und Luc Boltanski: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003. Vgl. zuvor Andrea Frasers selbstkritische Herausarbeitung der Verstrickung institutionskritischer Arbeitsweisen in institutionelle Dienstleistungsverhältnisse, z.B. in Andrea Fraser: »How to Provide and Artistic Service. An Introduction« [1994], in: Dies.: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, hg. von Alexander Alberro, Cambridge, MA 2005, S. 153–161, und dies.: »What do I, as an Artist, Provide? (A Speech at the EA_Generali Foundation)« [1995], ebd., S. 163–167, sowie dies.: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum* 44 (2005), Nr. 1, S. 278–283.

Aus Owens' Sicht, so kann man heute zumindest spekulieren, kommt diese Entwicklung wenig überraschend. Für ihn war die Auseinandersetzung mit den rahmenden Strukturen künstlerischer Produktion weder historisch abgeschlossen noch nur institutionskritischen Praktiken zugehörig. Er sah darin vielmehr eine zentrale Aufgabe der Zukunft, durch die dem markt- und institutionsbedingt verursachten Kontrollverlust über künstlerische Handlungsmacht begegnet werden sollte.⁶ Gerade aufgrund der beschriebenen (para-)kuratorischen Umklammerung künstlerischer Arbeit ist institutionskritisches Arbeiten ebenso dringend geboten wie schwierig als solches im Dickicht des Kunstbetriebs auszumachen.

Doch nicht nur die künstlerischen Praktiken, die Owens und Poinot ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gestellt haben – institutionskritische Kunst auf der einen, konzeptuelle Kunst auf der anderen Seite –, auch der Bezug auf unterschiedliche theoretische Modelle führte zu ihren jeweils unterschiedlichen Sichtweisen auf die Beiwerke künstlerischer Arbeit. Owens konnte sich noch nicht auf Genettes 1987 publizierten und erst 1997 vollständig ins Englische übertragenen Text beziehen, welcher der Problematik von Autorschaftsfragen zudem auswich und viel mehr an der Herausarbeitung einer Typologie der zahlreichen ›Beiwerke‹ des Texts interessiert war. Die Frage danach, inwieweit Genettes Konzept des Paratexts zur Betrachtung von Phänomenen in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis herangezogen werden kann (oder ob es sinnvoll nur, so wie von Poinot vorgeführt, auf die historische Conceptual Art bezogen werden kann), muss kritisch erwogen werden. Das von Owens zum Einsatz gebrachte Konzept des ›Rahmens‹, das gerade aufgrund der Bedeutung institutionskritischer Arbeiten kunsttheoretisch bereits etabliert war, war jedenfalls deutlich umfassender gedacht, als dies für Genettes Paratexte plausibel oder notwendig gewesen wäre.⁷

⁶ Vgl. Owens 1992, S. 136. ⁷ Genette unterscheidet ›Paratexte‹ in ›Peritexte‹ und ›Epitexte‹, wobei die ersten in der Publikationsform des Textes selbst enthalten sind (Einleitung, Klappentext usw.), während die Epitexte außerhalb seiner entstehen. Wird nun ein Interview mit dem Autor im Anhang eines Buches mitpubliziert, so kann ein Epitext zum Peritext werden. Keineswegs aber schloss Genettes Paratextbegriff gleich den ganzen Literaturbetrieb mit ein; er ist also deutlich enger gedacht als der Begriff der ›Institution‹ in der Kunsttheorie.

Der kurz nach Owens' frühem Tod veröffentlichte Aufsatzband *Beyond Recognition* von 1992, in dem *From Work to Frame* neu abgedruckt wurde, enthielt auch eine kurze, bereits 1979 entstandene Erläuterung von Jacques Derridas Auseinandersetzung mit dem Parergonalen in *Die Wahrheit in der Malerei*.⁸ Mit dem Parergon, dem Beiwerk, war ein Bezugsfeld eröffnet, das auch Genettes Darstellung zugrunde lag (die Paratexte behandeln ja, wie der Untertitel erläutert, das »Beiwerk des Buches«). Für Owens wurde das Parergon in Derridas Fassung des Begriffs zu einem Instrument, um soziale, politische, institutionelle Kontexte innerhalb des ästhetischen Felds bis zur Unkenntlichmachung der Kunst (zu einer Kunst »beyond recognition«) in Angriff zu nehmen. An Derridas Kant-Lektüre interessierte ihn die Möglichkeit, Diskursivität innerhalb der Struktur des Ästhetischen selbst aufzudecken und das ambivalente Verhältnis des Beiwerks zum Werk zu nutzen. Im traditionellen Verständnis ist das Beiwerk das, was nicht zur Bilderzählung oder zur Werkkonzeption gehört. Das Parergon ist das »Supplement außerhalb des Werkes«.⁹ »Para-« bedeutet zugleich »bei-« und »gegen-«, die Konkurrenz also ebenso wie das notwendige Nahverhältnis zum Werk. Derridas Verständnis des Parergonalen lenkte den Begriff des Beiwerks von diesen »Nebensachen« mehr auf die »Rahmenbedingungen« des Werks, also auf den Aspekt, der auch Owens beschäftigte, und griff damit direkt in das Zentrum künstlerischer Produktion ein. Wie Owens abschließend meinte, drückt Derridas Text die Notwendigkeit der Transformation des Verständnisses von Kunst aus – und deren Ausgangspunkt könnte nicht besser liegen als im Bereich dessen, das bis dato vom Ästhetischen ausgeschlossen war: dem Parergon.¹⁰

Die dekonstruktivistische Relektüre des Parergonalen hatte auch Genettes Ausgangspunkt gebildet. Genette erläutert die Wahl der Vorsilbe »para-« anhand eines Verweises auf die Beschreibung des englischsprachigen Gebrauchs in J. Hillis Millers Text *Der Kritiker als Gastgeber* (dort in Bezug auf »parasite«) ganz ähnlich dem Verständnis, das Derridas Begriffsverständnis in

⁸ Vgl. Craig Owens: »Detachment. From the Parergon«, in: Owens 1992, S. 31–39; Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* [1978], Wien 1992. ⁹ Derrida 1992, S. 75. ¹⁰ Vgl. Owens 1992, S. 38.

Die Wahrheit in der Malerei zugrunde gelegen hatte: »*Para* ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist, subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder ein Sklave seinem Herrn. Etwas ›Para‹-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.«¹¹

Die Bedeutung dieser Textstelle wird deutlicher, wenn man den französischen Originaltitel des Buchs *Paratexte* heranzieht, nämlich *Seuils*, zu Deutsch ›Schwellen‹. Auf dieses Bild aufbauend benutzte Genette als eine weitere Metapher zur Charakterisierung des Paratexts diejenige des Vestibüls: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser, und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine ›Schwelle‹ oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein ›Vestibül, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist [...]«.«¹²

Entscheidend war also die Frage nach dem Zugang zum Text, der ohne Vestibül unzugänglich bliebe. Genettes ›Schwelle‹ dient der Vermittlung, Codierung und Kommunikation des Texts durch den Modus seiner Präsentation. Ohne ihn ist der Text »nackt, ohne Begleitschutz«. ¹³ Er befindet sich in einer Art Rohzustand, in dem er sich nicht präsentiert. Hier bietet sich ein Anknüpfungspunkt für die Anwendung des Konzepts auf die bildende Kunst an: Analogien zur Ausstellung drängen sich

11 J. Hillis Miller: »The Critic as Host«, zitiert nach Genette 2001, S. 9, Anm. 2. **12** Genette 2001, S. 10. **13** Genette 2001, S. 9.

auf. Tatsächlich werden ja erst in der Ausstellung werkähnliche Zusammenhänge erzeugt, diejenigen formal, inhaltlich, strukturell oder auf andere Weise Kohärenz suggerierenden ästhetischen Komplexe, die nach der Rezeption als künstlerische Arbeiten verlangen. Doch wenngleich der Ausstellungszusammenhang ein wichtiger Garant der nach wie vor andauernden Gültigkeit von Werkzusammenhängen ist, ist der Umkehrschluss, dass Kunst in einer Art unformatierter A-priori-Gestalt entstehe, die erst vom Kunstbetrieb in Werkzusammenhänge gepresst werde, irreführend. Der Modus der Präsentation (das »Vestibül«) ist ein Bestandteil zumindest postkonzeptualistischer Arbeiten. Gerade im Kontext von Schlagworten wie dem von der »Wiederkehr der Dinge« im Ausstellungsraum ist die Frage, wie künstlerische Arbeiten präsentiert werden, entscheidend für das Verständnis künstlerischer Produktion – es scheinen hier keineswegs diejenigen auratischen, intakten Werkzusammenhänge wiederzukehren, die revisionistische Hoffnungen berechtigen, sondern eher Objekte, die gerade die Frage nach ihren Präsentationskontexten stellen. In Ausweitung der Beobachtungen in Oskar Bätschmanns Buch *Ausstellungskünstler* könnte man argumentieren, dass die Existenzform der Kunst im Zeitalter der Moderne diejenige »in der Ausstellung« ist, dass diese bereits in der Konzeption von Kunstwerken mitgedacht wird.¹⁴ Ohne diesen institutionell geformten Präsentationsrahmen kann Kunst im Zeitalter der Moderne nicht existieren. Auch für den Bereich der Literatur gilt, dass AutorInnen in der Regel keine »Texte« schreiben, sondern Bücher, Erzählungen, Reden und dergleichen. Der Text »an sich«, das Werk »an sich« bleiben Leerstellen nicht nur, weil sie ohne Präsentationsrahmen unzugänglich bleiben, sondern weil sie ohne diese nicht formal gefasst, nicht ausformuliert werden können.

Der »Text« kann also nicht unabhängig vom Paratext existieren (Genette schreibt, dass es »keinen Text [...] ohne Paratext gibt oder je gegeben hat«).¹⁵ Wohl aber kann er theoretisch von ihm unterschieden werden, und diese Scheidung kann durchaus nutzbringend sein. Einer der Vorteile des Paratextbegriffs

¹⁴ Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystm*, Köln 1997. ¹⁵ Genette 2001, S. 11.

ist, dass er historische, raumgebundene oder andere Formen der Kontextabhängigkeit von künstlerischen Arbeiten einzuschließen vermag. Paratexte wandeln sich, und selbst wenn das ›Werk‹ vermeintlich stabil bleibt, ist es durch unterschiedliche Rezeptions- und Präsentationsrahmen radikalen Änderungen unterworfen. Damit ist ein handhabbares Modell zur Betrachtung künstlerischer Arbeiten in unterschiedlichen Ausstellungskontexten gegeben. »Das Kunstwerk wird traditionell als etwas verstanden, das die Kunst in sich verkörpert, sie unmittelbar präsent, anwesend, anschaulich macht«, wie Boris Groys schreibt.¹⁶ Genettes begrifflicher Apparat kann dazu dienen, die Instrumente dieses Anwesend- und Anschaulichmachens zu markieren und als der künstlerischen Arbeit inhärente Elemente zu begreifen.

Allerdings stößt die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen Werk und Beiwerk in gegenwärtigen künstlerischen Praktiken immer wieder an ihre Grenzen. Paratextuelle Strukturen werden von KünstlerInnen nicht nur thematisiert und bearbeitet, sondern mitentworfen und mitproduziert. Sie werden explizit in das Zentrum künstlerischer Arbeiten geholt, so dass theoretische Scheidungsversuche zwischen ›Text‹ und ›Paratext‹ scheitern müssen, will man den Arbeiten noch gerecht werden. Die Arbeiten Vös und de Rooijs sind eingängige Beispiele dafür, wie beide Werkelemente ineinander übergehen oder sich konstitutiv aufeinander beziehen können.

Auch in seiner auktorialen Prägung hat die Anwendung des Paratext-Konzepts auf die gegenwärtige Kunstpraxis begrenzte Gültigkeit. Wie Genette schreibt, zählen etwa eine Pressekritik oder eine mündliche Empfehlung eines Buchs »nach unseren Regeln im allgemeinen nicht zum Paratext [...], der definitionsgemäß der Absicht des Autors entspricht und von ihm verantwortet wird.«¹⁷ Im Bereich des »öffentlichen Epitexts« nennt Genette ein paar Beispiele, die am weitesten von diesem »Üblichen« abweichen: den »verlegerischen Epitext« (für den »der Autor meist nur auf sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, indem er sich nämlich darauf beschränkt, vor den aufwer-

¹⁶ Boris Groys: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: *Zoopolitik*, hg. von Meinhard Rauchensteiner und Walter Seitter, Berlin 2003, S. 155–170, hier S. 155. ¹⁷ Genette 2001, S. 11. Diese Definition übernimmt auch Jean-Marc Poinot Konzept der »récits autorisés« in Poinot 2008.

tenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen«) und den allographen Epitext, der etwa ein vom Autor angeregter oder mit dessen Zustimmung zustande gekommener Kommentar sein kann.¹⁸ Übertragen in den Kontext bildender Kunst allerdings vermag Genettes Konzept die Verschränkung künstlerischer, kuratorischer und kritischer Rollen nicht umfassend zu berücksichtigen und damit auch nicht die spezifische Qualität künstlerischer Arbeit entlang der Konturen ihrer Rand- und Vermittlungszonen. Demgegenüber markiert Owens gerade die Verschiebung – oder Ausweitung – künstlerischer Arbeit auf deren ›Rahmungen‹. Doch wie weit können diese nun tatsächlich auktorial bestimmt werden?

II

Willem de Rooij ist ein Künstler, der sich schon lange institutionskritisch den ›Rahmenzonen‹ der Kunst gewidmet hat. In einer vierteiligen Ausstellungsreihe von 2006 bis 2010, die im Kontext seiner Beschäftigung mit Melchior d'Hondecoeter entstand, einem niederländischen Tiermaler des 17. Jahrhunderts, kamen Elementen künstlerischer Arbeit, die mit ›Paratexten‹ in Genettes Sinne gut vergleichbar sind, zum Einsatz: Bildtitel, Einladungskarten, Katalogen, Ausstellungsgestaltungen, Websites: »Invites, press releases, websites – everything is part of the work for me.«¹⁹ Die Ausstellungsreihe begann mit drei Galerieausstellungen: *The Floating Feather* (Chantal Crousel, Paris, 2006), *Birds in a Park* (Galerie Buchholz, Köln, 2007), bei der de Rooij auch Arbeiten von Keren Cytter, Isa Genzken und Entwürfe der niederländischen Modedesignerin Fong Leng zeigte, und *Birds* (Cubitt Gallery, London, 2009), wieder mit Sportswear-Entwürfe von Leng, diesmal neben Arbeiten des jungen Malers Vincent Vulsma und Filmplakaten von Paolo Pasolinis SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM.²⁰

¹⁸ Siehe Genette 2001, S. 328ff, hier S. 331. ¹⁹ Willem de Rooij, Christopher Williams und Jörg Heiser: »As We Speak«, in: *frieze* 134 (2010), <https://frieze.com/article/we-speak>, letzter Zugriff am 20. Oktober 2017. ²⁰ 2006 verstarb de Rooijs langjähriger Partner Jeroen de Rijke, sodass im vorliegenden Text nur Arbeiten de Rooijs behandelt werden.

In keiner dieser Ausstellungen waren von ihm selbst produzierte Artefakte zu sehen, so dass die Ankündigungstexte der Galerien vom Umgang mit der Frage bestimmt waren, ob es sich eher um »Installationen« oder um »Ausstellungen« des Künstlers handelte und ob dieses »Ausstellen« selbst als künstlerischer oder als kuratorischer Beitrag gewertet werden sollte.²¹ De Rooij, der einer Aussage Dieter Roelstraetes zufolge in einer E-Mail-Korrespondenz im Zusammenhang mit der Ausstellungsreihe den kuratorischen Komplex als »the C-word« bezeichnete, hatte offensichtlich andere Interessen, als nur als Ausstellungsmacher aufzutreten.²² Auch Gemälde d'Hondecoeters tauchten vorerst nur als Reproduktionen (auf den Einladungskarten) und als Bezugspunkte (in den Ausstellungstiteln) auf.²³ Erst in der letzten Ausstellung dieser Reihe, *Intolerance*, in der Neuen Nationalgalerie, Berlin (2010–2011), zeigte der Künstler Originalgemälde d'Hondecoeters, mehrere relativ ähnlich aufgebaute Vogelbilder, die diesen als ausgewiesenen Fachmaler im Holland des 17. Jahrhunderts vorstellten. (Abb. 1) Dazu präsentierte er hawaiianische Federobjekte aus der Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin, die bis dahin nicht im Kunstkontext gezeigt worden waren. Zur Ausstellung *Intolerance* wurde ein ambitionierter dreiteiliger Katalog mit umfassenden Catalogues raisonnés publiziert, so dass sowohl der »seriell arbeitende Kulturproduzent« d'Hondecoeter als auch die bis dahin nur ethnologisch betrachteten hawaiianischen Federobjekte erstmals unter Rückgriff auf ein zentrales kunsthistorisches Dokumentations- und Bewertungsinstrument betrachtet wurden.²⁴

Dass de Rooijs Beitrag nicht nur auf die Präsentation »interessanter« Artefakte hin ausgerichtet war, machte er in einem Gespräch mit Christopher Williams und Jörg Heiser deutlich, in dem er den zeitgenössischen Referenzialismus von institutionenkritischen Praktiken (etwa im Kontext der *Appropriation*

²¹ Vgl. <https://www.crousel.com/home/exhibition/132/>, www.galeriebuchholz.de/exhibitions/birds-in-a-park/ bzw. <http://cubittartists.org.uk/2009/03/01/birds/>, letzte Zugriffe jeweils am 20. Oktober 2017. ²² Dieter Roelstraete, »We, the Subjects of Art«, in: *The Exhibitionist*, 4 (Juli 2011), S. 13–16, hier S. 15. ²³ Vgl. Juliane Rebentisch: »Montage und Spätmoderne. Notizen zu Willem de Rooijs »Intolerance««, hg. von Willem de Rooij und Benjamin Meyer-Krahmer, in: *Willem de Rooij. Intolerance*, Ausst.-Kat. Berlin: Neue Nationalgalerie, 2010, S. 15–31. ²⁴ Zitat bei Rebentisch 2010, S. 21.



Abb. 1: Willem de Rooij, *Intolerance*, Neue Nationalgalerie, Berlin, 18. Sept. 2010 bis 2. Jan. 2011, Installationsansicht, Foto: Jens Ziehe, Berlin.

Art) absetzte. Im Referenzialismus sah er eine selbstgenügsame künstlerische Konvention, die formale und agentielle Fragen vernachlässige und sich auf die bloße Attraktivität der referierten Positionen verlasse: »I'm amazed by the flood of art pieces I've seen lately that consist of a photograph of a book that the artist finds interesting. [...] In the process of referencing, artists often forget to make the art piece.«²⁵ Tatsächlich bildet der Referenzialismus ein grundlegendes Element zeitgenössischer Kunstproduktion, die sich nach Helmut Draxler nicht »rein über ihre Form-Inhalt-Beziehungen«, sondern über »das Verhältnis von Situation und Referenz« beschreiben lässt: »Situation meint dabei die vielfältigen räumlichen Bezüge, die tatsächlich fast jede zeitgenössische Arbeit zum Ort ihres Erscheinens herstellt, Referenz jene Menge an Anspielungen, Verweisen und Hinweisen, die vielleicht in besonderem Maß den Kommunikationscode zeitgenössischer Kunst darstellt.«²⁶

²⁵ De Rooij, Williams, Heiser 2010, S. 15ff. ²⁶ Helmut Draxler: *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaly*, Berlin 2007, S. 13.

Mit »Situation« und »Referenz« sind eben zwei grundsätzliche Aspekte bezeichnet, die die eingangs erwähnte Verschiebung des Verhältnisses von Kunstwerken zu ihren »Kontexten«, »Rahmen« oder »Beiwerken« illustrieren. Doch während dem Referenzialismus historisch die Aufspaltung des Formalismus durch neue formale und inhaltliche Bezüge zugeschrieben werden kann, ist der Begriff gegenwärtig leicht pejorativ konnotiert.²⁷ Bei de Rooij wird der Modus des Referenzierens selbst in immer variierender Form und Intensität Bestandteil der Arbeiten, was auch bedeutet, dass jeweils die notwendigen medialen Elemente der Einbeziehung »anderer« und »fremder« Arbeitsbestandteile berücksichtigt werden müssen. Das erklärt auch die unterschiedlichen Verweisformen auf d'Hondecoeters Arbeiten, die zunächst nur als Reproduktion auf den Einladungskarten zu finden waren und dort eher als metaphorische oder formale Verweise auf Design und Populärkultur dienten, während die Originale, gehängt zwischen den in Vitrinen präsentierten Federschmuckobjekten, historische Querbezüge zwischen dem dekorativen Einsatz der Darstellung heimischer und exotischer Vögel in der holländischen Fachmalerei und den über James Cook nach Europa gelangten hawaiianischen Federschmuckobjekten herstellten. Im Katalog wurden diese Querverbindungen noch umfassender artikuliert. Die Ausstellungsreihe erschöpfte sich demnach nicht in der Versammlung interessanter Themen, sondern zeigte unterschiedliche Modi der Verknüpfung und Nicht-Verknüpfung von Objekten mit den sie umgebenden Bezügen und Erzählungen. Die vermeintliche »Entkleidung«, tatsächlich aber »Verkleidung« der Objekte als primär ästhetisch inszenierte Exponate war ein zentrales Element der Installationen; die verschiedenen paratextuellen Instrumente, durch die sie ästhetisch, kunsthistorisch, ethnologisch, kulturwissenschaftlich betrachtet werden konnten, stellten Interpretationsangebote dar, die diese Inszenierung erweiterten.

Die Berliner Ausstellungspräsentation stellte damit ganz grundsätzlich die Frage nach der Zugänglichkeit und Kommunikationsfähigkeit von Objekten in Ausstellungen und damit

²⁷ André Rottmann: »Reflexive Bezugssysteme. Annäherungen an den »Referenzialismus« in der Gegenwartskunst«, in: *Texte zur Kunst* 71 (2008), S. 78–94.

auch die ästhetische Gretchenfrage, wieweit diese denn tatsächlich »die Kunst in sich verkörpern, sie unmittelbar präsent, anwesend, anschaulich machen« können. In de Rooijs präzisen Inszenierungen wurde deutlich, dass die Exponate keineswegs »aus sich heraus« sprachen oder ihr »Kunstcharakter« ihnen auf natürliche Weise inhärent war, sondern dass dieser einer historisch rekonstruierbaren (und möglicherweise auch wieder rückgängig zu machenden) Interpretationsleistung entsprang. Die Beiwerk-Apparate der Kunstpräsentation konstruierten performativ erzeugte, aber um nichts weniger intakte Werkzusammenhänge. Damit unterstrich die Ausstellungsreihe ebenso die Untrennbarkeit von Werk und Beiwerk wie die Fluidität der Verbindungen zwischen ihnen.

III

Die der institutionskritischen Genealogie verpflichtete Auseinandersetzung mit Werk und Beiwerk, wie sie nun anhand der Arbeiten de Rooijs vorgestellt wurde, kann auch als Basis und Ausgangspunkt für die Arbeiten Danh Vös gelten. Vö integriert paratextuelle Elemente nicht nur in seine Arbeiten, sondern präsentiert sich selbst als paratextuell entworfene Künstlerpersönlichkeit. Die Vorstellung seiner Biografie ist notwendig, da sie Bestandteil seiner Arbeiten und seiner damit verflochtenen öffentlichen Persona ist: Der dänische Künstler entstammt einer Familie vietnamesischer Bootsflüchtlinge, die, aufgeteilt auf mehrere Boote, 1979 die Flucht wagten. Das Boot mit dem kleinen Danh und seinen Eltern wurde von einem dänischen Frachtschiff aufgegriffen, woraufhin er in Dänemark aufwuchs.²⁸ Seine Großeltern hingegen gelangten nach Deutschland. Wenn er diese Geschichte oder diejenige seines Geburtslands Vietnam in seinen Arbeiten thematisiert, dann nicht im Sinne eines identitätspolitischen Entwurfs, sondern im Zusammenhang

²⁸ Der Geburtsname des Künstlers lautet eigentlich Vö Trung Ky Danh; von den dänischen Behörden wurde »Danh« als Vorname, »Vö« als Nachname angenommen. Bereits der Name Danh Vö ist also eine durch einen bürokratischen Eingriff entstanden – ein Umstand, den der Künstler in dem Projekt *Vo Rosasco Rasmussen* (2003) aufgriff, in dem er Freunde heiratete (und sich wieder scheiden ließ), um ihre Namen dem eigenen hinzuzufügen.

mit einer biopolitischen Verfügbarmachung des Künstlers und seiner Familie, die in den Dienst der Kunst gestellt werden. Häufig ist damit auch die Transformation von Objekten in Kunstwerke unter dem Einsatz gleichsam vitalisierender Paratexte verbunden. Ein bekanntes Beispiel unter den Arbeiten des Künstlers ist das *Oma Totem* (2009), zusammengesetzt aus einer Waschmaschine, einem Kühlschrank, einem Fernseher und einem Kruzifix. Sie entstammen dem persönlichen Besitz der Großmutter des Künstlers, die sie nach ihrer Ankunft in Deutschland als Grundausrüstung erhalten hatte, und werden, übertragen in die Form eines Bodenreliefs aus Granit und Marmor, ihren Grabstein auf dem Familiengrab in Kopenhagen bilden (*Tombstone für Nguyen Thi Ty*, 2010).

Diese Einbindung noch lebender Familienmitglieder und ihrer Geschichten wiederholt sich in Hinblick auf Danhs Vater Phùng Vĩ, den der Künstler als seinen Mitarbeiter einsetzt: Eine Edition mit handschriftlichen Kopien eines aus dem 19. Jahrhundert stammenden Briefs des französischen Missionars Jean-Théophane Vénard (geschrieben kurz vor seiner Hinrichtung in der ehemaligen vietnamesischen Kaiserstadt Huê), der im Zentrum eines Werkkomplexes steht, wird von Phùng Vĩ auf Anfrage angefertigt; die noch offene Auflagenhöhe der Edition richtet sich nach der Anzahl der Bestellungen und der Lebensdauer des Vaters. Eine Fotografie zeigt den Vater beim Kopieren des Briefs in der ihm fremden Sprache in der im Zuge der Kolonisierung Vietnams im frühen 20. Jahrhunderts verbreiteten lateinischen Schrift. (Abb. 2) Indem Vĩ seinen Vater zu seinem ausführenden Assistenten macht, thematisiert er die in der europäischen Kunsttheorie entworfene Trennung zwischen geistiger Schöpfung und handwerklicher Ausführung und zugleich diejenige zwischen gut bezahlten kreativen Arbeitsformen und ausgelagerter Produktion in der heute gängigen globalen Verteilung von Tätigkeitsformen. Doch ist Phùng Vĩ nicht ein namenloser ausführender Arbeiter (obwohl der konzeptuelle Anteil am künstlerischen Werk seines Sohnes gering ist), sondern ein unersetzlicher Produzent, der mit dem Ende seiner Tätigkeit oder mit seinem Todeszeitpunkt das Ende des Kunstwerks bestimmt.

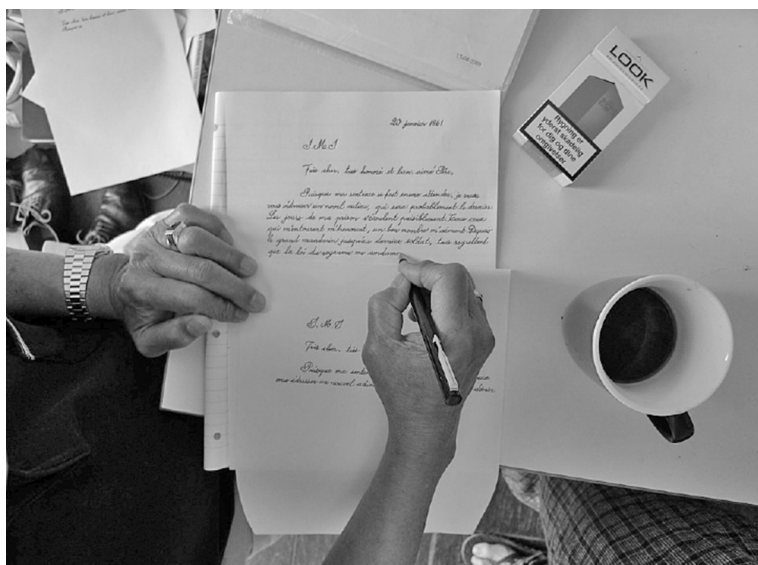


Abb. 2: Danh Võ, Phùng Võ kopiert einen Brief des französischen Missionars Théophane Vénard vom 2. Febr. 1861, 2009.

Auch Phùng Võs zukünftiger Grabstein bildet eine Arbeit seines Sohns (*Tombstone für Phùng Võ*, 2012). Er befindet sich im Besitz des Walker Art Center in Minneapolis, muss aber nach dem Tod des Vaters an die Familie zurückgegeben werden. Im Gegenzug wird das Museum ein goldenes Kreuzifix an einer Kette sowie drei Gegenstände aus dem persönlichen Besitz des dann Verstorbenen erhalten: ein Dupont-Feuerzeug, eine Rolex-Uhr und einen Siegelring der US Army, die zum Teil auch in der bereits erwähnten Fotografie des Vaters beim Kopieren des Briefs zu sehen sind. Diese Gegenstände, die der Vater in den Jahren nach seiner Ankunft in Dänemark als westliche Statussymbole erwarb, bilden gemeinsam die Arbeit *If You Were to Climb the Himalayas Tomorrow* (2005), präsentiert in einer Vitrine, die Formen musealer, religiöser und konsumistischer Inszenierung vorführt. (Abb. 3) Diese mit unterschiedlichen Mitteln der Aura-tisierung vorgeführten Dinge sind in besonderem Maß geeignet, die Frage nach der Inszenierung ›bloßer‹ Objekte (und deren Aussagekraft) im Ausstellungsraum zu stellen. Der Umstand, dass es sich bei den dermaßen aufgeladenen Gegenständen gar nicht



Abb. 3: Danh Võ, *If You Were to Climb the Himalayas Tomorrow*, 2006 (Dupont-Feuerzeug, Ring der US-amerikanischen Militärklasse und Rolex; Eigentum Phùng Vỗs)

mehr um die eigentlichen Originalobjekte handelt, sie also keinen Reliktcharakter haben, erhöht die Komplexität dieser Frage weiter.²⁹ Auch ein performativer Werkbegriff scheint nicht ausreichend, um ihren eigentümlichen Charakter zu fassen. Als vermeintlich ›nackt‹ in der Vitrine inszeniert, werden sie sukzessive von zahlreichen Geschichten (und Interpretationsangeboten) umrahmt. Dieser Prozess erfasst nicht nur die ästhetische Valorisierung von Objekten im Ausstellungsraum, sondern dehnt diese auch auf persönliche, religiöse oder ökonomische Formen der Wertzuschreibung aus. Ein Wechselspiel zwischen Materialisierung und Entmaterialisierung wird in Gang gesetzt, zwischen dem ›nackten‹ Werk und seinem reichen paratextuellen Gewand, das zugleich eine verspielte Re-Ästhetisierung der ›bürokratischen‹ Anti-Ästhetik der Conceptual Art anstößt.

²⁹ Ein Begleittext des Walker Art Center weist darauf hin, dass es sich nicht mehr um die ursprünglich vom Vater erworbenen Gegenstände handelt: »These items – a Dupont lighter, an American military class ring, and a Rolex watch – have since been ›upgraded‹ to newer models. Phùng Võ bought them originally because as a recent immigrant from Communist Vietnam, they symbolized a particularly Western brand of success and masculinity.« Bartholomew Ryan: »Tombstone for Phùng Võ. A Grave Marker for Danh Võ's Father Comes to Minneapolis«, in: *Walker Art Center Magazine*, 4. Januar 2012, www.walkerart.org/magazine/2012/tombstone-for-phung-vo, letzter Zugriff am 20. Oktober 2017.

An den Objekten werden vorwärts und rückwärts verlaufende Transsubstantiationsvorgänge in Gang gesetzt, die das Publikum im Ausstellungsraum nachvollziehen kann – sofern es die dafür notwendigen Paratexte kennt. Man wird Zeuge, wie persönliche Gebrauchsgegenstände für einen befristeten Zeitraum zu Kunstobjekten werden, dann aber wieder ihre ursprüngliche Funktion erhalten.

Die Präsentationsformate der Objekte in der Vitrine und in der Fotografie kommentieren, beglaubigen und bewerten einander – und doch evozieren sie auch Widersprüche zwischen den verschiedenen dabei vorgeführten Formen der Valorisierung, die einander überbieten oder zueinander in Konkurrenz treten. Die Fotografie dient der einfachen Beglaubigung: Ja, diese drei Objekte waren tatsächlich persönliche Gegenstände Phùng Vös; ihre Authentizität ist gesichert.³⁰ Ja, Phùng Vö ist der ausführende Produzent der Briefedition seines Sohns; die vom Künstler versprochene Arbeitsteilung ist dokumentiert. Zugleich setzt die Gegenüberstellung logische Ketten in Gang, die teils nur mit einiger Phantasie aufzulösen sind: Phùng trägt zwei der Objekte (Siegelring und Uhr), die in der Vitrine als Kunstwerke präsentiert werden; sie werden endgültig zu (anderen?) Kunstwerken werden, wenn sie nach dem Tod des Vaters in den Besitz des Museums gelangt sein werden und sein Grabstein aus dem Museum auf den Friedhof in Kopenhagen gewandert sein wird. Wie Sabeth Buchmann gezeigt hat, führen diese Arbeiten die Verstrickung der modernen Avantgarden in den biopolitischen Prozess der Umwandlung des Lebens in eine fetischisierte, kapitalistisch ausbeutbare Ressource vor Augen.³¹ Hier fallen Kunst und Leben radikal – und keineswegs nur im positiven Sinne – ineinander.

Vös Arbeiten spielen mit diesen Übergängen zwischen Werk und Beiwerk besonders spannungsreich im Hinblick auf eine Reihe ›historischer‹ Objekte. Auf einer Auktion bei Sotheby's im Jahr 2012 erstand der Künstler Objekte aus dem Nachlass des ehemaligen US-Verteidigungsministers Robert S. McNamara, einem Mitverantwortlichen des Vietnamkriegs. Die heute verwendeten

³⁰ Phùng Vö trägt auf der Fotografie sichtlich bereits die neu angekauften Objekte (»newer models«). ³¹ Sabeth Buchmann: »Geschichte auf dem Prüfstand«, in: *Parkett* Nr. 93 (2013), S. 154–167, bes. S. 155.

Werktitel sind der Auktionsankündigung entnommen und verweisen auf die preissteigernden Biografien der Gegenstände (die nun noch von ihrem Status als Kunstobjekte unterstützt wird), etwa: *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* (2013) oder *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens* (2013). Zu erweitern wäre diese Werkgruppe um drei Kronleuchter aus dem Ballsaal des Pariser Hotel Majestic, ein Gelegenheitskauf Vös anlässlich der Renovierung des Hotels im Jahr 2009. Das Hotel war Sitz der deutschen Militärbefehlshaber während der nationalsozialistischen Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg und zugleich der Ort, an dem 1973 der Pariser Friedensvertrag, der den Vietnamkrieg beendete, unterzeichnet wurde. Selbst wenn man langatmig alle diese und noch weitere Referenzen der erworbenen Objekte erläutert, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis diese Paratexte zu den Objekten stehen. Ihr historischer Wert scheint nicht mehr als das Ergebnis (oft relativ umständlich in Worte zu übertragender) Behauptungen (ähnlich der konzeptualistischen »enonciation«); ihre Einzigartigkeit lässt sich nur schwer in unmittelbar fassbare oder nachweisbare Formen der Bedeutungssetzung übertragen. Zudem kollidiert ihre Inszenierung als ästhetische Objekte sichtbar mit ihrer Rolle als historische Exponate, sind doch Teile der *Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs* in Baumwoll- und Lederarrangements transformiert und fast unkenntlich gemacht worden, so dass sie sich nun als Zeitgenossen der Anti-Form-Objekte der 1960er Jahre präsentieren.³² Und selbst im direkten Sinne paratextuelle Erläuterungen neigen eher dazu, sich zu verselbständigen, als die Identität der Objekte zu klären. Wenn Vö in einem Ausstellungskatalog *Lot 39. A Group of 4 Presidential Signing Pens* (2013) aus der Zeit Lyndon B. Johnsons mit einer Notiz aus den Memoiren McNamaras gegenüberstellt, macht er den Umstand, dass diese Gegenüberstellung weder selbstverständlich noch völlig schlüssig ist, sehr deutlich. (Abb. 4) Der Text schildert eine außerordentliche Finanzfreigabe durch den US-Kongress, der die Anschaffung von Waffen für den US-Einsatz im Vietnam in Höhe von 17 Milliarden

³² Vgl. Buchmann 2013, S. 159. ³³ *Danh Võ. Go Mo Ni Ma Da*, hg. von Grégoire Robinne, Ausst.-Kat. Paris: Musée d'Art moderne de la Ville, 2014, S. 42.

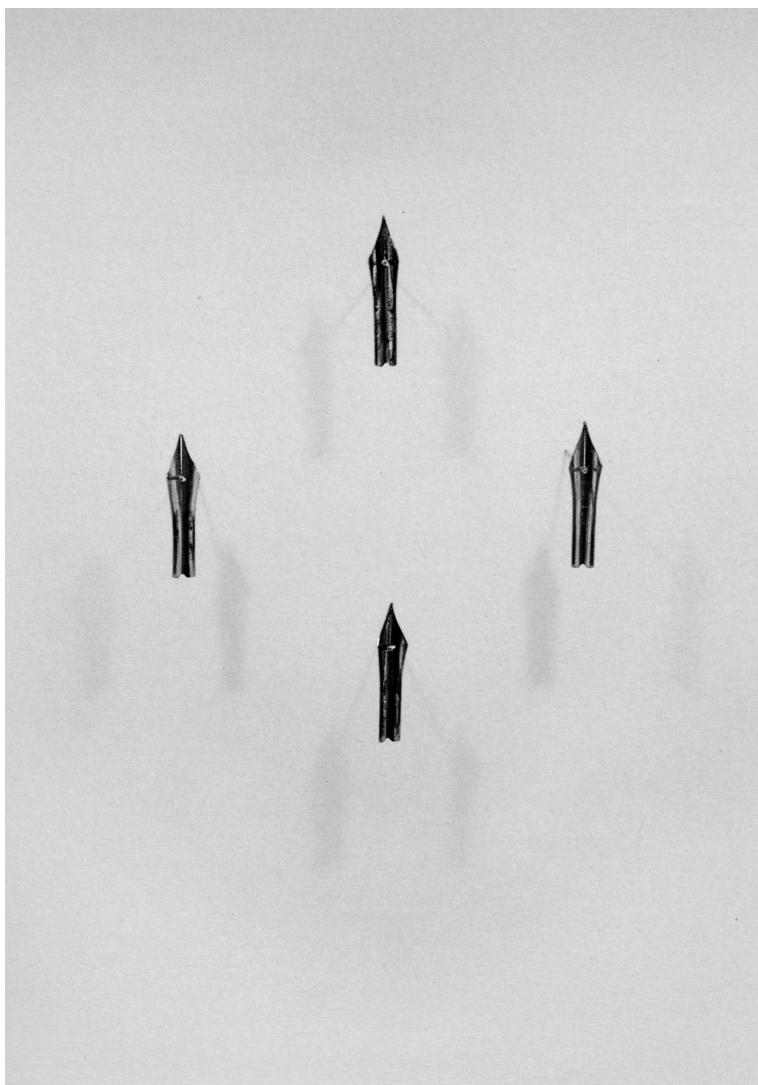


Abb. 4: Danh Võ, Lot 39. *A Group of 4 Presidential Signing Pens*, 2013.

US-Dollar ermöglichte.³³ Umgekehrt steht die Fotografie der vier Füllfederspitzen für den Akt der präsidentiellen Unterzeichnung, der hier jedoch imaginiert werden muss. Der Prozess der Umwertung wird also – neben dem doch vermeintlich so selbst-evidenten Bereich des künstlerischen Werts – noch auf einen in

der europäischen Tradition grundlegenden Bereich ausgedehnt, der identitätspolitisch ebenso wie wissenschaftlich gesichert erscheinen sollte: denjenigen der Geschichtsschreibung.

Die Arbeiten Vös und de Rooijs zeigen die komplexe Verschränkung von Werk und Beiwerk in der zeitgenössischen Kunst. Vereinfachende Vorstellungen von der Auflösung der Bedeutung der Begriffe – etwa dahingehend, dass im Postkonzeptualismus das ›Beiwerk‹ vollständig zum ›Werk‹ geworden sei, dass Werkhaftigkeit entweder ›zurückgekehrt‹ oder gleich vollständig bedeutungslos geworden sei – gelangen spätestens hier an ihre Grenzen. Diese Arbeiten zeigen exemplarisch, wie in der zeitgenössischen Kunst Präsentations- und Vermittlungsgefüge in paratextuelle und parakuratorische Bewegung versetzt werden und so die Frage danach, wie Kunstwerke in Erscheinung treten und rezipierbar (gemacht) werden, neu gestellt wird. Während es in der Praxis de Rooijs (unter anderem) darum geht, dies kenntlich zu machen, entfaltet Vö eine ganze Reihe unterschiedlichster künstlerischer, ökonomischer und ideeller Valorisierungskreisläufe, die miteinander in Konkurrenz treten, und speist auch seine eigene Position als Autor darin ein – allerdings in Form einer biopolitischen Praxis, die nicht in Owens' Sinn gewesen wäre. Auch mit Rücksicht auf ihre genealogischen Bezüge auf konzeptuelle und institutionskritische Ansätze sind diese Arbeiten geeignet, einen Moment in der Geschichte der Verschränkung von Werk und Beiwerk, der heute neu thematisiert werden muss, sichtbar zu machen: das Spiel mit der Bedeutungssetzung jenseits der Rahmung geschlossener Interiorität, anhand von neuen Bezügen zur Präsentation und Kontextualisierung künstlerischer Produktion als Lebens- und Arbeitsform.

Judith Welter

»We May Never Know When or If the Piece Comes to an End«

Gerüchte als Paratexte

Am Ende der 1960er Jahre wurde Robert Barry dazu eingeladen, mit Studierenden der Project Class am Nova Scotia College of Art and Design in Halifax ein Projekt durchzuführen. Per Fax sandte Barry dem Künstler David Askevold, damals Leiter dieser Klasse, eine handgeschriebene Aufgabe. Sie bestand darin, ein Geheimnis festzulegen, das zu hüten sich die Gruppe von Studierenden verpflichtete sollte. Weder Askevold und Barry noch sonst jemand sollte seinen Inhalt kennen. Diese somit nur den Studierenden bekannte Idee würde das Werk konstituieren: ein Werk, das aus nichts außer diesen zwischen einer Gruppe von Eingeweihten kursierenden Gedanken und den durch das Wissen um dessen Existenz erzeugten Spekulationen besteht. Sollte jemand das Geheimnis aus irgendeinem Grund lüften, würde sich das Werk auflösen. 1969 wurden Barrys handschriftliche Instruktionen in einem von Askevold herausgegebenen Karteikartenkatalog publiziert. 1974 erschien derselbe Text in typografischem Layout in einem Künstlerkatalog zu einer Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam.¹ In einer Retrospektive im Aargauer Kunsthaus wurde das Werk dreißig Jahre später in Form von

¹ Robert Barry, Ausst.-Kat. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1974.

zwei Archivalien des Künstlers ausgestellt: die Kopien des handgeschriebenen Briefs an David Askeveld sowie die originale Katalogseite aus der Project Class-Publikation von 1969.²

Barry nutzte den handgeschriebenen Brief einerseits als Instruktion für die Schaffung eines Werkes, aber ebenso, um dieses Werk in Ausstellungen zu (re-)präsentieren. Es ist davon auszugehen, dass Barry sich, auch wenn der Brief privat adressiert war, durchaus bereits beim Verfassen an ein öffentliches Publikum wendet. Man könnte diese beiden Belege, den Brief und die Seite aus der Publikation, auch als Gerüchte oder als materialisierte Formen von über das Werk kursierenden Erzählungen beschreiben. Es sind Narrative, in denen sich Tatsachen und Fiktion, die an verschiedenen Orten und in verschiedener Gestalt auftreten, vermengen, stets aber untrennbar vom Werk und dessen Rezeption bleiben. Dieser These gehe ich im folgenden Beitrag nach und frage, mit welchen Begrifflichkeiten das Potenzial dieser narrativen Formate als das Werk konstituierenden Material einerseits und dessen Rezeption bestimmend andererseits geklärt werden kann.

Das von Barry formulierte Konzept sieht vor, dass das Werk aus einer mündlichen Absprache zwischen einer Gruppe von Beteiligten besteht. Ein informelles, nichtöffentliches Sprechen über eine Idee wird damit unter bestimmten Bedingungen (hier unter der Bedingung, dass ein selbst bestimmter Inhalt nur Eingeweihten weitererzählt wird) zum Werk. Das Beispiel des Werks von Barry ist insofern komplex, als diejenigen Elemente, die man in Anlehnung an Gérard Genette als Paratexte bezeichnen könnte, mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen: Die Belege sind Instruktion, Konzept, Dokumentation, aber auch Materialisierung des Werkes, wie es später in Ausstellungen gezeigt wird.³ Zudem ist aus vorhandenen Unterlagen wie

² Vgl. Ellen Seifermann und Beat Wiesmer: *Some places to which we can come. Robert Barry, Works 1963 to 1975*, Ausst.-Kat. Nürnberg: Kunsthalle, 2003, S. 92–93. ³ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 1992, S. 9, wo die Unsicherheit darüber, ob Paratexte dem eigentlichen Text zuzurechnen seien, angesprochen wird: »Sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinne des Wortes zu präsentieren, ihn präsent zu machen, um damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.« Nach Genettes Interpretationsschema handelt es sich bei diesen Elementen, die zu Exponaten werden, um einen ›Epitext‹.

den Ausstellungskatalogen nicht eindeutig nachvollziehbar, ab wann Barry den Projektvorschlag als sein Werk aufgeführt und ausgestellt hat, es also in seinen Werkkatalog eingegangen ist. Dieses Beispiel verdeutlicht aber auch: Mit der Loslösung der Idee des Kunstwerks von einer materiellen, objekthaften Ausformulierung übernehmen (spekulative) ›Erzählungen‹ über das Werk eine konstitutive Funktion. Wenn ich hier von Erzählungen spreche, verstehe ich Narration einerseits im Sinne von Mieke Bal als eine »kulturelle Kraft«. ⁴ Andererseits zeichnen sich Gerüchte als spezielle Form der Narration dadurch aus, dass sie nicht aufgrund von gesichertem Wissen und Fakten entstehen, sondern durch kollektive Annahmen und durch den ›Drang‹, Geschichten weiterzuerzählen. Mit den Worten von Albrecht Koschorke lässt sich auch sagen: »Erzählungen gedeihen im Medium sozial geteilten Wissens.« ⁵ Solche Erzählungen wiederum manifestieren und vermitteln sich in unterschiedlichen materiellen Formen. So etwa – um auf die Erzählungen über Kunst zurückzukommen – in Katalogtexten, Kritiken, Zeitungsartikeln, Interviews, Blogbeiträgen, aber auch juristischen Dokumenten, wie etwa Diedrich Diederichsen ausführt. ⁶ Mit der historischen Konzeptkunst etabliert sich ein bis heute profilierter Werkbegriff, der auf diese traditionell der Rahmung zugeschriebenen Elemente zurückgreift.

Im Bezug auf das hier angeführte Beispiel heißt das: Die instruierenden und gleichzeitig das Werk beschreibenden Narrative dokumentieren es nicht nur, sondern konstituieren selbst unter bestimmten Bedingungen das Werk. Die mehrfache Funktion des Briefs von Barry zeigt auf, dass es sich bei solchen Beiwerken um Materialien handelt, die sowohl aus kunsthistorischer und museologisch-kuratorischer wie auch als künstlerischer Sicht problematisiert werden. Eine Frage von künstlerischem Interesse artikuliert sich etwa dann, wenn das Werk von Barry im Werk eines anderen Künstlers ›rekonstruiert‹ wird. Wenn ich hier von einer Rekonstruktion des Werkes spreche, ist dies im Sinne eines

⁴ Zum Begriff der Narration vgl. Mieke Bal: »Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive« [1994], in: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2002, S. 117–145. ⁵ Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M. 2012, S. 37. ⁶ Vgl. Diedrich Diederichsen: »Zeit, Objekt, Ware«, in: *Texte zur Kunst* 88 (2012), S. 95–102.

»Nachspüren«, einer Spurensuche und nicht einer (kunst-)historischen Rekonstruktion gemeint: Der mexikanische Künstler Mario García Torres untersucht in der Arbeit *What Happens in Halifax Stays in Halifax* (2007), wie das Werk von Barry in Erzählungen nachwirkt. In Halifax traf sich García Torres mit den ehemaligen Studierenden der Project Class, um herauszufinden, ob das Werk noch existiert, also niemandem verraten wurde. In Form einer durchaus nostalgischen, die dokumentarische Schwarzweiß-Ästhetik der Konzeptkunst heraufbeschwörenden Diaschau erzählt *What Happens in Halifax Stays in Halifax* von den Recherchen des Künstlers in Halifax. Untertitel machen die Geschichte um Barrys Projekt nachvollziehbar. García Torres belegt die von Barry intendierte Leerstelle – denn aus was das Werk besteht, darf ja im Sinne seiner Existenzsicherung nicht verraten werden – mit einer neuen Erzählung und »reaktiviert« damit das Werk, in dem er es im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar macht und in Erinnerung ruft, aber natürlich auch den zum Geheimnis gehörenden Spekulationen erneut eine Plattform bietet.⁷ Es geht bei García Torres nicht zuletzt um die Frage, wie sich haltbaren Materialien und klassischen Medien entziehende Werke der Konzeptkunst schließlich für den Betrachter sicht- oder nachvollziehbar sind; welche Rolle die Ästhetik der Erzählung und Sprache sowohl für Produktion und Rezeption einnimmt.

Während Barry dem Werk das Potenzial der Endlichkeit einschreibt – »We may never know when or if the piece comes to an end« lautet die letzte Zeile der Anweisung –, besteht es bisher nicht nur wegen García Torres weiter, sondern auch, weil es in musealen Ausstellungen durch Dokumente repräsentiert wird. Auch diese füllen eine Leerstelle: Solche dokumentarischen Artefakte werden zu einer möglichen Materialisierung des konzeptuellen Werks, obwohl es in seiner Essenz (also in seiner ursprünglichen materiellen Festschreibung) allein durch eine Idee konstituiert wird. Der Verweis auf die Sichtbarkeit beziehungsweise Repräsentation des Werkes kondensiert den funktionalen Zusammenhang zwischen Dokumentation, Materialisierung einer Idee, eines konzeptuellen (oder ereignishaften) Werkes

7 Magali Arriola: »Bruchstücke von Geschichte«, in: *Spike* 12 (2007), S. 54–61.

und Formen seiner (Re-)Präsentation in Ausstellungen: Eine institutionelle Rahmung für die Vermittlung, Präsentation und Bewahrung von Kunst erfordert materielle Belege. Im hyperprofessionalisierten und ausdifferenzierten Kunstbetrieb dominieren nicht nur oft kritisierte Marktlogiken die Produktion und Rezeption, sondern es besteht ein eminenter Zusammenhang zwischen Werk- und Ausstellungslogik. Formate des Ausstellens werden in der künstlerischen Produktion von Anbeginn mitgedacht. Institutionelle Infrastrukturen fördern wiederum die Verwendung bestimmter Formate, Materialien oder Ausstellungsarchitekturen. Beispielsweise sind traditionelle, in ihrer Verwendung oftmals symbolisch aufgeladene Vitrinen ungebrochen populär. Diese Form des Ausstellens, in der die ursprüngliche Funktion der Reliquien oder andere sakrale Gegenstände bewahrenden Vitrinen erhalten bleibt, erinnert an die sakralen Ursprünge des Museums. Später etablierte sich dieses funktionale Mobiliar auch im häuslichen Bereich zur Aufbewahrung von Souvenirs und wertvollen Gegenständen. Die Vitrine friert ein, rahmt, sublimiert, domestiziert. Präsenz wird geschaffen, Aspekte einer (sozialen) Realität werden vermittelbar. Die Vitrine ist einerseits Vorläuferin des Museums, andererseits Metapher für das Museum insgesamt.⁸

Konzeptuelle, vom Objekt losgelöste Vorgehensweisen, wie sie Barry nicht zuletzt mit einem institutionskritischen Anspruch vertrat, haben sich längst als künstlerische Strategie etabliert und sind im Programm renommierter Museen angekommen. Ein Beispiel für einen solchen Mainstream ist das seit einigen Jahren im internationalen Ausstellungsbetrieb, aber auch auf dem Markt erfolgreiche Schaffen von Tino Sehgal, der als Material den menschlichen Körper zur Durchführung von rigide geskripteten Handlungen und kurzen choreografierten Szenen benutzt. Sehgal verzichtet in seinen performativen Arbeiten, die sowohl von ihm angeworbene Akteure als auch das Publikum ausführen, nicht nur auf Objekte, sondern auch auf abbildende Dokumentation und auf die üblicherweise ausstellungsbegleitenden

⁸ Vgl. Didier Maleuvre: »Von Geschichte und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellungen«, in: *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, hg. von Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister, Zürich 2010, S. 19–46. Siehe auch Mark von Schlegell: »Rückkehr ins Southwest Museum«, in: *Dreaming the Mainstream. Tales of Yankee Power*, Berlin 2013, S. 36–48.

Beiwerke, also Paratexte: Er untersagt, soweit er das steuern kann, die Diffusion von Einladungskarten, Preetexten und Wandlabels, und es sollen auch keine Vernissagen stattfinden. Es gibt zu Sehgal's Werken weder offiziell genehmigte Abbildungen, noch gibt es Kataloge, die einen Überblick über das Schaffen des Künstlers vermitteln würden. In welchen Formaten wird ein solches *Ceuvre* historisiert und welche Rolle spielt seine Rezeptionsgeschichte? Im Kontrast zum intendierten Verzicht auf Dokumentation und rahmende Formate bildet sich eine Fülle von ›Erzählungen‹, die, soweit absehbar, nicht in Ausstellungen präsentiert werden, jedoch in unmittelbare Nähe zum eigentlichen Werk gerückt werden. Diese Belege der Rezeption überdauern schließlich das eigentliche Werk. Die so entstehende Dokumentation wird durch die Beiträge in Fach- und Tageszeitschriften, aber auch über Blogs, Webseiten und Social Media viral verteilt. An die ›Leerstelle‹ tritt also eine Fülle von (unautorisierten) Materialisierungen des Werkes. Paradoxerweise wird die Idee vom immateriellen Kunstwerk, wie sie Sehgal in einer auf Barry zurückgreifenden Rhetorik propagiert, gerade in diesen Formen der Bezeugung des Werks verbreitet.

Nebst Berichten, welche die Person des Künstlers ins Zentrum rücken, bestehen ›Erzählungen‹, die ihr Potenzial in Bezug auf Materialität und Immaterialität des Werkes mitreflektieren. Interessanterweise hat etwa auch seine Biografie einen eminenten Stellenwert in den Berichten. Ich zeige dies an einem Beispiel eines Aufsatzes in der *Art Review*, in dem die Sehgal-Akteurin Jennifer Uleman über das Begehren von dinghaften Erinnerungsstücken nachdenkt.⁹ Ausgangspunkt ihrer Argumentation bildet eine von ihr erstellte Sammlung solcher Relikte im Zusammenhang mit einer Aufführung von *This Progress* im New Yorker Guggenheim Museum, an der sie aktiv teilnahm. Fotografien der gesammelten Erinnerungsstücke begleiten ihren Text: die Zusammenfassung eines Vortrags, auf der sich die Autorin den Ort für das erste Treffen mit Sehgal notiert hatte, die Unterlagen ihrer Anstellung durch das Guggenheim Museum, ein Namensschild, eine Fotografie des Pausenraums der Performer, das Ausstellungsprogramm sowie Kopien von Rezensionen,

⁹ Jennifer Uleman: »Tino Sehgal«, in: *Art Review* 60 (2012), S. 84–87.

Ansichten des Museums und Fotografien von anderen Akteuren. Die Autorin verweist darauf, dass keine materiellen oder dokumentarischen Belege (wie sie etwa später Studierenden der Kunstgeschichte vorgeführt werden können) das eigentliche Erlebnis zu ersetzen vermöchten. Damit greift Uleman nicht nur die immer wieder formulierte Intention des Künstlers auf – die Fetischisierung des Erlebnismoments –, sondern auch einen Topos aus der Geschichte der Performance-Rezeption. Ontologische Ursprungsmythen, wie sie etwa Peggy Phelan artikuliert, beschwören die Einmaligkeit und Ephemerität der Performance herauf. Es handelt sich um Paradigmen, welche die Rezeption und auch die wissenschaftliche Bearbeitung der Kunstform über lange Zeit hinweg geprägt haben.¹⁰ Dieser Haltung zum Werk gegenüber stehen andere Perspektiven, etwa jene des Kunstkritikers Herbert Martin oder der Kunsthistorikerin Claire Bishop, die ebenfalls in der Art Review und im Artforum die Auffassung vertreten, dass Kritik und ein nachträgliches Sprechen über das Werk zu dessen Bestandteil werden.¹¹

Solche Berichterstattungen sind Stellvertreter für die fehlende Dokumentation, wie ich auch im vorliegenden Text bestätige, indem sie hier gleichzeitig als Belege und Quelle herbeigezogen werden. Am Beispiel von Sehgal beobachte ich, dass der auf den Augenblick und die angeblich einmalige Erfahrung ausgerichtete Werkbegriff interessanterweise gerade dann funktioniert, wenn er medial begleitet wird (wie auch Jones in ihrer Reaktion auf Phelan feststellt).¹² Die Fetischisierung dieses Moments in Form einer detaillierten Beschreibung und stellvertretender

10 Phelan fasst zusammen: »Performance's only life is the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representation: once it does so, it becomes something other than performance.« Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993, S. 146. **11** Martin Herbert: »Performing intellectuals, memorised oral contracts, an unhappy Brussel gallerist, a two-sided game, domineering strictures, Bootylicious, the experience economy, assumed Kissing poses«, in: *Art Review* Nr. 60 (2012), S. 82–83, und Claire Bishop: »No pictures, please. Claire Bishop on the art of Tino Sehgal«, in: *Artforum International* 43 (2005), S. 215–217, S. 217. **12** Amelia Jones: »Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation«, in: *Art Journal* 56 (1997), Nr. 4, S. 11–18, sucht eine Legitimation für die Beschreibung von Werken, die ihr nur durch verschiedene Archive zugänglich sind. Sie war vom Art Journal aufgefordert worden, Position zu beziehen. Die besagte Ausgabe der Zeitschrift wollte die Performance-Geschichte mithilfe verschiedener Oral-History-Zeugnisse bearbeiten, also durch Beiträge von Personen, die den jeweiligen Performances beigewohnt hatten.

Fotos, die dem Artikel zur Seite gestellt werden, sind Zeugnisse für den einmaligen authentischen Moment und schaffen diesen zugleich. Ich behaupte, dass die Werke von Sehgal stets in Abhängigkeit von solchen Belegen ›funktionieren‹. Gerüchte und Anekdoten als spekulative Narrationen, die im Zusammenhang mit den exemplarisch diskutierten Beispielen entstehen, spielen in Bezug auf Werke auch in anderen Fällen eine konstitutive Rolle. Sie sind längst nicht mehr nur mündliche Erzählungen, sondern werden über Medien verbreitet. Solche Erzählungen sind nicht nur schillerndes Beiwerk, sondern werden unter bestimmten Voraussetzungen zum Material, dem im Spannungsfeld zwischen Entmaterialisierung und Dingkultur eine besondere Bedeutung zukommt. Sie befinden sich innerhalb des Gebiets, das Genette als »Zone der Transaktion« beschreibt.¹³ Durch das Zusammenspiel verschiedener Akteure wie Museen, Medien, Künstler oder Rezipienten ermöglichen sie für eine bestimmte Zeitspanne eine Materialisierung des Werks.

Narrative Formate treten an zwei sich wechselseitig bedingenden ›Orten‹ auf: Sie wirken einerseits als Werkbestandteil im Sinne eines (immateriellen) Materials. Das gilt bei Werken, die aus einer Erzählung bestehen, wie es bei Barry der Fall ist. Andererseits bilden sie eine in Ausstellungen gezeigte Gruppe von Artefakten, die nicht immer einen eindeutigen Status aufweisen. In dieser Funktion von Exponaten präsentieren narrative Formate Werke und schreiben gleichzeitig deren Geschichte mit oder rekonstruieren sie. Damit dienen Gerüchte und Anekdoten auch als Speichermedium von Kunstwerken, deren Natur aus unterschiedlichen Gründen instabil ist.

In der kunsthistorischen Behandlung ›entgrenzter‹ oder ›erfahrbarer‹ Werke wird von jenen als flexiblen und beweglichen Vielheiten gesprochen.¹⁴ Solche Diskurse der Entgrenzung oder Erfahrung benennen jedoch selten die materielle und semantische Struktur dieser flexiblen und mehrdeutigen Werke.¹⁵ Genettes Definition des Paratexts als ambivalentes, dem Werk zugehöriges und gleichzeitig vermittelnd-kommentierendes

13 Vgl. Genette 1992, S. 10. **14** Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 9ff. **15** Materielle Eigenschaften und Bedingungen solcher ›beweglichen‹ Werke oder Werkbestandteile sind substanziell, gerade weil die Begriffe von

Element ermöglicht einen anderen Blick auf das, was das Werk konstituiert. Der Paratext betrifft einerseits den Kontext des Buchs, bezieht sich aber auch auf Elemente, die es substantialisieren. Der Kunsthistoriker Jean-Marc Poinot unternimmt mit seiner Definition der »*récits autorisés*« eine direkte Übertragung des von Genette auf das Buch bezogenen Paratext-Begriffs auf Werke der Kunst. Zu solchen »materiellen« Begleiterscheinungen zählt Poinot etwa Titel, Signatur, Zertifikat, Installationsanleitung, Pressemitteilung, Rezensionen, und textliche Beschreibungen als jeweils grundlegende Elemente für die Erhaltung der Struktur und Materialität der Werke. Diese hätten jedoch keine eigenständige Bedeutung, sondern bestünden immer in Abhängigkeit eines bestehenden Werkes. Poinot ist der Meinung, eine Übertragung des Paratextbegriffs auf die bildende Kunst funktioniere nur beschränkt, weil aufgrund gegebener Gattungsvielfalt kein einheitlicher Werkbegriff in Entsprechung zum Buch bestimmbar sei. Dass sich die Funktion im Sinne von Poinot in einer die Werkstruktur erhaltenden Massnahme erschöpft, liegt auch daran, dass er in seiner Argumentation stets von einem objekthaften Werkbegriff ausgeht.¹⁶ Genette deutet die Ambivalenz der Paratexte bereits an.¹⁷ Ich gehe davon aus, dass Beiwerke durchaus zum eigenständigen Werk werden oder dem Werk gleichgesetzt werden können (aber natürlich nicht müssen). Dieses Potenzial schöpft sich gerade aus der von Genette beschriebenen gegenseitigen Abhängigkeit von Text und Paratext, die es verunmöglicht, die beiden Ebenen eindeutig voneinander zu trennen. Es gibt sogar Werke, die nur noch aus paratextuellen Elementen bestehen. Die Elemente, die Genette als Epitexte außerhalb des Werks und externer Autorschaft zuordnet, können unter bestimmten Bedingungen (etwa der Abwesenheit von anderem Material) zum Bestandteil des Werkes werden.

Materialität und Objekthaftigkeit im Rahmen von verschiedenen auch kunstwissenschaftlich relevanten Diskursen – so etwa Diskurse der Material Culture oder des neuen Materialismus – einer Neubewertung unterworfen sind. Vgl. Graham Harman: *Immaterialism. Objects and Social Theory*, Cambridge 2016, sowie die Beiträge in *Macht des Materials, Politik der Materialität*, hg. von Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier, Zürich 2014. ¹⁶ Vgl. Jean-Marc Poinot: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genf 2008 [überarbeitete Neuauflage; Erstausgabe 1999]. ¹⁷ Vgl. Genette 1992, S. 9: »Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll.«

Versteht man Gerüchte oder Anekdoten als Paratexte der Werke, so ist der Rückgriff auf diesen Begriff hilfreich, weil solche Erzählungen um das Werk auf diese Weise mit dem Werkbegriff in Verbindung zu setzen sind. Denn das in fiktionstheoretischen oder medienwissenschaftlichen Diskursen reflektierte Potenzial des Gerüchts stellt keinen Bezug zum Werk her. Die unter dem Begriff ›Paratext‹ von Genette subsumierten, die auktoriale Textproduktion begleitenden Praktiken und Diskurse bilden nicht nur den hermeneutischen Kontext des Werks. Die Beiwerke machen einen Text zum Buch, bringen ihn also in die Form, in der ein Text dem Leser präsentiert wird. Genette vertritt einen literaturwissenschaftlichen Ansatz, der den Einbezug des (Entstehungs-)Kontexts propagiert. Im Konzept des Paratexts, in der Beziehung von Text und Paratext ist zudem der hier diskutierte Zusammenhang zwischen Werk- und Ausstellungslogik angelegt, insbesondere mit Rücksicht auf Genettes Überlegungen zur Präsentation im Format des Buchs. Der Bezug auf den Begriff des Paratexts ist also insofern gewinnbringend, als er einen Interpretationsansatz herstellt, der das Verhältnis zwischen Rahmung und Werk als gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis bestimmt. Wie das eingangs diskutierte Beispiel von Barry zeigt, aber auch die ›Erzählungen‹ über die Werke Sehgals zeigen, handelt es sich um narrative Formate, die von Beginn an einen ambivalenten Status einnehmen, ihren Status jedoch auch wandeln. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage – und diesbezüglich sehe ich ein methodisches Problem in der Anwendung von Genettes Theorie auf die Kunst –, wann und wo, also unter welchen Umständen etwas als Paratext bezeichnet wird. Den Faktor der Zeitlichkeit, der sich exemplarisch am ›Altern‹ des Werkes von Barry aufzeigen lässt, sowie den ›Ort‹ des Auftritts denkt Genette nur bedingt mit. Vielmehr geht er von der statischen Repräsentation in Form des Buchs als feste Größe, als eigentlichem Werk aus.

Die diskutierten Beispiele zeigen auf: Im Verlauf der Zeit verändern narrative Formate (oder Paratexte) einerseits ihre materielle Erscheinungsform; sie altern, schreiben sich in anderen Medien fest. Andererseits verändern sie ihren Status in Bezug auf das Werk. Werke bilden weder feste, unveränderbare Entitäten, noch bilden Paratexte statische Elemente. Dies zeigt sich

beispielsweise an den verschiedenen ›Materialisierungen‹, die ursprünglich mündliche, anekdotische Nacherzählungen annehmen. Man denke an die Praxis von Ian Wilson: Seit dem Ende der 1960er Jahre erarbeitet er einen Werkkorpus von sogenannten *Discussions*, die stets aus einer undokumentierten Diskussion zwischen dem Künstler und Publikum bestehen. Wie bei Sehgal sind die Werke für das Publikum im Moment der Teilnahme an einer solchen Diskussion erfahrbar.¹⁸ In Form von Zertifikaten werden sie verkauft und auch ausgestellt. Während diese dokumentierenden Belege das Ereignis ersetzen, ist auch hier das Werk immer mehr als die Summe von Ereignis und Beleg. Von den Eingeweihten, die an den *Discussions* teilnahmen, wurden die Werke weitererzählt und in Kritiken und Katalogen beschrieben, wobei gerade diese Rolle der Kritik mitunter Bestandteil der jeweiligen Analyse war. Was einstmals Begleiterscheinung des Werks war, wurde später im Rahmen eines *Catalogue raisonné* in Form von sogenannten *Quotations* zum Teil der Repräsentation der *Discussions*.¹⁹ Diese Wiederverwertung der Erzählungen als Belege im Rahmen des Katalogs, aber auch der Einbezug von einstmals nur von Galeristen und Sammlern verwahrten Einladungskarten oder Zertifikaten in Ausstellungsvitrinen machen die Wandelbarkeit des Status dieser Paratexte deutlich.

Jüngst schrieb eine ›dialogische‹ Ausstellungsreihe in den Kunst-Werken Berlin die Erzählungen über Wilsons Werke fort. Drei miteinander korrespondierende Einzelausstellungen von Hanne Lippard, Paul Elliman und Adam Pendleton griffen seine Praxis auf – auch sie untersuchen in ihren Arbeiten die Rolle

¹⁸ Rebentisch 2013, S. 25 ff., beschreibt die seit den 1960er Jahren kursierende Rede von entgrenzten, dematerialisierten und ereignishaften Werken und damit die Entstehung eines neuen Werkbegriffs im Bezug auf philosophische Diskurse um Entgrenzung und Erfahrung. Der Begriff der Entgrenzung steht stellvertretend für Umberto Ecos Konzept des ›offenen‹ Kunstwerks, während sie ›Erfahrung‹ auf Rüdiger Bubners Überlegungen zur Ästhetik bezieht. Die Begriffe beziehen sich auf zwei unterschiedliche Problemfelder, die aufeinander verweisen. Rebentisch zufolge bezieht sich die Entgrenzung auf Fragen der Produktionsästhetik und damit auf neuartige Formen von Kunst, die Erfahrung hingegen auf deren Wirkung. Sie verweist darauf, dass der Begriff der Erfahrung für die ästhetische Theoriebildung gerade deshalb so zentral sei, weil er auf die Krise des Werkbegriffs reagiere, ausgelöst wiederum durch Formen der Entgrenzung. ¹⁹ Vgl. *Ian Wilson. The Discussions*, hg. von Christian Berndes, Charles Esche und Jan Mot, Ausst.-Kat. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2008.

von Sprache und den Stellenwert zwischenmenschlicher Kommunikation. Die drei Künstlerinnen und Künstler wurden dazu eingeladen, Aspekte aus seinem Œuvre aufzugreifen und sich von ihnen »zu neuen Arbeiten inspirieren zu lassen«.²⁰ Parallel zu diesen Projekten wurden Vitrinen mit Einladungskarten und Zertifikaten von Ian Wilson ausgestellt. Mit dieser Konfrontation wird ein Weiterschreiben, ein Weiterdenken und die Aneignung einer Praxis intendiert. Es entsteht eine Erzählung, die über das eigentliche Werk hinausgeht und es dennoch wiederbelebt und in Erinnerung ruft. Unter bestimmten Bedingungen sind narrative Formate entweder Dokumentation oder Materialisierungen eines Werkes. Die Formate kursieren mit verschiedenen Funktionen zwischen den Orten ihres Auftritts. Hinzu kommt der Faktor der Zeitlichkeit: Originaldokumente oder informelle Aussagen erlangen mit historischer Distanz einen anderen Status etwa dann, wenn sie ein Werk in einer Ausstellung repräsentieren. Das Medium der Ausstellung wird zum Ort, an dem gleichzeitig eine Historisierung wie auch eine Vergegenwärtigung stattfindet.

20 www.kw-berlin.de/files/kw_pm_spring_de_170119-1.pdf

Barbara Preisig

Ephemera

Karrieren des Paratextes in der Konzeptkunst 1967–1975

Die Einladung zu Eleanor Antins Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art aus dem Jahr 1973 enthält Ortsangabe, Ausstellungsdaten und Name der Künstlerin. (Abb. 1 und Abb. 2) Mit dem fotografischen Postkartenbild gibt sie einen Vorgeschmack auf die Ausstellung. Im Kunstbetrieb, in dem die Werkpräsentation primär über Ausstellungsformate organisiert wird, ist die Einladung zentraler Bestandteil von Vermittlung und Promotion des Werks. Sie gibt einen Erwartungshorizont und eine bestimmte Lesart der Ausstellung vor und macht das Werk in einer Weise präsent, die es ermöglicht, dass ein Artefakt als Kunstwerk und eine Präsentation desselben als Ausstellung rezipiert wird.

In ihrer ursprünglichen Bedeutung bilden Einladungskarten und Ankündigungen ›Paratexte‹. Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat mit diesem Begriff alle jene Produktionen beschrieben, die einen Text präsentieren und vermitteln.¹ Dazu zählen AutorInnen-Namen, Titel, Vorwort eines Buches, aber auch Textformate wie Briefwechsel, AutorInnen-Interview,

¹ Siehe Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 2001, S. 9f.



Abb. 1: Eleanor Antin, *100 Boots Cross Herald Square*, 1973, Bildpostkarte, Bildseite, 35th St. & Broadway, New York City, 13. Mai 1973, 8:10 a.m., verschickt am 6. Juni 1973, Duotone Offsetdruck, 12,7 x 19,5 cm, Sammlung der Künstlerin.

Prospekte und Vorankündigungen, die das eigentliche ›Werk‹ nicht unmittelbar begleiten.² Genettes allgemein gehaltene Bestimmungen des Paratexts lassen sich von der Literatur auf die Kunstproduktion übertragen. Die Einladungskarte oder Anzeige, die für eine Ausstellung wirbt, steht in einem dienenden und untergeordneten Verhältnis zum künstlerischen Werk. Sie ist jenes Beiwerk, durch das ein Artefakt zum Kunstwerk wird und als solches vor die Öffentlichkeit tritt. Ephemera weisen also, gerade weil sie selbst nicht Teil des Werks sind, das Kunstwerk allererst als ein solches aus. Ihrem marginalisierten Status zum Trotz steuern diese ›Anhängsel‹ die Aufmerksamkeit, Lektüre und Rezeption nachhaltig.³

In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren rückten KünstlerInnen wie Dan Graham, Adrian Piper, Jan Dibbets und

² Gérard Genette unterscheidet Formate, die den Text unmittelbar begleiten, wie den Titel und den Klappentext eines Buches, von solchen, die sich in räumlicher und zeitlicher Distanz zum Text finden. Zu dieser zweiten Kategorie, die Genette als öffentlichen Epitext bezeichnet, gehören publizierte AutorInneninterviews, Vorankündigungen und, übertragen auf die Kunst, auch die Einladung von Eleanor Antin. Vgl. Genette 2001, S. 12f. und S. 328ff. ³ Siehe Genette 2001, S. 9f.

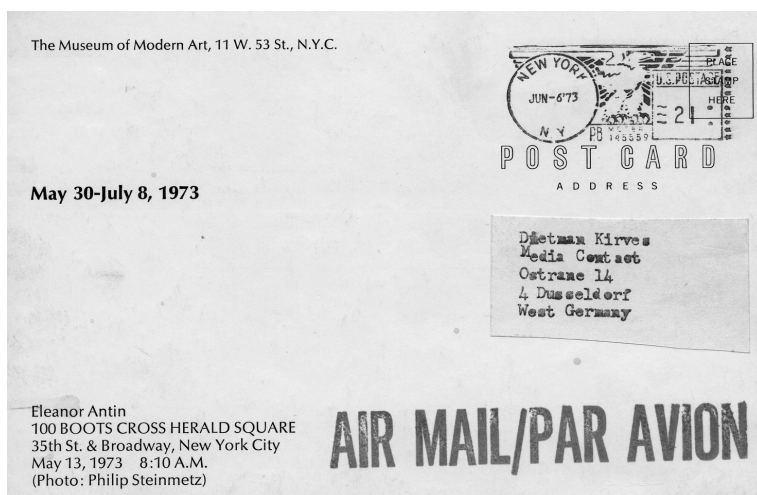


Abb. 2: Eleanor Antin, *100 Boots Cross Herald Square*, 1973, Bildpostkarte, Schriftseite, 35th St. & Broadway, New York City, 13. Mai 1973, 8:10 a.m., verschickt am 6. Juni 1973, Duotone Offsetdruck, 12,7 x 19,5 cm, Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Robert Barry eben diese die Lektüre steuernden Anhängsel ins Zentrum des Interesses. Sie produzierten Ausstellungseinladungen, Plakate, Anzeigen oder sogenannte Ephemera in hohen Auflagen und vertrieben sie meist in Zusammenarbeit mit Museen und Galerien.⁴ Paratexte ersetzen in der Konzeptkunst nicht selten ganze Ausstellungen und objekthafte Werke. Sie werden zum Gegenstand und Ort der künstlerischen Auseinandersetzung. So markiert Antins eingangs erwähnte, scheinbar handelsübliche Einladungskarte den eigentlichen Höhepunkt

⁴ Der griechische Begriff »ephemeron« bedeutet »das nur einen Tag Überdauernde«. Er bezeichnete ursprünglich eine Pflanze oder ein Insekt, deren Lebensdauer diesen einen Tag nicht überschritt. Ab dem späten 18. Jahrhundert wurde die Bedeutung auf Dinge von vorübergehendem Interesse übertragen. Im vorliegenden Zusammenhang bezeichnet der Begriff gedruckte, veröffentlichte und mehrheitlich für Werbezwecke verwendete Papierblätter, die nicht zum Zweck langfristiger Aufbewahrung produziert wurden, aber dennoch den Status eines Sammelobjekts erhalten konnten. Ich beschränke mich mit Einladungskarten, Ankündigungen und Zeitungsanzeigen auf eine verschwindend kleine Gruppe der unter den Begriff fallenden Objekte. Für eine Auswahl an Ephemera der Gegenwartskunst, die sich mit dem hier verwendeten Begriff decken, siehe Steven Leiber und Todd Alden: *Extra Art. Surveying Artists' Ephemera, 1960–1999*, hg. von Pilar Perez und California College of Arts and Crafts, Ausst.-Kat. San Francisco: California College of Arts and Crafts, 2001.

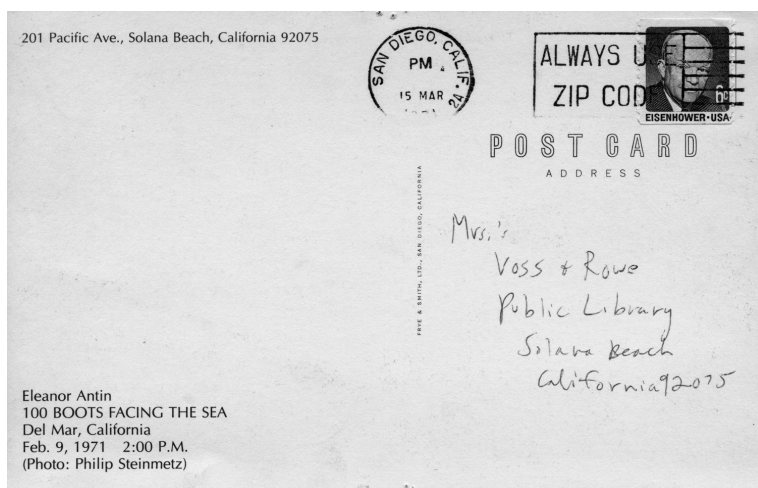


Abb. 3: Eleanor Antin, *100 Boots Facing the Sea*, 1971, Bildpostkarte, Schriftseite, Del Mar, Kalifornien, 9. Febr. 1971, 2:00 p.m., verschickt am 15. März 1971, Duotone Offsetdruck, 12,7 x 19,5 cm, Sammlung der Künstlerin.

der Postkartenserie *100 Boots* – ein Projekt, das sich über zwei Jahre erstreckte. Eine erste Postkarte versandte die Künstlerin im März 1971 über den Postweg an knapp 1000 Personen in den Vereinigten Staaten, Asien und Europa. (Abb. 3 und Abb. 4) Sie trug den Absender »Eleanor Antin, Solana Beach, Kalifornien«. Die Schwarzweiß-Fotografie zeigt 100 kniehoch schwarze Gummistiefel. Sie stehen, in einer Reihe angeordnet, auf einem weitläufigen Sandstrand und scheinen auf den Atlantischen Ozean zu blicken. Über die nächsten zwei Jahre folgten in unregelmäßigen Abständen weitere 50 solcher Postkarten. *100 Boots*, so der Titel der Serie, ist eine Reisegeschichte in Bildern, die sich über ländliche Gebiete Kaliforniens erstreckt und in New York City endet. Immer sind darauf die 100 Gummistiefel in wechselnden Formationen und bei unterschiedlichen Aktivitäten, die auf der Kartenrückseite betitelt werden, zu sehen.⁵

⁵ Die Postkarten tragen Titel wie *100 Boots on the Way to Church*, *100 Boots at the Bank*, *100 Boots Trespassing*, *100 Boots on the Road*, *100 Boots in a Meadow*, *100 Boots on the Job*, *100 Boots out of Job*.



Abb. 4: Eleanor Antin, *100 Boots Facing the Sea*, Bildpostkarte, Bildseite, Del Mar, Kalifornien, 9. Febr. 1971, 2:00 p.m., verschickt am 15. März 1971, Duotone Offsetdruck, 12,7 x 19,5 cm, Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Wie viele andere VertreterInnen der frühen Konzeptkunst nutzte Antin die Einladungskarte als künstlerisches Material und Aktionsfeld. Der Paratext wird zum ›Text‹, nimmt Werkcharakter an. Dieser künstlerische Umgang widerspricht Genettes Darlegungen zum Verhältnis von Text und Paratext, geht der Autor doch von einer klaren Trennung zwischen Werk und Beiwerk aus.⁶ Von ungebrochener Bedeutung ist dagegen die von Genette beschriebene Funktion des Paratexts als Steuerung von Aufmerksamkeit und als Vermittlungs- und Kommunikationsinstanz für das Werk. Wie ich im Folgenden darlegen möchte, nehmen Ephemera der Konzeptkunst der 1960er Jahre eine Schlüsselrolle für die große Bedeutung von künstlerischen Paratexten in der Gegenwartskunst ein. Wie die Werkbeispiele von Antin und Buren deutlich machen, verschiebt sich bei Ephemera die Produktion ganz auf die paratextuelle Ebene der Kommunikation und Vermittlung. Ephemera stehen damit symptomatisch

⁶ Siehe Genette 2001, S. 391. Genettes Ausführungen sind jedoch widersprüchlich, weil er den Paratext zugleich als eine »Zone des Übergangs« bezeichnet, von dem man nicht immer weiß, ob er dem Text zuzurechnen sei; vgl. Genette 2001, S. 9f.

für die damals einsetzende ökonomische Entwicklung hin zu »immateriellen« Arbeitsformen.⁷

Kunstwerke oder Paratexte?

Heute hat sich längst ein Markt für diese Ephemera der Konzeptkunst etabliert. Die Druckwaren finden immer häufiger Eingang in öffentliche Kunstsammlungen, werden in Kunstausstellungen in Vitrinen als historische Zeugnisse präsentiert. Man neigt deshalb dazu, Ephemera als Kunstwerke zu bezeichnen. Eine solche Statuserhöhung ist nun aber ebenso problematisch wie die Bezeichnung als Paratexte. Sie erschwert den Blick auf die Tatsache, dass Ephemera als Vermittlungsformate eingesetzt werden und sich so dem Kunstwerk gerade unterordnen. Gegen die Definition von Ephemera als Kunstwerke spricht aber auch, dass eine Einladungskarte diesen Status nur unter ganz bestimmten Umständen erhält. Sie muss, um überhaupt aufbewahrt zu werden, in die Hände von jemandem gelangen, der ihren künstlerischen Wert erkennt und früher oder später ein Sammlungsinteresse an ihr geltend macht oder sie weiterverkauft. Die Zukunft von Ephemera ist also unsicher und der »biografische« Verlauf identischer Exemplare einer hohen Auflage kann sehr unterschiedlich sein. Erschwerend kommt hinzu, dass heute in den meisten Fällen unklar ist, wie viele Exemplare der ursprünglichen, sich üblicherweise zwischen 500 und 1000 Stück bewegenden Druckauflage noch vorhanden sind und wo sie sich befinden.

Ein Wesensmerkmal von Ephemera der Konzeptkunst ist, dass sie sich eindeutigen Statuszuschreibungen entziehen. Wir sind mit mobilen, multiplen und multifunktionalen Objekten konfrontiert, deren Bedeutung sich stetig wandeln kann. Zu einem Verständnis der Bedeutung von Ephemera gelangen wir also nur über die zeitlich, räumlich und sozial bedingten Transformations-

⁷ Zum Begriff »immaterielle Arbeit« siehe Maurizio Lazzarato: »Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«, in: Thomas Atzert (Hg.): *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. von Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 39–52, sowie ders.: »Verwertung und Kommunikation. Der Zyklus immaterieller Produktion«, ebd., S. 53–65.

möglichkeiten der Objekte. Wie aber kommt man zu einer allgemeinen Beschreibung solcher kontextaffinen Objekte, die über eine reine Aufzählung potenzieller Bedeutungen hinausgeht?

Die in den Material Culture Studies etablierte Metapher der Biografie bietet Möglichkeiten einer präzisen wie relationalen und multiperspektivischen Beschreibung von Gebrauchs- und Alltagsobjekten, aber auch von Kunstwerken und Paratexten. Auf die Biografie eines Objekts zu blicken bedeutet, das soziale Leben dieses Objekts in Beziehung zu setzen zu der Art und Weise, wie Menschen ihm Bedeutungen verleihen. Die an ein Objekt gerichteten Fragen gleichen jenen nach der Biografie einer Person: »What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its ›status‹ and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized ›ages‹ or periods in the thing's ›life‹ and what are the cultural markers for them? How does the thing's use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?«⁸ Diese Fragen Igor Kopytoffs bieten sich für die Beschreibung von künstlerischen Ephemera besonders an. Sie zielen nicht auf den Status eines Objekts, sondern darauf, welcher Gebrauch, welche Bedeutungen und Funktionen, also welche Karrieremöglichkeiten (»biographical possibilities«) ihm zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten sozialen, kulturellen und ökonomischen Kontext aufgrund welcher Eigenschaften zugeschrieben oder von ihm eingelöst werden.⁹

⁸ Igor Kopytoff: »The Cultural Biography of Things. Commodization as Process«, in: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, hg. von Arjun Appadurai, Cambridge und New York 1986, S. 64–91, hier S. 66 f. ⁹ Der biografische Ansatz ist seit seiner Etablierung in den Material Culture Studies mehrfach modifiziert und kritisiert worden. Seine Schwächen liegen etwa in der Gefahr, stereotype Vorstellungen einer Biografie anzuwenden, seine Grenzen in der Metapher selbst. Wie können wir einem Objekt Handlungen zuschreiben? Wie lassen sich Geburt und Tod eines Objekts beschreiben? Man hat deshalb an Stelle der Metapher der Biografie jene des Ereignisses, der Reise, des ›itinerary‹ oder des Netzwerks für das Objekt fruchtbar zu machen versucht. Siehe u.a. *Mobility, Meaning and the Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space*, hg. von Hans Peter Hahn und Hadas Weiss, Oxford 2013. In unserem Zusammenhang interessieren jedoch vor allem die Gemeinsamkeiten dieser unterschiedlichen Ansätze. Über sie lässt sich die Vorstellung von Kunstwerken als statische und unveränderbare Objekte aufbrechen, die den klassischen kunsthistorischen Ansätzen zugrunde liegt.

Eleanor Antin: Dezentrales Netzwerken

Für Antin bedeutete die Distribution und Präsentation, die sie an die Post delegierte, einen enormen Gewinn an Mobilität und Flexibilität der Produktion. Der Vertrieb von *100 Boots* über das Postnetz machte es möglich, global und dezentral zu agieren, also jede Person mit einer Postadresse zu erreichen, so dass diese nicht länger den Weg zur Ausstellung auf sich nehmen musste. Die Idee des Netzwerks schlägt sich jedoch nicht nur in der Distribution über das Postnetz nieder. In der Einladungskarte fand die Künstlerin auch ein ideales Networking-Instrument. So saßen Antins 1000 AdressatInnen in den wichtigsten Museen, zählten zu den einflussreichsten Kuratorinnen, Künstlern und Sammlern der damals relativ kleinen internationalen Konzeptkunstszene. Antin nutzte viele Postkarten für eine erste Kontaktaufnahme mit dem Ziel, ein bestimmtes soziales Netzwerk aufzubauen, es laufend zu erweitern und gewinnbringend umzusetzen.

Attraktiv wurde dieser erweiterte Einsatz der Postkarte für Antin wegen ihrer ökonomischen und paratextuellen Eigenschaften. Dazu gehört die kostengünstige drucktechnische Reproduktion, die dezentrale Distribution über den Postweg oder über ein Printmedium, ihr Verweis auf ein künstlerisches Werk, auf eine Veranstaltung oder eine künstlerische Aktion. Der Paratext, der hier Werkcharakter annimmt, liefert die Basis für eine neue netzwerkorientierte Produktionslogik und ein Handlungsfeld, das auf Werten wie Flexibilität, Dezentralität, Kommunikation und Kooperation beruht. Auf dieser Grundlage nutzten die KünstlerInnen nun Ephemera als textuelle Kommunikationsinstanz, unter Rückgriff auf die sich eine eigenständige künstlerische Aussage formulieren ließ.

Die Karte *100 Boots on the Ferry*, verschickt am 30. Mai 1973, markiert eine Wende innerhalb des zweijährigen Projekts. Die Reise führt die Gummistiefel schließlich ins New Yorker Museum of Modern Art. Die Einzelausstellung stellte den krönenden Abschluss der über zweijährigen Serie dar. An diesem Punkt der Produktion nimmt *100 Boots* wieder die Rolle des Paratexts an. Denn die Karten der Werkserie wandeln sich fast unmerklich zu handelsüblichen Ausstellungseinladungen (mit Ausstellungsdaten und Museumsadresse) und fügen sich nun nahtlos

in die Logik der musealen Öffentlichkeitsarbeit ein. Die erste Karte, verschickt am 30. Mai, fiel mit dem ersten Tag der Ausstellung zusammen; die letzte wurde zehn Tage vor Ende der Ausstellungsdauer versandt. Hinsichtlich der Adressliste wurden kaum Änderungen vorgenommen. Die Künstlerin bestand darauf, sich für die Ausstellung persönlich um die gesamte Pressearbeit zu kümmern, und ihre Bemühungen übertrafen die übliche Öffentlichkeitsarbeit des Museums bei weitem, was sich nicht zuletzt im großen Medieninteresse niederschlug, das sich über den ganzen nordamerikanischen Raum erstreckte.

100 Boots zeigt beispielhaft, wie die Einladungskarte in der Konzeptkunst als wandlungsfähige Werk- und Vermittlungsform gleichzeitig mehrere Aufgaben im Produktionsprozess übernimmt: die der Promotion, der Ausstellungspräsentation, der Vermittlung und der Überlieferung des Werks. Sie bildet eine paratextuelle Kommunikationsinstanz oder, in Genettes Worten, »eine Zone des Übergangs« und »der Transaktion« zwischen Werk und Öffentlichkeit.¹⁰ Zur Anwendung gelangt hier ein Produktionsbegriff, nach dessen Maßgabe sich Arbeit nicht länger in materiellen, langlebigen Produkten, sondern in Form von Kommunikationsprozessen ausdrückt, die heute einen zentralen Bestandteil des ökonomischen Verwertungsprozesses bilden.

Es ist kein Zufall, dass die bis heute ungebrochene Karriere von Ephemera gerade in den 1960er und 1970er Jahren begann. Die künstlerische Produktion textbasierter Kommunikationsformate, der darin erkennbare Versuch einer Dezentralisierung und Flexibilisierung von Produktion, Distribution und Rezeption und einer Hinwendung zur Rolle der KünstlerInnen als Selbstunternehmer sind Ausdruck einer gesellschaftlichen Vorstellung von sozialer Realität, genauer von einer ökonomischen Verschiebung von industriellen zu informations- oder dienstleistungsbasierten Produktionsweisen.¹¹ Was sich in der künstlerischen Praxis als Dematerialisierung des Kunstobjekts, als Verschiebung von objektbasierten zu text- und kommunikationsbasierten Produktionsweisen vollzog, schlug sich zeitgleich in ähnlicher Weise in nichtkünstlerischen

¹⁰ Genette 2001, S. 10. ¹¹ Diese Entwicklung beschrieb bereits Daniel Bell: *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York 1973.

Produktionen und Diskursen nieder. Die 1960er und 1970er Jahre kennzeichnet in den westlichen Industriestaaten die zunehmende Tendenz zu einer dienstleistungsbasierten Ökonomie. Dies zeigt sich beispielsweise an den seit den 1970er Jahren wachsenden Ausgaben von Privatunternehmen für den Bereich der Public Relations. Dass KünstlerInnen damals Ephemera für ihre künstlerischen Zwecke zu nutzen begannen, steht in engem Zusammenhang mit dem Übergang von materieller zu immaterieller Arbeit. Letztere resultiert nicht länger in langlebigen Produkten, sondern in einer Serviceleistung, einem kulturellen Produkt, in Wissen oder Kommunikation. Alle diese nichtmateriellen Güter sind heute Teil einer Verwertungslogik.

Daniel Buren: Ökonomie der Aufmerksamkeit

Antin nutzte die paratextuellen Funktionen der Einladungskarte in Bezug auf die ihr gegebenen Möglichkeiten der Distribution und Promotion. Über diesen Einsatz hinaus verwendete Daniel Buren die Postkarte für die Überlieferung seiner ›dematerialisierten‹ Kunstaktionen. Als synchrone Präsentationsverstärker der künstlerischen Aussage und als Souvenir sicherten die Postkarten die zukünftige Rezeption seiner Aktionen. In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren benutzte Buren sein Streifenmotiv für illegale Plakatierungsaktionen im öffentlichen Raum unterschiedlicher Städte, vor allem in Mitteleuropa und Nordamerika.¹² Die Fotografien, die Buren von diesen *Affichages sauvages* fertigte, bezeichnet er bis heute konsequent als Photo-Souvenirs und besteht auf ihrem Status als Dokumentationen: »The only possible information about my work is to really see it. [...] Any information on my work is just a deformation of it.«¹³ Burens

¹² Folgt man Burens online zugänglichem Catalogue Raisonné, so fand die erste »wilde« Plakatierung im April 1968 statt. Unter dem Titel *200 Panneaux dans Paris – Affichages sauvages* beklebte Buren in Paris und Umgebung ungefähr 200 Plakatflächen ohne Erlaubnis mit grünen und weißen vertikal gestreiften Plakaten. Der Eintrag wird begleitet von einigen Photo-Souvenirs und dem Hinweis, dass es zu dieser Ausstellung weder eine Einladung noch eine institutionelle Bindung an eine Galerie gab. Siehe Daniel Buren: »Euvre. Affichages sauvages«, in: *Catalogue raisonné 1967–1972*, Paris 2014, <http://catalogue.danielburen.com/art-works/view/1944?q=Affichages+sauvages&x=0&y=0&country=&city=> (letzter Zugriff 27.10.2017).

Beharren auf die untrennbare Einheit einer Situation im öffentlichen Raum mit der dort stattfindenden ephemeren, zeitlich begrenzten Intervention führt zu einem Konzept des Werks, das sich einer beständigen materiellen Konstitution entzieht und das Objekt als dematerialisiert ausweist. Interessant ist, dass Buren diese frühen Photo-Souvenirs in den 1960er und 1970er Jahren häufig als Postkartenansichten realisiert hat. Er setzte sie als standardisiertes Kommunikationsmittel, als Visitenkarte und als Ankündigung für eine Ausstellung ein, um seine handlungsbasierte Kunstpraxis zeitlich und geografisch zu verorten und zu authentifizieren. Buren erkannte, dass sich das Format der Postkarte in idealer Weise eignet, um den ephemeren Charakter dieser Aktionen zu vermitteln. Wie das Plakat besitzt es als einfaches Druckerzeugnis mit kurzer Lebensdauer einen flüchtigen Materialcharakter. Werk und Dokumentation suggerieren so gleichermaßen, dass sie sich der Möglichkeit der Überlieferung in Form von Objekten entziehen.

1969 realisierte Buren eine Ausstellung bei Konrad Fischer, die aus einer wilden Plakatierungsaktion an verschiedenen Orten in der Düsseldorfer Innenstadt bestand. Die dafür produzierte Einladungskarte, betitelt mit «Position – Proposition», gibt einzig die Adresse der Galerie und die Ausstellungsdaten bekannt. Sie zeigt eine Fotografie mit zwei vorbeifahrenden Motorradfahrern, deren Blick sich, von uns abgewendet, während der Fahrt auf Burens Plakate zu richten scheint. (Abb. 5 und Abb. 6) Über Inhalt und Interventionsorte der Ausstellung gab erst eine später erschienene zweite Postkarte Auskunft, betitelt mit »Recapitulation. Daniel Büren Position – Proposition bei Konrad Fischer«, und lieferte zugleich den materiellen Beleg für die Aktion.¹³ (Abb. 7 und Abb. 8) Die Ansichtsseite gibt eine Schwarzweiß-Fotografie des Grabbeplatzes in Düsseldorf wieder – einen der auf der Rückseite nachgewiesenen Interventionsorte. Im

13 Daniel Buren zitiert nach *Information*, hg. von Kynaston L. McShine, Ausst.-Kat. New York: Museum of Modern Art, 1970, S. 30. Die Aussage erinnert an René Magrittes berühmten Satz »Ceci n'est pas une pipe«. Buren selbst verweist in seinen Texten auf diese für ihn zentrale Äußerung, die den Wesensunterschied zwischen einem Gegenstand und seinem Abbild hervorhebt. **14** Die Karte ist auf der Rückseite vollständig bedruckt und weist anders als übliche Bildpostkarten kein Adressfeld auf. Wann die Karte erschien, ob sie per Post versandt oder in der Galerie aufgelegt wurde, ist nicht bekannt.

Hintergrund des Parkplatzes wechseln sich auf Plakatflächen Burens Streifen mit Werbungen ab.

Buren nutzt die Funktion des Paratextes, Aufmerksamkeit zu lenken, und inszeniert mit den Postkarten eine Spurensuche nach dem Werk. Während die erste Karte als Ankündigung und Betrachtungsanweisung dient, belegt und authentifiziert die zweite die künstlerische Plakataktion durch die Adressangaben. Die Postkarte teilt mit, man habe die Aktion verpasst, und vermittelt die künstlerische Handlung als nicht überlieferbar. In der Rolle des Paratextes und Souvenirs, als billiges Wegwerfobjekt, bringt die Karte die immateriellen Eigenschaften der Werke zum Ausdruck und nimmt gleichzeitig die von Genette beschriebene Funktion der Paratexte als Vermittlungsinstanz zwischen KünstlerIn und Publikum wahr. Sie verbindet das ›immaterielle‹ Werk mit seiner materiellen Überlieferung, der Fotografie. Zum Einsatz gelangt mit der Postkarte die ambivalente Funktion des Paratextes, der als Grenze, als Schirm, »als durchlässige Membran zwischen innen und außen« den Text begleitet und »zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Randes liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär ist«. ¹⁵ An Bedeutung gewinnt dieses ambivalente Verhältnis in der frühen Konzeptkunst, weil sich das eigentliche Werk unserem Zugriff entzieht. Die Einladungskarte bleibt oft das einzige materielle Zeugnis des Werks.

Eine neue Bedeutung erhalten Ephemera durch ihren Einsatz als visuelle Steuerung und Verdoppelung von Aufmerksamkeit. Auffällig sind etwa in Burens Photo-Souvenirs die scheinbar zufällig aufgenommenen PassantInnen, deren Aufmerksamkeit von den Plakaten angezogen wird. Am offensichtlichsten zeigt sich dies in der Fotografie der Motorradfahrer. Sie vermitteln uns als Identifikationsfiguren im Bild die Art von Aufmerksamkeit, derer es bedarf, um Burens Streifenplakate im Stadtdschungel

¹⁵ Genette 2001, S. 9, bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Erörterungen zum Präfix ›para‹ bei J. Hillis Miller: »The Critic as Host«, in: *Critical Inquiry* 3 (1977), S. 439–447, hier S. 441: »Para‹ is an ›uncanny‹ double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something at once inside a domestic economy and outside it, something simultaneously this side of the boundary line, threshold, or margin, and at the same time beyond it, equivalent in status and at the same time secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master.«

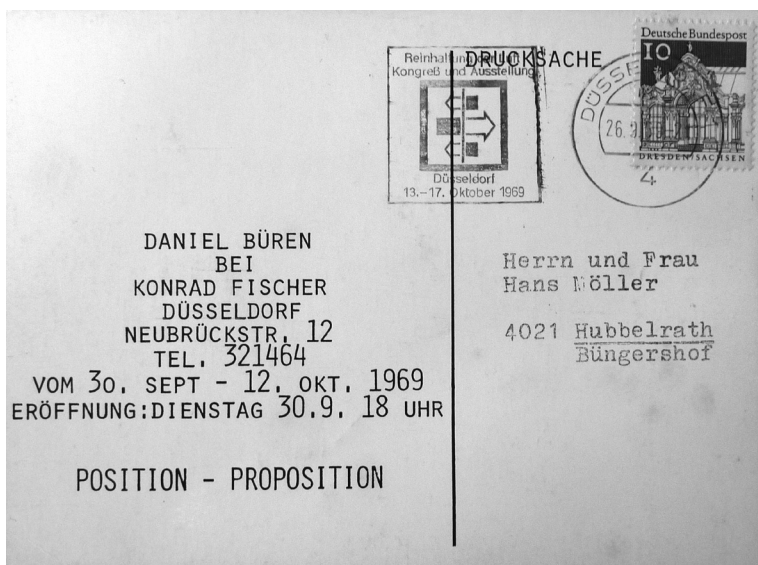


Abb. 5 und 6: Daniel Buren, *Position – Proposition*, 1969, Einladungskarte, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Bildpostkarte, Offsetdruck, 10,5 x 14,0 cm, Sammlung Marzona, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin.

zu finden. Es handelt sich dabei bezeichnenderweise um jene Einladungskarte, welche die Ausstellung bei Konrad Fischer ankündigte, jedoch die Interventionsorte verschwieg und so mit der Aufmerksamkeit des Publikums spielte.

Burens Suchspiele im urbanen Raum ereignen sich markanterweise fast immer im Kontext öffentlicher Werbeflächen, die sich durch eine hohe Blickfrequenz auszeichnen.¹⁶ Wo Werbung platziert ist, wird Rezeption sichergestellt. Dafür werden Werbeflächen gemietet und verkauft. Buren sichert sich durch diese Wahl die öffentliche Wahrnehmung auch für seine eigenen Werke. Er kontextualisiert seine Arbeit in einem ökonomisch definierten Raum, in dem die hart umkämpfte Aufmerksamkeit die Währung darstellt. Mit Plakat und Postkarte nutzt der Künstler Werbeträger, die an aufmerksamkeitsabsorbierende Medien gebunden sind. Buren erreicht durch Platzierung und Einsatz von Plakaten und Postkarten eine »technische Reproduktion, Multiplikation und Distribution von Reizmustern«; dadurch wird die Sichtbarkeit der an sich flüchtigen Präsentation im Stadtraum massiv verstärkt.¹⁷ Wir haben es nämlich mit einer dreifachen Überlagerung von Werbeträgern zu tun. Buren wählt Werbeflächen im öffentlichen Raum, er platziert darauf Plakate und er überliefert das Resultat dieser Setzung durch die Bildpostkarte. Letztere garantiert durch das Festhalten der räumlichen Situation im fotografischen Bild allererst die Sichtbarkeit der Intervention, die im städtischen Kontext leicht übersehen wird.

Ausschlaggebend ist für das Verständnis von Burens Werk aber nicht allein die technische Komponente dieser Verbreitung und Reizverstärkung. Die Aufmerksamkeit selbst wird zum zentralen Motiv der Werke. Burens »Sehhilfen« lenken unsere Wahrnehmung nicht, wie der Künstler behauptet, auf den Kontext.¹⁸ Durch Motivwahl, Platzierung und Dokumentationsform werden die Plakate vielmehr Teil eines ökonomisierten Tauschhandels in dem Aufmerksamkeit für Burens Werk selbst erzeugt wird. Georg

16 Meist werden die Werbungen von Burens Plakaten formal hervorgehoben. Auf den Fotografien sind die Markierungen nur selten als ikonoklastischer Akt lesbar. **17** Georg Franck: *Mentaler Kapitalismus. Eine politische Ökonomie des Geistes*, München 2003, S. 2. **18** Buren bezeichnet sein Streifenmotiv, das er auf Wänden, Zäunen, Fahnen, Fenstern, Fahrzeugen, Rolltreppen, Fassaden, Bussen oder Segelbooten anbringt, seit jeher als visuelles Instrument oder »seeing tool«.



RECAPITULATION

DANIEL BÜREN POSITION – PROPOSITION

BEI KONRAD FISCHER, DÜSSELDORF

WEISSE UND BLAUE SENKRECHTE STREIFEN, JEDER 8,7 CM BREIT, WAREN ZU SEHEN AM:
 WHITE AND BLUE VERTICAL STRIPES, EACH 8,7 CM WIDE, WERE VISIBLE AT:
 DES BANDES VERTICALES BLANCHES ET BLEUES, DE 8,7 CM DE LARGE CHACUNE, ONT
 ÉTÉ VISIBLES À:

- 20.9.69 KUNSTHALLE, DÜSSELDORF
- 30.9.69 BEI KONRAD FISCHER, NEUBRÜCKSTR.12, DÜSSELDORF
- 30.9.69 RATINGERSTR.4 (OUTSIDE), DÜSSELDORF
- 2.10.69 RHEINSTR.3, GÄSTEHAUS NINA, ZIMMER 5, DÜSSELDORF
- 3.10.69 AN 3 STELLEN (3 PIECES), PARKPLATZ, GRABBEPLATZ, DÜSSELDORF (PHOTO)
- 5.10.69 BEI DR.HOCK, KLIEDBRUCHSTR.53, KREFELD
- 6.10.69 AN 2 STELLEN (2 PIECES), STERNSTR.35, DÜSSELDORF
- 6.10.69 LITFASS-SÄULE, ROCHUSSTR., DÜSSELDORF
- 7.10.69 AN 2 LITFASS-SÄULEN, PRINZ-GEORG-STR., DÜSSELDORF

Abb. 7 und 8: Daniel Buren, *Recapitulation*. *Daniel Buren Position – Proposition bei Konrad Fischer*, 1969, Bildpostkarte, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Offsetdruck, 14,7 x 21,0 cm, Sammlung Marzona, Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin.

Francks Theorie der *Ökonomie der Aufmerksamkeit* hilft beim Verständnis dieser Handlungen. Er legt dar, dass heute die Wahrnehmung selbst das Paradigma bildet, auf das die Ökonomie und allen voran die Werbung einen Tribut erhoben hat.¹⁹ Wie bedeutsam das bei Buren so gezielt eingesetzte Motiv der Wahrnehmung für die gegenwärtige Ökonomie ist, zeigt sich an der exzessiven Messung von Einschaltquoten, Webnutzung, Blickkontaktfrequenz und den Klicks in sozialen Medien. Durch die Wiederholung des immer gleichen Streifenmusters entwickelte Buren das Motiv eines gut funktionierenden Corporate Designs, das bald die Wiedererkennbarkeit seiner Arbeiten gewährleistete und sich widerstandslos in die ökonomische Logik der Aufmerksamkeit einfügt. Die Prinzipien der Wiederholung, Uniformität und Kontinuität, die Buren in der Absicht anwendet, die Form des Werks auszulöschen, werden zur Basis eines Produktmarketings.²⁰

Burens Postkarten halten uns dazu an, die Wahrnehmung zu schärfen für die künstlerische Geste, die der Künstler als Spur hinterlassen hat. Der Ort entsteht allererst im Blick der BetrachterInnen, oder anders formuliert: Die Kunst wird zum »Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit« und übernimmt damit jene Funktionen, die Genette dem Paratext zuweist.²¹ Die Haupteigenschaften des Paratexts, Aufmerksamkeit zu steuern und den Text präsent zu machen, werden bei Buren zu Hauptmotiven einer sich als dematerialisiert verstehenden Kunst.

19 Er geht davon aus, dass in der Informationsgesellschaft Information nicht ein rares Gut ist, sondern dass wir uns umgekehrt mit einer regelrechten Informationsflut konfrontiert sehen. Knapp ist deshalb vielmehr unsere Wahrnehmungsfähigkeit. Und sie wird immer knapper, weil ihre Verwendungsmöglichkeiten stetig zunehmen. Je höher diese Flut ansteigt, desto notwendiger erscheint es, mit dieser Ressource hauszuhalten. In dieser von Franck beschriebenen Entwicklung nimmt Aufmerksamkeit immer mehr die Rolle an, die bisher das Geld gespielt hat. Massenmedien, Verlage und Werbung spielen in diesem allseitigen Kampf um Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle, indem sie deren Produktion und Umverteilung übernehmen. Siehe Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998, S. 49ff.; Franck 2003, S. 11ff.; Siegfried J. Schmidt: »Werte-Rohstoff. Aufmerksamkeit als Leitwährung«, in: *epd-medien* 84 (2000), S. 5–10. **20** Auf die zukunftsweisende Bedeutung der Mehrwertgenerierung durch die Werbung verwies bereits Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964], Corte Madera, CA 2003, S. 241. **21** Siehe Genette 2001, S. 10.

Das »kommunikative« Werk

Die obigen Analysen der Werke von Antin und Buren verweisen auf ein wesentliches Merkmal der künstlerischen Praxis der Konzeptkunst: Die Sphären von Produktion und Promotion lassen sich nicht länger voneinander trennen. Diese Überlagerung ist eine geradezu symptomatische Folge der kapitalistischen Hinwendung zum Postfordismus, mit der sich die Wertbildungsprozesse von Werken räumlich und zeitlich verschoben haben. Die direkte Adressierung des Publikums und Vermittlung des Werks, wie sie für Ephemera charakteristisch ist, bringt die zunehmende Kundenorientierung der Dienstleistungsgesellschaft zum Ausdruck, die sich in den 1960er und 1970er Jahren immer deutlicher herausbildet.²² Lazzarato beschreibt diese Verschiebung des Verhältnisses von Produktion und Konsumption als grundlegend für die immaterielle Arbeit: »Die Konsumentinnen und Konsumenten sind vom Zeitpunkt der Konzeption an in die Herstellung des Produkts eingeschrieben, und sie sind nicht mehr darauf beschränkt, Waren zu konsumieren und sie im Konsumptionsakt zu verzehren. Im Gegenteil wird der Konsumptionsakt produktiv, insofern er notwendige Bedingung neuer Produkte ist. Konsumption ist infolgedessen vor allem Konsumption von Information. Sie ist nicht länger bloße ›Realisierung‹ eines Produkts, sondern der reale gesellschaftliche Prozess im eigentlichen Sinn, der für den Augenblick der Kommunikation definiert ist.«²³

Die Vermittlungsfunktion des Paratexts formiert sich in den 1960er und 1970er Jahren im Rahmen einer kommunikationsbasierten künstlerischen Produktionsform. Gerade darin haben die VertreterInnen der frühen Konzeptkunst zentrale Merkmale der gegenwärtigen Kunstproduktion vorweggenommen. Heute ist es ungeachtet der materiellen Form des Kunstwerks kaum

²² Zwischen 1947 und 1968 stieg der Anteil der im Dienstleistungssektor Angestellten in den USA um 60 Prozent (gegenüber einem Wachstum der Angestellten in der Warenproduktion von 10 Prozent); vgl. Bell 1973, S. 130ff. George E. Berkley: *The Administrative Revolution. Notes on the Passing of Organization Man*, Englewood Cliffs 1971, S. 118–145, beschreibt die neue Klientenorientierung in der US-Administration und in der Werbung als Folge eines Abbaus des bürokratischen Apparats und einer Stärkung dienstleistungsorientierter Organisation. ²³ Lazzarato 1998, S. 54.

mehr möglich, eine klare räumliche und zeitliche Grenze zwischen Produktion und Vermarktung auszumachen. Das Werk muss ebenso wie ein Auto heute bereits verkauft sein, bevor es hergestellt wird. Die Wertbildung des Werks beginnt für gewöhnlich bereits vor seiner materiellen Produktion, nämlich bei der langfristigen Promotion und Imagepflege eines Künstlers oder einer Künstlerin (im Sinne einer Marke) und der Konstruktion eines stringenten Gesamtwerks.

Die Aneignung paratextueller Formate in der frühen Konzeptkunst hat der Etablierung kommunikationsbasierter Produktionsformen sowie Werten wie Mobilität, Flexibilität und Dezentralität, die unsere kapitalistische Verwertungslogik heute prägen, Vorschub geleistet. Einen nicht zu unterschätzenden Beitrag leisteten die KünstlerInnen mit Ephemera aber auch für die Entwicklung neuer Produktionsformen in der Kunst. Sie erarbeiteten neue Kommunikations- und Werbestrategien sowohl für die künstlerische wie die institutionelle Vermittlungsarbeit und trugen dadurch nachhaltig zur Diskursivierung des Kunstfelds bei. Im Zuge dieser Entwicklung haben sich paratextuelle Formate heute als künstlerisches Material und Interventionsort etabliert, unter direkter Bezugnahme auf die Strategien der frühen Konzeptkunst.

Lucie Kolb

Arbeit am Rahmen

A.N.Y.P. und when tekkno turns to sound of poetry

Die von der KünstlerInnengruppe minimal club anfangs in München, später in Berlin herausgegebene Zeitschrift *A.N.Y.P.* (»Anti New York Pläne«, 1989–1999), steht für eine entgrenzte künstlerische Praxis, die auch explizit eine politisch und institutionskritisch ausgerichtete Theoriebildung umfasst. Im Rahmen des Publikationsprojekts richteten die Gruppe und ihr Umfeld ihr Hauptaugenmerk auf die Reflexion von Wissensproduktion und von den ihr eigenen Grenzziehungen. Dazu gehörte eine kritische Auseinandersetzung mit den Transformationen des Kapitalismus. In Kooperation mit unterschiedlichen AkteurInnen, KünstlerInnen, AktivistInnen und KuratorInnen etablierte die Zeitschrift für die Dauer von zehn Jahren einen Diskussionszusammenhang. Dieser Zusammenhang knüpfte immer wieder an Ausstellungen oder ähnliche Veranstaltungen an, in deren Kontext die Zeitschrift produziert wurde. *A.N.Y.P.* erschien dabei als Ausstellungskatalog, als künstlerischer Ausstellungsbeitrag oder als Ausstellung in Publikationsform.

Damit steht die Zeitschrift im Zusammenhang mit einer Reihe von künstlerischen und politischen Initiativen, die in den 1990er Jahren ihre künstlerische Praxis auf den Diskurs hin erweiterten. Neben der Ausstellung wurde dafür die Zeitschrift als Medium

intensiv genutzt.¹ Auch wenn *A.N.Y.P.* ein vergleichsweise marginales Projekt blieb, erreichte die Zeitschrift mit einer Auflage von 1000 Stück und einer gezielten Distribution alle »wichtigen« Personen.² Mit ihren klaren theoretischen Akzenten setzte sie sich zudem von anderen um 1990 gegründeten Kunstzeitschriften wie *Artfan* (Wien 1991–1996) oder *Dank* (Hamburg 1991–1994) ab. Diese Zeitschriften, die alle auf die eine oder andere Weise den jeweiligen publizistischen Kontext und Fragen nach Öffentlichkeit zum Thema machten, spielten für die Herausbildung alternativer Modelle von Diskurs, künstlerischer Praxis und Ausstellung eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit Tendenzen einer eher diskursiv als visuell ausgerichteten Form der Kunst markieren sie einen Moment der verstärkten Reflexion über die sozialen und medialen Bedingungen von Kunst- und Theorieproduktion.

Entgrenzung des Rahmenprogramms

Die sechste Ausgabe von *A.N.Y.P.* erschien anlässlich der Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry*, die 1994 in der Shedhalle Zürich und 1995 in den KunstWerken Berlin gezeigt wurde. Aus einer Pressemitteilung geht hervor, dass die Ausgabe als »ausstellungsbegleitende Publikation« am 12. August – zwei Tage vor Ausstellungsende – in der Zürcher Shedhalle vorgestellt wurde.³ Die Zeitschrift war also in der Ausstellung selbst nicht präsent, sondern Teil des »Rahmenprogramms«. Es umfasste neben der Publikation Performances, Vorträge und Lesungen. Der Bezugsrahmen der Publikation ging über die Ausstellung hinaus und gezielt wurde deren Rahmenprogramm für die Produktion und Distribution der Zeitschrift genutzt. Die Ausgabe wurde wie die zweiteilige Ausstellung von einer Gruppe von Künstlerinnen, Autorinnen und Kritikerinnen konzipiert,

¹ Vgl. Marion von Osten: »Künstlerinnen-Subjekte. Knüppel aus dem Sack«, in: *k-bulletin* 1 (1999), S. 28–32, hier S. 31. ² Vgl. Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Siekmann: »Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines«, in: *Die Beute* 5 (1995), S. 115–121, hier S. 116. Für eine umfassende Übersicht der zwischen Kunst und Aktivismus verorteten Zeitschriften, Gruppen und Projekträume der 1990er Jahre vgl. Holger Kube Ventura: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002, S. 305f. ³ Shedhalle, Archiv, Ar D 076 [Anon., Einladung zur Pressekonferenz, 24. Juni 1994], n. d.

die sich in Berlin, Basel und Zürich zu einer interdisziplinären feministischen Diskussion über Technologie zusammengefounden hatte. In *A.N.Y.P.* wurden diese Themen von der Nr. 1 an aufgegriffen. Zudem wurden in einer 1993 vom *minimal club*, den *A.N.Y.P.*-Autorinnen BüroBert und der für die Ausstellung mitverantwortlichen Juliane Rebentisch organisierten Veranstaltungsreihe unter dem Titel *geld*beat*synthetic* Fragen der Biotechnologie behandelt. Die Ausstellung war also Teil einer kontinuierlich in wechselnden Konstellationen an verschiedenen Orten geführten Auseinandersetzung.

Die Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry* verknüpfte die Frage nach Biotechnologie mit einer kunsthistorischen Diskussion um die Neubewertung von Konzeptkunst aus feministischer Perspektive. In der Kritik stehen insbesondere jene Positionen, die in der Dematerialisierung von Kunst eine Überwindung sozialer Zuschreibungen und Zwänge sehen. Diese Positionen werden mit aktuellen medienwissenschaftlichen Diskursen in Verbindung gebracht, die im Kern als männliche Mythen beschrieben werden, die auf die ›Einsparung‹ der Frau abzielen. Die Arbeitsgruppe nutzt die Ausstellung zur Vernetzung in einem auf Kontinuität angelegten Diskussionszusammenhang. Das Konzeptpapier beschreibt die Ausstellung dementsprechend als Teil eines gemeinsamen geschaffenen Diskussionszusammenhangs, der über das aktuelle Ausstellungsvorhaben hinaus »feministisch orientierte Kritik an der rückhaltlosen Durchsetzung ›neuer Technologien‹ (vor allem Gentechnologie) zu formulieren und umzusetzen sucht«. Das dem Projekt zugrundeliegende Verständnis ist dem Konzeptpapier zufolge weniger, »mit einer Ausstellung ein singuläres Ereignis zu initiieren, als vielmehr Gegenvorschläge zu den herrschenden Diskursen über Technologie zu entwickeln und einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen. Entgegen herkömmlicher Gruppenausstellungspraxis, die oftmals über eine Addition künstlerischer Positionen unter einer bestimmten thematischen Vorgabe definiert ist, soll unser Vorhaben über die gemeinsame Entwicklung der oben umrissenen Fragestellung organisiert werden.«⁴

4 Shedhalle, Archiv, Ar D 076 [Anon., Konzeptpapier zur Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry*], n. d.

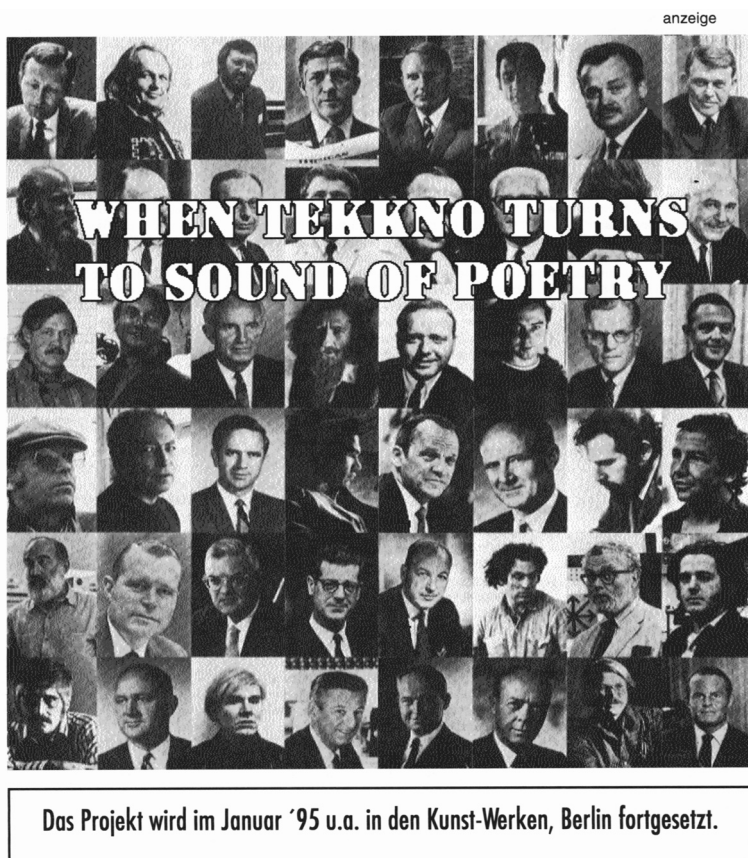


Abb. 1: Anzeige für *When Tekkno Turns to Sound of Poetry*, in: *A.N.Y.P.* 6 (1994), S. 16.

Diese Selbstdarstellung der Gruppe nimmt der Kurator Justin Hoffmann in einer Besprechung für die *Süddeutsche Zeitung* auf. Ihm zufolge ist die Ausstellung – da sie sich bewusst in den Kontext eines aktuellen Diskurses stellt – als Ausdruck einer politischen Bewegung zu verstehen. Die Kategorien ›Institution‹, ›KuratorIn‹ und ›KünstlerIn‹ würden sich dabei weitgehend in Diskussion und Kooperation auflösen.⁵ Nicht zuletzt

⁵ Vgl. Justin Hoffmann: ›Mehr als ein kurzlebiges Etikett. ›When tekkno turns to sound of poetry‹. Eine Ausstellung in der Shedhalle Zürich‹, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20. Juli 1994, S. 14.

indem in diesem Projekt der Diskurs explizit als ein der Ausstellung gleichwertiges kuratorisches Element begriffen wird, kann *when tekkno turns to sound of poetry* als beispielhaft für einen grundlegenden Wandel innerhalb des Kunstfelds gelten. Dieser Wandel zeichnet sich neben einer verstärkt theoretischen Rahmung und Fundierung von Ausstellungen und der Neupositionierung von Kunstmuseen als Hybrid zwischen Produktionsort, Forschungsstätte und Debattierraum auch durch die Einführung des tertiären Bildungssystems an Kunsthochschulen aus. Darin kommt nicht nur eine Proliferation von diskursiven Formaten zum Ausdruck, sondern auch eine veränderte gesellschaftliche Rolle der Kunst, die, wie Tom Holert es formuliert, zu einem operativen Bestandteil der Wissensgesellschaft geworden ist.⁶ Damit ist ein Praxisfeld zwischen Kunst und Kritik beschrieben, wie es Lucy R. Lippard und John Chandler bereits 1968 im mittlerweile kanonischen Essay »The Dematerialization of Art« skizzierten.⁷ Am Beispiel von Konzeptkunst diskutieren sie darin, wie KünstlerInnen ihren Kompetenzbereich erweitern und sich vermehrt in die Forschung oder in theoretische Diskurse einbringen, statt Werke im engeren Sinn zu produzieren.

Dieser Prozess zielt zwar auf eine Entgrenzung der Kategorie des Werks, der Institution, der Ausstellung und der Rolle von AkteurInnen im Kunstfeld, bringt aber gleichzeitig auch neue Formen der Disziplinierung und Verwertung hervor. Die Entgrenzung der künstlerischen Produktion findet ihre Entsprechung in einem neuen Paradigma wissensbasierten Wirtschaftens, für das der Begriff des »kognitiven Kapitalismus« entwickelt wurde.⁸ Grundlegend sind für diese neue Form der kapitalistischen Akkumulation nicht nur Fragen der Kontrolle ephemerer Produkte (wie etwa geistiges Eigentum), sondern auch neue, selbstbestimmte Arbeitsorganisation. Im

⁶ Tom Holert: »Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur« in: *Texte zur Kunst* 20 (2011), Nr. 82, S. 38–63, hier S. 45. ⁷ Lucy R. Lippard und John Chandler: »The Dematerialization of Art«, in: *Art International* 12 (1968), Nr. 2, S. 31–36, hier S. 35. ⁸ In den 2000er Jahren erscheinen mehrere Publikationen, die das im Rahmen postoperaistischer Theoriebildung erarbeitete Konzept des kognitiven Kapitalismus ausdifferenzieren. Vgl. Yann Moulier-Boutang: *Cognitive Capitalism*, Cambridge 2011; Michael Hardt und Antonio Negri: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt a.M. 2004; Michael A. Peters und Ergin Bulut: *Cognitive Capitalism. Education and Digital Labor*, New York u. a. 2011.

kognitivkapitalistischen System hängt mit den Worten von Isabell Lorey und Klaus Neundlinger die Möglichkeit, ökonomischen Wert zu generieren, in erster Linie ab vom Vermögen, ein nicht vorhersehbares Geschehen zu lenken.⁹ Das rückt UnternehmerInnen in die Nähe von KünstlerInnen, zeichnet sich die Kunst der Gegenwart doch nicht zuletzt durch die Fähigkeit aus, die Prozesse der Zirkulation und Produktion kontinuierlich zu kontextualisieren, zu adaptieren und intelligent in ihrem Feld zu intervenieren. Der Kern des ökonomischen Werts liegt in einem globalen und durch Konkurrenz bestimmten kognitiven Kapitalismus vermehrt in der Produktion von Differenz und Innovation.¹⁰ Kunst hat nicht nur eine Vorreiterrolle bei der Durchsetzung des kognitiven Kapitalismus eingenommen; vielmehr kommt ihr eine permanente strukturierende Rolle in einer Ökonomie der Innovation zu.¹¹ Diese Bedeutung der Kunst für die Neuausrichtung des Kapitalismus ist mit der erwähnten Veränderung im Kunstfeld selbst verbunden. Mit der Dematerialisierung wird Kunst zu einem offenen Prozess, der als solcher wertschöpfend ist.

Die Entgrenzung des Rahmenprogramms durch Gleichstellung mit der eigentlichen Ausstellung in *when tekkno turns to sound of poetry* und die Auflösung der Kategorien ›Institution‹, ›KuratorIn‹, ›KünstlerIn‹ sind vor diesem Hintergrund nicht nur als (institutions-)kritische Bemühungen zu sehen, die Werk- und Ausstellungslogik herauszufordern. Vielmehr entsprechen sie den Forderungen des kognitiven Kapitalismus nach einer Arbeitsweise, die sich kontinuierlich an neue Kontexte anpasst und selber organisiert.

⁹ Isabell Lorey und Klaus Neundlinger: »Kognitiver Kapitalismus. Von der Ökonomie zur Ökonomik des Wissens«, in: *Kognitiver Kapitalismus*, hg. von dens., Wien 2012, S. 7–56, hier S. 11. ¹⁰ Vgl. Yann Moulier-Boutang: »Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation«, in: *Kritik der Kreativität*, hg. von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig, Wien u. a. 2016, S. 455–473, hier S. 463. ¹¹ Vgl. Moulier-Boutang 2016, S. 463. Siehe auch *Be creative! Der kreative Imperativ*, hg. von Marion von Osten und Peter Spillmann, Zürich 2002, mit einer Diskussion von Konzepten der Kreativität vor dem Hintergrund des Umschlags von der Utopie des Selbstentwurfs zu einer gesellschaftlichen Verpflichtung.

Situierte Praxis

Die Verbindung zur Ausstellung *when tekkno turns to sound of poetry* ist in der auf sie bezogenen Ausgabe von *A.N.Y.P.* nicht sofort ersichtlich. Einzig aus dem Impressum geht hervor, dass das Zeitschriftenheft im Zusammenhang mit der Ausstellung entstanden ist und unter anderem von der Shedhalle und den KunstWerken finanziert wurde. (Abb. 2) Als HerausgeberInnen sind neben Stephan Geene, Sabeth Buchmann, Mano Wittmann, Elfe Brandenburger und Frank Schmitz die an der Ausstellung beteiligten Pia Lanzinger, Renate Lorenz, Juliane Rebentisch und Mona Rinck aufgeführt. Die Künstlerinnen und ihre Ausstellungsbeiträge sind mit wenigen Ausnahmen alle auch in der Zeitschrift vertreten. Von einigen sind Installationsansichten zu sehen. Bei anderen wird der Versuch unternommen, einen räumlich-installativen Ausstellungsbeitrag ins Printformat zu übersetzen oder den Zeitschriftenraum anderweitig zu nutzen. Die Ausstellung wird in *A.N.Y.P.* dokumentiert und kommentiert. Auch wenn die Zeitschrift somit als eine Art Katalog zur Ausstellung genutzt wird, bleibt sie nicht auf diese Funktion beschränkt. Sie ist der Ausstellung nicht untergeordnet, sondern begleitet sie als gleichwertiger Ausdruck der dem Projekt zugrundeliegenden Diskussion. Da sie in ihrer Form nicht auf den Zeitrahmen der Ausstellung begrenzt ist, erweitert sie durch ihre Periodizität die Projektlogik des Ausstellungsmachens und vermag eine Verbindung zwischen verschiedenen Ausstellungen herzustellen. *A.N.Y.P.* verortet sich dergestalt in einem über-lokalen Netzwerk. Unter Rückgriff auf eine Formulierung Donna Haraways könnte man sagen, dass das im Zusammenhang mit der KünstlerInnenzeit-schrift produzierte Wissen ›situiert‹ wird. Es eröffnet die Perspektive eines Diskurses, der die SprecherIn und ihren jeweiligen Kontext immer auch mitdenkt. Das Wissen erhält einen Körper in Form eines Diskussionszusammenhangs. Wie Wissen über einen Diskussionszusammenhang situiert wird, so eröffnet die Situierung von Wissen auch die Möglichkeit neuer Verknüpfungen.¹²

¹² Vgl. Donna Haraway: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie*, hg. von Sabine Hark, Wiesbaden 2007, S. 305–322, hier S. 310ff.

impresum

A.N.Y.P. nr. 6

redaktion: sabeth buchmann, elfe
brandenburger, stephan geene, pia
lanzinger, rene lorenz, juliane
rebentisch, mona rinck, frank schmitz,
mano wittmann
satz: pfühl-studios
druck: neue werkstatt
visdp: s. geene
adresse: A.N.Y.P. pfuelstr. 5 kasten 9
10997 berlin, tel. 030*6181699, fax 6185810

erscheinungsort: shedhalle zürich,
august 1994, in kooperation mit dem projekt
"when tekno turns to sound of poetry", das
im januar 1995 u.a. in den kunst-werken
berlin fortgesetzt wird.

finanziert durch minimal club, shedhalle
zürich + kunst-werke berlin

when tekno turns to sound of poetry

wird unterstützt von: präsidialamt der
stadt zürich; institut für auslandsbezie-
hungen, stuttgart; senat für kulturelle
angelegenheiten, berlin; sony schweiz;
gärtnerei schröter, zürich; kunst-werke
berlin und shedhalle zürich.

dank an: ursula biemann, oliver gold,
louisa van zwieten.

eigentumsvorbehalt: nach diesem eigentums-
vorbehalt ist diese zeitung solange eigen-
tum der absenderInnen, bis sie der/dem
gefangenen persönlich ausgehändigt worden
ist. "zur-habe-nahme" ist keine persönliche
aushändigung im sinne des vorbehalts. wird
die zeitung nicht ausgehändigt, ist sie den
absenderInnen mit dem grund der nichtaus-
händigung zurückzusenden.

Abb. 2: Impressum von A.N.Y.P. 6 (1994), S. 2.

Denn die im Eigenverlag erscheinende Zeitschrift zirkuliert an verschiedenen Orten, die in vielen Fällen in direkter Beziehung zum Projekt oder den behandelten Themen stehen. Das sind neben Kunstinstitutionen auch Bars, besetzte Häuser oder Infoläden. Die Zeitschrift vermag hier über ihre physische Präsenz eine Verbindung zwischen weitgehend getrennten Welten zu schaffen, eine Art Übergangsbereich zwischen politischem Aktivismus, Vernissage und Seminar.

Verbindung von Diskussionszusammenhängen

Werfen wir einen Blick auf die Zeitschrift selbst (Abb. 3): Sie hat das Format 35 × 50 cm. Das gestrichene Papier ist reinweiß und vergleichsweise dick. Trotzdem scheinen die jeweiligen Folgeseiten durch. Der Umfang variiert von 16 bis 44 Seiten. Die Nr. 6 fällt mit insgesamt 16 Seiten dünn aus. Auf dem Umschlag ist mittig der Schriftzug »A.N.Y.P.« platziert. Links steht »minimal club« und rechts »Shedhalle«. Darüber »nr. 6«, »preis 10 dm« und »ausgabe 1994«. Diese wenigen, auf zwei Zeilen verteilten Angaben sind in mehr als fünf unterschiedlichen Schriften und sechs Schriftgrößen gesetzt. Die Buchstaben liegen nicht auf einer Zeile und sind weder links- oder rechtsbündig noch durchgängig zentriert gesetzt. Auf der linken Seite findet sich ein Inhaltsverzeichnis. Neben Angaben über 40 Beiträge, die mit Titel, AutorInnenname und Seitenzahl genannt werden, finden sich Hinweise auf 5 Interviews in einer diese Textgruppe zusammenfassenden besonderen Rahmung. Über die Seite verteilt sind zwei Teilbeiträge mit den Titeln *life is mittel-schön + differenzfun* sowie *WUNSCHLOS UNGLÜCKLICH* in engen Spalten gesetzt.¹³

Auf den ersten Blick ist nachvollziehbar, warum die Auto-Innen Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Siekmann in einem Artikel über Kunstfanzines der 1990er Jahre *A.N.Y.P.* als Bleiwüste bezeichnen.¹⁴ Es fällt schwer, sich auf der Seite zu

13 A.N.Y.P. 1 (1989), S. 1. **14** Alice Creischer, Roberto Ohrt und Andreas Siekmann: »Glanz und Elend des Papiers. Kunstfanzines«, in: *Die Beute* 2 (1995), Nr. 5, S. 115–121, hier S. 118.

sind wild kombiniert. Dazu kommt eine eigenwillige Klein- und Großschreibung. Die Gestaltung der Zeitschrift ist auf eine amateurhafte Praxis zurückzuführen, die lieber ›schlechte‹ Lösungen in Kauf nimmt, als Teile des Produktionsprozesses an unbeteiligte Dritte abzugeben. Nicht nur geht es um die Kontrolle der Produktion, sondern auch darum, die zur Herstellung einer Zeitschrift notwendigen Prozesse nicht als voneinander getrennt zu begreifen.

Auf den zweiten Blick wird deutlich, dass die Gestaltung von *A.N.Y.P.* eine klare Handschrift aufweist, wie sie sich durch alle Produktionen des *minimal club* zieht. Die »Bleiwüste« hat durchaus Programm. Die kleine und eng gesetzte Schrift behauptet dem *A.N.Y.P.*-Herausgeber Stephan Geene zufolge ›Inhaltlichkeit‹ – möglichst viel Inhalt auf möglichst wenig Raum.¹⁵ Nicht zuletzt kommt darin auch eine gewisse Dringlichkeit des Vermittelten zum Ausdruck. *A.N.Y.P.* wendet sich mit dieser gestalterischen Geste auch gegen andere Kunstzeitschriften, die geschmackvoll und gelassen gestaltet sind und völlig ohne Hektik auskommen, wie zum Beispiel *Parkett* (Zürich, 1984–2017). Diese Großzügigkeit gegenüber den Beitragenden und den LeserInnen fehlt bei *A.N.Y.P.* Im Vergleich mit anderen Zeitschriften der 1990er Jahre wie *Artfan* ist *A.N.Y.P.* zwar vergleichsweise hochwertig produziert. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Papierwahl und im Druck. Trotzdem zeugt sie aber von einer Ästhetik des Selbstgemachten. Auch die uneindeutige Abgrenzung der einzelnen Beiträge hat eine konzeptuelle Funktion: Über das Layout werden vormals getrennte Diskussionszusammenhänge zueinander in Beziehung gesetzt. In vielen Fällen werden in *A.N.Y.P.* Beiträge nebeneinander platziert, deren Inhalte auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun haben. In einer dabei entstehenden Verbindung von »üblicherweise getrennten Lebensbereichen« sieht die *A.N.Y.P.*-Autorin Renate Lorenz eine Politisierung von Kunst.¹⁶ Unterschiedliche Diskussionszusammenhänge wie Gentechnologie und Konzeptkunst werden tatsächlich nicht nur über das Layout verknüpft. Viele der Texte bemühen sich um eine Unterwanderung jour-

¹⁵ Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin vom 12. Okt. 2014. ¹⁶ Renate Lorenz: »Outing/Coming Out«, in: *A.N.Y.P.* 5 (1993), S. 5–9, hier S. 8.

nalistischer Genregrenzen und diskutieren etwa Gentechnologie gemeinsam mit Kunst oder die strafrechtliche Verfolgung der RAF im Zusammenhang mit Selbstbestimmungsdiskursen. Das wirft die Frage auf, auf welche Themen, Methoden und Theorien nach welchen Regeln Bezug genommen werden kann. Auch die Genres der Texte lassen sich nicht eindeutig zuordnen. Interviews, Reviews, Essays, poetische, literarische Beiträge werden vermischt, ihre Grenzen sind fließend.

Das heißt: Die situierende Strategie von *A.N.Y.P.* äußert sich auf der Ebene des Inhalts und in der Art und Weise, wie Inhalte entstehen, sowie in der Form, in der sie präsentiert werden und wie sie zirkulieren. Die Konsequenz aus dem Miteinbezug der Form ist, dass sich Strategien nicht einfach übertragen lassen, sondern für jede Situation neu formuliert werden müssen. Eine Praxis, die sich der Vereinnahmung und Disziplinierung entziehen will, muss also kontinuierlich neue Formen finden. Darin kommt die Überzeugung zum Ausdruck, dass es nicht ausreicht, etwas zu formulieren oder zu argumentieren; vielmehr muss die Formulierung oder die Argumentation auch in der Form selbst angelegt sein.

Befragung von Arbeits- und Lebensbedingungen

Die Entgrenzung dient in *A.N.Y.P.* einem konkreten Zweck: Mithilfe der Zeitschrift möchte die Gruppe *minimal club*, wie es in ihrer Selbstdarstellung heißt, einen Kunstkontext etablieren, wie sie ihn nicht anderswo vorfinden konnte.¹⁷ Für die HerausgeberInnen steht also weniger die diskursive Positionierung im Kunstfeld im Vordergrund als das Herstellen einer anderen Öffentlichkeit, der Aufbau von Arbeits- und Lebensstrukturen jenseits der Institutionen.¹⁸ Der Vorschlag setzt prinzipiell bei der eigenen Lebensweise an; er greift Arbeits- und Produktionsbedingungen an und stellt diesen gleichzeitig eine Alternative entgegen. Der *minimal club* will nicht kommerziell

¹⁷ Vgl. *minimal club*: »Daß Du die Metropole willst, heißt noch lange nicht, daß es sie gibt«, in: *Texte zur Kunst* 7 (1992), S. 178–180, hier S. 180. ¹⁸ Vgl. Stephan Geene: »life is mittel-schön + differenzfun«, in: *A.N.Y.P.* 6 (1994), S. 1–7, hier S. 7.

agieren müssen.¹⁹ Das spiegelt sich nicht nur in den Inhalten von *A.N.Y.P.*, sondern auch in ihrer Produktionsweise. Die Zeitschrift wird immer im Kontext von Veranstaltungen produziert. So können bestehende Distributionsnetze genutzt und kann gleichzeitig die eigene Vernetzung vorangetrieben werden. Diese hochgradig flexibilisierte Produktionsweise kontrastiert mit einer reduzierten Erscheinungsfrequenz. Die Zeitschrift wird nur einmal im Jahr publiziert. Damit widersetzen sich die HerausgeberInnen einer Logik, nach der das arbeitende Subjekt immer in Bewegung bleiben muss, weil es primär an seiner Aktivität gemessen wird – eine Logik, die Ausdruck in akademischen Publikationslisten findet. Hinter der Entscheidung des *minimal club*, sich für die Planung und Produktion einer Ausgabe jeweils ein Jahr Zeit zu lassen, steht vermutlich der Versuch, sich einer zunehmenden Ökonomisierung von Theorie- und Wissensproduktion im Kunstfeld zu widersetzen.

Gleichzeitig wurde auch der ausdrückliche Anspruch auf einen Aufbau eigener Strukturen zumindest teilweise eingelöst. Aus dem Projekt gingen dauerhafte Arbeits- und Lebensstrukturen jenseits bestehender Kunstinstitutionen hervor. Das lässt sich am Beispiel des Buchladens *b_books* verdeutlichen, der 1995 in Berlin von mehreren *A.N.Y.P.*-AutorInnen gegründet wurde. Geene berichtet, dass er aus einer Reihe von Präsentationen von *A.N.Y.P.* und anderen Produktionen in Form von Büchertischen bei Veranstaltungen entstanden sei. Diese Büchertische versteht Geene als Fortsetzung von *A.N.Y.P.* und als Übergang zum Buchladen, der *A.N.Y.P.* in gewisser Weise überflüssig gemacht habe, weil er die Funktion der Herstellung einer sozialen Situation, in der sich Leute aufhalten und in der Diskussionen entstehen, effizienter ausgeübt habe als die Zeitschrift.²⁰ Auf diese Weise hat die Zeitschrift die Voraussetzungen für die Erschließung eines neuen Bereichs für Theorie und Wissensproduktion geschaffen. In diesem Zusammenhang trifft die pointierte Beschreibung Holger Kube Venturas von *b_books* als einer »Materialisierung«

¹⁹ Vgl. *minimal club*: »A.N.Y.P. Eine Zeitung des *minimal club*«, in: *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*, hg. von BüroBert, Berlin 1993, S. 83–85, hier S. 84. ²⁰ Stephan Geene in einem Gespräch mit der Verfasserin vom 12. Okt. 2014.

von *A.N.Y.P.* sicherlich zu.²¹ Die medial vermittelte Öffentlichkeit von *A.N.Y.P.* hat sich in den sozialen Raum des Buchladens transformiert.

Die Umdeutung des Rahmenprogramms bei *when tekkno turns to sound of poetry* von einer Neben- zur Hauptsache ist also zum einen vor dem Hintergrund der Entgrenzung von Arbeit im kognitiven Kapitalismus zu lesen; zum anderen zeigt sich darin die Möglichkeit einer politischen Intellektualisierung von KünstlerInnen. Wie das Beispiel *A.N.Y.P.* zeigt, ist ein Umgang mit den neuen Produktionsweisen, der diese in der ihnen inhärenten Logik erfasst und gleichzeitig den durch sie geschaffenen Möglichkeitsraum nutzt, durchaus möglich. Bedingung dafür ist eine radikale Situierung der Praxis sowie eine kritische Befragung der eigenen Arbeits- und Lebensbedingungen durch die AkteurInnen.²²

²¹ Vgl. Kube Ventura 2002, S. 67f. und 181ff. ²² Eine umfangreichere Version dieses Texts findet sich in der Publikation Lucie Kolb, *Studium, nicht Kritik*, Wien: transversal texts 2017.

Beatrice von Bismarck

R. S. V. P.

Louise Lawler und die Kunst des Einladens

Zum Abschluss des Berliner Ausstellungsprojekts *The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space* 3 erschien im Mai 2000 eine Einladung zur Finissage. (Abb. 1) Idee und inhaltliche Gestaltung stammten von Louise Lawler. Angegeben waren auf der Karte sämtliche Künstlerinnen und Künstler, die in dem Zeitraum vom 4. Januar bis 20. Mai 2000 an diesem Projekt teilgenommen hatten – einem Projekt, das dazu aufgefordert hatte, gleich der Logik eines ›Cadavre exquis‹, nacheinander Setzungen im Ausstellungsraum vorzunehmen, die auf die vorherigen Setzungen der anderen TeilnehmerInnen reagierten. Über die Mitwirkenden hinaus – Christopher Williams, Henrik Olesen, Lawrence Weiner, Simon Starling, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Heimo Zobernig, Manfred Pernice und Isa Genzken – waren auf der Karte außerdem Datum und Zeit der Veranstaltung festgehalten, die Dauer des Projekts, die Berliner Galerie neugerriemschneider mit ihren Kontaktdaten als gastgebende Institution, die Titel der künstlerischen Beiträge, die Verantwortlichen für das Foto und das Typedesign der Karte, Jens Ziehe und Andreas Koch, sowie der Ausstellungstitel selbst.



Abb. 1: Louise Lawler, *The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space 3*, Einladungskarte, 2000, Galerie neugerriemschneider, Berlin.

Mit der Einladungskarte bediente sich Lawler eines paratextuellen Werbemittels, wie es zur Publizität von Veranstaltungen im Kunstfeld durchaus üblich ist. Zugleich verwies sie damit aber auch auf die Konditionen, unter denen die Ausstellung vonstatten ging: auf den institutionell gefassten Raum, die Mitwirkenden, die Zeitspanne, innerhalb derer sich das Projekt vollziehen konnte, und auf die Tatsache, dass dieses nun, mit der Finissage, zu einem Ende kommen und als abgeschlossen gelten durfte. Sie lieferte die Informationen, die man von einer solchen

Einladung entsprechend den Konventionen im Ausstellungsbetrieb erwarten konnte, nicht ohne, mit einer kontextanalytischen Perspektivierung, damit zugleich auch die institutionellen, personellen und medialen Vorgaben sichtbar zu machen. Denn Lawlers Karte ist nicht nur gestaltetes Einladungsmedium von *The Work shown in this space*, sondern auch Exponat, der letzte Beitrag der Reihe von insgesamt zehn in unregelmäßigen Abständen im Verlauf von knapp fünf Monaten nacheinander vollzogenen Auseinandersetzungen mit der jeweils vorgefundenen Situation. Insofern ist ihr Name der letzte auf der Künstlerliste und ihre künstlerische Arbeit, *This Card*, die abschließende. Noch während die Ausstellung läuft, offeriert sie, dem filmischen Abspann nicht unähnlich, den Rückblick.

In Lawlers Ausstellungsbeitrag finden sich performative Geste, künstlerische Darstellung eines Ereignisses und Partizipation an einem Ereignis untrennbar ineinander verschränkt.¹ Die Karte spricht die Einladung aus und vollzieht damit bereits den Akt des Einladens; sie hält die Einladung als Ereignis fest, zeigt sämtliche nach- und aufeinander reagierenden Eingeladenen gleichzeitig zusammen mit ihren Werken sowie den die Einladung rahmenden Vorgaben und Bedingungen; und sie ist selbst auch teilnehmender Gast dieser von ihr publizierten Veranstaltung. Künstlerisches Produkt und künstlerische Handlung gleichermaßen, ist sie sowohl durch den Akt der Einladung als auch durch die Einschreibung in den Ausstellungsprozess wesentlich prozessual bestimmt. Die hier folgenden Ausführungen sind auf die Implikationen dieses Doppelstatus der Einladungskarte gerichtet: die extrovertierte Ausrichtung der einladenden Geste, die Momente der zugewandten Adressierung ebenso wie solche der selbstbezogenen Werbung birgt, ferner die sozialen Übereinkünfte der Gastgeberschaft sowie schließlich auch die

¹ Gérard Genette dringt auch für die jenseits der Literatur – etwa auf die bildende Kunst – ausgeweitete Bedeutung des Paratextes darauf, diesen als eine Zone zwischen »Text« und »Außer-Text« zu verstehen, deren Ränder vor ihrer Auflösung bewahrt werden sollten. Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 1989, S. 387f. Wie der vorliegende Beitrag zeigt, lässt sich eine solche Trennung für die Kunst spätestens seit den 1960er Jahren nicht mehr sinnvoll aufrechterhalten. Vielmehr erlaubt gerade das Oszillieren zwischen »Text«, »Paratext« und »Außer-Text« die (selbst-)kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Bedingungen der – in diesem Falle – Präsentation und Distribution.

materiellen und diskursiven Bedingungen eines Ortes, der Gäste aufnehmen kann.

Künstlerische und kuratorische Fragestellungen überschneiden sich hier, übernimmt die künstlerisch konzipierte Karte doch Anteile des Einladens, die den Konventionen im Kunstfeld entsprechend den KuratorInnen zustehen. Zudem manifestiert sich im Akt des Einladens Gastgeberchaft, die ihrerseits in den letzten Jahren sowohl für die künstlerische als auch die kuratorische Praxis besondere Relevanz gewonnen hat. Das Anbieten von Speisen und Getränken kann für diese Vorstellung von Gastgeberchaft den Anlass bieten, kann aber in der Funktion einer örtlichen oder metaphorischen Rahmung auch deutlich darüber hinausgehen. Vor allem seit Rirkrit Tiravanijas Modell des Kochens für das Kunstpublikum haben sich die unterschiedlichsten Spielarten des kulinarischen Angebots in ästhetischem Setting herausgebildet, die zum Teil den Gedanken künstlerischer Dienstleistung der frühen 1990er Jahre aufnehmen, die zu einem anderen Teil den Anspruch vorübergehender Versammlung oder sogar Gemeinschaftsbildung einbinden und die jeweils unterschiedliche Anforderungen an die diskursive Ausgestaltung stellen. In Erweiterung und Abgrenzung von einer relationalen Ästhetik gibt etwa die Künstlergruppe Unwetter, die u.a. 2008 auf der Triennale von Guangzhou teilnahm, ihrer Arbeit das Format eines »diskursiven Picknicks«.² Erklärtes Ziel ist es, verschiedene Kontexte und Rollen in einem fortlaufenden Prozess reziproken Austauschs miteinander zu verbinden. Die Berliner Künstlerin Dorothee Albrecht, Mitglied von Unwetter, aber auch Research Curator der Guangzhou-Triennale, trat in diesen beiden Kontexten als Ausstellungsteilnehmerin und -organisatorin zugleich auf und kann mit der damit eingenommenen Rolle beispielhaft für die

² Zu der Auseinandersetzung um die sozialen und politischen Implikationen relational angelegter Kunst vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics* [1998], Dijon 2002, sowie George Baker: »Beziehungen und Gegenbeziehungen. Ein offener Brief an Nicolas Bourriaud«, in: *Zusammenhänge herstellen*, hg. von Yilmaz Dziewior, Ausst.-Kat. Hamburg: Kunstverein, 2002, S. 126–133. Zu der Zielsetzung von »Unwetter« vgl. Astrid Mania: »Walls Fall Down. Berlin's Contemporary Art Institutions«, in: *Institutional Critique and After*, hg. von John C. Welchman, Zürich 2006, S. 251–263, hier S. 262f., sowie den Flyer zu ihrem Beitrag zur Ausstellung *50 Years documenta – documenta between Staging and Criticism*, Hofgeismar, 2005, mit dem Titel *UNWETTER. We/You are invited. Wir/Sie sind eingeladen!*

Bedeutung stehen, die das Konzept von Gastgeberschaft gerade an der Schnittstelle zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis gewonnen hat.

Gastlichkeit, Gastfreundschaft oder Gastfreundlichkeit werden zu Qualitätsanforderungen für im Kunstkontext entstehende Situationen – seien es Picknicks im engeren Sinne, allgemeiner gefasst Essenseinladungen, Symposien oder Ausstellungen. Eingebunden darin sind Projektionen von ebenbürtigem, unhierarchischem und unbeschränktem Zusammenkommen im gemeinsamen Disput und sinnlichen Genuss. KuratorInnen und KünstlerInnen verstehen sich dem gleichermaßen verpflichtet und binden die eigene Praxis damit in die ökonomischen, politischen und sozialen Dimensionen einer gebenden, generösen und Willkommen heißenden Arbeitsweise ein.³ Einbegriffen in diese Ausrichtung sind die Erwartungen an die und Bedingungen in den Situationen, zu denen eingeladen wird, wie auch die Möglichkeiten, in ihnen auf Eigennutz und Reziprozität zu verzichten – eine Auseinandersetzung, die ebenso die deiktische Qualität von Kunst anspricht, derzufolge Kunst sich selbst ebenso wie das, was sie darstellt, zeigt wie auch, in Referenz auf die Theorien vor allem Jacques Derridas, die gesellschaftlichen Effekte globaler Migrationsbewegungen, die eine unbedingte Öffnung gegenüber anderen befürwortet.⁴ In diesem Kontext leistet Lawlers Karte einen ästhetische und soziopolitische Perspektiven verbindenden Beitrag, der die Unspezifik offener

3 Vgl. in diesem Zusammenhang z.B. *Plato's Table. Hospitality and Participatory Practice*, Symposium vom 14. April 2008, The Drill Hall, Collective Gallery, Edinburgh mit TeilnehmerInnen u.a. Phil Collins, Charles Esche, Gob Squad, Simon Sheikh; das kuratorische Konzept des KünstlerInnen-Kollektivs *rum46*, das sie mit *Notes on Hospitality, Community and Counterpublicity related to collective curating as practice and method* überschrieben; das Ausstellungsprojekt, das das Smart Museum of Art der University of Chicago für das Jahr 2011 plant, *Feast: Radical Hospitality and Contemporary Art*. Gegenstand sind künstlerische Positionen vom italienischen Futurismus über Gordon Matta-Clark bis zu Rirkrit Tiravanija, die, wie es in dem Blog zur Ausstellungsvorbereitung heißt, »are using meals to advance aesthetic goals and foster critical engagement with our current culture«; *Il dono. Offerta, ospitalità, insidia / The Gift. Generous Offerings, Threatening Hospitality*, Siena, Palazzo Papesse, Centro Arte Contemporanea u.a., Mailand 2001 (Kat.Ausst.), eine Ausstellung, die sich mit Gesten der Einladung und der Gastfreundschaft im Verhältnis zu dem um die »Gabe« geführten Diskurs befasste. 4 Vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*, Wien 2007 sowie ders.: *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, und Kathrin Busch: »...dass gut schenken eine Kunst ist. Für eine Ästhetik der Gabe«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50 (2005), Nr. 1, S. 27–55.

sozialer Zusammenkunft gegen gezieltes Zurschaustellen und Dynamisieren der Verhältnisse des Einladens eintauscht.

Zunächst überlagern und verdichten sich in der Stellung, den die Einladungskarte Lawlers zwischen performativer Handlung und repräsentierendem Objekt einnimmt, die verschiedenen Diskurse, die um den Akt des Präsentierens als kultureller Praxis geführt werden. Im Zentrum steht das Verhältnis von künstlerischen Arbeiten zu ihrer Präsentation. Aus dessen zwar das Werk als ästhetisches Objekt begründender, deshalb aber nicht weniger konfliktreichen Natur entwickeln sich Fragen nach Abhängigkeiten und Handlungsspielräumen, die das Darbieten mit sich bringt. Ganz wesentlich geht es dabei um die von der künstlerischen Praxis internalisierten oder externalisierten Anteile der Präsentationsakte, die in den Überkreuzungen von ikonischer und deiktischer Differenz zum Tragen kommen. In welcher Beziehung, so lässt sich der Knotenpunkt der Auseinandersetzung beschreiben, steht die Präsentation des Werks zur Präsentation im Werk, durch das Werk oder als Werk?

Sich auf die Präsentationsakte und -prozesse zu konzentrieren bedeutet, eine Übergangszone zu fokussieren, die sich zwischen ›Kunst‹ und ›Ausstellung‹ öffnet.⁵ In ihr weisen die Modalitäten, Kompetenzen und Verantwortlichkeiten noch eine Form der Unbestimmtheit auf. Anstatt das Zeigen immer schon auszulagern und an eine dritte Person – den Vermittler oder Kurator – zu delegieren, stehen die personellen und materiellen Bestimmungen der Beteiligung von wem, was und wie noch zur Verhandlung. Insofern setzt sich die Vorstellung von einer Übergangszone von derjenigen eines »Middleman« ab, die Søren Andreasen und Lars Bang Larsen 2007 unter Berufung auf Fernand Braudel stark machten.⁶ Dem »Middleman« schreiben sie – in Analogie zum Feld der Wirtschaft – die Aufgabe zu, die Einführung des Kunstwerks in das Kunstfeld zu übernehmen. Diese Position rekurriert zwar auf den genannten Zwischenbereich, geht aber von einer vermittelnden Stellvertreterrolle aus, die sich in ihrer Subjektivität durch die Vermittlung manifestiert und damit den Pro-

⁵ Genette 1989, S. 10 und S. 388, versteht diesen Übergangsbereich zwischen Kunst und ihrer Mediation, zwischen Werk und Vermittlung als Paratext. ⁶ Vgl. Søren Andreasen und Lars Bang Larsen: »The Middleman. Beginning to Think About Mediation«, in: *Curating Subjects*, hg. von Paul O'Neill, London 2007, S. 20–30.

zess des Präsentierens von Kunst und KünstlerInnen abkoppelt. Diese Designation als eine der Kunst äußerliche Praxis verschleiern zum einen, dass KuratorInnen wie auch KünstlerInnen, ihr Publikum und die unterschiedlich beteiligten Institutionen Teil des Kunstfeldes sind, es überhaupt erst konstituieren; sie verkennt zum anderen das Präsentieren und Sich-Präsentieren als für Kunstwerke konstitutive Aspekte, durch die sie sich – um mit Martin Seel zu sprechen – von anderen Dingen im Feld des Erscheinens unterscheiden. Sowohl aus soziologischer Sicht, die Kunstwerke als »Sozialmedien« begreift, die für einen Beobachter produziert sind, als auch aus der Warte philosophischer Ästhetik, die auf den Darbietungsmodus von Kunst abhebt, lässt sich die Präsentation von Kunst als eine ihre eigene Konstitution als ästhetisches Objekt ergänzende, wenn nicht überhaupt erst ermöglichende Bedingung verstehen.⁷ Geht man mit Martin Seel davon aus, dass es für Kunstwerke spezifisch ist, dass sie »sich so präsentieren, auf dass wir etwas von ihnen präsentiert finden können«, so ist darin zum einen die von Gottfried Boehm beschriebene »ikonische Differenz« angesprochen, nach der ein Bild immer zugleich sich selbst und das, was im Bild ist, zeigt.⁸ Der Doppelcharakter der Einladungskarte Lawlers als dokumentarisches Publikationsobjekt zur Ausstellung und als deren kommentierendes Exponat findet sich darin gefasst. Der dem Kunstwerk eingeschriebene und für ihn charakteristische Modus des Sich-Präsentierens, den Seel hervorhebt, verweist aber auch darauf, dass der Akt des Präsentierens, wie er in Ausstellungen zum Tragen kommt, notwendigerweise die Frage danach aufwirft, wer oder was und in welcher Form zusätzlich zum Kunstwerk an dessen Darbietung beteiligt ist oder sein kann. Anders ausgedrückt: Welcher Teil des Darbietens ist, wenn Kunstwerke Darbietungen sind und zwar Darbietungen besonderer Art, die sich mithin in der Wahrnehmung eines sozialen Gegenübers erst als solche realisieren, Bestandteil des Kunstwerks und welcher ist zusätzlich unterstützendes Hilfsmittel?

⁷ Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, S. 90 mit einem Verweis auf Niklas Luhmann, und Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 176. ⁸ Vgl. Seel 2000, S. 176, sowie Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von dems., München 1994, S. 11–38, hier bes. S. 29ff., sowie den Beitrag von Annette Gilbert in diesem Band, S. 29–50.

Lawlers Wahl für das Veröffentlichungsformat der Einladungskarte entwickelt ihre Bedeutung von hier aus, insofern sie die für das Kunstwerk konstitutive Eigenschaft, sich als Kunstwerk zu präsentieren, ununterscheidbar werden lässt von der Funktion, für sich als Kunstwerk zu werben. Sie bricht mit der angeblichen Trennbarkeit von ästhetischen und (aufmerksamkeits-)ökonomischen Zielsetzungen und siedelt sie demonstrativ beide im Darbietungsmodus des Kunstwerks an. Die Vorstellung, dass Kunst ein Gegenüber, ein wie auch immer gedachtes Publikum, nicht nur stillschweigend annimmt, sondern es auch aktiv und explizit adressiert, bringt ihr Ausstellungsbeitrag zur Anschauung. Die hier eingelagerten ökonomischen Interessen lassen sie sowohl in dem Wechselspiel, das sie auf der Karte zwischen physischem Verkaufsort und immateriellem Präsentationsort in Gang hält, wie auch durch das Medium der Einladungskarte für eine kommerzielle Galerie als begleitenden Grundton mitschwingen.

Solche Verstrickungen auszuweisen, bestimmt Lawlers Praxis wesentlich. Medien der Öffentlichkeitsarbeit und Werbung – also Paratexte – gehören zum festen Bestandteil ihrer Arbeitsmaterialien. Wie für das Berliner Projekt entwarf sie für verschiedene kommerzielle und nichtkommerzielle Ausstellungshäuser Einladungskarten und Poster, sie schuf 1982 das Design für das Briefpapier der documenta 7 in Kassel, gestaltete Seiten in Kunstmagazinen, entwarf aber auch Werbeartikel für Kunstveranstaltungen und -initiativen in Form von Postkartenserien, Briefbeschwerern und Streichholzheftchen. Mit der Papierserviette für die Ausstellung *The Museum as Muse* 1997 im New Yorker Museum of Modern Art bedruckte sie schließlich auch einen Gebrauchsgegenstand, der einer Inszenierung von Lunch und Dinner hätte dienen können, Veranstaltungen, die zwar indirekt, aber – als Mittel zur Förderung von Aufmerksamkeit und finanzieller Unterstützung – maßgeblich an der Präsentation von Kunst beteiligt sind.⁹

⁹ Für eine Zusammenstellung von Ephemera Louise Lawlers vgl. Louise Lawler: *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*, hg. von Helen Molesworth, Cambridge, Mass. und London 2006, S. 157ff.

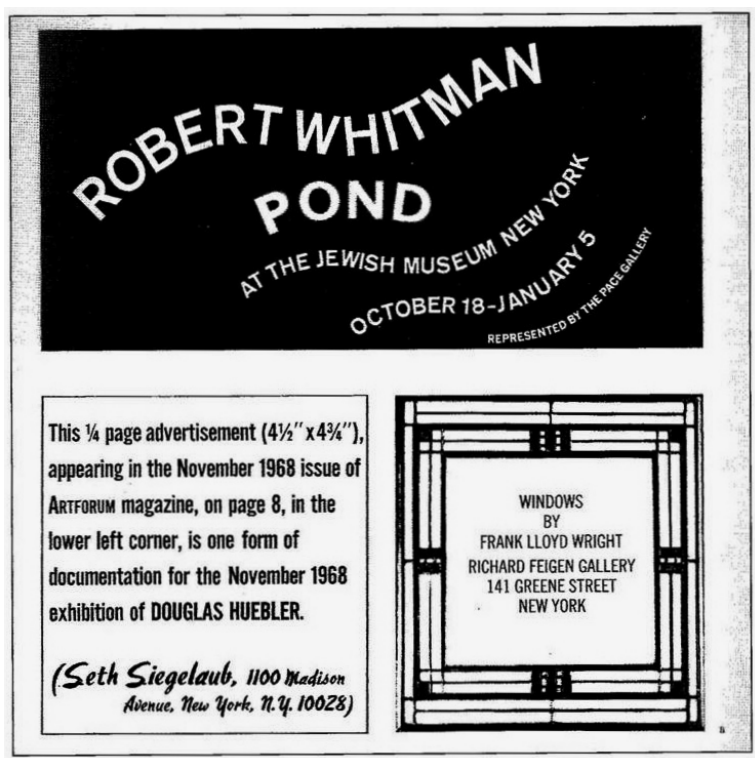


Abb. 2: Douglas Huebler, November 1968, 1968, Anzeige in Artforum.

Mit diesen Verbindungen von Ausstellung, Öffentlichkeitsarbeit und Werbung nimmt Lawler einen wesentlichen aus den 1960er Jahren hervorgegangenen Entwicklungsstrang der Kunst auf: die Auflösung der Trennung von künstlerischer Arbeit und Publicity. Im Umfeld der Konzeptkünstler um Seth Siegelau vollzog sich zwischen 1966 und 1970 eine Form der Dematerialisierung von Kunst, die, wie Alexander Alberro gezeigt hat, verkoppelt war mit der Annäherung an massenmediale Öffentlichkeitsstrategien. Die auf je unterschiedliche Weise vollzogene Fragmentierung der künstlerischen Arbeiten von Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth und Robert Barry, ihre Reduktion auf Ankündigungen oder Beschreibungen, ihre Serialität und Diskursivität brachte es nach den ästhetischen Maßstäben der späten 1960er Jahren mit sich, dass sie,

um überhaupt durch ein Publikum rezipierbar zu werden, einer Öffentlichkeitsarbeit bedurften. (Abb. 2) Diese übernahm maßgeblich Siegelaub mit Hilfe von Ausstellungen sowohl in seinem New Yorker Apartment in der Madison Avenue als auch in Clubs, durch die Organisation von Social Events, durch Wochenend-Soirées bei ihm zu Hause, durch die Schaltung von Anzeigen und die intensive Produktion von leicht zu verteilenden Werbemitteln.

Als Vorreiter eines neuen Typs des Kurators übernahm Siegelaub unabhängig von institutionellen Bindungen eine Vielfalt von Aufgaben, die der öffentlichen Präsentation, überhaupt erst dem Öffentlich-Machen der von ihm betreuten Künstler diente. Indem 1969 Barry, Kosuth, Huebler und Weiner Interviews, die sie mit sich selbst führten, als ihren Beitrag zur Düsseldorfer Ausstellung *Prospect 69* deklarierten, integrierten sie diese von Siegelaub für sie zum Einsatz gebrachten Mittel in die eigene Praxis. Siegelaubs Unterscheidung zwischen »primary information«, die den ideellen Gehalt eines Kunstwerks beschreibt, und »secondary information«, die auf die materielle Präsentationsform, durch die man ein Kunstwerk wahrnehmen kann, verweist, löst sich hier auf.¹⁰

Diese konzeptualisierte Bezugnahme auf Mittel der Öffentlichkeitsarbeit und Werbung problematisierte zwar das Verhältnis von Ästhetik und Mediatisierung noch einmal nachdrücklich, konnte sich dessen ökonomistischer Untertöne aber nicht entledigen. Im Gegenteil: Anstatt den Status des Konsumguts zu unterlaufen, erschlossen die Künstler um Siegelaub in der Adaption seiner Methoden gerade Marketingstrategien für die eigene Arbeit.¹¹ Dass ihre Arbeiten dennoch nicht in einer reinen Vermarktungsstrategie aufgingen, wie es die Werbung der Kunst immer schon unterstellte, um ihrerseits strategische Anleihen bei künstlerischen Verfahren zu nehmen, gründet in jener Mehrfachkodierung. Durch sie öffnet sich das Werk sowohl mit Blick auf seine ikonische als auch seine deiktische Qualität: Mit den Selbst-Interviews zeigen Barry, Kosuth, Huebler und Weiner sich selbst, ihre künstlerische Arbeit wie auch den Akt des Zeigens,

¹⁰ Vgl. Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. und London 2003, hier bes. S. 53. ¹¹ Vgl. Alberro 2003, S. 149ff.

den sie dabei ausführen. Darüber hinaus setzen sie damit letztlich auch das Tabu außer Kraft, das von der modernistischen Kunst die Negierung ökonomischer Interessen verlangt. Denn mit ihrem Vorgehen geben sie Sichtbarkeit als notwendig mit dem Erwerb von Kapital verbunden aus – nicht zwangsläufig ökonomischem, folgt man der Unterteilung Pierre Bourdieus, in jedem Fall aber symbolischen oder sozialen Kapitalsorten, die sich in Reputation und Ansehen einerseits sowie Kontakten und Netzwerken andererseits niederschlagen können und ihrerseits in ökonomisches Kapital verwandelbar sind.¹²

Im Umfeld Siegelaubs aktualisieren sich die Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Kunst und ihrer Präsentation angesichts der neuen massenmedialen Vermittlungsmöglichkeiten. Die explizit in die künstlerische Arbeit eingebundene Anrufung der BetrachterInnen, wie sie 1960 Dan Flavin in seiner frühen Arbeit *Mira Mira (to Mrs. Brody)* oder 1973 Bruce Nauman mit der Collage *Please/Pay/Attention/Please* praktizieren, findet mit den Selbst-Interviews eine radikal dematerialisierte Variante. (Abb. 3) Hier öffnet sich historisch gesehen das Feld, das die Mittel der Öffentlichkeitsarbeit und Werbung ganz selbstverständlich zum Teil der künstlerischen Praxis erklärt, sei es zum Zweck von Selbstpräsentation oder sei es mit gender- und institutionskritischem Anspruch. Lynda Benglis' Einsatz von Einladungskarten und Anzeigen mit ihrem nackten Körper ist hier ebenso zu nennen wie der Postkartenversand von Martha Rosler.¹³ Sie rücken – jeweils auf sehr unterschiedliche Weise – die Strategien der Vermittlungs- und Öffentlichkeitsarbeit selbst in den Blick. Unabhängig von der Nutzung der Veröffentlichungsmittel in dem einen oder anderen Sinne werden mit ihnen der Akt und die Bedingungen des Darbietens von Kunst in das Kunstwerk hinein verlagert und zwar so, dass das Zeigen aufgrund der gewählten Mittel immer auch explizit sich

¹² Vgl. Pierre Bourdieu: »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital« [1983], in: Ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 1997, S. 49–79. Vgl. auch Barbara Preisigs Text in diesem Band, S. 83–100. Sie zeigt die Verbindung zwischen dem künstlerischen Umgang mit Paratexten in der frühen Konzeptkunst und der Herausbildung von immateriellen Arbeitsformen auf. ¹³ Zur Interpretation dieser Arbeiten im Sinne einer Veröffentlichungs- und Werbestrategie vgl. ausführlicher Beatrice von Bismarck: »Das Intérieur auf der Bühne«, in: dies.: *Auftritt als Künstler*, Köln 2010, S. 114–124.



Abb. 3: Bruce Nauman, *Please/Pay/Attention/Please*, 1973, Collage und Letraset.

selbst ausstellt, jenseits aller übrigen in der Arbeit angesprochenen Inhalte. Zeigen als Verführung in eigener Sache.

Lawlers Karte bringt den Akt des Einladens sowohl in seiner generösen, gebenden Dimension zur Anschauung als auch in seiner um Aufmerksamkeit und Anerkennung werbenden, mit der er sich auch in kommerziellen Zusammenhängen, im Branding oder Tourismus-Marketing zeigt.¹⁴ Sie nimmt die widersprüchlichen Anforderungen an Kunst zwischen Autonomie und Warenförmigkeit in sich auf, lässt sie gegeneinander an-

¹⁴ Zur Verknüpfung von Gastfreundschaft mit Tourismus-Marketing und Branding siehe etwa Kathleen Lingle Pond: *Welcoming Visitors to Our Community. Training Our Guides and Other Hospitality Ambassadors*, Washington, D.C. 1998; Greg Richards (Hg.): *Cultural Tourism. Global and Local Perspectives*, hg. von Greg Richards, New York u.a. 2007; *Backstage*Tours. Reisen in den touristischen Raum*, hg. von Michael Zinganel und Peter Spillmann, Graz 2004.

treten und greift damit den impulsgebenden Leitgedanken der Ausstellung, durch Prozessualität und Relationalität die ökonomische Aneignung zu unterlaufen, neuerlich auf. Auch wenn diese Ausrichtung 2000 in einer kommerziellen Galerie nicht mehr überzeugend zum Tragen kommen kann – was die Karte letztlich mit zum Ausdruck bringt –, trägt sie die Zielsetzung des Ursprungsprojekts, auf das sie zurückgeht, in sich. Denn das Überleben in der kapitalistischen Ökonomie, in dem die bestehenden Strukturen verändert oder neu ausgestaltet werden, war das Motto der Ausstellung, die Peter Nadin 1978 zusammen mit Christopher d’Arcangelo und Peter Lawson in New York, 84 West Broadway, realisierte – ein Motto, das Henrik Olesen in seinem Beitrag 2000 erneut zitierte.¹⁵ (Abb. 4) Die flexible, dynamische und aufeinander bezogene Anlage von *The Work shown in this space* hat diesem Ausstellungsformat nicht zuletzt aufgrund der kapitalismuskritischen Stoßrichtung zu einer besonderen Bedeutung im Kunstfeld verholfen. Sie begann am 9. November 1978 mit Einbauten von Nadin, d’Arcangelo und Lawson in den Raum – handwerkliche Eingriffe, die sie zur selben Zeit auch für die Lofts anderer Auftraggeber ausführten und als künstlerische, über ihren Zeitaufwand bestimmte Arbeit definierten.¹⁶ In loser Abfolge trugen in den anschließenden Monaten Daniel Buren, Sean Scully, Jane Reynolds, Rhys Chatham, Lawrence Weiner, Peter Fend, Dan Graham, Peter Nadin selbst, sowie auch Louise Lawler zu der Ausstellung bei. Eine Anzeigenkarte hielt die Daten der jeweils hinzugefügten Beiträge fest, das letzte Datum ist der 30. Mai 1979. Der Selbstmord von Christopher d’Arcangelo setzte dem Projekt ein Ende.

Als ein prozessuales und relationales Konzept, das zudem ein Moment des Spielerischen beibehält, hat die New Yorker Ausstellung von 1978/1979 bis heute eine Reihe von Nachfolgern

¹⁵ Auf der Karte von 1978 hieß es: »We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.« Henrik Olesen nannte seine Arbeit: *Cornered: As a Means Of Surviving In a Capitalist Economy (a Work Dedicated To Christopher Williams and Christopher D’Arcangelo)*. ¹⁶ Zu dem Ausstellungsprojekt *The Work shown in this space* im Zusammenhang mit der Praxis von Nadin und d’Arcangelo in der Zeit vgl. Ben Kinmont: »Peter Nadin Interview«, in: ders.: *Project Series. Christopher d’Arcangelo*, Paris 2005, o. S., sowie Tom Crow: *Modern Art in the Common Culture*, New Haven und London 1996, S. 235–241.

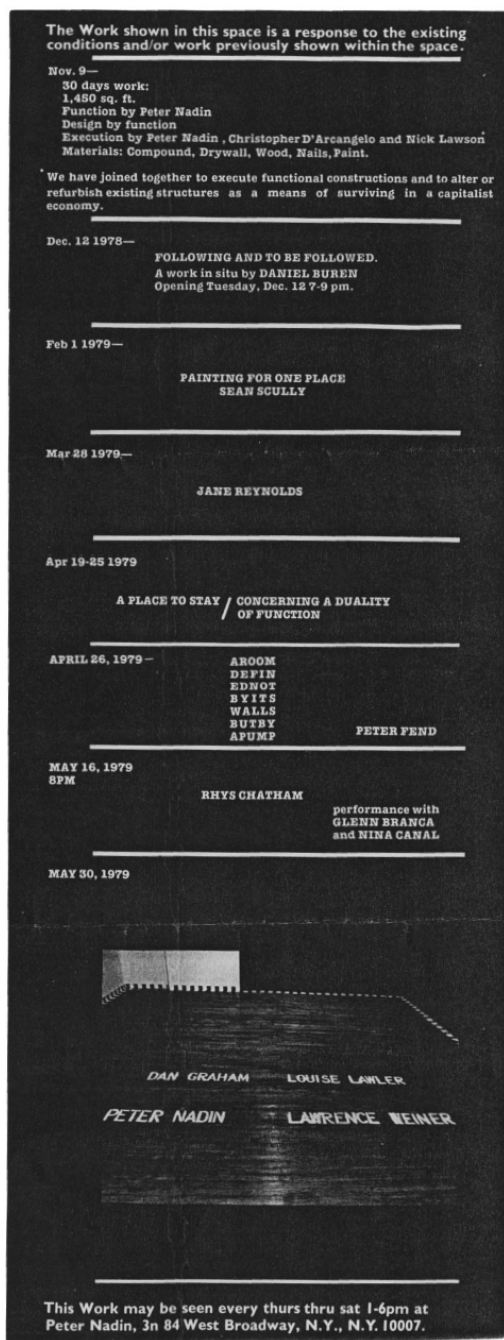


Abb. 4: Christopher d'Arcangelo, *Thirty Days Work*, Einladungskarte (84 West Broadway), 1978-79, New York.

gefunden, die sich mehr oder weniger direkt auf sie beziehen.¹⁷ In der Galerie neugerriemschneider haben die Titel, die einige TeilnehmerInnen ihren Arbeiten gaben, diese Form der kontinuierlichen Veränderlichkeit und Fortsetzung aufgegriffen und nachdrücklich unterstrichen, indem sie auf unterschiedliche Weise auf das ursprüngliche Vorgängerprojekt Bezug nahmen. Während Lawrence Weiner lediglich von »(&) so weiter« spricht, stellen neben Olesen mit seinem Zitat auch Williams, der seine Arbeit Bas Jan Ader und d'Arcangelo widmete, und Starling, der seinem Beitrag den Untertitel *After Peter Fend, 84 Broadway, New York, 1979* gibt, eine direkte Verbindung her. Gerade aber in die herausstechende Eigenschaft der Schau, ihre Prozessualität mit den sowohl antikapitalistischen als auch soziopolitischen Konnotationen, interveniert Lawler mit ihrem Beitrag noch über die eingelagerte Werbelogik des Einladens hinaus. Sie nimmt ihr auch den idealisierten Anspruch, mit dem Gastgeberchaft an ein offenes, gleichgestelltes Zusammenkommen geknüpft werden kann. Zum einen untergräbt sie die Statuszuweisungen an den Gastgeber, denn wer Einladende/r im vorliegenden Ausstellungsfalle ist, wird durch ihre Karte verunklärt. Sie selbst, die die Einladung konzipiert hat, tritt in Konkurrenz um diese Rolle nicht allein mit den Galeristen Tim Neuger und Burkhardt Riemschneider, die den Raum zur Verfügung stellten und die gesamte Logistik ermöglichten, sondern auch mit Williams, der die erste Setzung übernahm. (Abb. 5 und Abb. 6).

Als einer der Gäste, die zur Mitwirkung an der Schau eingeladen wurden, ist Lawler in diesem Set auch Gastgeberin für all jene, denen sie auf ihrer Karte einen Platz eingeräumt hat.¹⁸ Scheinbar unterstreicht diese diffuse Aufgabenverteilung, die den Status von KünstlerInnen, KuratorInnen und GaleristInnen zunächst auflöst, das Prinzip gleichberechtigten Antwortens

¹⁷ Vgl. u.a. *Followed and to be followed*, Ausst.-Kat. Dijon: Consortium, 1999, und *This is the Gallery and the Gallery is Many Things*, Ausst.-Kat. Birmingham: Eastside Projects, 2008. ¹⁸ Jorge Pardo, der für die Galerie neugerriemschneider das Erscheinungsbild sowohl zu deren Eröffnung in Berlin 1994 als auch zur Neueröffnung am neuen Standort in Berlin-Mitte 1998 entworfen hatte, fehlt auf der Einladungskarte. Während Lawler sich offensichtlich in das von ihm vorgegebene gestalterische Konzept einpasst, wählte sie für ihre Karte ausschließlich den Ausstellungszusammenhang und verzichtete auf eine weitere, die Galerie selbst mit einbeziehende Kontextualisierung.



Abb. 5: Louise Lawler, *The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space 3*, 2000, Installationsaufnahme Galerie neugerriemschneider, Berlin.

aufeinander, das das Format der Ausstellung vorgibt. Ein gewissermaßen argumentativer Austausch unter Gleichrangigen auf dem Gebiet des Exponierens. Der Anspruch, den das Kollektiv Unwetter für die eigene Arbeit formuliert, unterschiedliche Positionen, Wahrnehmungs- und Sichtweisen für ein – auch politisches – Handeln in Rechnung zu stellen, mag auch hier nachklingen. Aber es ist gerade das Spezifikum von Lawlers Einladung, dass sie weder von einer unbedingten, nicht von Regeln oder Tauscherwartungen getragenen Gastgeberchaft ausgeht noch von einer unhierarchischen Beziehung der Teilnehmenden untereinander. Sie setzt sich selbst stellvertretend ein, um die eine herausgehobene, machtbesetzte Stellung im Kreise der Teilnehmenden zu markieren. Diese Position ermöglicht ihr zum zweiten, sogar das Hauptmerkmal der Ausstellung – die Prozessualität – außer Kraft zu setzen.

Mit der Karte richtet die Künstlerin ihren eigenen Ausstellungsort ein, der den zeitlichen Ablauf verdichtet und der Verzeitlichung des Gesamtprojekts die 1978 angestrebte Bedeutung nimmt, das Gezeigte auf diese Weise der Warenförmigkeit zu entziehen und Marktmechanismen zu unterlaufen. Lawler



Abb. 6: Louise Lawler, *The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space 3*, 2000, Installationsaufnahme Galerie neugerriemschneider, Berlin.

unterwirft mit ihrem Beitrag das Projekt ihren eigenen Bedingungen, indem erst mit ihrer Karte – und überhaupt nur mit ihr – alle Beiträge gleichzeitige Präsenz erhalten. Auf der Karte und durch sie komplettiert sich das Projekt und erschließt sich als solches. Dadurch, dass es als Ganzes sichtbar wird, büßt es sein wesentliches Charakteristikum ein. Indem Lawler auf dem Papier einen Ort einrichtet, der jenseits der Architektur des institutionellen Galerieraums Form annimmt, ohne ihn deswegen funktional ganz zu verlassen, lässt sie bestehende soziale und ökonomische Bedingungen in ein beständiges Wechselspiel zu solchen treten, die sie bestreiten.¹⁹

Auktoriale Macht wird damit weniger abgegeben als thematisiert. Die ins Bild gesetzte exponierende Auseinandersetzung gibt Lawler als ein Nacheinander zu erkennen, in dem – anders als bei einer kontinuierlichen Auseinandersetzung und

¹⁹ Dass Lawler mit ihrer Karte die Finissage der einen Ausstellung ankündigt, um in der Galerie neugerriemschneider im direkten Anschluss eine weitere Ausstellung mit eigenen aktuellen Arbeiten unter dem Titel *More Words* zu eröffnen, unterstreicht zusätzlich das Moment der künstlerischen und kuratorischen Verfügbarkeit, das ihr Beitrag für *The Work shown in this space* anspricht.

gemeinsamen diskursiven und ästhetischen Bewegungen – der zuletzt Beitragende stets die definitorische Macht für die Gesamtanlage erhält. In ihrer Doppelnatur, als Informationsmittel im Dienst einer Ausstellung und als eigenständiger künstlerischer Beitrag zu ihr, erlaubt Lawlers Karte Distanznahme und Reflexion über das Ausstellungsprojekt, stellt sie es doch mittels der Anzeige in verschobene Rahmenbedingungen des Präsentierens ein: Die Informationen zur Ausstellung, die sie mit der Karte gibt, verwandeln die lose Folge von künstlerischen Setzungen, ihre informelle Veröffentlichung und ihr transitorisches Erscheinungsbild in ein Projekt mit klaren und fest umrissenen Konturen, Strukturen und Zusammensetzungen, ersetzen das Instabile und Ungreifbare des fortlaufenden Prozesses durch ein zeitlich begrenztes, zum Stillstand gekommenes Produkt. (Abb. 5 und Abb. 6) Als sei der langsame Fluss aufeinanderfolgender Handlungen mit ihrem Beitrag zum Bild geronnen, adressiert die Karte damit nicht zuletzt die Möglichkeiten und Bedingungen der Verzeitlichung der Darbietung von Kunst. Lawler vollzieht eine Stillstellung, die das Ephemere und Prozessuale für die Rezeption verfügbar macht, um im selben Moment im Oszillieren ihres Beitrags zwischen Dokumentation, Werbemittel und eigenständigem künstlerischen Produkt aus einer anderen, leicht verschobenen Perspektive die Frage nach der produkt- und im Potentialis immer auch warenförmigen Natur von Ausstellungen aufzuwerfen.

Der vorliegende Text erschien erstmals unter dem Titel »R.S.V.P. Louise Lawler und die Kunst des Einladens«, in: *Kunsthandeln*, hg. von Karin Gludovatz u.a., Zürich 2010, S. 73–86, und wurde für den vorliegenden Sammelband leicht überarbeitet.

Antje Krause-Wahl

Magazine nach der Konzeptkunst

Veröffentlichungsstrategien in *Continuous Project, Made in USA* und *Thoi Trang Tre*

1985 schrieb Dan Graham aus der Perspektive seiner Tätigkeit als Galerist in den 1960er Jahren: Wenn über ein Kunstwerk nicht in einem Magazin geschrieben oder es mithilfe von Fotografien reproduziert werde, habe es das Kunstwerk schwer, einen Status als Kunst zu erhalten.¹ Er stellte fest, dass die Beziehung zwischen Magazin und Kunstwerk durch ein ökonomisches Prinzip bestimmt sei: Kunstmagazine seien auf eine spezifische Leserschaft ausgerichtet, nämlich auf diejenigen, die sich mit Kunst auseinandersetzen. Da die Magazine durch Werbung unterstützt werden, die von Galerien komme, müssten die werbenden Galerien darauf achten, dass die Arbeiten auch im editorischen Teil des Magazins abgebildet und in Texten besprochen werden – denn dann erhalten Kunstwerke einen Wert und können auf dem Markt verkauft werden. Graham beschreibt eine

¹ Dan Graham: »My Works for Magazine Pages. A History of Conceptual Art, 1965–1969«, in: *Conceptual Art. A Critical Anthology*, hg. von Alexander Alberro und Blake Stimson, Cambridge, Mass. 1999, S. 418–422, hier S. 421: »Through the actual experience of running a gallery, I learned that if a work of art wasn't written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of art.«

Abhängigkeit der Kunst von ihren Institutionen, die als Ursache dafür gilt, warum in den 1960er und 1970er Jahren Künstler zunehmend selbst Magazine nutzen, um ihre Arbeiten zu positionieren, eine Tätigkeit, die Alexander Alberro als Politik des Veröffentlichens bezeichnet hat.²

Legt man Magazinen solch eine Funktion zugrunde, so sind sie in der Terminologie Gérard Genettes Epitexte, also diejenigen Paratexte, die außerhalb des eigentlichen Werkes angesiedelt sind und auf ebendieses hinweisen. Sie sind eine Zone der Transaktion mit dem Ziel eines besseren Verständnisses und der Verbreitung eines Werks.³ Der Begriff Genettes bietet jedoch gerade für die von KünstlerInnen herausgegebenen Magazine ein differenziertes Instrumentarium zum Verständnis ihrer Funktion. Denn Paratexte sind nach Genette ein »Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Hinwirken auf die Öffentlichkeit im [...] Dienst einer besseren Rezeption des Textes«. Zugleich kommt dem Paratext jedoch eine einheitsstiftende Funktion zu: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird.«⁴ Was auf das Magazin übertragen heißt, dass die paratextuellen Elemente die konzeptionelle Einheit eines Magazins bewirken.

Bei *Continuous Project* von Seth Price, Wade Guyton und Bettina Funke sowie *Made in USA* von Bernadette Corporations und *Thoi Trang Tre* als einer in Kooperation mit Kerstin Brätsch und Adele Roeder (DAS INSTITUT) entstandenen vietnamesischen Zeitschrift handelt es sich um drei Projekte, die Bezug nehmen auf unterschiedliche Magazinarten – auf Kunstzeitschriften, Lifestylemagazine und einen Jahresbericht. Mithilfe einer Analyse paratextueller Elemente der jeweiligen Projekte werde ich zeigen, welche Konzeption diesen Bezugnahmen zugrunde liegt, und unter Berücksichtigung der epitextuellen Funktion der jeweiligen Zeitschrift anschaulich machen, wie sich HerausgeberInnen und KünstlerInnen in einem Feld situieren, das der Künstler Price wie folgt charakterisiert hat: »Kommerzielle Medien, Technologien, Design und Mode bestimmen heute die

² Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. 2003. ³ Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], Frankfurt a.M. 1989. ⁴ Genette 1989, S. 10.

bürgerliche Kultur – das ist das Spielfeld, in dem wir eine Arbeit begreifen, die innerhalb des Materials und der diskursiven Technologien der verteilenden Medien positioniert ist.«⁵

Genette beschreibt den Paratext als eine »unbestimmte Zone zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist«.⁶ Auf die Probleme der Separierbarkeit des Paratextes und damit der Bestimmbarkeit seiner Grenzen hat Till Dembeck hingewiesen, denn vom Text aus gesehen gehöre der Paratext zum Kontext, vom Kontext her gesehen aber zum Text. Allerdings werde, so Dembeck, gerade durch diese Unbestimmtheit die funktionale Bestimmung des Paratextes betont: als eine textuelle Struktur, die der Fixiertheit von Texten entspringe, die zugleich aber die Einbindung in kommunikative Zusammenhänge ermögliche.⁷ Meine These ist, dass genau diese Komplexität des Paratextes das Magazin nach der Konzeptkunst zu einem paradigmatischen Ort werden lässt, an dem die gegenwärtige Kunstproduktion verhandelt wird.

Parieren. *Continuous Project*

Continuous Project wurde 2003 in New York von der Kunstkritikerin Bettina Funcke, den Künstlern Wade Guyton und Seth Price sowie dem Designer Joseph Logan ins Leben gerufen. Die erste Ausgabe bestand aus Kopien der Seiten von Willoughby Sharps und Liza Bears Magazin *Avalanche* (Nr. 1, Herbst 1970), die auf DIN A3-Papier gedruckt und zu einem Reader zusammengeheftet wurden. (Abb. 1) *Avalanche* fokussierte auf seinen Seiten im quadratischen Format – eine Reminiszenz an *Artforum* – auf ephemere, zeitbasierte künstlerische Arbeitsweisen wie Performance, Land Art oder Filme. Mit einer Auflage von 5000 Stück verfolgte *Avalanche* eine doppelte Strategie: Es dokumentierte die Kunstpraktiken dieser Zeit, gleichzeitig jedoch nutzte es die Verfahren der Massenmedien, um KünstlerInnen zu etablieren.

⁵ Seth Price: »Dispersion«, www.distributedhistory.com/Disperzone.html ⁶ Genette 1989, S. 10. ⁷ Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin und New York 2007, S. 11.

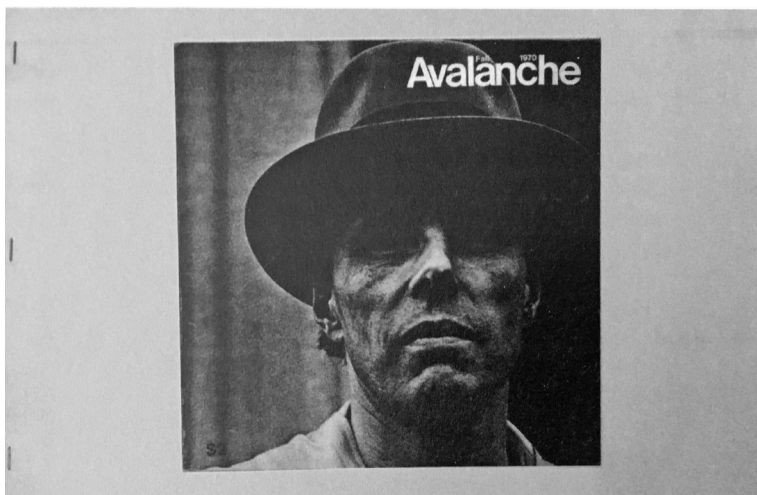


Abb. 1: *Continuous Project* Nr. 1 (Mai 2003).

Interviews und Gespräche versprachen einen authentischen Zugriff, und die fotografischen Porträts in Schwarzweiß auf dem Umschlag setzten sie, beginnend mit Joseph Beuys, als Stars in Szene.⁸ In der Kopie von *Avalanche* durch *Continuous Project* wird bewusst mit einer Differenz zum Original gearbeitet: dem weißen Rahmen, der durch die Diskrepanz der Abmessungen von *Avalanche* und des gewählten Formats des Kopierpapiers bedingt ist. Der Rahmen betont die bedeutsame und nachhaltige Rolle des Kunstmagazins für die Etablierung neuer Kunstformen, denn er macht sichtbar, dass es sich um eine reproduzierbare Arbeitskopie handelt, die man studiert und an der man sich abarbeitet.

Mit der Kopie als Strategie arbeitet *Continuous Project* auch in weiteren Ausgaben. Die Nr. 4 ist eine Reproduktion der ersten Ausgabe der von der Galeristin Monika Sprüth herausgegebenen Zeitschrift *Eau de Cologne* (1985). (Abb. 2) *Eau de Cologne* operierte wie *Avalanche* mit einer doppelten Strategie. Es war ausschließlich den Protagonistinnen der Kunstwelt gewidmet, Galeristinnen und Künstlerinnen, deren Arbeiten

⁸ Vgl. Gwen Allen: *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge/Mass, und London 2011, bes. S. 91ff.

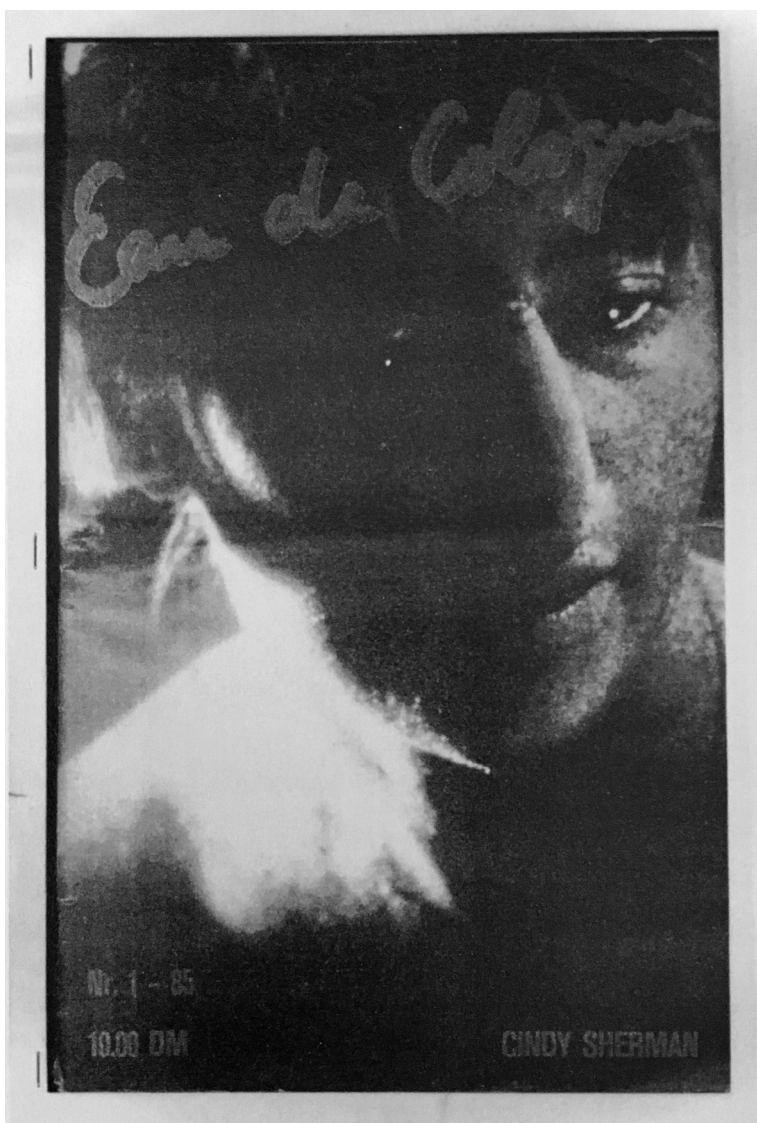


Abb. 2: *Continuous Project* Nr. 4 (März 2004).

in der Zeitschrift vorgestellt und gleichzeitig beworben wurden.⁹ Allerdings ist in *Eau de Cologne* anders als in *Avalanche* eine ironische Distanznahme gegenüber den massenmedialen Strategien des Sichtbarmachens vorhanden. Während der Titel auf das berühmte Kölnisch Wasser rekurriert, zeigt der Umschlag der ersten Ausgabe Cindy Sherman (in *Untitled #147* von 1985) mit filziger Perücke und schmutziger und grobkörniger Haut. Die Fotografie wurde so zugeschnitten, dass sie auf die Umschläge anspielt, die Richard Bernstein in den 1970er und 1980er Jahren für *Andy Warhol's Interview* gestaltet hatte. Bernstein abstrahierte mithilfe einer Airbrush-Technik Fotografien von Berühmtheiten aus Film und Musik. Er setzte sie im Over-size-Format als glamouröse Erscheinungen in Szene, zu denen die Fotografie Shermans die Antithese bildet.

Continuous Project kopiert gezielt Magazine, in denen anschaulich wird, dass KünstlerInnen seit den 1970er Jahren in einem von ökonomischen Prinzipien durchdrungenen kulturellen Feld agieren, in dem Übernahmen der Strategien der Massenmedien für die Positionierung notwendig sind und zugleich reflektiert werden. Hierbei spielen die Ausgaben von *Continuous Projects* gleichsam verschiedene Modalitäten des Veröffentlichens durch: Die zweite Ausgabe war als ein Buchprojekt geplant, das allerdings nicht realisiert wurde. An seine Stelle trat der Code der Website distributedhistory.com (*Continuous Project* Nr. 2). Bei Nr. 5 handelte es sich um einen Vorschlag von Robert Morris für das Magazin *Pacemaker* (1969), der von *Continuous Project* gescannt wurde und als Poster zirkulierte. Nicht nur das Material der einzelnen Nummern, sondern auch die Präsentationsformen der einzelnen Ausgaben wurden immer wieder verändert. Sie wurden in Ausstellungsräumen als gebundene Kopie ausgelegt (Nr. 1, Greene Naftali Gallery, 2003), oder auf Posterformat vergrößert in einer als temporärer Ausstellungsraum genutzten Bar gezeigt (Nr. 3, Passerby, 2003).

Der Titel der Zeitschrift bezieht sich programmatisch auf die Unabschließbarkeit eines Werkes, die Robert Morris in

⁹ Johanna Burton: »A Will to Representation. Eau de Cologne, 1985–1993«, in: *Witness to Her Art. Art and writings by Adrian Piper, Mona Hatoum, Cady Noland, Jenny Holzer, Kara Walker, Daniela Rossell and Eau de Cologne*, hg. von Rhea Anastas und Michael Brenson, Annandale-on-Hudson 2006, S. 191–204.



Abb. 3: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Multiples Inc., New York 1970.

Continuous Project Altered Daily thematisierte.¹⁰ Im März 1969 zeigte Morris im Leo Castelli Warehouse ein Environment aus Erde, Metallgegenständen, Holz, Abfällen, Metalltonnen, Besen und Leinwänden, das er über den Zeitraum von drei Wochen jeden Tag veränderte. Die tägliche Manipulation und Neuverteilung der Fülle von Materialien dokumentierte Morris fotografisch und veröffentlichte sie in Form eines Leporellos. (Abb. 3) Darin setzte er *Continuous Project Altered Daily* in der Abfolge der Fotografien als prozessuale Arbeit in Szene. Kunst wird zu einer Aktivität, in der Wandel und Diskontinuitäten möglich sind, wie es Robert Morris beschreibt: »Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. [...] What art now has in its hands is mutable stuff, which need not arrive at a point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an

¹⁰ *Continuous Project* bezieht sich auch an anderer Stelle auf Robert Morris und betont damit dessen Relevanz für die eigene Position: *Continuous Project #5* war ein Faksimile eines Briefes von Robert Morris aus dem Jahre 1969, das die Herausgeber im *Pacemaker Magazine* 11, 2005 veröffentlichten.

irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.«¹¹

Mit der Bezugnahme auf Morris greifen die Herausgeber von *Continuous Project* die Kritik an der Abgeschlossenheit des Kunstwerkes auf, die im Kontext der Debatten der späten 1960er Jahre auch eine Kritik an Greenbergs Medienbegriff und zugleich an der Warenförmigkeit des Kunstobjekts war. Sie übertragen diese Kritik auf Magazine; sie schlagen eine andere Konzeption vor und entwickeln ein Magazin, das eben nicht an eine spezifische Form gebunden ist. Der Titel des Magazins signalisiert, dass hier ein Rahmen für Aktivitäten gegeben ist. So entzieht sich das Projekt einer Vereinnahmung der Zeitschrift als sammelbares und damit warenförmiges Kunstwerk.¹²

Akkumulieren. Bernadette Corporation

Wenige Jahre vor *Continuous Project* erschien die Zeitschrift *Made in USA* (1999–2001 in drei Ausgaben), die vom New Yorker Kollektiv Bernadette Corporation (Bernadette van Huy, John Kelsey und Antek Walzac) herausgegeben wurde. Anders als *Continuous Project*, das sich mit seinen Bezugnahmen ausschließlich im Feld der Kunst verortete, griff Bernadette Corporation in *Made in USA* auf Text- und Bildstrategien der populären Massenmedien zurück und schuf ein Hybrid zwischen einem Lifestylemagazin der eigenen Szene und einer Künstlerzeitschrift. (Abb. 4)

In der ersten Ausgabe finden sich informelle Gespräche, in denen die AutorInnen über die Lebens- und Arbeitsbedingungen in New York berichteten. Das geteilte Interesse an Mode als künstlerischer Ausdrucksform wird thematisiert und ist auch in den Fotografien der Ausgabe sichtbar. Hier werden die

¹¹ Robert Morris: »Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects«, in: Robert Morris: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass. 1993. Siehe auch Jon Bird: »Minding the Body. Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective« [1999], in: *Robert Morris*, hg. von Julia Bryan-Wilson, Cambridge, Mass. 2013, S. 153–176, bes. S. 164ff. ¹² Diese Tendenz wurde durch Publikationen wie diejenige von Andrew Roth und Phil Aarons befördert: *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, hg. von Andrew Roth und Phil Aarons, Zürich 2009.

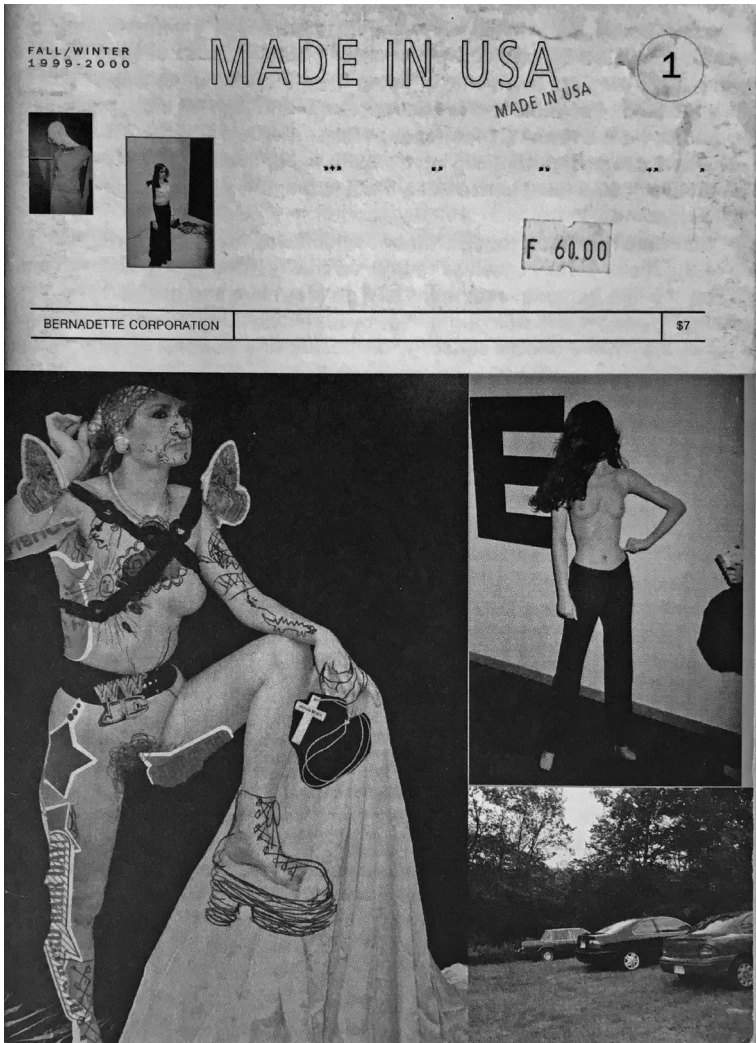


Abb. 4: Bernadette Corporation, *Made in USA* Nr. 1 (1999).

DIY-Kleidungsstücke Susan Cianciollos oder Kleidungsstücke aus Seth Shapiros Label American Manufacturing abgebildet. Bernadette Corporation sucht das Crossover von Kunst und Mode und macht so auf die Ähnlichkeit von Vermarktungsstrategien in den Feldern von Kunst und Mode aufmerksam. Als ein durchgehendes Motiv der ersten Ausgabe werden Logos von

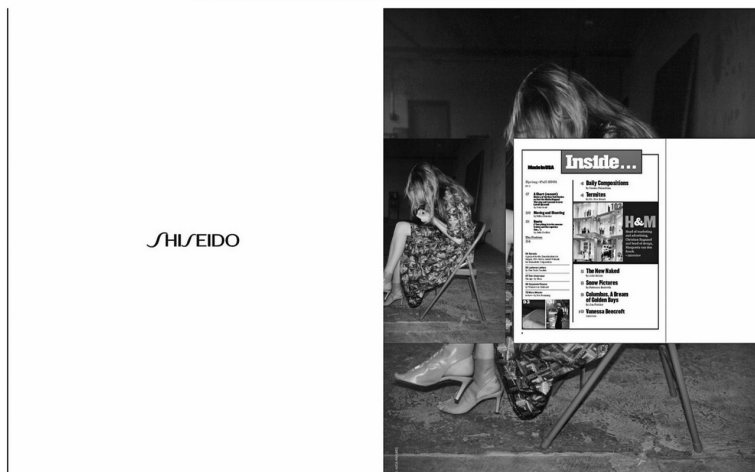


Abb. 5: Bernadette Corporation, *Made in USA* Nr. 1 (1999).

Galerien, Grafikdesignern, Modemarken und Restaurants auf weißen Seiten abgedruckt, und Bernadette Corporation selbst stilisiert sich als Unternehmen mit einem Markennamen, dessen Produkt *Made in USA* eine labeltypische Herkunftsbezeichnung als Titel trägt. (Abb. 5)

Bernadette Corporation experimentiert allerdings in *Made in USA* mit den Möglichkeiten, solch einer Markenkultur zu begegnen. Rita Ackermans Collage auf dem Cover der ersten Ausgabe zeigt einen spärlich bekleideten Frauenkörper, der mit Stickern und Tattoos überzogen ist. Die Coverfrau trägt Springerstiefel und ein Geschirr, an dem Schmetterlingsflügel befestigt sind sowie ein gemustertes Kopftuch. Es sind Zeichen verschiedener Kulturen des Widerstandes (Hippie, Punk), die auf ihrem Körper vereint werden, dem zugleich durch die selbstbewusste, offensive Pose etwas Aggressives innewohnt. Weitere Abbildungen auf dem Umschlag vermitteln eine vergleichbare Stimmung: Eine Fotografie zeigt ein Mannequin mit einem schwarz gefärbten maskenhaften Gesicht, eine andere die unbelebte Ecke eines wilden Parkplatzes.

Der Titel rekurriert auf Jean-Luc Godards Thriller *Made in USA* (1966), in dem linke Themen und Slogans mit der amerikanischen Popkultur kombiniert werden. So wird in Bernadette

Corporations Made in USA ein krimineller Raum evoziert, in dem der übertriebene Einsatz von Markenzeichen als eine Möglichkeit aufscheint, der Konsumkultur zu begegnen, wie es der Schriftsteller Jeff Rian in der ersten Ausgabe formuliert: »Everyone must embrace them. Everyone must wear them, become them, proliferate them, give them away, flaunt them, nationalize them, love them, make them global, saturate the world with them, cover everything and everyone with them. [...] Only then will they, themselves – the names and the tags and the logos – fight for their own independence. Only then will they whither and maybe disappear.«¹³

Bernadette Corporation formierte sich im Umfeld des Club USA, der von 1992 bis 1995 am New Yorker Times Square lokalisiert war. In ihm traf sich die Kunstszene, die innerhalb der immer kommerzieller werden urbanen Kultur New Yorks nach neuen Handlungsspielräumen suchte. Solche sich aufgrund der wirtschaftlichen Entwicklung veränderten Stadträume hat Jean Baudrillard bereits in den 1970er Jahren beschrieben. Der Philosoph charakterisiert die Stadt nicht länger als Ort der Produktion im Sinne einer Herstellung von Waren, sondern als Ort der »Exekution des Zeichens«. Medien und Codes seien an die Stelle der Produktion getreten, die nun Leitmodelle für die Situierung des Einzelnen böten. Baudrillard betont eine Differenz zwischen denjenigen, die an der Produktion von Zeichen beteiligt sind, und denjenigen, die diese konsumieren. Allerdings, so Baudrillard, bietet sich innerhalb dieser Zeichenkultur auch die Möglichkeit einer widerständigen Praxis. Die damals aufkommenden Graffiti-Kulturen seien »weder Denotation noch Konnotation« und »derart entgehen sie dem Prinzip der Bezeichnung und brechen als leere Signifikanten ein in die Sphäre der erfüllten Zeichen der Stadt, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen«.¹⁴ Bernadette Corporation setzt die Labelkultur in *Made in USA* so intensiv ein, dass ein Effekt entsteht, wie ihn Baudrillard bei den *tags* der Graffitis beobachtet: Sie werden zu leeren Signifikanten auf den Seiten der Zeitschrift und markieren einen neuen Raum. Der Mitherausgeber John Kelsey

¹³ Jeff Rian: »Until they come again«, in: *Made in USA* 1 (1999), S. 20. ¹⁴ Jean Baudrillard: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 26.



Abb. 6: Bernadette Corporation, *2000 Wasted Years*, Artists Space, New York 2012, Ausstellungsansicht.

beschreibt die Zeitschrift als »Empty Wide Space trend, a place we can all disappear to, instead of being anti-everything and writing the new manifesto, or instead of being pro-everything and buying the latest CD«. ¹⁵ In ihrer Retrospektive stellten Bernadette Corporation die Seiten von *Made in USA* in Form von Infotafeln neben den diversen Produkten der Kooperation aus. Erneut wies Bernadette Corporation die Zeitschrift als Teil einer Unternehmensstrategie aus, deren Effektivität jedoch zugleich mit dem Titel der Retrospektive *2000 Wasted Years* konterkariert wurde. ¹⁶ (Abb. 6)

Überwuchern. DAS INSTITUT

Im Jahr 2007 gründeten Kerstin Braetsch und Adele Roeder DAS INSTITUT als fiktive »Import-Export-Agentur« für die Be-

¹⁵ www.bernadettecorporation.com/musa.htm ¹⁶ Dazu erschienen: Caroline Busta: *Bernadette Corporation*, Köln 2014.

werbung und Vermarktung ihrer Kunst, in der sie Malerei, Fotografie, Performance und Design amalgamieren. DAS INSTITUT wurde 2010 von dem global agierenden Schweizer Medienunternehmen Ringier engagiert, um dessen Jahresbericht zu gestalten. Ringier spielt eine führende Rolle im Kulturbereich: Das Unternehmen ist im Kunstsponsoring aktiv und veröffentlicht im Verlag JRP Ringier Publikationen zur Gegenwartskunst. Der Bericht, herausgegeben von der damaligen Direktorin der Zürcher Kunsthalle Beatrix Ruf, war bereits in den Vorjahren von Künstlern gestaltet worden: Richard Prince, Josh Smith oder John Baldessari. Auch die Einladung an DAS INSTITUT erfolgte mit dem Ziel, die Profite des Unternehmens in einem künstlerischen Projekt zu visualisieren.

Kerstin Braetsch und Adele Roeder wählten für ihr Projekt die von Ringier in Ho-Chi-Min-Stadt produzierte vietnamesische Mode- und Lifestylezeitschrift *Thoi Trang Tre*, die in Vietnam in einer Auflage von 80.000 Stück erschien. (Abb. 7) Für *Thoi Trang Tre* von 2011 ließen sich die Künstlerinnen in zwei Entwürfen ihre »Modelinie« *SchröderLine* fotografieren – gestrickte Jumpsuits mit stilisierten Selbstporträts, die mit gestrickten, als Schals getragenen Bändern kombiniert wurden. Auf zwölf Seiten posieren die Künstlerinnen in einem Zoo; auf den Fotografien mäandern die Schals mit Aufschriften wie »DAS INSTITUT«, »THIS! THIS!« und »NOTHING! NOTHING!« über ihre Körper und deren Umgebungen, und in Porträtfotografien nehmen die Künstlerinnen Posen ein, die an berühmte Gemälde erinnern.

In der Buchhandelsausgabe der Zeitschrift war der Jahresbericht Ringiers der Lifestylezeitschrift nachgeschaltet. Im einleitenden Text weist der Unternehmer Michael Ringier auf die ideellen Parallelen unternehmerischer und künstlerischer Vorgehensweisen hin, indem er eine Verbindung zwischen Ringier sowie den Künstlerinnen und dem vor den Nazis nach Vietnam geflohenen und in der Armee von Ho Chi Minh aktiven Schriftsteller Ernst Frey zieht. Denn sie alle würden sich den globalen Herausforderungen, neuen Kontexten und medialen Formen stellen: »Brätsch/Röder haben Vietnam als Ausgangspunkt für den Jahresbericht genommen, und ihre Gefühle waren genau die gleichen wie die des Autors Ernst Frey oder diejenigen der



Abb. 7: Thoi Trang Tre, Das Institut, Juli 2011.

Manager von Ringier im Jahre 1992, als sie ihre Investition in Vietnam begannen.«¹⁷

Die Seiten des Jahresberichtes enthalten einerseits Informationen zu den Aktivitäten und Gewinnen Ringiers in Zahlen und Diagrammen, andererseits Zitate Italo Calvinos und Abbildungen von Gemälden der beiden Künstlerinnen nebst einer Aufstellung der Umsätze Kerstin Brätschs. Sie werden von einer

¹⁷ Michael Ringier: »Prologue«, in: *Thoi Trang Tre*, 8. März 2011, S. 103.



Abb. 8: Thoi Trang Tre, *Das Institut*, Juli 2011.

Abbildung gefasst, die quasi als Umschlaginnenseite des Jahresberichtes auftritt. Auf ihr ist eine Fotografie von Brätsch und Röder vor großformatigen Gemälden in ihrem Studio zu sehen. Diese Fotografie wiederum ist über die Fotografie eines sich windenden Schlangenkörpers montiert. Schlägt man den Jahresbericht auf, erscheint zunächst der Teil der Doppelseite mit Brätsch. Sie trägt einen hautengen Anzug, dessen Schuppenmuster und Farbigkeit mit der Haut der abgebildeten Schlange korrespondiert. Auf der gegenüberliegenden Seite wird der Schriftzug »Ringier Annual Report 2010« mit Bändern, die Strickwaren, abstrakte Gemäldeformen oder eben Schlangen aufgreifen, unterlegt. Auf den folgenden Seiten bilden diese das grafische Element für die Darstellungen des Gewinnzuwachses und der Marktanteile, sowohl für diejenigen Ringiers als auch Brätschs. (Abb. 8) Wenn sie ein Blatt mit den Initialen von DAS INSTITUT (»DI«) vor sich hält, wirbt sie wie Ringier für ihr eigenes Unternehmen, dessen Struktur die Künstlerinnen allerdings mit dem Motiv der Schlange charakterisieren. Mit eben diesem Motiv hat Gilles Deleuze die gegenwärtige Kontrollgesellschaft beschrieben, in der sich Lebens- und Arbeitswelt durchdringen und die nicht mehr dadurch bestimmt ist, dass sich Individuen und Institutionen an festen Orten befinden, an denen sie sich in eine

Richtung weiterentwickeln. Vielmehr ist die Entwicklung durch fortwährende Variationen und Modulationen gekennzeichnet: »Der alte Geldmaulwurf ist das Tier der Einschließungs-Milieus, während das der Kontrollgesellschaften die Schlange ist. Der Übergang von einem Tier zum andern, vom Maulwurf zur Schlange, ist nicht nur ein Übergang zum Regime, in dem wir leben, sondern auch in unserer Lebensweise und unseren Beziehungen zu anderen. Der Mensch der Disziplinierung war ein diskontinuierlicher Produzent von Energie, während der Mensch der Kontrolle eher wellenhaft ist.«¹⁸ Die Künstlerinnen schlüpfen in verschiedene Rollen und verbinden künstlerische Aktivitäten mit der Gestaltung von Lifestyleprodukten. Für die vietnamesischen LeserInnen von *Thoi Trang Tre* stellten sich die Seiten des Magazins als Launch einer extravaganten Modelinie dar, zu der ein passendes Goodie mitgeliefert wurde: künstliche Fingernägel, die mit den typischen mäandernden Formen der Strickwaren, der Gemälde und des Jahresberichts verziert waren. In Bezug auf den Jahresbericht lässt sich die Verfahrensweise von DAS INSTITUT allerdings als parasitär beschreiben. Das Parasitäre ist nach Michael Serres eine operative Logik, die Austauschverhältnisse unter den Aspekten des Eindringens, der Ermächtigung und des Abweichens beschreibt.¹⁹ DAS INSTITUT übernimmt Marketingstrategien des Unternehmens Ringier, um die Produkte der Künstlerinnen (Mode, Malerei, Fotografie) zu vermarkten, aber mit ihrer Formsprache überwuchern sie diese zugleich. Hier entsteht ein subversives Moment, das die Bedeutung der Marketingstrategien für eine erfolgreiche Positionierung in einer Kultur, in der die Übergänge zwischen Kunst und Ökonomie fließend sind, zu reflektieren hilft.

Nach der Konzeptkunst

Der verstärkte Einsatz von Magazinen im Umfeld der konzeptuellen Kunstpraktiken der 1960er und 1970er Jahre entstand,

¹⁸ Gilles Deleuze: »Postkriptum über die Kontrollgesellschaften« [1990], in: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a.M. 1993, S. 254–262, hier S. 258. ¹⁹ Vgl. Michel Serres: *Der Parasit* [1980], Frankfurt a.M. 1987.

so Gwen Allen, inmitten einer Kultur, in der technologische Fortschritte sowohl in der Fotografie als auch im Druckbereich die Herstellung von Zeitschriften vereinfachten und KünstlerInnen einen größeren RezipientInnenkreis erreichen konnten.²⁰ *Continuous Projects* und *Made in USA* wurden zu einem Zeitpunkt gegründet, als sich die Technologien des Veröffentlichens erneut veränderten. *Continuous Project* und *Made in USA* erschienen, als das Desktop Publishing, der rechnergestützte Satz von Bildern und Texten, durch verbesserte Software immer anwendungsfreundlicher wurde und sich zugleich durch das Internet neue Wege der Kommunikation und Distribution eröffneten. Beide Magazine greifen diese sich verändernde mediale Umgebung auf.

Continuous Project Nr. 2 ist der Webcode einer Website, auf der Abbildungen der verschiedenen Ausgaben zu sehen sind. Diese wiederum befindet sich auf der Website www.distributedhistory.com von Seth Price, der im Jahr vor dem Erscheinen der ersten Ausgabe von *Continuous Project* einen Text verfasste, in dem er sich zu den digitalen Technologien äußerte.²¹ In diesem Manifest formuliert er die Hoffnung, dass es möglich sei, den Hierarchien des Kunstsystems zu entgehen und durch die Verteilung von Arbeiten und Projekten im Internet neue diskursive Räume zu eröffnen. Bernadette Corporation nutzte für das Layout von *Made In USA* die grafischen Möglichkeiten, die sich durch die verschiedenen Bildbearbeitungs- und Grafikprogramme boten. Es wurde mit der Transparenzfunktion gearbeitet; Bilder wurden übereinandergelagert und verschiedene Schriften und Satzsätze miteinander kombiniert. Aber vor allem dominiert das Prinzip der Wiederholung von Bildern: Der Umschlag der dritten Ausgabe von *Made in USA* zeigt eine Modedefotografie, über die ein grünes transparentes Rechteck gelegt ist. (Abb. 9) Darauf ist in kleineren Abmessungen dieselbe Fotografie montiert, neben einer Doppelseite, die eine weitere Modedefotografie zeigt und das Logo einer Kosmetikfirma, das mit dem Titel *Made*

²⁰ Allen 2011, S. 7. ²¹ Die Website war zunächst Plattform für eigene Arbeiten; inzwischen gibt sie sich als ein politisches Statement. Price postet Links zu den verschiedenen humanitären Organisationen, die an erster Stelle erscheinen, wenn man www.distributedhistory.com aufruft.



Abb. 9: Bernadette Corporation, *Made in USA* Nr. 3 (1999).

in USA korrespondiert. Diese Doppelseite wiederum findet sich vergrößert im Innenteil, wo erneut dieselbe Fotografie verkleinert darüber gedruckt wurde. Kombiniert werden solche Wiederholungen zusätzlich mit Übernahmen von Seiten aus den Magazinen *Purple* oder *Inside*. Im Unterschied zu *Continuous Projects* wird nicht kopiert, um auf die Veröffentlichungspolitik von Magazinen aufmerksam zu machen. Die sequenzielle und

mit den Formaten spielende Zusammenstellung von Bildern zeigt vielmehr, wie sich diese aus den jeweiligen Veröffentlichungskontexten lösen, sich auf einer Seite überlagern und beliebig verschoben werden können. So wird die von Baudrillard beschriebene Simulationskultur, in der Zeichen miteinander auf Oberflächen kommunizieren, auch im Layout visualisiert.

Aus der Perspektive der verteilenden Technologien ist allerdings eine Diskrepanz zwischen den für das Layout genutzten digitalen Technologien und der gewählten Veröffentlichungsform zu beobachten: *Continuous Projects* und *Bernadette Corporation* nutzen ein Kommunikationsmedium, das eine vergleichsweise geringe Reichweite hat. Für die 1970er Jahre hat Rosalind Krauss in Hinblick auf die Fotografie eine ähnliche Diskrepanz konstatiert, damals allerdings zwischen der technologischen Entwicklung und dem daraus resultierenden vielfältigen populären Gebrauch der Fotografie und deren künstlerischen Verwendungsweisen: Als die Fotografie angesichts der neuen Medien an Relevanz verliert, wird sie in der konzeptuellen Kunst aufgegriffen und theoretisiert. Krauss leitet aus dieser Beobachtung eine folgenreiche Konsequenz für die Kunst generell ab: In der Konzeptkunst gehe es nunmehr nicht mehr um die Spezifik des Mediums, sondern das Fotografieren werde zu einer künstlerischen Praxis, die unabhängig von einem spezifischen Support sei. Unter diesen »Post-Medium«-Bedingungen lösen sich die Grenzen zwischen den traditionellen künstlerischen Medien wie Malerei, Skulptur oder Fotografie auf und es werde, so Krauss, auf das fokussiert, was Kunst sei: Reflexion über Kunst.²² Diese Beobachtung kann auf das künstlerische Arbeiten mit Magazinen übertragen werden. Unter »Post-Medium«-Bedingungen lösen sich die Grenzen zwischen künstlerischen Werken und ihren Paratexten auf. Denn gerade vor dem Hintergrund der neuen digitalen Möglichkeiten der Verteilung, mit der KünstlerInnen mehr Sichtbarkeit erlangen könnten, nutzen die HerausgeberInnen und KünstlerInnen die Magazine eben nicht im Sinne Grahams als Epitexte, um ihre Arbeiten zu positionieren. Vielmehr reflektieren alle Projekte im Kopieren, Wiederholen

²² Rosalind E. Krauss: »Reinventing the Medium«, in: *Critical Inquiry* 25 (1999), S. 289–305.

und Übernehmen von Veröffentlichungsstrategien die Funktion der Zeitschriften in einer Kultur, in der die Herstellung von Aufmerksamkeit einen zentralen Wert darstellt.

Die HerausgeberInnen und KünstlerInnen verfolgen unterschiedliche Strategien: *Continuous Project* erscheint als ein Versuch, sich den von Graham beschriebenen ökonomischen Strukturen des Kunstbetriebs, die Sichtbarkeit fordern, zu entziehen, indem die Formen des Veröffentlichens selbst reflektiert werden. Die Zeitschrift wird zu einer konzeptuellen Arbeit über die Strategien des Veröffentlichens. Bernadette Corporations *Made in USA* greift auf Inhalte der Lifestyle-Magazine zu, um im Einsatz und der Reflexion von Werbestrategien, insbesondere der Labelkultur, neue Räume des Widerstands zu eröffnen. DAS INSTITUT, im Dienst der Vermarktung von Erfolgen eines Medienunternehmens in einer Zeitschrift eingeladen, tritt selbst als Unternehmen auf und entwickelt Präsentationsformen, die diejenigen des ›echten‹ Unternehmens parasitär überwuchern. Es sind gerade solche Paratexte, in denen KünstlerInnen die Rolle der Kunst im ökonomischen Feld konstant verhandeln und die nicht länger das eigentliche Werk bloß rahmen, sondern gleichberechtigter Teil gegenwärtiger künstlerischer Aktivitäten sind.

Die Autorinnen

Beatrice von Bismarck

ist Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. 2009 initiierte sie den Studiengang ›Kulturen des Kuratorischen‹ an der HGB. Zu ihren aktuellen Forschungsgebieten zählen das Kuratorische, kulturelle Praxis und Globalisierungseffekte sowie Funktionen des postmodernen Künstlerbilds. Publikationen, Auswahl: *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik* (als Herausgeberin zusammen mit T. Kaufmann und Ulf Wuggenig), Wien 2008; *Auftritt als Künstler. Funktionen eines Mythos*, Köln 2010; *Cultures of the Curatorial* (als Herausgeberin zusammen mit Jorn Schaffaff und Thomas Weski), Berlin 2012; *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting* (als Herausgeberin zusammen mit Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jorn Schaffaff und Thomas Weski), Berlin 2014.

Annette Gilbert

ist Literaturwissenschaftlerin an der FAU Erlangen mit besonderem Interesse an der Medialität und Materialität von Literatur und an Phänomenen im Grenzbereich von Kunst und Literatur; der Schwerpunkt liegt dabei auf der avantgardistischen und experimentellen Literatur und Kunst. Weitere Themen ihrer Forschung sind die Kulturtechniken Lesen und Schreiben, das Buchmedium, das Verhältnis von Original und Kopie sowie die Veränderungen von Publikations- und Distributionspraktiken und Öffentlichkeit im postdigitalen Zeitalter. Jüngste Veröffentlichungen: *Publishing as Artistic Practice* (als Herausgeberin), Berlin 2016; *Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975* (als Herausgeberin zusammen

mit Jan-Frederik Bandel und Tania Prill), Leipzig 2016; *nichts für schnell-betrachter und bücher-blätterer. Eugen Gomringers Gemeinschaftsarbeiten mit Künstlern* (als Herausgeberin), Bielefeld 2014; *Reprint. Appropriation (&) Literature* (als Herausgeberin), Wiesbaden 2014; *Do or DIY. Zur Geschichte und Praxis des Selbstverlags* (als Herausgeberin zusammen mit Craig Dworkin, Simon Morris und Nick Thurston), Köln 2013; *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern* (als Herausgeberin), Bielefeld 2012.

Eva Kernbauer

ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Publikationen über die Geschichtlichkeit der Gegenwartskunst, darunter *Kunstgeschichtlichkeit*, Paderborn 2015, und »Anachronic Concepts, Art Historical Containers and Historiographical Practices in Contemporary Art«, in: *Journal of Art Historiography* 16 (2017), sowie über die Entstehung von Ausstellungen, Sammlungen und Kunstkritik im 18. Jahrhundert und über die Kunst der 1960er Jahre: »Substituting Painting. Eva Hesse Among the ›Lost Contexts‹ of 1960s Art«, in: *Hidden Forces? Painting in the 1960s and 1970s*, hg. von Eva Ehninger, Henning Engelke und Antje Krause-Wahl, Berlin 2016, S. 123–137.

Lucie Kolb

ist Künstlerin. Sie arbeitet in Forschung und Lehre an der Akademie der bildenden Künste Wien, der Zürcher Hochschule der Künste und der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Institutionskritik, künstlerische Strategien mit Sprache und Kunstausbildung. Publikationen u.a. *Studium, nicht Kritik*, Wien: transversal 2017 und »Kein Anschluss unter dieser Nummer« in: Franziska Koch, Daniel Kurjakovi, Lea Pfäffli (Hg.) *The Air Will Not Deny You*, Zürich: Diaphanes 2016. Herausgeberin u.a. von *Art Handling*, Zürich: JRP|Ringier 2016 (mit Ch. Lang, W. Ullrich, J. Welter), *This Book is a Classroom*, Zürich: Passenger Books 2012 (mit C. Gerber, R. Rüegger), *On Curating* 21 2014 (mit G. Flückiger) und des Magazins *Brand-New-Life*.

Antje Krause-Wahl

hat Kunst & Kunsterziehung, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Kiel, Wien und Leipzig studiert. Seit 2017 vertritt sie die Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Kunst am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a.M. Von 2012 bis 2013 war sie Vertretungsprofessorin für Kunsttheorie an der Kunsthochschule Mainz; von 2013 bis 2016 hatte sie eine von der DFG geförderte Stelle an der Goethe-Universität für ihr Buchprojekt über die Relation von Kunst und Mode in Künstler- und Modezeitschriften im 20. Jahrhundert inne. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen (Künstler-)Zeitschriften, Kunst und Mode, Künstleridentität, Künstlerausbildung und Theorien künstlerischen Schaffens, Malerei und Malereitheorie, Wechselwirkungen digitaler Kultur und zeitgenössischer Kunst, Geschlechterforschung (queer studies) und visuelle Kultur. Jüngere Veröffentlichungen: *In Terms of Painting* (als Herausgeberin zusammen mit Eva Ehninger), Berlin 2016; »Page by Page. Fashion and Photography in the Magazine«, in: *Magazine*, hg. von Gwen Allen, Cambridge, MA 2016; »Andy Warhol's Interview. Arbitrer of Queer Style«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, 20 (2016), Nr. 2, S. 51–80.

Rachel Mader

ist Kunstwissenschaftlerin und seit 2012 Leiterin des Forschungsschwerpunkts »Kunst, Design & Öffentlichkeit« an der Hochschule Luzern Design & Kunst. Von 2009 bis 2014 war sie Leiterin des Projekts »Die Organisation zeitgenössischer Kunst. Strukturieren, Produzieren und Erzählen« an der Zürcher Hochschule der Künste (erscheint 2018 bei diaphanes). Publikationen u.a.: »Funktionale Orte künstlerischer Forschung«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach und Anke Haarmann, Zürich 2015, S. 255–258; »Begegnen, interagieren, verhandeln. Zur Neukonzeption von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis«, in: *Perspektiven der Kunstsoziologie II. Kunst und Öffentlichkeit*, hg. von Dagmar Danko, Oliver Moeschler und Florian Schumacher, Wiesbaden 2014, S. 95–111; *radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung*

in der Kunst heute (als Herausgeberin), Zürich 2014; »How to move in/an institution«, in: *On Curating* 21 (2013), www.oncurating-journal.org; *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell* (als Herausgeberin), Bern 2012. Tagungsorganisation u.a.: *Formen von Arbeit in zeitgenössischer Kunst*, Basel 2016; *Kulturpolitik*, Zürich 2013; *Das Kunstprojekt*, Bern 2011.

Barbara Preisig

ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin. Sie arbeitet in Forschung und Lehre an der Zürcher Hochschule der Künste und ist seit 2010 als freie Kritikerin tätig, u.a. für Frieze und das Kunstbulletin. 2015 wurde sie an der Universität Bern für ihre Arbeit *Mobil, autonom, vernetzt. Kritik und ökonomische Innovation in Ephemera der Konzeptkunst 1966–1975* promoviert. Barbara Preisig ist Mitherausgeberin des Magazins für Kunstkritik Brand-New-Life. Jüngere Publikationen: »Macht und Expansion im Netzwerk. Zürich, ZHdK, Pfingstweidstrasse 96 – Peking, 43 Rixin Road, West Tiangezhuang«, in: *The Air Will Not Deny You. Zürich im Zeichen einer anderen Globalität*, hg. von Daniel Kurjakovic, Franziska Koch und Lea Pfäffli, Zürich 2016, S. 79–91; »Campaigning Conceptual Art. How Artists' Ephemera Contributed to the U.S. Advertising and Media Culture and of the Late 1960's«, in: *Art ›In-Formation‹. Communication Aesthetics and Network Structures in Art from the 1960s to the Present*, hg. von Ursula Frohne und Anne Thurmann-Jajes, erscheint 2018.

Judith Welter

studierte Kunstgeschichte, Spanische Literaturwissenschaften und Religionswissenschaften an der Universität Bern. 2014 wurde sie für eine Untersuchung über die Rolle und Funktion von Gerüchten und Anekdoten in der zeitgenössischen Kunst promoviert. Seit Mitte 2015 ist sie Direktorin des Kunsthauses Glarus. Von 2007 bis 2015 war Welter Sammlungskonservatorin der Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst; zuvor war sie von 2012 bis 2015 Kuratorin der Sammlung. Sie ist u.a.

Mitherausgeberin von *Art Handling*, Zürich 2016, sowie von *Toys Redux. On Play and Critique*, Ausst.-Kat. Zürich: Migros Museum, 2015 und des Magazins für Kunstkritik *Brand-New-Life*.



Die Schriftenreihe »745. Kunst Design Medienkultur«
versammelt Beiträge zu Forschungsschwerpunkten
der Hochschule Luzern-Design & Kunst.

Herausgegeben von Wolfgang Brückle und Rachel Mader.

The Future is Unwritten
Position und Politik kunstkritischer Praxis
Hrsg. von Ines Kleesattel und Pablo Müller
erscheint 2018

Marina Belobrovaja
Das ungute Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen
Engagierte Kunst aus der Schweiz heute
erscheint 2018

Rachel Mader
Die Organisation zeitgenössischer Kunst
Strukturieren, Produzieren, Erzählen
erscheint 2019

**Veröffentlicht mit Unterstützung
des Schweizerischen Nationalfonds.**

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz