

- 48 Marina Abramović und Ulay
- 208 Ant Farm.
- 62 Art & Language
- 178 Martin Beck
- 114 Joseph Beuys, Bazon Brock, u. a.
- 50 Anna und Bernhard Blume
- 116 George Brecht (Hg.),
The Universal Machine
- 118 George Brecht, George Maciunas (Hg.),
Water Yam
- 92 Gunter Brus, *Kunst und Revolution*
- 120 Gunter Brus (Hg.), *Die Schastrommel*
- 198 John Cage, Merce Cunningham
(Foto James Klosty)
- 180 Chto Delat
- 154 Leidy Churchman
- 122 Johannes Cladders (Hg.)
- 182 Clegg & Guttmann
- 184 Phil Collins
- 64 Bruce Conner
- 94 DIE DAMEN
- 160 Jean Dupuy
- 52 VALIE EXPORT
- 124 Peter Faecke, Wolf Vostell (Hg.)
- 126 Robert Filliou
- 128 Kerstin von Gabain und
Nino Sakandelidze
- 54 Rimma Gerlovina und
Valeriy Gerlovin
- 56 Gilbert & George
- 130 Dan Graham (Hg.),
George Maciunas (Design)
- 146 Manfred Grübl
- 186 Andreas Gursky
- 66 Richard Hamilton und Dieter Roth
- 210 Haus-Rucker-Co.
- 214 IRWIN
- 156 Ray Johnson und Berty Skuber
- 160 On Kawara
- 218 Friedrich Kiesler
- 68 Alison Knowles
- 72 Louise Lawler
- 200 John Lennon und Yoko Ono
- 164 Lucy R. Lippard
- 58 Natalia LL
- 188 Sharon Lockhart
- 132 George Maciunas, u. a.,
Fluxus 1 (Yearbox)
- 136 George Maciunas (Hg.) und
Beau Geste Press
- 166 George Maciunas, *Diagram...*
- 168 Ree Morton
- 90 Otto Muehl (Plakat Walter Pichler)
- 202 Multiple Autor*innenschaft
- 190 Otto Neurath
- 196 Yoko Ono
- 172 Nam June Paik
- 74 Stephen Prina
- 96 Jörg Schlick
- 102 Hubert Schmalix
- 82 Secession, DIE DAMEN, VBKÖ, u. a.
- 86 Secession (Hg.)
- 140 Seth Siegelaub (Hg.)
- 104 Daniel Spoerri, *Hahns Abendmahl*
- 142 Daniel Spoerri, *Der Koffer*
- 192 Petr Štembera und Tom Marioni
- 148 Thomas Struth
- 174 Timm Ulrichs
- 204 Franz Erhard Walther
- 76 Robert Watts
- 108 Franz West
- 88 Wiener Gruppe
- 110 Oswald Wiener
(Fotos Ludwig Hoffenreich)
- 78 Heimo Zobernig

Marina Abramović und Ulay

Breathing In / Breathing Out, 1977

In der Performance *Breathing In / Breathing Out*, die im April 1977 im Studenski Kulturni Centar in Belgrad aufgezeichnet wurde, scheint es zunächst, als würden wir Zeug*innen eines intimen Kusses. Marina Abramović und Ulay, damals Liebes- und Künstler*innenpaar, knien voreinander auf dem Boden, ihre Münder aufeinandergepresst, ihre Nasen mit Zigarettenfiltern verstopft, wechselseitig abhängig von der Atemluft des Gegenübers, in größter sensomotorischer Resonanz miteinander. Unter zunehmender körperlicher Anstrengung atmen Abramović und Ulay lautstark ein und aus. Sie teilen ihren Atem so lange, bis der Sauerstoffgehalt der Luft erschöpft ist. Nach 19 Minuten, kurz vor dem körperlichen Kollaps, lassen sie voneinander ab, und die Performance endet.

Der Versuch, sich mit dem Leben des/der jeweils anderen in der elementarsten Lebensfunktion – der Atmung – zu verbinden, schlägt um in eine alles verzehrende, lebensbedrohliche Selbst-Sabotage, so wie in jeder Form symbiotischen Aufeinanderbezogenenseins potenziell die Auslöschung des Selbst droht. Das Künstler*innenpaar verhandelt in *Breathing In / Breathing Out* die Utopie der hermaphroditischen Vereinigung der Geschlechter – bis an den Punkt latenter gegenseitiger Vernichtung.

Marina Abramović und Ulay kollaborierten von 1975 bis 1988 in zahlreichen Performances, in denen sie unter schonungslosem Einsatz ihres Körpers physische und psychische Grenzsituationen ausloteten und diesen so zum Austragungsort für Fragen nach (geschlechtlicher) Identität, Sexualität und menschlicher Existenz machten. *Breathing In / Breathing Out* gelangte zweimal zur Aufführung. Beim ersten Mal begann Ulay mit dem Einatmen von Sauerstoff, beim zweiten Mal, im Stedelijk Museum in Amsterdam im November 1977, leitete er die Performance mit dem Ausatmen von Kohlendioxid ein.

Heike Eipeldauer und Franz Thalmair

Anna und Bernhard Blume

Flugversuch, 1977–1978

„Wir“ – ein dehnbare Begriff, dessen Spektrum von der politischen Bewegung bis ins Epizentrum nicht nur westdeutschen Kleinbürgertums, die Ehe, reichen kann. Aus dieser ebenso erfolgreichen wie korsetthaften Institution heraus entwickelte sich ab den späten 1960er-Jahren nach einem gemeinsamen Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie eines der anarchistischsten Œuvres deutscher Nachkriegskunst, nämlich die Arbeit des Kölner Künstler*innenpaares Anna und Bernhard Blume. Wie häufig macht auch das fünfteilige Tableau *Flugversuch* (1977–1978) Gebrauch von Inkunabeln des als „Gelsenkirchener Barock“ umschriebenen Spießertums: Tapete, Teppich, Vase und vor allem das massive Plüschsofa. Letzteres dient – je nach medialer Perspektive auf dieses zwischen Fotografie und Performance situierte Werk – als Rampe oder als Sockel für den im Wohnzimmer exekutierten (psychologisch als sexuell konnotierten) Menschheitstraum vom Fliegen: fünf fotografische Augenblicke gelebter Entropie, ekstatische Momente der gemeinsamen Befreiung inmitten einer nach Rainer Werner Fassbinder eher als „bleiern“ historisierten Zeit – eine Werkgruppe, die zwar in Schwarzweiß ausgeführt wurde und gewissermaßen auch seriellen Charakter hat. Zugleich scheint sie sich aber über derlei Regelwerke zu amüsieren, wie sie etwa von Bernd und Hilla Becher kultiviert wurden, einem weiteren rheinischen Künstler*innenpaar, dessen Schaffen dann wiederum als Gegenmodell zu dem der Blumes gelten kann.

Martin Germann

VALIE EXPORT

Facing a Family, 1971

Das österreichische Fernsehpublikum, das am Sonntag, dem 28. Februar 1971 das Jugendmagazin *Kontakt* verfolgte, war gegen Ende der Sendung mit einem irritierenden Beitrag konfrontiert: Ihm gegenüber saß eine Familie, die ihrerseits auf einen Fernsehbildschirm starrte. Der Fernsehapparat selbst war nicht zu sehen und das Programm – Werbung und *Sportschau* – nur akustisch präsent. Dieses rund fünfminütige Video, eine Auftragsarbeit von VALIE EXPORT für den Österreichischen Rundfunk, wurde unter dem Titel *Isolation* ausgestrahlt. Dem (leider nicht realisierbaren) Konzept von EXPORT zufolge, sollte es kommentarlos während der Abendnachrichten ausgestrahlt werden: „Du sitzt vorm Fernseher, und der Nachrichtensprecher spricht seine Meldungen, und auf einmal siehst du stellvertretend für dich eine Familie und schaust die Familie an.“¹ EXPORT beschreibt die Arbeit als „Expanded Movie, TV-Aktion, imaginäre Leinwand“² und hat sie unter dem Titel *Facing a Family* in ihre Werkliste aufgenommen. Das Kollaborative ist in EXPORTS Intervention gleich zweifach angelegt: einmal durch die Thematisierung der Familie, einer relativ kleinen sozialen Einheit, und ihres fernsehbedingten Kommunikationsverlusts; zum anderen durch die Partizipation eines weit größeren Kollektivs, nämlich des Massenpublikums des Massenmediums Fernsehen.

Gabriele Jutz

1 Brigitta Burger-Utzer, Sylvia Szely, „In der Erweiterung liegt die Möglichkeit zur Veränderung. Gespräch mit VALIE EXPORT“ [Dezember 2008], in: Sylvia Szely (Hg.), *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder*, Wien 2007, S. 201–228, hier: S. 222.

2 *Export Lexikon* (s. Anm. 1), S. 123.

Rimma Gerlovina und Valeriy Gerlovin

Costumes, 1977

Gegenwärtig ist Kunst, wenn ihre Bilder und Gedanken über historische Differenzen hinweg ins Heute sprechen. Das Werk von Rimma Gerlovina und Valeriy Gerlovin ist gegenwärtig in einem emphatischen Sinn. Als Künstler*innenpaar waren sie Teil der Moskauer Konzeptualist*innen, ihre gemeinsame Performance *Costumes* aus dem Jahr 1977 vertiefte die damals begonnene Arbeit mit sprachlichen Symbolsystemen und dem eigenen Körper. Die fotografische Dokumentation des Werks, eine Serie kleinformatiger Schwarzweißfotografien, zeigt die Künstlerin und den Künstler in einer privat anmutenden Szene in der Natur, gekleidet in Leinensäcken mit aufgemalten nackten Körpern; als Adam und Eva erscheinen sie inmitten einer Gruppe von Erwachsenen und Kindern beim Picknick. Neben der religiösen Dimension der Ikonografie ist es die Konstruktion eines aus der Intimität der Paarbeziehung heraus artikulierten Wir, die das Werk eindringlich und prekär macht. Vor dem Hintergrund der politischen Beschränkungen von Öffentlichkeit, von Unfreiheit und Zensur, in deren Kontext die Arbeit von Rimma Gerlovina und Valeriy Gerlovin steht, muss ihr kollaboratives Miteinander auch als Möglichkeitsraum von politischer Gemeinschaft und Widerständigkeit gelesen werden. Nur wenig später verließen die beiden Künstler*innen die Sowjetunion, im Rückblick erscheint ihnen die Performance als Prophezeiung des Abschieds und der eigenen Vertreibung. Ihr gemeinsames Handeln verweist indes auf einen Raum der Intersubjektivität, der sich vorläufig und kontingent setzt – und der über die historische Distanz unsere eigenen Bezugnahmen mit einschließt.

Sebastian Mühl

Gilbert & George

Dead Boards No. 6 Sculpture, 1976

Das Bild besteht aus 16 Feldern, deren Anordnung der Logik eines Sudoku folgt. In jeder Reihe befinden sich vier Schwarzweißfotografien, die durch dünne Leisten getrennt sind. Zwei zeigen Männer in Innenräumen mit großem Fenster und hölzerner Vertäfelung. Dazwischen schieben sich zwei Nahaufnahmen des brüchigen Dielenbodens. Diese Flächen sind in Grau gehalten, fast monochrome Bilder, die sich wie Grabplatten oder Leerstellen in einem Verschiebepuzzle geben. Ihr Helldunkel erinnert an Hitchcock und den Film noir. Der Auftritt der Figuren ist indes von Mode und Melancholie geprägt. Zwei Männer sind zu erkennen, einer trägt eine Brille und hat den Arm angewinkelt, der andere schwarzes Haar. Trotz wechselnder Positionen blicken sie stets nachdenklich, bilden durch Spiegelung der Ansichten ein Paar. Die beiden erinnern an Künstler, die in einem leeren Dachgeschoss über ihr Schicksal sinnieren, oder auch an Geschäftsmänner oder Politiker, die sich innerlich vorbereiten und dabei ins fahle Licht drehen. Rückenansichten und Interieurs rufen Bilder der Romantik auf, mit kalter Feuerstelle, kahlem Zimmer und hellem Fenster. Gut sitzende Anzüge zeugen von Modebewusstsein und britischem Stil, Leere und Dürftigkeit gemahnen an Vergänglichkeit und Tod. Gilbert & George arbeiten für ihre Fotomontagen seit Anfang der 1970er-Jahre zusammen: „We are two people but one artist.“

Thomas D. Trummer

Natalia LL

Intimate Recording (Kosmo), 1969 (2013)

Eine der Besonderheiten für Kunstschaffende im Polen der Nachkriegszeit war deren fortwährende Abhängigkeit von den Launen einer wechselhaften Kulturpolitik, die von offizieller Unterstützung bis hin zu Verboten reichte. Wie auch ihr Ehemann Andrzej Lachowicz und der Künstler Zbigniew Dłubak begann Natalia LL (Lach-Lachowicz) ihre künstlerische Laufbahn in den relativ toleranten späten 1960er-Jahren, als der Konzeptualismus als „toleriertere“ Variante der Neoavantgarde galt. Seit 1971 in Breslau ansässig, gründete sie ebendort die Galerie PERMAFO, die bis 1987 existierte. Zu dieser Zeit und über viele Jahre hinweg definierte Natalia LL ihr Werk entlang der Koordinaten Konzeptualismus, Semiotik und Konsumkritik. Später traten feministische Aspekte in ihrer Arbeit in den Vordergrund, und sie organisierte 1978 die erste polnische Ausstellung nur für Künstlerinnen. Die Serie *Consumer Art* (1971–1973), für die sie am bekanntesten ist, umfasst frühe Foto- und Videoarbeiten, bei denen junge, attraktive Frauen lustvoll Pizza, Eis am Stiel, Hotdogs und – am berüchtigtsten – eine Banane verzehren. Aber bereits im Jahr 1969 und im polnischen Kontext noch skandalträchtiger, produzierte Natalia LL eine Serie von fotografischen Multiples, die mit dem Selbstauslöser aufgenommen wurden und ein Paar, dessen Köpfe nicht zu sehen sind, beim Geschlechtsverkehr zeigen (vorgeblich handelt es sich um Natalia LL und ihren Mann). Eher klinisch als erotisch, beinahe nüchtern dokumentarisch in seiner Serialität und Multiplizität, bewahrt *Intimate Recording (Kosmo)* zwar die Verbindung zum Konzeptualismus, doch das Thema der Arbeit – Körperlichkeit und Sexualität – deutet bereits spätere Projekte der Künstlerin an, in denen Weiblichkeit und Begehren eine immer größere Rolle spielen sollten. In der Folgezeit erweiterte sich ihre Praxis im Bereich der Performance und in anderen Medien um die Erkundung des Unbewussten, von Traumzuständen, dem Altern und der Sterblichkeit.

Abigail Solomon-Godeau

Art & Language

Index II: (Now They Are), 1991–1992

Now They Are Elegant Again, 2002

Kollektivität spielte eine zentrale Rolle in der Praxis der britisch-nord-amerikanischen Konzeptkunst-Gruppe Art & Language, deren Arbeiten am Schnittpunkt von Diskussion, Kunsttheorie und Text angesiedelt sind. Seit ihren Anfängen in den 1960er-Jahren untersuchten sie „die naturalistische Auffassung des physischen Objekts“ und die Idee der Medien beziehungsweise des Genres, die untrennbar mit den „institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kunstwelt“ verknüpft sind. Ihr Ansatz geht zuweilen mit Praktiken der Referenzialität und der Neuinterpretation kanonischer Werke einher, wie etwa jenen von Courbet, die die Grundlage des Zyklus *Index: (Now They Are)* darstellen. Hierbei handelt es sich um spätere Arbeiten des Kollektivs, die zwischen 1992 und 1993 entstanden. Den Ausgangspunkt dieser Gemälde bildet Gustave Courbets *Der Ursprung der Welt* (1866), das der Psychoanalytiker Jacques Lacan eine Weile lang heimlich besaß. Weiße, spermaartige Farbe wird hier über das Schamhaar der weiblichen Figur verspritzt, sodass das Ergebnis einem Baum oder einem Bart aus anderen Gemälden Courbets ähnelt. Das Haar, ein Zeichen des Begehrens, wird auf diese Weise zugleich unkenntlich gemacht, verborgen und enthüllt. Aus der Perspektive eines zeitgenössischen Feminismus erinnern solche anspielungsreichen Witze und visuellen Spielereien im Geiste Marcel Duchamps ein wenig an Jungenstreiche. „Now they are“ ist beispielsweise die Übersetzung des lateinischen *nunc sunt*, was im Englischen wie *nun's cunt* klingt, die Möse der Nonne. Wie das gesamte Schaffen von Art & Language gründet dieses scheinbar verspielte Werk jedoch in dem Anliegen der Gruppe, Hierarchien auf den Feldern der Theorie und der künstlerischen Praxis zu hinterfragen.

Francesca Gavin

Bruce Conner

HOMMAGE TO JAY DE FEO, 1958

HOMMAGE TO JAY DE FEO gehört zu einer der ersten Assemblagen, die Bruce Conner fertigte. Alle Elemente sind bewusst so miteinander kombiniert, umwickelt und verknotet, dass das abfallartige Material fetischistisch aufgeladen wirkt. Die Aktfotografie einer Frau, ein Papierschnipsel mit einer Tanzanleitung für Frauen, die Nylonstrümpfe und die Perle verweisen auf weibliche erotische Anziehung. Die Arbeit ist Jay DeFeo gewidmet, einer bedeutenden Malerin in San Francisco, die durch ihr monumentales Werk *The Rose*, an dem sie zwischen 1958 und 1966 in der Nachbarschaft von Bruce Conner arbeitete, berühmt wurde. Conner beeindruckte nicht nur, wie DeFeo ihre Umgebung und ihren Alltag in eine Art Gesamtkunstwerk verwandelte. Auch das urbane Umfeld seines Viertels um die Fillmore Street, das in den 1950er- und 1960er-Jahren als Sanierungsgebiet ausgewiesen war, inspirierte ihn. Der Künstler fand seine Materialien unter anderem in den viktorianischen Abrisshäusern dieser Gegend, aber auch in Trödeläden oder im Müll. *HOMMAGE TO JAY DE FEO* ist die Verneigung vor einer mit Connor befreundeten und von ihm geschätzten Künstlerin. Das Werk steht darüber hinaus für die enge Verbundenheit der kleinen Kunstszene an der Westküste und in San Francisco über die Grenzen von Literatur, Kunst, Film, Tanz und Jazz hinweg. Sie übertrug familiäre Strukturen auf Freundschaften und Netzwerke. Ihre Akteur*innen lebten und arbeiteten in räumlicher Nähe mit offenen Häusern in engem künstlerischem Austausch und in bewusster Absage an den prosperierenden Kunstmarkt an der Ostküste zusammen. Dieses Ideal der Beat Generation teilten Conner und DeFeo gleichermaßen. Das zerbrechliche Objekt aus alten Materialien von *HOMMAGE TO JAY DE FEO* vermittelt dies auf eindruckliche Weise.

Barbara Engelbach

Richard Hamilton und Dieter Roth

INTERFACES, 1977–1978

Was alles in den Ferien beginnen kann: Dieter Roth und Richard Hamilton, im Sommer 1977 bereits geübt im Kollaborieren, im Widmen, Schenken, Über- und vor allem Weiterarbeiten, fertigten im kunsthistorisch vorbelasteten Cadaqués (Dalí, Duchamp und viele andere) zunächst 2 × 30 Bilder von Köpfen mit allerhand Materialien, ordneten diese paarweise. Denn die so unähnlichen Visagen der beiden hatten sich unverhofft niedergeschlagen. Einmal ausgestellt, wurde der Corpus bestätigend durch ähnliche fotografische Porträts ergänzt. Ein dritter Schritt erfolgte nach einer zweiten Ausstellung; eine weitere Tranche an Fotografien wurde erstellt, übermalt – unerheblich, durch wessen Hand. Es entstanden Zwischengesichter, medial. Die 180 Partikel wurden schließlich in Rahmenwerk geborgen, zu Triptychen gefügt, die weniger Andacht fordern: Sie zeugen vielmehr von Freundschaft, nicht ganz ohne Gerangel.

Der entscheidende Kniff ist die Art, wie sich Hamilton und Roth einander zugesellen: Die inneren Bildnisse scheinen im festtäglichen Doppelbett zu liegen und werden von Entsprechungen begleitet. Die Außenseiten aber tragen das unähnliche Gegenüber, angenähert. Die Wertigkeit der zwei Seiten im Doppelbildnis (er links, sie rechts) ist aus den Angeln. Im geschlossenen werktäglichen Zustand ist es ein chiastisches Kopf-an-Kopf, das beim Öffnen nur eines Flügels vorübergehend auch Identitätstheater ermöglicht. – Ein Gegenüber, vermehrt, verschränkt, als Triptychon gefasst: *INTERFACES* haben eine dialogische Struktur, die sich entfalten lässt. Konsequenterweise, denn bereits die „ersten“ Arbeiten eröffnen einen größeren Zusammenhang – hier ragen nicht nur Roth und Hamilton, sondern auch Picasso (um 1907) und Fautrier (1943/44) herein, im linken Flügel kubanische Helden. Und als Gefüge gemahnt die Arbeit, einer Hommage gleich, an Hans Memling, Piero della Francesca oder auch Lucas Cranach, an eine Praxis des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Man ist eben niemals nur zu zweit.

Edith Futscher

Alison Knowles

Do You Remember (for Emmett Williams), 1968

Die als Frage gesetzte Wortfolge „Do You Remember“ ist mehr als nur Bestandteil eines Werktitels des Dichters und Herausgebers der *Something Else Press* Emmett Williams. Im Jahr 1966 hat der Schriftsteller mit den Mitteln der sprachlichen Permutation einen Text verfasst und diesen der bildenden Künstlerin Alison Knowles gewidmet. Ebenso ist „Do You Remember“ (Kannst Du Dich erinnern?) mehr als nur Bestandteil eines Werktitels von Alison Knowles, die ihrerseits zwei Jahre später eine grafische Interpretation des gleichnamigen Werks dem Autor des Gedichts, also Emmett Williams, gewidmet hat. Eine Interpretation, in der Knowles durch rhythmische Wiederholung und Variation von visuellen Gestaltungselementen die künstlerische Methode ihres Gegenübers in ihre eigene Praxis integriert.

Vielmehr noch, als sich in gegenseitigen Widmungen zu würdigen und der Arbeit des/der anderen Respekt zu zollen, lassen die beiden Mitbegründer*innen der Fluxus-Bewegung mit der Frage „Do You Remember?“ die Leser*innen und Betrachter*innen ihrer Werke an einem intimen Moment zwischen zwei Menschen partizipieren, die ein Stück gemeinsamer Geschichte teilen. Knowles und Williams waren Protagonist*innen ein und derselben Szene und haben wiederholt gemeinsam an Aufführungen teilgenommen und sich freundschaftlich unterstützt. Weder Williams noch Knowles geben in den Werken preis, auf welche konkrete Erinnerung ihre Frage abzielt. Das ist aber auch irrelevant, sind doch die Momente des gemeinsamen Wissens und der wechselseitigen Wertschätzung, der Zusammenarbeit und der Kompliz*innenschaft, die hier zum Ausdruck kommen, vorrangig.

Heike Eipeldauer und Franz Thalmair

Louise Lawler

(Jenny Holzer and Other Artists) Kelly Green, 1982

Im Herbst 1982 präsentiert Louise Lawler im Rahmen ihrer ersten Einzelausstellung *Arrangement of Pictures* bei Metro Pictures, New York, eine Gruppe von Fotografien, die verschiedene Zusammenstellungen von Werken anderer Künstler*innen zeigen, darunter *(Jenny Holzer and Other Artists) Kelly Green*. Auf der monochromen Fläche, deren Farbton sich im Titel wiederfindet, gruppiert sie Arbeiten von Jenny Holzer, Sherrie Levine und Roy Lichtenstein und damit sowohl Werke befreundeter wie auch mit der Galerie assoziierter Künstler*innen. Lawler selbst wird zur Kuratorin, die über Kontext, Nennung und Display bestimmt und damit Wirkung und Bedeutung von Kunstwerken als variable Werte offenlegt. Sowohl auf Bild- als auch auf Titelebene entwirft sie ein komplexes Gespinnst aus Fragen zu Originalität und Auktorialität, zu Selektion und Repräsentation, zu Einschreibung und Zueignung. Doch vor allem stimmt Lawler ein in den Chor der versammelten Verbündeten gegen die Fiktion eines autonomen Kunstwerks und formuliert ein Plädoyer für das Verständnis von künstlerischer Praxis als einem relationalen Prozess kollaborativen Handelns, produktiver Nachbarschaft und komplizierter Verschränkung.

Verena Gamper

Stephen Prina

Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet

148 of 556

Départ du Vapeur de Folkestone

(The Departure of the Folkestone Boat)

1869

O. Reinhart Collection, Winterthur, 9. April 1991

Die 1988 begonnene Serie *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet* von Stephen Prina bezieht sich auf das malerische Œuvre von Édouard Manet (1832–1883). Konzipiert jeweils als Gegenüberstellung von zwei Komponenten, befindet sich auf der linken Seite eine maßstabsgetreue Wiedergabe des Formats des im Titel genannten Gemäldes, die Bildfläche ist monochrom in einem zarten Sepiaton gehalten, der Schwammauftrag gut erkennbar. Auf der rechten Seite sehen wir eine Art Index der 556 Gemälde Manets in winzigem Maßstab, wobei es sich ebenfalls nicht um Referenzabbildungen handelt und hier bezeichnenderweise das reproduzierende Verfahren der Lithografie die Differenz zum malerischen Duktus markiert. „A lot of people have tried to see in my drawings the image of a Manet painting. That’s not a concern of mine. It’s not image to image that I’m interested in, but labour to labour.“ (Viele Leute haben versucht, in meinen Zeichnungen das Bild eines Gemäldes von Manet zu sehen. Das ist nicht meine Absicht. Ich interessiere mich nicht für [das Verhältnis] Bild zu Bild, sondern Arbeit zu Arbeit.)¹ Prina geht es hier also um die Relativierung von Arbeitsteilung und Autor*innenschaft, indem er Verfahren der Aneignung, Rekontextualisierung und Übersetzung zur Anwendung bringt. Im Titel klingt zudem die im Kontext des Surrealismus populäre kollaborative Praxis des *Cadavre exquis* an.

Naoko Kaltschmidt

1 Zit. nach Pedro de Llano, „Displacement and Translation in the Work of Stephen Prina“, in: *Afterall*, September 2009, <https://www.afterall.org/article/displacement.and.translation.in.the.work.of.stephen.prina>

Robert Watts

Rembrandt Signature Chair, 1965/1990

Robert Watts gilt als einer der wichtigsten Protagonisten der Fluxus-Bewegung, wurde aber auch im Kontext der Pop Art rezipiert, als er 1966 in der Galerie Ricke in Kassel Neonobjekte präsentierte. Im Gegensatz zu Dan Flavin, der industriell hergestellte Neonröhren einsetzte, war Watts wohl der erste Künstler, der Arbeiten mit individuell gefertigten leuchtenden Glasröhren entwarf, damit sozusagen „mit Licht zeichnete“. Er setzte sich in Serien von Signaturen berühmter Künstler wie Picasso oder Duchamp kritisch mit dem Kunstmarkt auseinander und verband die Individualität des Schriftzuges mit moderner Technologie, wobei er sowohl die Farben als auch die „Handschrift“ variierte. Watts verfolgte eine Strategie von subversiver Poesie und führte gleichzeitig im Sinne von Fluxus die gewünschte Anonymität des künstlerischen Schöpfers vor. Der (Regie-)Stuhl sollte Rembrandt zum Regisseur machen, wie der Künstler dazu schrieb. Es entstanden drei Serien von Neonskulpturen in den Jahren 1965, 1975 und 1982. Der *Rembrandt Signature Chair* wurde erst 1990 realisiert, nach Vorzeichnungen von 1965 und in Zusammenarbeit mit dem Nachlass des Künstlers.

Ingrid Pfeiffer

Heimo Zobernig

Heimo Zobernig erklärt seinem Double, wie man eine Performance macht, 2008

Das Video *Heimo Zobernig erklärt seinem Double, wie man eine Performance macht* dokumentiert eine Performance, die am 18. April 2008 im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Nichts IST AUFREGEND. Nichts IST SEXY. Nichts IST PEINLICH*¹ im mumok stattfand. Heimo Zobernig lud dazu die Künstlerinnen Jakob Lena Knebl und Lone Haugaard Madsen ein, auf Basis eines von ihm konzipierten Skripts als seine Alter Egos aufzutreten und über „Möglichkeiten und Potential sowie Aktualität und Sinnhaftigkeit des Performens als bildender Künstler“ (Heimo Zobernig) zu reflektieren. Er selber, der Künstler und Autor, war nicht anwesend.

Die knapp einstündige Performance hat von Beginn an etwas Improvisiertes und Unvorhersehbares: Lone Haugaard Madsen (in einem Maßanzug von Heimo Zobernig) und Jakob Lena Knebl (in grauer Skiunterwäsche) installieren die wenigen Requisiten auf der Bühne: einen Tisch, zwei Stühle, eine Trittleiter sowie einen 60 Meter langen roten Vorhangstoff (Redscreen Trevira CS, ein wiederkehrendes Material bei Zobernig), der uns das bevorstehende Theater (und die damit einhergehende Illusion) buchstäblich vor Augen führt. Beide sind ständig in Bewegung, unterhalten oder langweilen sich, trinken, rauchen und blättern im Skript. Immer wieder wechseln sie ihre Rollen, mal sind sie scheinbar sie selbst (eigenständige Künstlerinnen), dann wieder Ausführende (also Heimo Zobernig) und lesen – nicht ohne Ironie – Ausschnitte des Konzepttextes vor. Es bleibt jedoch unklar, wer hier tatsächlich spricht, die vom Titel geweckten Erwartungen werden nicht erfüllt. Wir finden uns in einer „unkontrollierbare[n] Situation“² wieder, in der „Autorschaft und Originalität der Erklärungen ebenso offen[bleiben] wie die Frage, ob es in dieser Konstellation gelingt, Aspekte und Bruchlinien aktueller Debatten über Performance-Kunst zur Disposition zu stellen“.³ So hat es Heimo Zobernig im Konzept gewollt.⁴

Maria Huber

1 *Nichts IST AUFREGEND. Nichts IST SEXY. Nichts IST PEINLICH* fand vom 12. bis 20.4.2008 statt und wurde vom mumok und dem Tanzquartier Wien koproduziert. Idee: Tanja Widmann, Kuratierung: Achim Hochdörfer, Tanja Widmann (mumok), Sigrid Gareis, Martina Hochmuth, Krassimira Kruschkova (Tanzquartier Wien).

2 Skript Heimo Zobernig, 2008.

3 Ebd.

4 Eine ausführliche Analyse der Performance sowie der Präsentation des Videos als eigenständige Arbeit ist bei Yann Chateigné Tytelman, „Double Meaning. Bemerkungen zu *Heimo Zobernig erklärt seinem Double, wie man eine Performance macht*“, in: *Heimo Zobernig, Ausst.-Kat. Essl Museum, Klosterneuburg*, Klosterneuburg 2011, S. 42–47 nachzulesen.

Secession, Wiener Künstler-Avantgarde der 1960er-Jahre, DIE DAMEN, VBKÖ

Zahlreiche Künstler*innengruppen und Kollektive nutzen identitätsstiftende Manifeste und programmatisch inszenierte Fotografien für ihre öffentliche Repräsentation. Ein berühmtes Beispiel ist das Gruppenbild der Wiener Secessionisten, das 1902 im Zuge der „Beethovenausstellung“ entstand. Die ausschließlich männliche Künstlerschaft inszenierte sich – Klimt im Reformgewand, die anderen elf Künstler im Anzug um eine Teppichrolle versammelt oder betont locker darauf liegend – als unkonventionell und progressiv. Bis in die Gegenwart ist dieses Bild Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung.

Auch Jahre nach ihrer Gründung 1897 hatten sich die Secessionisten in einem Punkt keinen Schritt von konservativ(er)en Gruppen entfernt: nämlich im Ausschluss von Künstlerinnen. Bis nach dem Zweiten Weltkrieg blieben sie ein reiner Männerverein.¹ Als Reaktion auf die umfassende Ausschlusspolitik von Frauen im Wien um 1900 gründeten Künstlerinnen 1910 die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ). Zwischen dem Bild der Secessionisten und dem des 2021 gewählten Vorstands der VBKÖ liegen 119 Jahre – und ein enormer gesellschaftlicher Wandel, der von einem Bild mit ausschließlich weißen Männern zu vier Künstlerinnen führt – alle People of Color –, die selbstbewusst in die Kamera schauen.

Dieser Fortschritt musste hart erkämpft werden, was die Kunstaktion *Aus gegebenem Anlaß* (1988) der Künstlerinnengruppe DIE DAMEN zeigt. Ihre Postkarte bezog sich formal und kritisch auf das 20 Jahre früher entstandene Gruppenbild *WIR NICHT* (1968) mit den aufstrebenden Künstler*innen Steiger, Kalb, Pichler, Attersee, Graf, Wiener – und Ingrid. Ungeachtet der künstlerischen Leistungen der politisch aufgeklärten Gruppe – der Bildtitel ist Ausdruck ihres Protests gegen das Schmähdied *Wir* von Freddy Quinn –, bleibt die entmündigende Behandlung der einzigen Künstlerin im Bild: Ingrid Schuppan-Wiener. DIE DAMEN reagierten darauf mit selbstbewusster Weiblichkeit, Witz und „mit der zarten Klinge“.

Diese exemplarischen programmatischen Selbstinszenierungen erzählen von enormen künstlerischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen im bewegten 20. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart. Und die aktuelle Bestandsaufnahme fragt auch, wohin sich das „Gruppenbild“ – unsere Gesellschaft – bewegt. Werden unter den Protagonist*innen in naher Zukunft auch Angehörige der LGBTQ+ Communities, KI oder nichtmenschliche Organismen gleichwertig nebeneinander abgelichtet sein?

Jeanette Pacher und Bettina Spörr

1 Diese Tendenz im 20. Jahrhundert, auch in avantgardistischen Kreisen die Rolle der Frauen kleinzuhalten, zeigt Anna Artaker eindrucklich in ihrer Arbeit *Unbekannte Avantgarde* (2008), mit der sie Künstlerinnen ihren Platz in der Geschichte zurückgibt.

Secession (Hg.)

Ver Sacrum, 1898

Die Zeitschrift *Ver Sacrum* – *Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (erschieden 1898–1903) diente den damaligen Mitgliedern der Wiener Secession neben den realisierten Kunstausstellungen als weitere Möglichkeit, sich mit alternativen Präsentationsformen vom vorherrschenden traditionellen Kunstverständnis, im Speziellen dem Konservatismus des Künstlerhauses, abzugrenzen, diesem etwas Neues entgegenzustellen. Der Name *Ver Sacrum* (lat. „heiliger Frühling“) steht hier für Neuanfang, Erneuerung. Mit der Zeitschrift als Distributionsmittel und Sprachrohr sollte Kunst einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, gemäß dem im Vorwort der ersten Ausgabe formulierten Anspruch: „Kunst ist Allgemeingut.“ Zu den Mitgliedern gehörten unter anderen Gustav Klimt, Koloman Moser, Alfred Roller, Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich, die, aus unterschiedlichen Disziplinen kommend, mit literarischen Aufsätzen, Holzschnitten, Lithografien oder Zeichnungen zur künstlerischen Gestaltung der Zeitschrift beitrugen. *Ver Sacrum* ist in einem kollaborativen Prozess entstanden – es gab keine festgelegte künstlerische Leitung, sondern eine wechselnde, aus unterschiedlichen Mitgliedern zusammengesetzte Gruppe teilte sich die redaktionellen Aufgaben jeweils neu auf. *Ver Sacrum* kann daher als ein (Gesamt-)Kunstwerk verstanden werden, in das durch die gemeinschaftliche Produktionsweise auch verstärkt soziale Aspekte eingeflossen sind.

Die erste Ausgabe der Zeitschrift erschien im Jänner 1898, dem Gründungsjahr der Wiener Secession, noch bevor die erste Kunstausstellung im November desselben Jahres eröffnet wurde. Die zahlreichen Beiträge von Kunstschaffenden aus anderen Ländern, die in den sechs Jahren bis zur letzten Ausgabe 1903 publiziert wurden, bilden auch die starke internationale Vernetzung der Secessionist*innen ab.

Barbara Schneider

Wiener Gruppe

2. *literarisches cabaret*, 1959

Mit der Wiener Gruppe – bestehend aus H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Konrad Bayer und Oswald Wiener – formiert sich im reaktionären Klima der österreichischen Nachkriegszeit in den 1950er-Jahren eine künstlerische Gruppe, die, anknüpfend an die historischen Avantgarden, kollektive Produktion mit dem Anspruch auf gesellschaftliche Veränderung verknüpft – in ihrem Fall durch eine fundamentale Sprachkritik. Angeregt von politischem Anarchismus, konkreter Poesie, Surrealismus und dadaistischer Anti-Kunst, den Sprachtheorien Ludwig Wittgensteins, den Lettristen und den Oulipiens (den Mitgliedern von Oulipo, Akronym für „Ouvroir de Littérature Potentielle“ – Werkstatt für Potenzielle Literatur) mit ihrem selbstaufgelegten Formzwang, wird alles zur Literatur erklärt: Oswald Wiener schreibt Formulargedichte, Konrad Bayer rechnet mit Silben, Gerhard Rühm überträgt die Prinzipien der seriellen Musik auf die Sprache und signiert, spätere Konzeptkunst antizipierend, Löschpapiere, Partezettel und Flugblätter. Einen der Höhepunkte im Schaffen der Wiener Gruppe bilden die beiden legendären *literarischen cabarets* von 1958/59. Achleitner, Bayer, Rühm und Wiener entwerfen dabei revueartige Collagen, die traditionelle Kunstbetrachtung mit anarchistischem Aplomb dekonstruieren. Die programmatische Arbeitsweise im Kollektiv dient dazu, Stimmen aus unterschiedlichen künstlerischen Sparten zu einem intermedialen und prozessorientierten, performativen Ansatz zu vereinen und der als bedrohlich und unkünstlerisch empfundenen Außenwelt zu begegnen.

Brigitte Huck

Otto Muehl

Walter Pichler (Plakat)

Plakat: Zock Fest, Gasthaus Grünes Tor, 1967

Zock lautete der Titel eines radikal-anarchistischen Programms, das Anfang 1967 von Otto Muehl und Oswald Wiener ausgerufen wurde. In noch drastischerer Form als bis dahin bei den Aktionisten sollte die Kunst als gesellschaftspolitische Agitation ausgeweitet werden. Das kurze Leben der aufrührerischen Initiative manifestierte sich in zwei Aktionen im April 1967 sowie in drei Ausgaben des Manifests *Zock – Aspekte einer Totalrevolution* (1968, 1970, 1971).

Seine erste öffentliche Manifestation fand das emphatisch proklamierte Projekt der „Totalrevolution“ in der Aktion *Zock Exercises*, die am 17. April 1967 in der Galerie nächst St. Stephan stattfand. Angekündigt als „Omo Super Materialaktion Bodylyrik“, waren daran Muehl, Weibel und Wiener beteiligt, Letzterer mit der deklamatorischen Verlesung des Manifests *Zock an alle*. Drei Tage später fand im Vereinshaus Grünes Tor in der Wiener Lerchenfelder Straße das *Zock Fest* statt. Seitens der Aktionisten waren daran Muehl und Nitsch beteiligt, dazu kamen weitere Vertreter der Wiener Kunstszene, insbesondere Literaten wie Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Das Fest war auf Plakaten des Künstlers Walter Pichler öffentlich angekündigt worden. In aufgeheizter Atmosphäre traten die Teilnehmer an, um revueartige Nummern aufzuführen. Gerhard Rühm alias „Gustav Werwolf“ eröffnete den Abend mit der Sprechakt-Performance *Gusch*. Später verkündete Wiener alias „Garth mit extra Fleischkraft“ das *Zock*-Manifest und warf dabei Knödel ins Publikum. Christian Ludwig Attersee begann, einen riesigen Gummipolster aufzublasen und diesen mit Wunderkerzen zu bestücken. „Omo Super & His Big Band“ (Muehl und die „Direct Art Group“) ergingen sich in einer konvulsivischen Körper-Performance, bevor sie im Zuge eines „Demolierungskonzerts“ eine Kücheneinrichtung zertrümmerten. Reinhard Priessnitz („Mr. Message“) brachte eine enervierende *Hymne an den Zock* dar. Während Hermann Nitsch alias „Johannes 007“ frühzeitig begann, einen Lammkadaver zu bearbeiten, eskalierte die Veranstaltung. Nachdem Kübel mit roter Farbe ausgeschüttet worden waren und eine Schlägerei auf den ganzen Saal übergreifen hatte, beendete die herbeigerufene Polizei den Abend. Das *Zock Fest* endete nicht nur in einem allgemeinen Chaos, sondern führte auch zum Zerwürfnis zwischen Muehl und Wiener.

Christian Höller

Günter Brus

Kunst und Revolution, 1968

Am Freitag, dem 7. Juni 1968, kurz nach 20 Uhr begann im mit gut 500 Personen gefüllten Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien die Veranstaltung *Kunst und Revolution*. Auf Kurzreferate folgten Otto Muehls Beschimpfung des kurz zuvor ermordeten Robert Kennedy und dessen Familie und Peter Weibels Rede über den österreichischen Finanzminister Stephan Koren. Im Rahmen dieses Simultanprogramms führte Günter Brus eine körperanalytische Aktion durch, bei der er seiner Brust und den Oberschenkeln mit einer Rasierklinge Schnitte versetzte, in die Hand urinierte, trank und sich erbrach. Während er die Bundeshymne anstimmte, begann er zu defäkieren, beschmierte seinen Körper mit Kot, erbrach sich wieder, legte sich auf den Tisch und onanierte. Oswald Wiener analysierte die „Input-Output-Relation“ zwischen Sprache und Denken und schrieb dabei Formeln kybernetischer Modelle auf die Tafel. Otto Muehl peitschte währenddessen einen Mann aus. Gleichzeitig hielt der Psychoanalytiker Fritz Kaltenbeck einen Vortrag über „Information und Sprache“ und Peter Weibel eine „flam-mende Rede“, sein rechter, ausgestreckter Arm brannte.

Die Teilnahme von Vertretern des Wiener Aktionismus, der Wiener Gruppe und des Expanded Cinema an der vom Sozialistischen Österreichischen Studentenbund (SÖS) organisierten Veranstaltung ist als deren öffentlichkeitswirksamster Auftritt zu sehen und löste in der öffentlichen Meinung heftige Reaktionen aus. Muehl wurde zu vier Wochen Arrest und Brus zu einer sechsmonatigen Haftstrafe verurteilt. Der Skandal um die Veranstaltung *Kunst und Revolution* bewirkte zwangsläufig das Ende der Kooperationen zwischen dem Wiener Aktionismus, vertreten durch Brus und Muehl, und dem Freundeskreis um Wiener und Weibel.

Kazuo Kandutsch

DIE DAMEN

Postmodern, 1989

Böse ist besser, 1994–1995

Vier bebrillte Damen in weißen Blusen sitzen an Tischen, nur von Pendellampen beleuchtet. Dann geht das große Licht an und die Aktion los: Galerist*innen, Kurator*innen, Künstler*innen und jede Menge anderer Personen bilden Schlangen an den Tischen. Am ersten zahlen die Gäste 100 Schilling, am zweiten erhalten sie eine Sonderbriefmarke, die am dritten abgestempelt und am vierten in eine Mappe oder ein Kuvert gesteckt wird.

Bei ihrer Performance *Postmodern* in der Wiener Secession am 18. April 1989 tritt die Künstlerinnengruppe DIE DAMEN das erste Mal unter jenem Namen auf, der sie bis zu ihrer letzten Aktion 1996 begleiten wird¹; zunächst als Quartett (Ona B., Evelyne Egerer, Birgit Jürgenssen, Ingeborg Strobl), später stößt US-Konzeptkünstler Lawrence Weiner dazu.

Im Gegensatz zu anderen Künstlerinnengruppen wie der IntAkt oder den Guerilla Girls agitierten DIE DAMEN nicht offensiv, beispielsweise mit Zahlenmaterial, gegen die Benachteiligung von Frauen im Kunstbetrieb. Dennoch arbeiteten sie feministisch: Selten in der österreichischen Kunstgeschichte karikierten Künstlerinnen so witzig und heiter weibliche Rollenbilder. So spielte *Postmodern* auf das Image der Businesswoman der Eighties an. Später inszenierten sich die vier als Hausfrauen oder als Evas im Nacktsuit. 1993 traten sie (in der Formation Ona B., Evelyne Egerer, Birgit Jürgenssen und Lawrence Weiner) in Venedig im Matrosenanzug auf. Am Markusplatz schrieben sie in großen Lettern ihren Namen aus Taubenfutter; ein Plakat mit der Aufschrift *Böse ist besser* entstand und ein dazugehöriges Logo, das sich auf Strumpfhosen, Briefen und Emailleschildern niederließ. DIE DAMEN etablierten ein „Label des Einspruchs“². Ihr Corporate Design wirkt freilich wie ein ironischer Kommentar auf Markenbildungsprozesse in Unternehmen.

Mit Aktionen wie jener auf dem Markusplatz eroberten DIE DAMEN ein Zufallpublikum im öffentlichen Raum; auch andere Arbeiten, wie ihre Multiples (Briefmarken, Postkarten, Kalender, Bierdeckel), gingen über den Kunstraum hinaus. Über die Hermetik des White Cube in die Gesellschaft hineinzuwirken – das ist eine Strategie, die sie mit anderen Kollektiven teilen.

Nina Schedlmayer

1 Anlässlich ihrer Ausstellung in der Zeit Kunst Niederösterreich Landesgalerie für zeitgenössische Kunst in St. Pölten fand 2013 eine Re-Union (allerdings ohne die 2003 verstorbene Jürgenssen) statt, die jedoch Einzelaktion blieb.

2 Andreas Spiegl, „Die Damen hat es nie gegeben, aber es gibt sie“, in: *Die Damen*, Ausst.-Kat. Zeit Kunst Niederösterreich Landesgalerie für zeitgenössische Kunst, St. Pölten – Krems, Nürnberg 2013, S. 23–27, hier: S. 24.

„Keiner hilft Keinem“ war das Motto der 1985 von Jörg Schlick, Bernd Fischerauer, Wolfgang Bauer, Mathias Grilj und Claus Schöner gegründeten Lord Jim Loge. Wolfgang Bauer und die ebenfalls zu Mitgliedern ernannten Martin Kippenberger und Albert Oehlen entwarfen das Logo (Sonne, Busen, Hammer) im gleichen Jahr im Zusammenhang mit deren Ausstellung *Kritische Orangen für Verdauungsdorf* in der Galerie Bleich-Rossi in Graz, an der auch Schlick beteiligt war.¹

Die doppelte Negation im Motto „Keiner hilft Keinem“ führt das Motiv der Hilfe („Jeder für Jeden“) ad absurdum.² Am Ende bleibt demnach jeder auf sich allein gestellt. Die Gründungsidee der Loge affirmierte katholizistisch-patriarchale (Männer-)Geheimbünde, kritisierte sie jedoch im gleichen Moment durch dieses Motto. Es entsprach Schlicks Haltung, seiner Skepsis an der Wirksamkeit von Künstler*innenkollektiven und an deren gesellschaftsveränderndem Potenzial. Die Loge ironisierte den Bund als „Freunderlwirtschaft“, als Wohlfühlort und drückte damit die innere Widersprüchlichkeit der Gemeinschaftlichkeit aus, die eben nicht als „harmonisches Ganzes existiert, sondern wesentlich konfliktuell und antagonistisch strukturiert ist“³.

Der Spruch „Keiner hilft Keinem“ sowie das kollektiv entworfene Logo werden als künstlerisches Material sichtbar. Kippenberger diente das Logo für einige Werke als Signatur, Jörg Schlick verwendete Motto und Logo bis zum Todesjahr Kippenbergers 1997.⁴ Schlicks Ziel war, die Loge und deren Logo berühmter als Coca-Cola zu machen. 2005 trat er die Rechte an der Loge an die Künstler*innengruppe monochrom ab.

Harald Krejci

1 Sandro Droschl, Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien (Hg.), *Jörg Schlick. Monografie und Werkverzeichnis*, Köln 2018, S. 296.

2 Siehe dazu Diedrich Diederichsen, „Alles in einer Hand“, in: ebd., S. 101–114, hier: S. 107 f.

3 Helmut Draxler, „Das Wir-Ideal. Zur Kritik der Kollektivität“, in: *Texte zur Kunst*, 124 (2021), S. 42–63, hier: S. 43.

4 Droschl u. a., *Jörg Schlick* (s. Anm. 1), S. 300 f.

Hubert Schmalix

Die Freunde – Zentrifugal, 1980

Der Titel *Die Freunde – Zentrifugal* enthält, wenn auch verschlüsselt, ein erzählerisches Programm: Es geht um die kurze Zeit, in der der Künstler Teil jener „Boygroup“ von Nouveaux Fauves war, die mit ihrer expressiven Neuen Malerei in der Galerie von Peter Pakesch den Stil der 1980er-Jahre prägten und zum kommerziellen Erfolg führten. Eine Gruppe im eigentlichen Sinne waren die „Neuen Wilden“ mit Herbert Brandl, Gunter Damisch et. al. nicht, eher gemeinsame Gestalter eines Milieus, das auch Post-Punk-Musik, neongrelle Lokale und einen Tanz auf dem Vulkan, der mit Lust an der künstlerischen und lebensgeschichtlichen Entgrenzung zelebriert wurde, einschloss. Das Adjektiv „zentrifugal“ im Titel des Kunstwerkes markiert allerdings zu diesem frühen Zeitpunkt bereits eine gewisse Skepsis am Freundschaftsstatus: Die sieben nur in groben Konturen erfassten Köpfe mit langen Hälsen sind um eine rote Scheibe gruppiert. Es könnte die Vogelperspektive auf eine aspektivisch erfasste Tischgesellschaft sein, ein Rad, bei dem die Personen die Speichen darstellen würden, oder gar ein roter Planet, der in die Unendlichkeit des Alls taumelt und mit seiner Drehbewegung den Freundeskreis verwirbelt und aus sich selbst heraus schleudert. Es geht um eine Kunst, die so in Bewegung ist, dass sie sich – „alles so schön bunt hier“ – dabei selbst zu verlieren droht. Und Freunde auseinanderdriften lässt, die eigentlich gemeinsam mit der neuen Zeit ziehen wollten. Peter Weibel hat die schizoide Stimmung, die damals mit dem Erfolg einsetzte, in einem Songtext auf den Punkt gebracht: „Ich sehe durch zwei Augen mit Entsetzen die Entzweiung.“

Thomas Mießgang

Die Nouveaux Réalistes sind eine der letzten programmatischen Künstler*innengruppen der Nachkriegsavantgarde. Ihr Ziel: die sichtbare Welt und Lebenswirklichkeit in die Kunst zurückzuholen und in Bezug zur Gesellschaft der Nachkriegszeit zu setzen, die bestimmt ist von wirtschaftlichem Aufschwung und nie gekanntem (Medien-)Konsum. Das Transitorische dieser Kultur konservieren sie in ihren Werken mit Materialien, die gefunden und gesammelt sind: in Geschäften, auf der Straße oder auf dem Müllplatz. Daniel Spoerri macht das Essen zum Happening und als Eat Art zu einer gemeinschaftlichen Erfahrung. In seinen „Fallenbildern“ ermöglicht Spoerri Rezipient*innen die Teilhabe an der Kunstproduktion, so auch in *Hahns Abendmahl* (1964). Die Tischplatte ist die „Bildfläche“, auf der das Werk stattfindet: Fixiert und um 90 Grad gekippt, gehen die Gegenstände dem Künstler „in die Falle“. Als hätten die Teller, vollen Aschenbecher oder Essensreste die Schwerkraft überwunden, wird die Aufmerksamkeit auf die Dinge selbst gelenkt und auf eine Erfahrung von Gemeinschaft, die eingefroren, konserviert und ausgestellt wird. Der Künstler ist gleichzeitig der „Magier“, der diesen Transformationsprozess dirigiert und die Regeln festlegt. In diesem Fall geschieht dies im Haus des Kölner Kunstsammlers Wolfgang Hahn, an einem von Spoerri entworfenen Tisch, an den Hahns Freund*innen aus der Kunst- und Kulturszene des Rheinlands zu *Hahns Abendmahl* geladen sind. 1970, zehn Jahre nach der Unterzeichnung des Gründungsvertrags, löst sich die Gruppe der Nouveaux Réalistes auf.

Für *L'Ultima Cena. Banchetto Funebre del Nouveau Réalisme di Daniel Spoerri* (Das Letzte Abendmahl. Der Leichenschmaus des Nouveau Réalisme von Daniel Spoerri) ist der Künstler einmal mehr der Dramaturg. Jedes Mitglied der Gruppe erhält für seine Gäste einen Tisch im Mailänder Restaurant Biffi mit einer Speise, die auf die künstlerische Tätigkeit Bezug nimmt. Spoerri erinnert sich an den fröhlichen Leichenschmaus: „Arman hatte mehrere Akkumulationen von Aalen zum Beispiel, oder Garnelen, in durchsichtigem Aspik [...]. Für César dachte ich mir eine Kompression von etwa 50 Kilo Likörbonbons in farbiger Silberfolie aus [...]. Christos Gästen wurde ein ganzes Menü ‚in cartoccio‘ serviert, also Gemüse, Fleisch und Pellkartoffeln, in Alufolie verpackt. [...] François Dufrêne, der vor allem ein Lettrist war, löffelte mit seinen Gästen Buchstabensuppe. [...] In der Torte [von Niki de Saint Phalle] waren viele, prall mit mehrfarbigen Likören gefüllte Bonbons. Auf das Kuchengebilde wurde mit Pfeilen geworfen, und wenn man traf, floß der farbige Alkohol heraus.“¹

Jörg Wolfert

1 Daniel Spoerri, „L'Ultima Cena, 1970“, in: Elisabeth Hartung, *Daniel Spoerri presents Eat-art*, Nürnberg 2001, S. 138-140.

Franz West

Ohne Titel (Rosa Labstück), 1983

Franz West weckt meine animistischen Instinkte. Seine Objekte sind belebt. Obwohl ich sicher genug in seinen Stühlen sitze, erinnert mich ihr dürres, staksiges Aussehen an die Vergänglichkeit und Labilität meines eigenen Lebens. Museen stecken ihre klassischen Werke des Industriedesigns in Vitrinen. Aber Wests Metall sieht aus, als würde es innerlich vibrieren und das Museumsglas sprengen. Seine Materialien sind museumsresistent.

Wests provisorische Skulpturen wirken in ihrer leicht gebrochenen Farbgebung, wenn auch leuchtend und frisch, bereits abgenutzt, wie gebrauchte Kleidung. West macht gebrauchte Kunst. Seine Objekte tragen eine soziale Vergangenheit in sich, so als ob viele Menschen bereits mit den Oberflächen hantiert hätten. Ihre Unreinheit verweigert die Art von Hände-weg-Respekt, den die Kunst traditionell einfordert. Diese widerspenstigen Objekte, oft mit Anhängseln versehen, die Betrachter*innen dazu verleiten, sie zu berühren, passen zu undisziplinierten Menschen. Sie würden in jeder Kultur als Gegenkultur gelten.

Während der Herstellung der Werke, die er *Labstücke* nannte, konsumierte West den Alkohol, der in den für diese Assemblagen charakteristischen Flaschen enthalten war. Hier wird Konsum mit Produktion gleichgesetzt. Bei *Ohne Titel (Rosa Labstück)*, 1983, wird dieser Prozess mehrdeutiger, denn es ist nicht offensichtlich, wie voll oder leer die Flasche ist. Ein solches Objekt muss getestet werden. Ich stelle mir vor, wie ich das knaufartige Anhängsel der Flasche ergreife, um sie zu schütteln und Hinweise auf Flüssiges im Inneren zu erhalten. Der Flaschenkopf scheint durch einen weißen Klumpen versiegelt zu sein, der eine nähere Untersuchung mit der Fingerspitze oder dem Mund verhindert. Ich denke, die Flasche könnte ejakuliert haben. Wenn West sich durch Betrinken vergnügt hat, hat sich die Flasche auf jede erdenkliche Weise vergnügt. Ein Animist weiß das.

Richard Shiff

Oswald Wiener

Fotos: Ludwig Hoffenreich

1. und einzige Aktion mit O. Wiener, Ingrid Schuppan, Kurt Kalb, Dominik Steiger, Robert Klemmer und Frau, Michel Würthle, Traudl Bayer, 1967 (2000)*

Ausgangspunkt und Hintergrund der vergnüglichen *1. und einzigen Aktion* mit Oswald Wiener und Freund*innen war eigentlich ein trauriger, nämlich das Gedenken an den verstorbenen Literaten Konrad Bayer. Als dieser sich im Oktober 1964 das Leben nahm, hatten seine Weggefährten die Idee, von Robert Klemmer ein Gedenkbild malen zu lassen. Der Titel des Gemäldes sollte lauten: *Robert Klemmer und die Freunde des Konrad Bayer*.¹ Im November 1967 trafen sich die Freund*innen hierfür in Klemmers Wohnung in der Erdbergstraße 126, um sich vom ebenfalls befreundeten Fotografen Ludwig Hoffenreich in für sie typischen Posen ablichten zu lassen. Im Verlaufe des Nachmittags und des Abends kam es durch die freundschaftliche Vertrautheit, Alkoholeinfluss und Blödelei nicht nur zum gemeinsamen Spielen, Trinken und Tanzen, sondern schließlich auch zu der berühmten gemeinsamen Badewannenszene. Die Fotos dokumentieren Lebensgefühl und Humor einer verschworenen Gemeinschaft, das Bild zum Gedenken an Konrad Bayer kam hingegen nie zur Ausführung, denn Klemmer starb bereits 1971 im Alter von 33 Jahren.

Roman Grabner

* sic!

1 „Hommage an Kurt Kalb“, Gerald Matt im Gespräch mit Kurt Kalb, März 2016. <https://themavorarlberg.at/kultur/hommage-kurt-kalb>

24 Stunden

Joseph Beuys, Bazon Brock, Rolf Jährling, Ute Klophaus,
Charlotte Moorman, Nam June Paik, Eckart Rahn,
Tomas Schmit, Wolf Vostell

Die Publikation *24 Stunden* dokumentiert das legendäre Happening, das Rolf Jährling in der Villa Parnass in Wuppertal als Schlusspunkt seiner 17 Jahre dauernden Tätigkeit als Galerist organisierte. Das sogenannte *24 Stunden Happening* fand am 5. Juni 1965 mit Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmit und Wolf Vostell rund um die Uhr statt.

Während Ute Klophaus den Fluss des Events fotografisch einfing und Bazon Brock die Energie des Geschehens stündlich notierte, führten die Künstler*innen, auf einzelne Räume der Villa verteilt, individuelle und voneinander unabhängige Aktionen vor Publikum auf. Einzig Tomas Schmit, der Wasser in 24 im Kreis stehende Eimer schüttete, unterbrach sein Tun, sobald Besucher*innen den Raum betraten. Der Bogen des Happenings spannte sich von Aufführungen als Schaustück (Joseph Beuys¹, Wolf Vostell²) über das Hörstück (Eckart Rahn³, Nam June Paik und Charlotte Moorman⁴) und Lesestück (Bazon Brock⁵) bis hin zur Mitmach-Aufforderung in der noch im selben Jahr erschienenen Publikation; Wolf Vostell lud die Leser*innen ein, sich 24 Stunden lang mit Mehl zu beschäftigen, um sich so am Happening nachträglich zu beteiligen. Hierzu platzierte er ein Säckchen Mehl in einer quadratischen Aushöhlung in der Mitte des Buchblocks.

Das Event endete am Morgen des 6. Juni mit Paiks *Robot Opera* – einer Straßenaktion mit dem Darsteller Robot K-456, den Paik als ersten nicht menschlichen Aktionskünstler fernsteuerte. Hinsichtlich seiner Entstehungsgeschichte und Absicht positioniert sich das Buch als kollektives, aus einem gemeinschaftlichen Prozess resultierendes Produkt. Darüber hinaus verweist es auf den Mechanismus der Galerie als Netzwerk und Austragungsort avantgardistischer (Fluxus-)Events. In seiner Form ist das Buch ein Hybrid zwischen Dokumentarwerk, Objektkatalog, Künstlerbuch und Objekt.

Simone Moser

1 Aktion mit dem Titel *und in uns ... unter uns ... landunter*.

2 Happening mit dem Titel *Die Folgen der Notstandsgesetze*.

3 Eckart Rahns *Konzert* beinhaltete eine Art Geräuschmusik.

4 Das Klavier-Cello-Konzert umfasste Werke von John Cage, Morton Feldman, La Monte Young und Ludwig van Beethoven.

5 Der Text lautete: „Nach experimentellen Ergebnissen tötet ein Gramm Kobragift 83 Hunde, 715 Ratten, 330 Kaninchen oder 134 Menschen.“

George Brecht (Hg.)

The Universal Machine, 1962–1963

George Brechts *Universal Machine* enthält eine Sammlung von rund 500 losen Objekten in einem amerikanischen Schuhputzkasten. Briefe, Textfragmente, Fotos, Partituren, Zeitungsausschnitte, Stadtpläne, kleine Objekte wie gestricktes Textil oder die Verpackung von Minzpastillen ergeben ein unerschöpfliches Konvolut an Ephemera. Grundlage für Brechts *Universal Machine* ist das gleichnamige mathematische Modell, bekannt als „Turingmaschine“, das der britische Informatiker Alan Turing in den 1930er-Jahren zur Beschreibung und Berechenbarkeit von Algorithmen entworfen hat und das heute als Basis moderner Computertechnologie gilt. Doch Brechts von Fluxus inspirierter Wissensgenerator stellt Turings auf Logik basierende Systeme infrage, indem er, einem Schüttelkasten gleich, die losen Objekte in unzähligen Konstellationen über zwei Öffnungen „ausgibt“ und Spiel und Zufall als die eigentlichen Determinanten in der Bedeutungserzeugung bestimmt. Die losen Elemente in Brechts „Maschine“ ließen sich nicht nur verwenden, um daraus weitere Kunstwerke wie Romane, Gedichte oder Musikstücke anzufertigen, sondern um – der Idee einer universalen Bibliothek und eines enzyklopädischen Instrumentariums entsprechend – jedwede Form aus ihr zu generieren. Ein Großteil des Materials stammt von Brecht selbst, ein weiterer Teil von anderen Benutzer*innen. Auch Künstler*innen haben Dinge beigesteuert, wie Ray Johnson das Valentine, Edward Kienholz eine Visitenkarte oder zwei Zettel mit der Adresse von J. D. Salinger und Orson Welles.

Mit *Universal Machine* antizipiert Brecht bereits Anfang der 1960er-Jahre das heute alles prägende algorithmische Denken: Das Werk spielt mit der Sammlung, Generierung, Verknüpfung und Distribution von Information, wie wir sie heute aus dem World Wide Web kennen. Es lädt dazu ein, mit der schier unendlichen Fülle von stets wandelbarem Wissen zu interagieren sowie sich an arbeitsteiligen Prozessen zu beteiligen. Indem sie auf diese Weise eine offene, nichthierarchische und potenziell manipulierbare Situation schafft, nimmt die Universalmaschine die systemische Konnektivität transnationaler Netzwerke vorweg, die auf der Teilnahme und Teilhabe von Nutzer*innen auf der ganzen Welt beruhen.

1965 erschien in Daniel Spoerris Edition MAT MOT eine zweite Version der *Universal Machine* als Multiple.

Heike Eipeldauer und Franz Thalmair

George Brecht, George Maciunas (Hg.)

Water Yam, 1963

Zeitlich parallel zu den europäischen Fluxus-Veranstaltungen organisierten in den USA George Brecht und Robert Watts 1962/1963 das „YAM Festival“, das eine Serie von grenzüberschreitenden performativen künstlerischen Aktivitäten, Veranstaltungen und Mailings umfasste. „YAM“ wurde aus der Umkehrung des Wortes „MAY“ gebildet, da im Mai 1963 die meisten Events stattfanden. Im Zentrum stand dabei die Frage, wie der Ereignischarakter eines Events verstanden und umgesetzt werden kann.

Brecht war, wie Watts, ein wichtiger Impulsgeber für Fluxus. Bereits 1959 hatte er in seiner ersten Einzelausstellung *Towards events: an arrangement* in der Reuben-Galerie in New York dem Publikum Objekte zur Interaktion bereitgestellt, auch um seine eigene Autorschaft in den Hintergrund treten zu lassen. Damit folgte er dem Vorbild John Cage, der dieses Prinzip in der Musik angewandt hatte.

Fluxus wurde von seinem Organisator George Maciunas als ein dynamisches und internationales Netzwerk angelegt. Er war bestrebt, Fluxus als einheitliche und kollektive Bewegung darzustellen, um sie wie eine Marke erkennbar, reproduzierbar und vermarktbar zu machen. Diesem Ziel folgte auch die Vereinheitlichung der Begriffe „Yam“ und „Fluxus“: „Those yam lectures – things – I am very interested. But I think we should have a COMMON FRONT – CENTRALISATION of all such activities. Yam there, Fluxus here, not so good, why not combine all into one effort [...]“¹

Mit Künstler*innen und Musiker*innen, auch aus Osteuropa und Japan, plante Maciunas nicht nur Konzerte, sondern legte von Beginn an den Schwerpunkt auf Publikationen. Die erste davon erschien 1963 als Edition unter dem Titel *Water Yam*. Dabei handelt es sich um eine Sammlung aller „event scores“ (Handlungsanleitungen) von George Brecht. Gestaltet von George Maciunas, besteht sie aus einer hölzernen Schachtel, in der sich 95 Kärtchen befinden, auf die Scores gedruckt sind, das heißt Ereignisse oder einzelne Anweisungen, deren Umsetzung beziehungsweise Interpretation den Performer*innen beziehungsweise Betrachter*innen überlassen ist, wobei bereits das Lesen als Teilnahme gilt.

Sophie Haaser

1 Brief von George Maciunas an Robert Watts, vor März 1963, in: Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit 1988, S. 579.

Günter Brus (Hg.)

Die Schastrommel, 1969–1974

Das Medium der Zeitschrift und seine kollaborativen Potenziale beschäftigen Günter Brus bereits während seines Schaffens in den 1960er-Jahren. 1965 publiziert er zur Aktion *Malerei Selbstbemalung Selbstverstümmelung* eine Sondernummer von *Le Marais*, herausgegeben von Erich Felix Mautner. Diese nutzt er nicht zur singulären Präsentation seiner Arbeit, sondern lädt Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler sowie Reinhard Priessnitz und Hermann Schürer dazu ein, künstlerische Beiträge zu gestalten. In dieser Publikation findet der Begriff „Wiener Aktionsgruppe“ seinen Anfang.

Nach der skandalträchtigen Aktion *Kunst und Revolution* 1968 und der darauffolgenden Strafverfolgung flieht Brus 1969 nach Berlin, wo er noch im selben Jahr gemeinsam mit Otmar Bauer, Hermann Nitsch, Oswald Wiener und Gerhard Rühm die sogenannte „österreichische Exilregierung“ gründet und in der Folge die Zeitschrift *Die Schastrommel* publiziert. Die Nennung Bolzanos als Erscheinungsort ist jedenfalls als Hinweis auf die Eskalation des Südtirolkonfliktes in den 1960ern zu lesen. Bis 1974 erscheinen insgesamt zwölf Ausgaben, für die Brus sowohl als Herausgeber als auch als künstlerischer Gestalter verantwortlich zeichnet. Dasselbe gilt für die Brus'sche Folgepublikation, die unter dem Titel *Die Drossel* bis 1976 in fünf Ausgaben veröffentlicht wird. Die Zeitschrift fungiert als Präsentations- und Archivierungsplattform eigener politischer und künstlerischer Ideen, Arbeiten und Texte ebenso wie jener befreundeter Künstlerkolleg*innen. Die erste Ausgabe dokumentiert die Konstitution der Exilregierung und versammelt Statements der beteiligten Künstler, die deutliche Kritik an der Politik und Gesellschaft Österreichs üben. Weitere Nummern widmen sich etwa der Konzeptarbeit *Harmating ein Fest* von Hermann Nitsch oder dem aktionistischen Schaffen von Günter Brus der 1960er-Jahre.

Marie-Therese Hochwartner

Johannes Cladders (Hg.)

Kassettenkatalog, Städtisches Museum Abteiberg,
Mönchengladbach, 1967–1978

Johannes Cladders entwickelt mit dem *Kassettenkatalog* ein originelles Publikationsformat, das Ausstellungen nicht nur begleitet und dokumentiert, sondern für sich stehen und Werkstatus gewinnen kann. Über die Jahre zeichnet die Serie das Gruppenbild einer Künstler*innengeneration; zugleich schlagen sich in ihr verschiedene Umgangsweisen mit dem gemeinsamen Möglichkeitsraum nieder, den die Kasette eröffnet. Cladders verstand sich zwar als Koproduzent,¹ doch mal entwarf er eine Kasette allein, mal konzipierten die Künstler*innen „ihre“ Kasette als eigenes, eigenständiges Werk. Im Fall von Giulio Paolini darf Cladders daher nur den äußeren Rahmen, Front- und Backcover, bespielen, was er so kommentiert: „Denn eine – jede – Interpretation rankt sich um ein Werk. Sie ist nicht identisch mit ihm [...]. Dies zu visualisieren, gehört in die Arbeit von Paolini. Es zu akzeptieren, ist Bestandteil der Interpretation.“ Von Daniel Burens finalem Satz „Fortsetzung möglich“ fühlt er sich hingegen „zu einer parallelen Beschäftigung“ herausgefordert, obwohl der Satz „sicherlich nicht als Aufforderung an andere zu verstehen“ ist, wie er einräumt. Marcel Broodthaers' Kasette wiederum zeigt, dass aus intensiver Interaktion auch Gemeinschaftswerke entstehen können, in denen Individualität und Autonomie der Beteiligten gewahrt bleiben, obwohl sich ihre Beiträge wechselseitig bedingen und hervorbringen – sodass Broodthaers behaupten kann, die Cladders zugewiesene Schachtelunterseite „bezeichnet meine Mitarbeit a[n dessen] Text, bevor ich ihn gelesen habe“, während Cladders konzediert: „Einerseits ist es ein von seiner Mitarbeit und Konzeption völlig unabhängiger Text [...] – andererseits ist er den Schachteln von Broodthaers durch Aufdruck verbunden.“

Annette Gilbert

1 Vgl. Susanne Titz, Susanne Rennert (Hg.), *Die Kassettenkataloge des Städtischen Museums Mönchengladbach 1967–1978*, Köln 2020.

Peter Faecke, Wolf Vostell (Hg.)

Postversand Roman, ca. 1970

Die 1960er-Jahre klingen gerade aus. Kunst ist politisch, prozesshaft, partizipativ, unkonventionell in ihren Spielformen, und Fluxus ist weithin bekannt. In diesem Umfeld entsteht 1970 ein Kunstprojekt in Romanform. Der Schriftsteller Peter Faecke und der Künstler Wolf Vostell versenden ein loses Buch in elf Lieferungen an ihre Abonnent*innen. Die Leser*innen sind darin angehalten, sich am Gestaltungsprozess des Romans aktiv zu beteiligen und diverse Aufforderungen der beiden „Regisseure“ zu erfüllen. Es geht darum, an den Textbausteinen des Romans mitzuwirken, Ideen in Zirkulation zu bringen sowie den mit Silberfolie überzogenen, von zwei Schrauben zusammengehaltenen Schnellhefter sukzessive zu befüllen und wachsen zu lassen.

Bereits die Titelseite spricht von der interaktiven Idee. Die gefaltete, herausnehmbare Spielanleitung aus braunem Karton liest sich etwa folgendermaßen: „Was kommt auf Dich, was kommt auf uns zu? Tu uns den Gefallen: spiel mit, tritt Deinen Nachbarn in den Arsch, fang (endlich) selbst an zu schreiben, schreib mit uns, schreib zusammen mit uns dieses Buch (das kein Buch ist), das (aber) aus folgenden Lieferungen besteht ...“ Genauso facettenreich wie die inhaltliche Konzeption zeigt sich auch die Buchform mit ihrem multimedialen Innenleben. So besteht beispielsweise die dritte Lieferung aus einer Vinyl-Single von Peter Faeckes *Elf Romane in 6 Minuten und 5 Sekunden*, gefolgt von 24 Seiten *30 Tage Telefon-Kunst* von Wolf Vostell; neben diversen anderen Beiträgen findet sich auch ein Kapitel mit Leserbriefen. „Das Spektrum bewegt sich von Vorschlägen zu neuen Aktionsspielen bis zu recht trivialen Versuchen, den Tonfall von Vostell/Faecke zu imitieren.“¹

Der verbindende Gedanke zwischen Autor*innen und Rezipient*innen ist das Involviertsein in ein gemeinsames Spiel – ein „Spiel ohne Grenzen“², welches allen Beteiligten Aktivität abverlangt. Als offenes Netzwerk für Künstler*innen und Nicht-Künstler*innen sollte der *Postversand Roman* die traditionelle Vorstellung der Kategorie Buch und dessen Rezeptionsgeschichte aufbrechen.

Simone Moser

1 Monika Schmitz-Emans, „Der Postversandroman von Vostell und Faecke im Kontext von ‚1968‘“, in: Peter Brandes, Armin Schäfer (Hg.), *Schreibweisen der Kritik. Eine Topographie von 1968*, Paderborn 2020, S. 98.

2 Titel der Gebrauchsanweisung.

Robert Filliou

Galerie Légitime, 1968

Die *Galerie Légitime* ist gleichermaßen Kunstwerk wie kollaborativer Ausstellungsraum im Miniaturformat als auch Werkzeug zur Kommunikation unter Künstler*innen. Robert Filliou, ursprünglich ausgebildeter Ökonom, der in seinem künstlerischen Werk dem selbstdefinierten Prinzip der Gleichwertigkeit aller am Schaffensprozess beteiligten Elemente und Personen folgte, hat damit seine Rolle im Kunstbetrieb um die des Kurators und Galeristen erweitert. Auf einem Beistelltisch sehen wir einen transparenten Zylinder aus Plexiglas, in dem unterschiedliche Objekte liegen und darauf warten, wie durch Zauberhand aus dem Hut gezogen zu werden. Es handelt sich dabei um Kunstgegenstände wie kleine, gerahmte Zeichnungen, Malereien oder ein zusammengerolltes Plakat, auf dem Schlüsselbegriffe von Fillious Schaffen wie „The Eternal Network“, ein loser Verbund aus international agierenden Künstler*innen, zu lesen sind. Neben Filliou selbst haben Personen wie George Brecht, Mark Brusse, Scott Hyde, Alison Knowles, Serge Oldenbourg oder Dieter Roth einen Beitrag zur *Galerie Légitime* geleistet. Auf der Tischdecke aus weißem Samt, auf der der Zylinder platziert ist, sind nicht nur der Stempel der Galerie und die Signatur ihres Erfinders zu lesen, sondern auch die Namen aller am gemeinschaftlichen Prozess des Ausstellens beteiligten Künstler*innen. In der *Galerie Légitime* manifestiert sich einer der zahlreichen Knotenpunkte von Fillious Idee des ewigen, dezentral organisierten und auf grenzüberschreitende Zusammenarbeit angelegten Netzwerks.

Heike Eipeldauer und Franz Thalmair

Kerstin von Gabain und Nino Sakandelidze

DOLLHOUSE OF A POEM, 2017

Beteiligte Künstler*innen:

Ismini Adami, Daphne Ahlers, Minda Andrén, Rani Bageria, Nouria Behloul, Adrian Buschmann, Simone Carneiro, Alessio Delli Castelli, Schirin Charlot, Clegg & Guttmann, Dark Disko (Rade Petrusevic/Philipp Ruthner), Marco Dessi, Daniel Ecker, Philipp Friedrich, Bernhard Frue, Kerstin von Gabain, Marcus Geiger, Franz Graf, Martin Grandits, Begi Guggenheim, Hannah Hansel, Anne Hardy, Max Henry, Richard Hoeck, Natia Kalandadze, Benedikt Ledebur, Michael Lukas, Constantin Luser, Albert Mayr, Emma McMillan, Thea Moeller, Johann Neumeister, Daniel Peterson, Roshi Porkar, Noushin Redjaian, George Rei, Rosa Rendl, Daniel Richter, Alex Ruthner, Nino Sakandelidze, Hanno Schnegg, Björn Segschneider, Ania Shestakova, Tamuna Sirbiladze, Nino Stelzl, Lilli Thiessen, Sophie Thun, Cathrin Ulikowski, Franz West, Anita Witek, Sasha Zalivako, Edin Zenun, Heimo Zobernig, Christina Zurfluh

Auf Initiative von Kerstin von Gabain und Co-Kuratorin Nino Sakandelidze haben mehr als 50 Künstler*innen der Wiener Szene und deren Netzwerk die Räume eines alten Puppenhauses mit eigens dafür geschaffenen Werken im Miniaturformat bestückt und das Relikt aus vergangener Zeit zu neuem Leben erweckt. *DOLLHOUSE OF A POEM* wurde als kuratorisches Gemeinschaftsprojekt konzipiert. Der Entstehungsprozess spiegelt die Praxis kollaborativen Wirkens und geteilter Autor*innenschaft wider; jedes eingebrachte Werk funktioniert für sich und fügt sich gleichzeitig in ein neues Gemeinschaftswerk – ein Miniaturmuseum – ein. Gerade außerhalb des institutionellen Schutzraumes, innerhalb prekärer Strukturen der Kunstproduktion oder unter dem Druck der permanenten Eigeninitiative und Selbstdisziplin, kann ein Netzwerk aus verschiedenen Akteur*innen von Nutzen sein, um als Künstler*in im komplexen Gefüge des Kunstbetriebs bestehen zu können oder sichtbar zu bleiben. Kerstin von Gabain liefert ein Beispiel dafür, wie kollegiale Vernetzung ganz unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen zusammenbringen, produktiven Austausch fördern und zu gemeinsamer Präsenz verhelfen kann.

Sandra Adam

Dan Graham (Hg.), George Maciunas (Design)

Aspen no. 8 – The Fluxus issue, 1970–1971

Die Fluxus-Aspekte des Multimedialen, Kollaborativen und Experimentellen sowie die Einbeziehung von theoretischen Texten und Musikbeiträgen bereiteten den Boden für die erste „dreidimensionale“ Zeitschrift: *ASPEN. The Multimedia Magazine in a Box*. Sie erschien zwischen 1965 und 1971 in zehn Ausgaben, initiiert von Phyllis Johnson. Die Nummer 8, die Fluxus-Ausgabe, wurde 1971 von George Maciunas gestaltet und von Dan Graham herausgegeben. In der aufklappbaren Kartonhülle befinden sich 14 lose Beiträge, die „Sektionen“ genannt werden. Eine dieser Sektionen, die Nr. 5, besteht aus einer Schallplatte mit den Aufnahmen *Young Turtle Asymmetries* von Jackson MacLow (Seite A) und *Drift Study 31 1 69* von La Monte Young (Seite B). Weitere Beiträge stammen unter anderem von Jo Baer, Ed Ruscha oder Robert Smithson.

Sophie Haaser

George Maciunas, Willem de Ridder (Hg.)

Fluxus 1 (Yearbox), 1964

George Maciunas (Hg.)

Fluxus 1 (Yearbox), 1964–1965

Eric Andersen, Ay-O, Henning Christiansen, Philip Corner, Jean Dupuy, Ken Friedman, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Bengt af Klintberg, Milan Knížák, Alison Knowles, Jackson Mac Low, Larry Miller, Ben Patterson, Takako Saito, Serge III, Mieko Shiomi, Anne Tardos, Ben Vautier, Yoshimasa Wada

Fluxus Virus 1962–1992, 1992

Schachteln und Koffer erschienen als zeitgemäße Mittel der Präsentation und Verbreitung von Fluxus als einer kritischen, ideenbasierten Kunst, die gleichzeitig eine Anti-Kunst-Haltung vertrat. In ihrer Form und Funktion begünstigten diese Behältnisse hohe Auflagen zu niedrigen Preisen sowie die Distribution per Post und den Verkauf in Fluxshops. Sie konnten unabhängig von Galerien und Institutionen verbreitet werden. Indem sie eine offene und variable Art der Befüllung mit Textarbeiten und so weiter ermöglichten, überwandene sie hierarchische Produktions- und Vermittlungsformen. Damit zentrierte sich in diesen Editionen der Anspruch von Fluxus, gegen starre Traditionen alles in Bewegung zu versetzen.

Die erste *Fluxus 1 (Yearbox)* erschien 1964 in Form einer Kartonschachtel mit Beiträgen aus den USA, Europa und Japan. In Amsterdam von Willem de Ridder zusammengestellt, konnte sie aus seinem European Flux Mail Order Shop versandt werden. Eine weitere Ausgabe besteht aus einer Holzschachtel mit 18 befüllten Kuverts und weiteren Drucksorten.

Fluxus Virus 1962–1992 ist der Titel einer Schachtel mit Multiples von 22 Fluxus-Künstler*innen, die 1992 anlässlich der Ausstellung *Fluxus-Virus 1962–1992* in der Edition der Galerie Schüppenbauer, Köln, erschien. Vom Herausgeber als „Mini Museum“ bezeichnet, aktualisiert diese Edition Marcel Duchamps Idee des tragbaren Museums. Ein auf dem Boden der Schachtel auf Silberfolie zu lesendes, sich spiegelndes Zitat dieses Künstlers bestätigt dies: „Der Betrachter vervollständigt das Kunstwerk. Marcel Duchamp“.

Sophie Haaser

George Maciunas (Hg.) und Beau Geste Press (Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, David Mayor)

Es ist wohl kein Zufall, dass George Maciunas den Namen „Fluxus“ zunächst als Titel einer Zeitschrift prägt, spielt das gemeinschaftliche Publizieren doch eine Schlüsselrolle in dieser Bewegung. Ausgehend vom Wunsch, das elitäre Galerie- und Museumssystem zu umgehen, werden ab 1964 diverse Publikationsmethoden als alternative Vertriebs- und Veröffentlichungsmöglichkeit eingesetzt.¹ Die Zeitung *VTRE* – spätere Ausgaben spielen mit Variationen dieses Titels – dient als zentrales Mittel zur Propagierung der Bewegung.² Jede einzelne Ausgabe kombiniert diverse Inhalte von unterschiedlichen Beteiligten, darunter meist ganzseitige Plakate für Fluxus-Veranstaltungen oder, wie in Nr. 6, eine Fotodokumentation von vergangenen Performances. Nr. 5 bewirbt den Fluxshop und das Flux Mail-Order Warehouse, die über die angegebenen Kontakte ein breites Spektrum an Fluxus-Artikeln schnell und kostengünstig verfügbar machen. Auch wenn die Ideen meist von einzelnen Künstler*innen stammen, werden die physischen Fluxus-Objekte häufig von anderen – meist Maciunas selbst – produziert und über ein gemeinsames internationales Netzwerk verbreitet.

Anfang der 1970er-Jahre taucht das performative Element in Fluxus wieder auf, und es wird mit *Fluxshoe* die erste große Ausstellung in Großbritannien konzipiert.³ Der Flyer spricht zahlreiche Künstler*innen namentlich an, fragt, was sie gerade machen. Ein vielfältiges Programm, das von der Dokumentation vergangener Aktivitäten über Publikationen bis hin zu Live-Performances reicht, wird angekündigt, und es folgt ein expliziter Aufruf, sich bei David Mayor – einem der Koordinator*innen des Projekts – zu melden. Ursprünglich war der *Fluxshoe* als kleines Projekt mit Fotokopien und Publikationen gedacht, doch der Fluxus-Funke springt auf die Organisator*innen über und wird zum Katalysator kollaborativer Produktion. Es entsteht nicht nur eine Ausstellung, die mit einem bunten Mix an Genres neun Monate durch das Land tourt, sondern auch die Beau Geste Press, ein von der organisierenden Kommune geführter Kunstverlag, der sich als Community von Vervielfältiger*innen, Drucker*innen und Kunsthandwerker*innen versteht.⁴ Schließlich folgen über 100 Künstler*innen der Einladung zur Partizipation und nehmen entweder aktiv an der Ausstellung oder in Form eines Katalogbeitrags⁵ teil.

Astrid Robin

1 Vgl. Owen F. Smith, „Fluxus: a brief history and other fictions“, in: Walker Art Center (Hg.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis 1993, S. 24–37, hier: S. 33 f.

2 Vgl. John Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit 1988, S. 92 ff.

3 Vgl. Simon Anderson, „Fluxus, Fluxion, Fluxshoe: The 1970s“, in: Ken Friedman (Hg.), *The Fluxus Reader*, Chichester 1998, S. 22–30, hier: S. 25 f.

4 Vgl. Alice Motard, „Introduction: exhibiting books, reading the exhibition“, in: dies. (Hg.), *Beau Geste Press*, Berlin

2020, S. 17–31. Die Ausstellung wurde von Mike Weaver und Ken Friedman (Fluxus West) konzipiert und von David Mayor realisiert. Beau Geste Press formierte sich 1971 unter Felipe Ehrenberg, Martha Hellion und David Mayor. Zwischen Oktober 1972 und August 1973 war die Ausstellung in sieben Städten zu sehen (Falmouth, Exeter, Croydon, Oxford, Nottingham, Blackburn und Hastings). *Fluxshoe*, Cullompton 1972.

Seth Siegelaub (Hg.)

One Month, March 1969, 1969

One Month ist Seth Siegelaubs dritte Publikation, die editorische und kuratorische Praxis zusammenführt und den Buchraum zum Ausstellungsraum erklärt. Die als täglicher Abreißkalender gestaltete Gruppenausstellung präsentiert je eine*n Künstler*in pro Blatt und entwirft so das Bild einer Künstler*innengeneration, die in ihrer Konstellierung durch Siegelaub als Gemeinschaft Gleichgesinnter und eigenständige Tendenz der Gegenwartskunst erkennbar wird. Es ist kein Zufall, dass vor allem Künstler*innen beteiligt sind, die der Conceptual, Land oder Minimal Art nahestehen, für deren Verbreitung sich Drucksachen in besonderer Weise eignen: „The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art.“ (Die Verwendung von Katalogen und Büchern zur Vermittlung (und Verbreitung) von Kunst ist das neutralste Mittel zur Präsentation dieser neuen Kunst.)¹ In Anlehnung an Ekaterina Degots Charakterisierung des Moskauer Konzeptualismus könnte man von „horizontaler“ Papierkunst² sprechen, die nicht vertikal an der Wand präsentiert wird, sondern als vervielfältigte, aber „primary information“ kurziert. Diese horizontale Zirkulation erlaubt im Sinne einer Demokratisierung der Kunst(welt) eine größere Verbreitung, neue Formen der Auseinandersetzung und des Austauschs sowie Teilhabe und Besitz.

Annette Gilbert

1 Charles Harrison, „On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison“, in: *Studio International*, 917 (1969), S. 202 f., hier: S. 202.

2 Ekaterina Degot, „Die Papiermedien des Moskauer Konzeptualismus“, in: Hein-Th. Schulze Altcappenberg (Hg.), *Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschkoff*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Berlin, Köln 2004, S. 17–23, hier: S. 22.

Daniel Spoerri

Der Koffer, 1961

Mit Arbeiten von Arman (*Poubelle et Accumulation*, 1961), Gérard Deschamps (*Tableau Chiffons*, 1961), François Dufrêne (*Dessous d'affiche*, 1960), Raymond Hains (*Palissade*, 1959), Martial Raysse (*Hygiène de la vision*, 1959), Niki de Saint Phalle (*Ohne Titel*, 1961), Daniel Spoerri (*Tableau-piège*, auf Kofferdeckel, 1961), Jean Tinguely (*Balouba*, o. J.), Jacques de la Villeglé (*Affiches Lacérées le 2 février 1959 Boulevard Saint-Germain à Paris*, 1959) sowie einem Vorhängeschloss von Robert Rauschenberg

Die in *Der Koffer* angelegte Gemeinschaft auf Zeit basiert auf einem Konzept Daniel Spoerris: Als mobile und zeitlich begrenzte Ausstellung versammelt *Der Koffer* Positionen des Nouveau Réalisme – Assemblagen, Plakatabrisse, kinetische Objekte sowie ein *Tableau-piège* („Fallenbild“) –, welche die radikale Integration von Alltagsmaterialien und Abfallprodukten der konsumistischen Nachkriegsgesellschaft in die jeweilige künstlerische Praxis eint. Spoerri agiert hier simultan in verschiedenen Rollen: als *Der Koffer* konzipierender Künstler, als die Beiträge versammelnder Kurator sowie als Regisseur und Performer der beiden Vorführungen von *Der Koffer* – erstmals am 10. Juni 1961 in einer Privatausstellung im Haus des Architekten Peter Neufert, am Folgetag in der Galerie Haro Lauhus (beide in Köln). Seine professionelle Sozialisation in Ballett und Theater, die von ihm gegründete Zeitschrift *material* (1958) sowie die *Edition MAT* (1959) und die im Rahmen von *Autotheater* (1959) kollaborativ konzipierten und ausgeführten *Simultanlesungen* machen *Der Koffer* zu einem Kulminationspunkt der künstlerischen Zusammenarbeit unter Spoerris „Regie“ – eine Genealogie, für die Spoerris intensive Rezeption von Marcel Duchamps Arbeiten, insbesondere von *La Boîte-en-Valise* (1938–1941), grundlegend ist.

Veronika Rudorfer

Manfred Grübl

Personal Installations,

Saatchi Gallery, 1999–2001

Die Unzulänglichkeiten des Ausstellungsraums sind in der Arbeit von Manfred Grübl immer wieder Gegenstand institutionskritischer Reflexionen. So hat er etwa die Schwelle, die es beim Betreten eines White Cubes zu überwinden gilt, auch körperlich erfahrbar gemacht: In der Galerie Feichtner empfing ein Wrestler die Ausstellungsbesucher*innen, die an diesem vorbeikommen mussten; ein anderes Mal wurde man durch eine Art Schleusensystem in den Galerieraum geleitet, wo es vor Ende des Events kein Zurück mehr gab.

Mit seinen „personellen Installationen“ hat Manfred Grübl noch weiter an den institutionellen Schrauben gedreht: Er engagierte dafür acht Performer, die sich während Eröffnungen (unter anderem in der Saatchi Gallery oder dem New Yorker Lincoln Center) im Raum platzierten und mit ihren Blicken einen eingeschworenen Zirkel formierten.

Mit seiner selbstorganisierten Aktion unterlief Grübl eingespielte Zutrittsregeln und warf unweigerlich Fragen bezüglich der Zukunft von Kunsträumen auf: Wie könnte man den Zutritt für alle durchlässiger gestalten? Ließe sich die Einladungspolitik von Kunsträumen transparenter diskutieren? Wie sehen die institutionellen Bewertungskriterien aus? Und könnte man die Eventisierung, die die performative Aktion kritisch spiegelt, verhindern, wenn man die Bedeutung von Museen als Orten öffentlicher Kollektivität stärkt?

Christa Benzer

Thomas Struth

Audience 1 (Galleria dell'Accademia),

Florenz, 2004

Thomas Struths Serie der *Audience*-Bilder ist anlässlich einer Ausstellung zum 500. Jubiläum der David-Skulptur von Michelangelo in der Galleria dell'Accademia in Florenz entstanden. Anders als in seinen früheren Museumsbildern konzentriert sich Struth bei dieser Serie ausschließlich auf die Betrachter*innen, die spätestens seit dem Aufkommen der Installationskunst ab den 1970er-Jahren durch ihren Blick, ihre Partizipation oder Interaktion unabdingbarer Teil der ästhetischen Erfahrung geworden sind. Die überlebensgroße David-Skulptur ist auf dem Bild nicht zu sehen, allein ihre Aura spiegelt sich in den skulpturalen Körperhaltungen und den nach oben gerichteten Blicken. Gerahmt von zwei aufragenden Säulen, werden aber gerade dadurch die vielfältigen ästhetischen und sozialen Aspekte und Rahmenbedingungen der Kunstbetrachtung sichtbar gemacht: das Verhältnis von institutionellem Raum, Kunst und Publikum etwa, das sich zwischen touristischem Desinteresse und dem Ausdruck religiöser Andacht bewegt; die körperliche Präsenz der Besucher*innen und ihre Beziehung untereinander und zu den Werken oder die Zusammensetzung eines „globalisierten Kunstpublikums“, dessen Kleidungsregeln und Bewegungsmuster über nationale Grenzen hinaus sichtbar werden. Struths Bilder sind weder inszeniert noch digital bearbeitet. Er fotografierte über fast zwei Wochen täglich mehrere Stunden vor Ort und wählte aus den unzähligen Aufnahmen eine kleine Serie von Fotografien aus.

Achim Hochdörfer

Leidy Churchman

Reena Spaulings, 2017

Romanfigur, Künstlerin, Galeristin – Persona, Maske, Nom de Plume. Von 150 Autor*innen verfasst, so man dem Vorwort des Romans Glauben schenkt, wurde *Reena Spaulings* 2004 vom Mode- und Kunstlabel Bernadette Corporation veröffentlicht. Die Romanfigur ist als kollektiv halluzinierte Verkörperung einer Frau in den Zwanzigern konzipiert, die als Museumsaufsicht arbeitet, entdeckt und als Model für eine internationale Werbekampagne engagiert wird, woraufhin ihr Reichtum und Ruhm beschieden sind. „It’s a story about a nobody who could be anybody becoming a somebody for everybody.“¹ (Es ist eine Geschichte über einen Niemand, der jeder sein könnte, der zu einem Jemand für alle wird.) Als gemeinschaftlich erdachte Kunstfigur ist Reena Spaulings dermaßen vielstimmig, dass sie sich jeglicher eindeutiger Beschreibung entzieht. Reena Spaulings ist eine Schablone, die als postdigitales Netzwerk analog funktioniert, jedoch durch und durch digital „informiert“ ist: Autor*innenschaft und ihr zugehörige Funktionen und Rollen stehen nicht einmal mehr zur Debatte.

Als Galeristin von „Reena Spaulings Fine Art“, einer 2005 von Künstler*innen rund um das Label Bernadette Corporation gegründeten Initiative, dient die Figur nicht nur als Netzwerkknoten in der New Yorker Kunstszene, sondern tritt auch als bildende Künstlerin auf: *The Complete Dealers* (2013) lautet etwa der Titel eines Werks von Reena Spaulings, das Postkarten von gemalten Galerist*innenporträts zeigt, die sich im Umfeld des anonymen Kollektivs tummeln oder die vom Kollektiv vereinnahmt werden. Eine davon, Mary Boone, die einflussreiche und wegen Steuerhinterziehung inhaftierte New Yorker Galeristin, ist jene Figur, die in Leidy Churchmans Porträt zu sehen ist. Mit dem Titel *Reena Spaulings* führt der Maler nicht nur bewusst in die Irre, sondern perpetuiert das Spiel um Identität, das von Bernadette Corporation seit Veröffentlichung des Romans immer wieder neu belebt wird. Verstärkt wird dieses Moment dadurch, dass das Bild auf der Instagram-Seite² der Galerie als Porträtbild und vermeintlicher Identitätsnachweis benutzt wird. Reena Spaulings ist gleichermaßen alle wie niemand.

Zsófia Fenyvesi

1 <http://www.bernadettecorporation.com/novel.htm>

2 https://www.instagram.com/reena_spaulings

Ray Johnson und Berty Skuber

Ray – Berty – Ray Correspondence Pieces, 1963–1990

Ray Johnsons Œuvre kann als das radikalste der sich in den 1960er-Jahren etablierenden Mail Art verstanden werden. Es besteht aus einer intensiven postalischen Kommunikation in Form von Collagen, die teilweise sogar an Unbekannte verschickt oder an Dritte weitergeleitet werden – oder von anderen auch weiterbearbeitet werden. Das Netz der Kollaborateur*innen erweitert sich damit potenziell ins Unendliche. Johnsons Collagen im Standardformat sind Cutouts aus Comics, Zeitschriften oder Anzeigen, verbunden mit Zeichnungen und Texten. Persönliche Erlebnisse und Gespräche bilden assoziativ zusammengestellte Nachrichten, mit Wortspielen und Elementen, die poetische Verbindungen schaffen. Seine Briefe an den Kunstkritiker Henry Martin werden von dessen Frau, der Künstlerin Berty Skuber, durch Zeichnungen und Notizen erweitert. Das Medium ist offen für solche Transformationen: Johnson hat seine Collagen „moticos“ genannt – ein Anagramm aus „osmotic“ – und meint damit Durchlässigkeit und dauernde Veränderung, „like the news in the paper or the images on a movie screen“ (wie die Nachrichten in der Zeitung oder die Bilder auf einer Kinoleinwand)¹. Das Kunstwerk, das sich so in Zeit und Raum ausdehnt, wird Teil eines nicht mehr fassbaren Netzwerks von Informationen, Handlungen und Personen und entzieht sich dadurch auch konsequent den Regeln des Kunstmarkts und der ökonomischen Verwertung. Die Post ist das Medium einer demokratischen Idee, in der alle Sender*innen und Empfänger*innen sein können; die Mail Art verwirklicht jenen gemeinschaftsorientierten Traum, den die frühe Moderne nur symbolisch anbieten konnte.² Ray Johnson studiert in den 1940er-Jahren am Black Mountain College bei Josef Albers. Dort bringen ihn die Ideen des Komponisten John Cage zu ästhetischen Prinzipien, die auf Spontaneität, Zufall und Unbestimmtheit beruhen. Seine „New York Correspondence School of Chicago“ wird damit ein komplexes, öffentlichkeitsscheues Konstrukt: „it is secret, private, and without any rule“ (sie ist geheim, privat und ohne jede Regel)³.

Jörg Wolfert

- 1 Ray Johnson, zit. in: Sofia Kofodimos, „Collages in Motion: The Transformations and Dispersal of Ray Johnson’s Moticos“, <https://sofiakofodimos.wordpress.com/>
- 2 Ina Blom (Hg.), *The Name of the Game. Ray Johnson’s Postal Performance*, Ausst.-Kat. The National Museum of Contemporary Art, Oslo, Oslo 2003, S.103.
- 3 Ray Johnson, zit. in: Lawrence Alloway, „Ray Johnson: Send Letters, Postcards, Drawings, and Objects...“, in: *Art Journal*, 3 (1977), S. 235 f., hier: S. 236.

On Kawara, *I Am Still Alive*, 1970

Jean Dupuy, *Stamps*, 1990

Über 900 Telegramme verschickt On Kawara ab 1969 an Freund*innen und Bekannte in der ganzen Welt mit der nüchternen Nachricht „I am still alive“. Sie ist gültig im Moment des Abschickens, und sie ist immer gültig in dem Moment, in dem sie gelesen wird. Allerdings lautet der Text nicht: „Ich lebe“, sondern: „Ich lebe noch“. Zeit schreitet voran, On Kawaras Mitteilung ist seine eigene (und unsere) Vergewisserung der Existenz im Hier und Jetzt, die durch das Wort „noch“ überschattet ist von der Unausweichlichkeit des Todes. Traditionell sind Telegramme teuer und werden von Privatpersonen nur für allerdinglichste Nachrichten verwendet. Eine Empfängerin schreibt über den Moment, als sie das Telegramm in Händen hielt: „I was scared, sure the someone I loved had died. Instead, there was On's message: I am still alive ... Nothing horrible had happened. But someone reminded me, out of the blue, that it could.“ (Ich hatte Angst, überzeugt, dass jemand, den ich liebte, gestorben war. Stattdessen war es Ons Nachricht [...]. Nichts Schreckliches war geschehen. Aber jemand hatte mich wie aus heiterem Himmel daran erinnert, dass es so hätte sein können.¹ Die Verteilung dieser Botschaft delegiert der Künstler an das postalische Vertriebssystem und damit an objektivierende Faktoren, die er nicht bestimmen kann: Die Gestaltung des Telegramms, die Distributionswege, die Zeit der Zustellung und so weiter machen die Nachricht zu einer universell nachvollziehbaren Erfahrung, in der sich das Werk komplettiert. Empfänger wie der Mailänder Kunstkritiker Tommaso Trini sammeln die Nachrichten und kompilieren sie in Bildform. So wird objekthaft und ausstellbar, was eigentlich ein performativer Vorgang ist: die Entscheidung für einen Adressaten/eine Adressatin, der Gang zum Postamt, die Auslieferung an den/die Empfänger*in und damit ein Netzwerk an freiwilligen und unfreiwilligen Kollaborateur*innen.

1990, bezeichnenderweise kurz bevor der Personal Computer am Horizont der Informationstechnologie aufzieht und die traditionellen Vertriebswege infrage stellt, produziert Jean Dupuy eine Edition in Form von Briefmarken mit den Porträts unterschiedlicher Künstler*innen. Handlich und leicht zu transportieren, stellt Dupuy mit den Briefmarken „Gruppenausstellungen“ en miniature zusammen, wie *Laughing Group Show #1* oder *Group Show (8 Spectacled Fluxists)* (beide 1991), die statt in der Galerie auf einem Blatt Papier stattfinden – ein assoziatives Miteinander, dessen Regeln der Künstler festlegt.

Jörg Wolfert

1 Teresa O'Connor, „Notes: On Kawara's *I Am Still Alive*“, in: Karel Schampers (Hg.), *On Kawara. Date Paintings in 89 Cities*, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, u. a., Rotterdam 1991, S. 251.

Die Kunst der 1960er-Jahre wirft die Frage der Autor*innenschaft von Künstler*innen auf und diskutiert das Prinzip Präsentation und Distribution von Kunstwerken. Motiviert von diesem Spirit etabliert die Kunstkritikerin Lucy Lippard ein neues Ausstellungsformat. Ihr Konzept sieht vor, den Präsentationsraum von Galerien und Museen in eine Publikation zu transferieren beziehungsweise den Ort durch das Printmedium zu ersetzen: Das Buch, der Katalog selbst, wird zur Ausstellung, und die von Lippard zwischen 1969 und 1974 in vier Städten organisierten „Numbers Shows“ zählen, neben Seth Siegelaubs berühmter Aktion rund um das *Xerox Book* (1968), zu den wichtigsten Gruppenausstellungen in Buchform.

Lippards Strategie besteht also darin, keine physischen Exponate an physischen Orten zu zeigen. An ihre Stelle tritt eine mobile Serie bedruckter Karteikarten mit Beiträgen eingeladener Künstler*innen. Lippard wählt vier Austragungsorte, wobei die Einwohner*innenzahl der jeweiligen Stadt den Titel der Ausstellung vorgibt: 555,087 (Seattle, 1969), 955,000 (Vancouver, 1970) – beide Teil der mumok Sammlung – sowie 2,972,453 (Buenos Aires, 1970) und c. 7,500 (Valencia, Kalifornien, 1973).

Die Reihenfolge der Karteikarten wird durch den Zufall bestimmt. Die lose, nicht gebundene Sammlung darf in beliebiger Abfolge verwendet werden. Es gibt keine Hierarchien. Alle Karten und Beiträge sind formal wie inhaltlich als gleichwertig zu betrachten; so gesehen auch alle Künstler*innen – egal, ob berühmt oder (noch) unbekannt. Als Präsentationsraum werden die Lesesäle der erwähnten Museen sowie öffentliche Standorte genutzt. Zu den eingereichten „Künstler*innenkarten“ fügt Lippard auch Karten hinzu, auf denen sie die Eckdaten der Teilnehmenden sowie der Ausstellungen notiert. Darüber hinaus listet sie Künstler*innen, die nicht in die Ausstellung aufgenommen werden konnten.

Lippards „Katalog als Ausstellung“ kann als lose Kompilation von Künstler*innenbeiträgen gesehen werden und erfüllt aufgrund der einfach zu realisierenden Reproduzierbarkeit sowie der Verwendung eines Massenprodukts den antikommerziellen Anspruch der Konzeptkunst. Mit der Absicht, die Ausstellung einem breiten Publikum auf mehrfache Weise zugänglich zu machen, wird auch der damals postulierten Forderung nach Demokratisierung von Kunst Rechnung getragen. Lippards Neudefinition des Formats Ausstellung setzt neue Maßstäbe und wirkt bis in die aktuelle Kunstgeschichtsschreibung.

Martha Horvath und Simone Moser

George Maciunas

*Diagram of Historical Development of Fluxus
and Other 4-Dimensional, Aural, Optic, Olfactory,
Epithelial and Tactile Art Forms, 1973/1998*

Fluxus war die erste globale Anti-Kunst-Bewegung. Mit anarchistischer Freude machten sich US-amerikanische, asiatische und europäische Künstler*innen in den 1960er- und 1970er-Jahren daran, die letzten Reste der Hochkultur spielerisch zu beseitigen: Fluxus war damit eine der letzten Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts. Unter dem Einfluss von östlichem Zenbuddhismus und westlichem Dadaismus mischten sie Elemente der bildenden Kunst mit den performativen Künsten. Durch eine Reihe von Fluxus-Festivals in Wiesbaden, Kopenhagen, Stockholm, Amsterdam, London und New York entstand eine lose, aber eingeschworene Gemeinschaft von Gleichgesinnten.

George Maciunas, der als Spiritus Rector fungierte, setzte bewusst auf Diagramme und Schautafeln, um der Bewegung Historizität zu verleihen und sie von anderen Neoavantgarden abzugrenzen (als ausgebildetem Grafiker lag ihm das Prinzip der Schautafel als ästhetisches Instrument nahe). Nach dem Vorbild von Chronologie und Synopse entwickelte er schon während seines anschließenden Kunstgeschichtsstudiums grafische Darstellungen, mit denen sich große Datenmengen komprimieren und veranschaulichen ließen, weitere Inspiration waren Serienmöbel von Oswald Ungers oder Charlotte Perriands vertikale Schubladensysteme. Seine ersten Überlegungen zu einem Diagramm über Fluxus reichen in die frühen 1960er-Jahre zurück. In *Time-Space Diagram* von 1962 betont er zwischen den Extremen von Zeitkunst und Raumkunst verschiedene mediale Übergangsformen und begreift Fluxus damit bereits als alle künstlerischen Disziplinen umfassende Strömung. Um 1965 verdichtete er die geschichtliche Herkunft von Fluxus mit dem Fluxus-Netzwerk in *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements)*. Etwa ein Jahr später, Ende 1966, erschien das begrifflich weiter präzisierete *Expanded Arts Diagram*. Das *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4-Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms* ist das letzte Fluxus-Diagramm von Maciunas aus dem Jahr 1973 und reagiert auf Kritik an dem vorangegangenen, indem es von ihm ausgeschlossene und zuvor nicht aufgeführte Wegefahrt*innen aufnimmt.¹

Nina Zimmer

¹ Siehe das Kapitel „Fluxus im Fluss der Zeit“, in: Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005, S. 357–390, insbesondere S. 380 ff.

Ree Morton

Something in the Wind, 1975

Something in the Wind (1975) besteht aus leuchtend bunten Fahnen, die – zu einer Art Gobelin zusammengestellt – an der Wand gezeigt werden können. Die erste öffentliche Präsentation fand allerdings im Hafen New Yorks statt, wo Morton die Fahnen auf einem Fischereischiff aus dem 19. Jahrhundert installierte. „I made a flag for each person in my life that I have good feelings for, or who I feel connected in some way“, so die Künstlerin. „It was a celebration for them and a means of identifying and locating myself in the world by naming the persons who surround me.“¹ (Ich habe eine Fahne für jeden Menschen in meinem Leben angefertigt, dem ich mich irgendwie verbunden fühle. So feiere ich diese Menschen und verorte gleichzeitig mein eigenes Ich in der Welt, indem ich die Menschen um mich herum beim Namen nenne.) Tatsächlich finden sich auf den von Hand genähten und bemalten Fahnen die Vornamen einer Reihe von Personen aus Mortons Umfeld: von Familienmitgliedern, aber auch von Künstlerinnen und Künstlern (Barbara Kruger, Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Cynthia Carlson und so weiter), jeweils mit von der Heraldik inspirierten Motiven kombiniert, die oft auf „Luftiges“ verweisen (Vögel, Drachen, Wolken, Schmetterlinge, Fächer ...). Auf Skizzen ist folgerichtig von einem „Relations-Ship“ die Rede. Morton macht mit ihrer Arbeit jedoch nicht nur Autobiografisches „öffentlich“, stellt es – wie ihre Skizzenbücher demonstrieren – der Idee eines Familienwappens folgend aus, sondern verleiht ihm auch einen festlichen Charakter. Nicht das einsame „Künstlergenie“ wird hier gefeiert, sondern das soziale und kreative Gefüge, in das künstlerische Praxis stets eingebettet ist.

Manuela Ammer

¹ Ree Morton, *Attitudes towards Space Environmental Art*, Ausst.-Kat. Mount St. Mary's Art Gallery, Los Angeles 1977, o. S., zit. nach *Ree Morton Retrospective 1971–1977*, Ausst.-Kat. The New Museum, New York 1980.

Nam June Paik

Fluxus Island in Décollage Ocean, 1963

Als Nam June Paik sein *Fluxus Island in Décollage Ocean* (1963) zeichnete, begann die Kunst prozesshaft und performativ zu werden. Das Bild spiegelt – bewusst oder nicht – das zentrale Paradox dieser neodadaistischen Bewegung wider: Die insulare Darstellung aus Künstlerperspektive ist durchzogen von netzwerkartigen Bezügen auf persönliche, professionelle, geschichtliche und gesellschaftliche Kontexte – ganz so, als ob das Werk selbst von seiner Umgebung, dem decollagierenden Ozean, bedroht würde und durch einen dicken Strich abgegrenzt werden müsse.

„Drawing a line“ wird damit zum Enigma einer an Widersprüchen nicht gerade armen Kunstrichtung. Die Grenzziehung zwischen innen und außen widersetzt sich der individuellen Auflösung im Netzwerkkollektiv, die im Fluxus zwar angedacht, letztlich aber nicht vollzogen wird. Die Künstlerperson bleibt – trotz aller interdisziplinärer und -medialer Kollaboration – doch das eigentliche Faustpfand; schön illustriert in der Widmung des Künstlers an den Sammler, dessen imaginiertes Museum ebenfalls in Rot eingezeichnet ist. Im Gegensatz dazu wäre ein „Netzwerk“ tatsächlich in „Flux“, da jeder Anfangs- zugleich ein Endpunkt ist, das *Werk* also beständig weitergeknüpft werden muss.

Clemens Apprich

Timm Ulrichs

Teile und herrsche, 1969–1972 (2014)

Ob in Kriegsführung, Informationstechnologie oder Alltag: Das Prinzip „divide et impera“ dient dazu, eine größere geschlossene Einheit in ihre Einzelteile zu spalten, um sie greifbar und verständlich zu machen wie im Fall der Informatik – oder um sie zu beherrschen, wie es die lateinische Redewendung für politische Zwecke gebietet. Timm Ulrichs gleichnamige Skulptur *Teile und herrsche* zeigt ein am Boden liegendes, in seine Bestandteile aufgefächertes Telekommunikationskabel. Aus der schwarzen Ummantelung aus festem Plastik quellen an einem Ende unzählige bunte Kabel und breiten sich in alle Richtungen hin aus. Die verworrenen roten, grünen, weißen und gelben Fragmente teilen sich ihrerseits wieder in dünnere, zu einem größeren Ganzen eingedrehte Elemente. Diese zwirbeln sich an ihren Enden wieder auf und führen weiter fort, was im Großen seinen Anfang hat.

Geradezu wörtlich macht Timm Ulrichs hier jene Verkettung von Orten und miteinander kommunizierenden Menschen sichtbar, die das Fernmeldekabel erst ermöglicht, so anachronistisch dieses heute, in Zeiten allgegenwärtiger drahtloser Informationsnetzwerke, auch erscheinen mag. Indem er das Readymade mit dem Prinzip von „divide et impera“ in Verbindung bringt, kommen in der Bündelung des Kommunikationsaktes aber auch Momente von Kontrolle, Regulierung und Steuerung sowie von Beherrschung ins Bild. In Zeiten der drahtlosen Kommunikation wirkt das Kunstwerk wie ein Mahnmal aus einer vergangenen Zeit, nimmt es doch mehrere Jahrzehnte vorweg, was heute mit der Intransparenz weltumspannender digitaler Kommunikationssysteme und den damit verbundenen Gefahren der Manipulation ganzer Menschengruppen und einer nicht mehr kontrollierbaren Form von Vernetzung buchstäblich wie sprichwörtlich in der Luft liegt.

Heike Eipeldauer und Franz Thalmair

Martin Beck

Headlines, 2010

Headlines entstand im Zuge von Martin Becks Beschäftigung mit utopischen Gemeinschaftsformen und der Geschichte US-amerikanischer Aussteigerkommunen der 1960er- und frühen 1970er-Jahre. Der doppelseitige Siebdruck versammelt die Überschriften aller Artikel des legendären Kommunen-Newsletters *The Modern Utopian*. In der Original-Typografie wiedergegeben, stellen die einzelnen Elemente visuelle und sprachliche Kommunikationsfragmente dar, die das Bild dieser neuen Gemeinschaften nachhaltig prägten. Die Überschriften verteilen sich gleichmäßig über die Bildfelder und sind so angeordnet, dass die Vorder- und Rückseite des Werks nahtlos über- und nebeneinander zusammengefügt werden kann. Modular angeordnet, fügen sich diese Rhetoriken endlos ineinander und schwanken zwischen Anschlussfähigkeit und Repetition. Als Ansammlung historischer Slogans evozieren Martin Becks „Headlines“ Geschichtsbilder, die bewusst fragmentarisch erscheinen und das widersprüchliche Zusammenspiel von kommunikativen Oberflächen und utopischen Gemeinschaftsidealen zum Ausdruck bringen.

Matthias Michalka

Chto Delat

Untitled (Tatlin Tower), 2013

Ursprünglich ein architektonisches Projekt für die nie verwirklichte Zentrale der Komintern (Kommunistische Internationale, internationaler Zusammenschluss kommunistischer Parteien), die nach der Revolution von 1917 in Petrograd errichtet werden sollte, galt das von Wladimir Tatlin entworfene Modell für das Monument der Dritten Internationale jahrzehntelang als Symbol für die Ideale der Moderne und der Gleichheit. Chto Delat, ein 2003 gegründetes russisches Kollektiv aus Künstler*innen, Kritiker*innen und Philosoph*innen, spielen in ihrem Zitat mit der Umkehrung von Bedeutungen und beschwören das Ende der Utopie. Das kleine Format, zusammen mit den vergänglichen Materialien und der Fragilität des Artefakts, beschreibt den Niedergang des sozialistischen Traums und die Instabilität der heutigen russischen Gesellschaft, die ihrer Werte beraubt und den spekulativen Kräften des Kapitals ausgesetzt ist.

In vielen von Chto Delats Werken wird ein Bewusstwerden des Scheiterns als generatives Prinzip für ein neues Wertesystem verstanden. Durch verschiedene Vermittlungsmethoden – von klassischen Bildsprachen bis hin zu eher hybriden und immateriellen künstlerischen Formen – übt das Kollektiv scharfe Kritik an der Wirtschafts-, Sozial- und Kulturpolitik seines Landes und ist dabei sogar zu realen Protestaktionen übergegangen, wie im Jahr 2014, als seine Mitglieder die Teilnahme an der zehnten Ausgabe der Manifesta in St. Petersburg verweigerten, um das Wettrüsten und die russische Militärintervention auf der Krim anzuprangern.

Lorenzo Giusti

Clegg & Guttmann
*Open Music Library – Project Unité,
Firminy, Recontextualized –
A Community Portrait, 1993/2005*

Clegg & Guttmanns Beitrag zu Yves Aupetitallots Ausstellungsprojekt *Project Unité* wurde als „Gemeinschaftsportrait“ konzipiert und involvierte Bewohner*innen von Le Corbusiers „Unité d’Habitation“ in Firminy, Frankreich. Der Kurator realisierte das Projekt zu einem Zeitpunkt, als sich die letzten Verbliebenen in der mittlerweile maroden „Wohnmaschine“ beharrlich dem behördlichen Abrissplan widersetzen. Sie wurden von dem Künstlerduo Clegg & Guttmann gebeten, ihre Lieblingsmusikstücke einer „offenen Musikbibliothek“ zur Verfügung zu stellen. Die Musikkassetten, auf welche die Titel kopiert waren, wurden in einem Holzregal untergebracht, welches zugleich ein abstrahiertes Modell von Le Corbusiers Wohnanlage darstellte; das jeweilige Fach entsprach der Lage der Wohnung des betreffenden Teilnehmers / der betreffenden Teilnehmerin. Die Tonträger konnten auf einem beigestellten Kassettenrekorder abgespielt werden. Nach Ende der Ausstellung in Firminy wurde eine Auswahl der Musikstücke als CD-Box mit sechs CDs (für jedes Stockwerk eine) herausgebracht. Alle Teilnehmer*innen wurden zudem gebeten, für ein Porträtfoto zu posieren. Als Plakate waren diese Bildnisse Teil der Installation. In *Open Music Library* wurde so eine Art musikalisches Soziogramm der „Unité“ sichtbar, ein kollektives Portrait der Wohngemeinschaft, welche die soziale Utopie der Architektur Le Corbusiers selbstbestimmt noch einmal zu aktualisieren suchte. Gleichzeitig wurden alternative Formen der Kommunikation und des Austauschs innerhalb einer – eher heterogenen – Einwohner*innenschaft erprobt.

Ines Gebetsroither

Phil Collins

marxism today (prologue), 2010

Über den Marxismus heißt es, er wäre durch die Geschichte (und den real existierenden Sozialismus) widerlegt worden. Dagegen lässt sich einwenden, dass eine „Methode zum Denken“ angesichts neuer Herausforderungen auch neue Chancen bekommen könnte. Phil Collins spielt in *marxism today (prologue)* mit den Potenzialen einer Ideologie, die in der DDR auch Unterrichtsfach war. Drei Lehrerinnen des Marxismus-Leninismus treten bei Collins als Zeuginnen auf: Sie sprechen nicht theoretisch, sondern vor dem Hintergrund ihrer vielschichtigen Lebenserfahrungen. Dazu gibt es Archivmaterial aus der DDR zu sehen, einem drögen Professor dreht Collins zwischendurch den Ton ab und lässt stattdessen Musik laufen. Der Marxismus reklamierte immer seine Grundlegung in „objektiven Tatsachen“. Phil Collins hält eine andere, offenere Denkmethode dagegen, die sich nicht so sehr von Begriffen leiten lässt, sondern von Erfahrungen. Er bricht auch ästhetisch das Massenornament einer genauestens choreografierten Gesellschaft durch eine filmische Collage, die aus heterogenem Material eine gescheiterte Orthodoxie in eine produktive Vieldeutigkeit überführt.

Bert Rebhandl

Andreas Gursky

Nha Trang, 2004

Was die Betrachtenden zunächst als wirres Materialgeflecht wahrnehmen, entpuppt sich als geordnete, in ihrer Organisation ornamental anmutende Fabriksituation mit augenfällig archaischen Arbeitsverhältnissen. Der Werk-titel *Nha Trang* gibt darüber Auskunft, dass sich die Szenerie an einer belieb-ten Tourismusdestination in Vietnam befinden muss. Die Bildkomposition ist unverkennbar mit Gurskys stilbildenden Aufnahmen von Menschen-massen inmitten ihres Arbeitsumfelds verknüpft, von dem ein Pressebild der Börse in Tokio 1990 den Ausgangspunkt darstellt. Seither zeigt Gursky so konsequent wie kein anderer, wie engmaschig verflochten die globali-sierte Ökonomie ist. Interdependent und trotzdem nicht gerecht – diese Asymmetrien machen Gurskys Bilder lakonisch deutlich, und gerade diese Unbeteiligtheit zwingt uns dazu, selber Stellung zu nehmen. Faszinierend an diesen Aufnahmen ist, dass sie es uns ermöglichen, sowohl das ornamentale Ganze als auch das Individuum im Detail zu betrachten. Besonders irritie-rend ist, dass man in dieser konkreten Situation feststellen muss: Gewisse Arbeitssituationen sind lediglich deshalb so beschaffen und werden nicht an Maschinen delegiert, um das Label „handmade“ beanspruchen zu kön-nen, was bei Tourist*innen bei ihrer Suche nach Authentischem besonders gefragt ist. „Dieser Zustand der Nicht-Identität und des Dazwischenseins [interessiert mich] besonders, weil dadurch der Status Quo in einen Schwe-bezustand versetzt wird und Freiräume für utopische Gesellschaftsmodelle vorstellbar werden.“ (Andreas Gursky, 1992)¹

Cathérine Hug

1 Andreas Gursky und Bernhard Bürgi im Gespräch, in: Bernhard Bürgi, *Andreas Gursky*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich, Köln 1992, S. 28.

Sharon Lockhart

Gary Gilpatrick, Insulator

aus der Serie *Lunch Boxes*, 2008

Wie schmal ist der Grat zwischen Kritik und Affirmation neoliberaler Strukturen, wenn das Knüpfen von Beziehungen zu einer effizienz- und gewinnsteigernden Maßnahme zu werden droht? Sharon Lockhart thematisiert diese Fragestellung anhand der Menschen, die in den Bath Iron Works, einer historischen Schiffswerft im US-Bundesstaat Maine, arbeiten, und bedient sich dabei einer Metapher (ihrer Lunchboxen) und rein visueller Mittel (einer streng indexikalischen Präsentation persönlicher Gegenstände). Die entstandenen Fotografien zeugen aber – im Gegensatz zum gängigen Bild des Kapitalismus – nicht von Produktivität und harter Arbeit, sondern legen den Fokus auf Stillstand, Pause und Ruhe.

Was tun diese Menschen im Namen des Fortschritts? Das Projekt verkörpert und negiert zugleich die Freiheitsideologie einer amerikanischen Kultur, die vermeintlichen Wohlstand und Freiheit verheißt, aber auch eine Beschneidung der kollektiven öffentlichen Kultur bedeutet, die soziale Atomisierung, die mit dem kapitalistischen Individualismus einhergeht. *Lunch Boxes* und der dazugehörige Film *Lunch Break (Assembly Hall, Bath Iron Works, November 5, 2007, Bath Maine)* entstanden mitten in der Wirtschaftskrise von 2008, als die Welt auf besonders eklatante Weise unter einem ungezügelter Kapitalismus zu leiden hatte. Diese Miniaturgemeinschaft versinnbildlicht also weitaus größere Narrative – den Fordismus, Produktivität versus Freizeit, Industrialisierung versus Post-Industrialisierung, soziale Interaktion versus Individualisierung sowie den „American Way of Life“ oder das, was davon übrig ist. Lockhart verbrachte ein Jahr mit den Arbeiter*innen, begleitete sie durch einen Teil ihres Lebens, beobachtete und lernte zu verstehen. Lockhart fand einen empathischen Zugang zu den Protagonist*innen, die ihr dadurch Einblicke in ihre jeweils eigene Lebenswelt boten. Umso größer war die Herausforderung, das Porträt einer Gemeinschaft zu entwerfen, die auf jede erdenkliche Art ausgebeutet und unsichtbar gemacht wird, sodass sich den Betrachter*innen etwas von der Textur ihrer täglichen Existenz erschließt und die gemeinsamen menschlichen Realitäten darin begreifbar werden. Die Lunchboxen, die gleichermaßen Elemente der Selbstdarstellung wie der Standardisierung enthalten, bieten eine Reflexion über das Ruhen von produktiver Arbeit. Sie erzählen von den Menschen, die sie besitzen – von ihren Ritualen, Entscheidungen und Interessen.

Bettina Steinbrügge

Otto Neurath

Die bunte Welt. Mengenbilder für die Jugend, 1929

Otto Neurath, Ökonom, Sozialpolitiker, Volksbildner und ebenso wortgewaltiges wie streitbares Gründungsmitglied des Wiener Kreises, entwickelte ab Mitte der 1920er-Jahre in enger Zusammenarbeit mit seinen Mitarbeiter*innen am von ihm gegründeten Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien – allen voran der Illustratorin Marie Reidemeister (spätere Neurath) und dem Grafiker Gerd Arntz – die Methode der Bildstatistik. „Die moderne Demokratie verlangt, daß breite Massen der Bevölkerung sachlich über Produktion, Auswanderung, Säuglingssterblichkeit, Warenhandel, Arbeitslosigkeit [...] unterrichtet werden“¹ schrieb Neurath 1926. Die sozialpädagogische Zielsetzung war klar: Mittels stark stilisierter Bildzeichen, die frei kombinierbar waren, sollten auf Schautafeln komplexe Daten, Relationen und Größenordnungen visualisierbar und für breite Bevölkerungsgruppen greifbar gemacht werden – über Sprach- und Bildungsgrenzen hinweg. Zusammen mit Arntz und Reidemeister verfeinerte und erweiterte er das System, das – nach der Emigration des politisch aufseiten des „Roten Wien“ und gegen das Dollfuß-Regime engagierten Wissenschaftlers und seiner Kolleg*innen 1934 nach Dänemark – auch „Isotype“ (International System of Typographic Picture Education) genannt wurde. Eingesetzt wurde die Bildstatistik nicht nur in Ausstellungen, sondern gleichermaßen in Publikationen; 1929 gab das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum für (schul)pädagogische Zwecke das Kinderbuch *Die bunte Welt. Mengenbilder für die Jugend* heraus. Piktogramme veranschaulichten auf eindruckliche Weise etwa die sich verändernde Anzahl von Männern und Frauen im Textilgewerbe zwischen 1905 und 1925, das starke Gefälle der Reallöhne zwischen unterschiedlichen Ländern der Erde oder das Verhältnis zwischen Arm und Reich in Preußen und England – oder auch, dargestellt durch Symbole von Kronen, Jakobinermützen sowie Hammer und Sichel, die damals aktuellen „Regierungsformen in Europa“.

Ines Gebetsroither

1 Zit. nach Otto Neurath, „Bildstatistik und Volksaufklärung“, in: Jeff Bernard, Gloria Withalm (Hg.), *Neurath. Zeichen*, Wien 1996, S. 133–159, hier: S. 134.

Petr Štembera

Joining (with Tom Marioni), 1975 (2004)

Die performative Arbeit des damals tschechoslowakischen Künstlers ist formal im internationalen Kontext der Body Art verankert. Der Begriff des Internationalen hat hier eine besondere Bedeutung, da es sich innerhalb des Kalten Krieges und angesichts der Lage in der ČSSR um Formen und Tendenzen abseits der vom Staat protegierten Kunst des sozialistischen Realismus handelt. Die Zusammenarbeit mit dem US-Künstler Tom Marioni macht diese Position noch deutlicher und verlangte zu dieser Zeit eine gewisse Geschicklichkeit. Für die Arbeit *Joining (with Tom Marioni)* bemalten die Männer ihre Oberkörper mit je einem Kreis aus Kondensmilch und Kakao und fügten sie so zusammen. In der Mitte der beiden Kreise wurde ein Becher mit Ameisen ausgeleert. Ein Teil der Tiere bewegte sich in Richtung der Kreise, wo sie Nahrung witterten, jedoch kleben blieben, der andere Teil blieb in der Mitte, und die Ameisen fingen an, die beiden Körper zu beißen.

Štembera verstand seine Arbeit als Reflexion der Geschehnisse um den Prager Frühling 1968, welche tiefe Wunden und Traumata in der Bevölkerung hinterlassen haben. Im Kontext der Kunstproduktion hat aber ein anderer Schritt des Künstlers eine politische und für die Gemeinschaft von Künstler*innen relevante Bedeutung: die Einstellung seiner künstlerischen Aktivitäten Ende der 1970er-Jahre mit der Begründung, dass die körperlichen Schmerzen, die er sich im Rahmen seiner Kunst freiwillig zugefügt habe, nicht vergleichbar seien mit dem seelischen und körperlichen Terror, der vom Staat an politischen Dissident*innen ausgeübt wurde. Štembera wandte sich danach anderen Aktivitäten zu, zum Beispiel dem Yoga oder den Kampfkünsten.

Wenn man heute mit den Bildern der Performance konfrontiert wird, kann man sich einem queeren Zusammenhang nur schwer entziehen, auch wenn eine solche Intention der Künstler nicht überliefert ist. Schon die Frage nach der Unterzahl der Frauen innerhalb des politischen Dissenses wurde in den 1990ern mit einer lakonischen Antwort gekontert: Wir waren im Krieg. Für Feminismus, geschweige denn Queerness, war keine Zeit.

Ivan Jurica

Trotz der gänzlich in Weiß gehaltenen Figuren mag der Spielstand auf Yoko Onos *White Chess Set* auf den ersten Blick aussehen wie ein sogenanntes Bauernendspiel – ein Thema, zu dem Marcel Duchamp eine eigene Abhandlung publiziert hat.¹ Ursprünglich war das *White Chess Set* jedoch vollständig.

Tatsächlich zielte die Künstlerin auf die Erfahrung einer friedlichen Einigung ab – konträr zu den Prinzipien des Schachspiels, denen zufolge der/die überlegene Spieler*in ein Patt zu vermeiden trachtet und die systematische Annihilation der gegnerischen Figuren zum Ziel hat. Voraussetzung für eine solche Einigung wäre der Versuch, sich an vereinbarte Spielregeln zu halten, gepaart mit begrenzter Merkfähigkeit (Profispieler*innen würden sich von uniform weißen Spielsteinen und -feldern natürlich kein bisschen verwirren lassen). So könnte die Spieldramaturgie von anfänglicher Angriffslust bei noch übersichtlichen Verhältnissen bis hin zu heilloser Verwirrung führen. Im Grunde wäre zunehmende Verzweiflung auf beiden Seiten geradezu die beste Voraussetzung für eine kathartische Umdeutung des Spielprinzips zugunsten eines amikalen Friedensschlusses – eine erschöpfende, aber umso stärkere, vielleicht prägende positive Erfahrung, die das Potenzial hätte, im Sinne einer gesellschaftsverändernden Beuys'schen sozialen Plastik wirksam zu werden.

Die kriegerische Auseinandersetzung wäre, wie Yoko Ono und John Lennon 1969 inmitten des Vietnamkriegs plakatieren und 1971 singen werden, schlichtweg vorbei, wenn die Beteiligten das wollten. Im September 1995, als in Jugoslawien Krieg herrscht, greift museum in progress sowohl das Sujet als auch den Weg über für Kunst ungewöhnliche Distributionskanäle auf und lässt in der Tageszeitung *Der Standard* ganzseitig *WAR IS OVER! IF YOU WANT IT* drucken – ein Satz, den die Welt auch im Jahr 2022 wieder allzu gerne hören und glauben können würde.

Patrick Puls

1 Marcel Duchamp & Vitali Halberstadt, *Opposition et Cases Conjuguées sont réconciliées par Duchamp & Halberstadt / Opposition und Schwesterfelder sind durch Duchamp & Halberstadt versöhnt / Opposition and Sister Squares are reconciled by Duchamp & Halberstadt*, Paris/Brüssel 1932. Deutsch: Marcel Duchamp & Vitali Halberstadt, *Opposition und Schwesterfelder*, Köln 2001.

John Cage und Merce Cunningham spielen Schach, frühe 1960er-Jahre

Foto: James Klosty

John Cage und Merce Cunningham lernen sich 1938 in Seattle kennen. Ihre ersten Kooperationen sind zunehmend dadurch geprägt, dass Tanz und Musik, Choreografie und Komposition immer unabhängiger voneinander werden, bis sie nur noch deren Gleichzeitigkeit miteinander verbindet.¹ Viele weitere Kollaborationen folgen in den 50 Jahren ihres Zusammenlebens und -arbeitens, darunter 1952, als Cunningham und Cage am Black Mountain College lehren, mit *Untitled Event*² das erste Happening.

Auf den ersten Blick mutet John Cages Passion für Schach konträr zu seiner Beschäftigung mit Zufallsprozessen in der musikalischen Komposition an, zählt das gläserne Schachspiel doch zu den sogenannten Vollinformationsspielen, bei denen gerade *kein* Zufallselement, *kein* Verborgenbleiben von Optionen des jeweiligen Kontrahenten / der jeweiligen Kontrahentin das Spielgeschehen mitbestimmen kann.

Unter den zahlreichen aleatorischen Methoden, deren sich Cage bediente, kommt seiner Beschäftigung mit dem über 2.000 Jahre alten I Ging besondere Bedeutung zu. Die auf den Prinzipien von Yin und Yang aufbauende Orakelmethodik des I Ging, die Cage für zahlreiche zufallsbehaftete Kompositionen verwendete, und das zufallsfreie Schachspiel sind bei aller Gegensätzlichkeit gleichermaßen kombinatorische Systeme.

Und tatsächlich ging es Cage ja nie um unwillkürliches Chaos,³ sondern vielmehr darum, den Klangereignissen als auch den Interpret*innen *Autonomie* einzuräumen: Seine nichteindeutigen Partituren bedürfen zur Realisierung – ebenso wie wohl jede noch so detailreiche choreografische Notation eines Merce Cunningham – einer quasikompositorischen Interpretation.

Patrick Puls

1 Vgl. Kerstin Evert, *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg 2003.
2 In Zusammenarbeit mit Robert Rauschenberg und Franz Kline.
3 Daniel Charles, *John Cage oder Die Musik ist los*, Berlin 1979, S. 40: „die Zufallsverfahren, deren sich John Cage bedient,

sind nicht einmal, wie man annehmen möchte, eigens zu diesem Zweck kultiviert. Warum sollte auch die Unbestimmtheit in sich ein Zweck sein? In ihrer Feinheit zielen die [...] gleichzeitig ausgeführten Partituren [...] weniger auf die Verwirrung oder das Chaos als vielmehr auf die Autonomie eines jeden Ereignisses.“

John Lennon und Yoko Ono

WAR IS OVER! IF YOU WANT IT, 1969/1995

Vital Use – Der Standard, 1994–1995

museum in progress in Kooperation mit
der Tageszeitung *Der Standard*

museum in progress steht programmatisch für das Verlassen der Kunst aus dem geordneten Museum hin zu einer Kunstpraxis, die Ausstellungsprojekte meist außerhalb von traditionellen Einrichtungen realisiert. In Zusammenarbeit mit Medienunternehmen und anderen Institutionen, die Plakatflächen im öffentlichen Raum, Anzeigenteile in Tageszeitungen und Magazinen, im Fernsehen, Internet – oder wie die Wiener Staatsoper die Schauseite des Eisernen Vorhangs – zur Verfügung stellen, erreicht die präsentierte Kunst dabei eine weitaus breitere Öffentlichkeit. 1990 von Kathrin Messner und Josef Ortner als privater Kunstverein in Wien gegründet, verortet museum in progress Kunst darüber hinaus im gesellschaftlichen Spannungsfeld abseits etablierter Ausstellungshäuser. Medienräume werden dabei zu Ausstellungsräumen. Benutzer*innen alltäglicher Medien werden zu Ausstellungs- beziehungsweise Kunstrezipient*innen, ohne fremde beziehungsweise vorcodierte Räume betreten zu müssen. Mehr als naheliegend ist die Präsentation der künstlerischen Zusammenarbeit von John Lennon und Yoko Ono im Medium der Tageszeitung: Lennon und Ono verbinden dabei die popkulturelle Bekanntheit seiner öffentlichen Persona und ihre künstlerische Praxis, die dem Fluxus nahesteht. Der friedensaktivistische Ausspruch „War is over!“ paart sich mit der Ansprache „If you want it“ und eröffnet so den Weg zu einer individuell vollzogenen Handlung durch Sprache.

Manuel Millautz

Multiple Autor*innenschaft

Christine und Irene Hohenbüchler in

Zusammenarbeit mit der Kunstwerkstatt Lienz

Kommunikationsmöbel, 1991–1997

Christine und Irene Hohenbüchler provozieren mit ihren Arbeiten und Projekten immer wieder Fragen nach möglichen Rollen und Funktionen von Kunst im gesellschaftlichen Zusammenhang. Dabei gehen sie auch über das traditionell gefasste Feld der Kunst hinaus. Das hier gezeigte *Kommunikationsmöbel* war Teil der Installation *Multiple Autorenschaft. Ein Kommunikationsraum*, die 1997 auf der documenta in Kassel gezeigt wurde. Sie bestand aus mehreren „Kommunikationsmöbeln“, einer Publikation und einem Video. Die unterschiedlichen Möbel sind heute auf mehrere Sammlungen verteilt. Das weiß gestrichene Holzobjekt im mumok ist eine Verschränkung aus Bank, Podest und Regal mit waagrechten und senkrechten Streifen in Blautönen. Die Gestaltung erinnert an designreformatorsche Entwürfe des frühen 20. Jahrhunderts. Bei den Objekten kamen unterschiedliche Techniken und Materialien zum Einsatz. Neben Keramikarbeiten sehen wir Papierobjekte, Fotografien und textile Arbeiten.

Alle Möbel und Objekte entstanden in künstlerischen und kommunikativen Prozessen, die die Geschwister auf Einladung von Kurt Baluch in der Kunstwerkstatt Lienz zwischen 1991 und 1997 initiierten. 24 Künstler*innen verschiedenen Alters und mit unterschiedlichen Behinderungen wirkten über mehrere Jahre an den Werken mit: Klaus Altstätter, Kurt Baluch, Thomas Baumgartner, Andi Brunner, Clemens Erlacher, Mario Gander, Dietmar Geppert, Andreas Hoffmann, Christine Hohenbüchler, Irene Hohenbüchler, Rudi Ingruber, Maria Kofler, Leopoldine Kretschmann, Sylvia Manfreda, Andrea Mariacher, Georg Oberkirchner, Maria Patterer, Veronika Pichler, Hildegard Pranter, Elfriede Skramovsky, Günther Steiner, Helmut Trojer, Ferdinand Wieser und Christian Wurnitsch.

In der Rezeption und Kanonisierung der Arbeiten wird die multiple Autor*innenschaft allerdings oft durch eine nur den Geschwistern zuzurechnende Autorinnenschaft verdeckt.

Mikki Muhr

Die ursprüngliche Materialität von Franz Erhard Walthers 58-teiliger Skulptur *1. Werksatz* (1963–1969) verdankt sich einer Kollaboration. Ab 1963 arbeitete Walther mit seiner damaligen Lebensgefährtin Johanna Frieß zusammen, die die Entwürfe des Künstlers in den Stoff von Werkzeugen einnähte, die ähnlich wie Kleidungsstücke aussahen und bei Körperaktionen zum Einsatz kamen. Diese anfängliche Ausweitung des Projekts, vom Künstler als alleinigem Produzenten zu einer vernetzten Aktivität, zeugt bereits von Walthers Offenheit gegenüber dem Prozess und der Partizipation als konstitutiven Kräften in seinem gesamten Œuvre.

In fließenden Übergängen zwischen Skript, Requisite und Prothese regen die Skulpturen des *1. Werksatzes* einzelne Personen und Gruppen zu körperlichen Aktivitäten an; sie wirken dabei als Unterstützung und Erweiterung. Selbst wenn die Werkstücke nicht im Einsatz sind oder aufwändig gefaltet und verpackt eingelagert werden, fungieren sie als Schnittstellen für potenzielle Kollaborationen und bieten eine Reihe von Möglichkeiten zur Erprobung individueller und kollektiver Handlungsfähigkeit. Ihre physische und soziale Umsetzung erfordert Teilnehmende, die in einer koordinierten Anstrengung die jeweilige Arbeit anfassen, entfalten, tragen, abdecken, einfügen oder anderweitig aktivieren. Dementsprechend werden die Bedingungen der Kollaboration in Bezug auf drei miteinander zusammenhängende Akteure ständig neu ausgehandelt: den eigenen Körper, das Objekt und die Körper der anderen. Walther war darum bemüht, die Kontrolle abzugeben und es den jeweils unterschiedlichen Teilnehmer*innen der Aktionen selbst zu überlassen, in welcher Form sie sich mit dem jeweiligen Werk beschäftigen wollen; jedoch inszenierte er zwischenzeitlich seine sogenannten „Demonstrationen“ – öffentliche pädagogische Übungen, bei denen der Künstler selbst vorführt, wie jede Arbeit zu verwenden ist. Auf diese Weise hinterlässt er uns eine Reihe von widersprüchlichen Anleitungen und ergebnisoffene Partituren und kultiviert damit eine produktive Spannung zwischen unbestimmten und geschlossenen Systemen.¹ Der Künstler fasste die choreografierten wie auch improvisierten Aktionen in hybride Leinwandkonstruktionen, deren Wirkung sich an der Schnittfläche zwischen Kollaboration und Kontrolle entfaltet.

Jordan Carter

1 So notierte Walther 1972: „I determine my own work-process (in so doing my actions are restricted by the conditions of the work-process)—I cannot determine the work-process alone since others are also engaged in it (if I try to push it beyond a certain point, I can destroy the work-process). There is a reciprocal influence on the participants.“ (Ich bestimme meinen eigenen Arbeitsprozess (womit meine Aktionen von den Bedingungen

des Arbeitsprozesses eingeschränkt werden) – ich kann den Arbeitsprozess nicht allein festlegen, weil auch andere darin involviert sind (wenn ich versuche, ihn über einen bestimmten Punkt hinauszubringen, kann ich den Arbeitsprozess zerstören). Es besteht eine gegenseitige Beeinflussung der Teilnehmenden.) Franz Erhard Walther, „Franz Erhard Walther: First Workset“, in: *Avalanche*, 4 (1972), S. 34–41.

Ant Farm

Inflatables Illustrated, 1971

Die erste Einstellung von Ant Farms Videoarbeit *Inflatables Illustrated* zeigt eines ihrer aufblasbaren ICE-9-Objekte und ihren bedarfsgerecht umgebauten Media Van – zwei Elemente eines umfassenderen Systems zum Informationsaustausch, das bei der im April 1971 begonnenen Truckstop-Network-Tour zum Einsatz kam. Eine Portapak-Videokamera und ein dazugehöriges Abspielgerät begleiteten das Kollektiv auf ihrem Road Trip quer durch das ganze Land. Das Video leitet über zu Curtis Schreier mit seinem an eine Baby-Moon-Radkappe erinnernden Hut in Form einer geodätischen Kuppel mit der Frequenz 2. In der Küche der gemeinschaftlichen Arbeits- und Wohnräume, die Ant Farm in einer Lagerhalle in Sausalito unterhielt und in der auch ihr unverkennbarer Medienkühlschrank zu sehen ist, führt er seinen Mitwirkenden und der Kamera vor, wie sie Inflatables selbst herstellen können. Schreiers Lektionen werden unterbrochen durch Einschübe psychedelischer, fast ekstatischer Szenen von der Errichtung aufblasbarer Objekte im landschaftlichen Maßstab, die Kelly Gloger bei ökologischen Teach-ins und großen Zusammenkünften auf 16-mm-Material aufnahm. Mit ihren wogenden Formen lädt die fließende, plastische Welt zum gemeinsamen Experimentieren ein – zum Schieben, Ziehen, Rollen, Klettern, Interagieren, Spielen, Filmen und pausenlosen Lachen – und erweitert als ökologische, informationelle und soziale Maschine das Wirkungsfeld der Beteiligten. „Seht ihr, wie enthemmt man in einem Inflatable wird?“, hören wir aus dem Off. Die stummen Farbaufnahmen wurden während einer Live-Wiedergabe auf Schwarzweißvideo überspielt und, wie die Tonspur bezeugt, kollektiv rezipiert. Was die Aufnahmen an Farbe verlieren, gewinnen sie an Klang und Gelächter hinzu. „Es ist, als würde man sich treiben lassen und hätte etwas genommen oder als wäre man von etwas verschluckt worden.“ „Die Inflatables offenbaren eine vierte Dimension, in der es keine Regeln gibt“, ergänzt eine andere Stimme. *Inflatables Illustrated* ist nicht nur eine videografische Variation des ebenfalls 1971 erschienenen Do-it-yourself-Handbuchs *Inflatocookbook* von Ant Farm. Als Teil einer weitläufigen medientechnischen Apparatur, die Printmedien, Film, Events, Performance, Kameras, Vans und sogar die Oberfläche von Kühlschränken beinhaltet, erinnert dieses Videoband daran, dass die DIY-Bewegung das „Selbst“ in kollektive Tätigkeiten und Vernetzungsprozesse einlässt, in denen sich die Grundelemente des Lebens neu verbinden und neue Lebensformen entstehen.

Felicity D. Scott

Haus-Rucker-Co.
(Laurids und Manfred Ortner,
Günter Zamp Kelp, Klaus Pinter)
Larry Miller

Das „Weltraumzeitalter“ kulminierte in der Mondlandung 1969, die nicht nur ein markantes Ereignis der Menschheitsgeschichte, sondern auch ein Etappensieg der USA im machtpolitischen Wettlauf mit der UdSSR war. Zwischen Hippiekultur und Kaltem Krieg, zwischen euphorischem Fortschrittsglauben und düsteren Zukunftsängsten zerrissen, war es vor allem eine Zeit gesellschaftlicher Auf- und Umbrüche. Auch abseits der Raumfahrt zeigte sich die Space-Age-Euphorie mit ihrer Verwendung innovativer, aerodynamisch weicher, leichter und transparenter Formen und Materialien in der Kunst wie auch in der Alltagsästhetik.

Interdisziplinäre Kunstformen mit gesellschaftsveränderndem Anspruch waren angesagt und spiegelten sich beispielhaft in den Arbeiten der Künstlergruppe Haus-Rucker-Co. (Günter Zamp Kelp, Laurids und Manfred Ortner, Klaus Pinter). Schon der Gruppenname war Programm: Er bezog sich nicht nur auf den Herkunftsraum der Künstler, das Hausruckviertel in Oberösterreich, sondern auch auf das Verrücken gängiger Parameter in Kunst und Architektur. Dies bewerkstelligte die Gruppe ab 1967 durch ein „mind-expanding program“, als eine Kunst der Bewusstseinsweiterung und -intensivierung, in der Kommunikation und menschliche Nähe gegen die Kälte einer in Konsumismus erstarrten Gesellschaft mit ihren naturzerstörenden Tendenzen ausgespielt wurden. So basiert das *Gelbe Herz* auf der Form einer Glühbirne, in deren Innerem sich Paare in meditativ entspannter Atmosphäre von Alltagssorgen befreit fühlen sollten. Körperliche Nähe sollte auch das *Battleship* vermitteln, das der Gefühlsstimulation für Paare per Knopfdruck und Leuchtanzeige dient – ein zur Friedensarche mutiertes Kriegsschiff im Dienste von „make love not war“. Für Larry Miller war Fluxus jenes Künstler*innenkollektiv, das er – außer mit seiner Kunst – auch mit seiner kuratorischen und wissenschaftlichen Kompetenz bereicherte. Mit *OUTER SPACE* schuf er einen nüchternen Wegweiser, ein „performing object“, in ein mysteriöses Jenseits von Raum und Zeit.

Rainer Fuchs

Kreuz, Quadrat, Kreis – Grundformen des Suprematismus als Gruppenaktionen auf einem Dach in New York, auf dem Roten Platz in Moskau, auf einer Wiese in der Nähe von Ljubljana: *Transcentrala, New York, Moscow, Ljubljana* steht beispielhaft für IRWINs „retro-prinzip“, eine Methode zur Rekontextualisierung von Motiven politischer Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seit der Gründung 1983 setzt sich das Kollektiv mit avantgardistischen Bewegungen Osteuropas sowie der Dialektik von Avantgarde und Totalitarismus auseinander. Zitate, Aneignungen und Montagen historischer Bildformeln dienen dabei weniger der Kritik als vielmehr der „subversiven Affirmation“ (Boris Groys) oder „Überidentifikation“ (Slavoj Žižek) mit einem kulturellen System, das den eigenen, ursprünglich utopischen Ansprüchen nicht gerecht wird.

Innerhalb der kollektiven Arbeitsweise von IRWIN richtete sich zunächst das Interesse auf die Schaffung lokaler Netzwerke. Ab den 1990er-Jahren gewannen die Interaktion und der Erfahrungsaustausch mit internationalen Kolleg*innen an Bedeutung. Diesen beiden Phasen lassen sich am 1984 von IRWIN, der Band Laibach sowie von der Theatergruppe Gledališče sester Scipion Nasice gegründeten Kunstkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK) ablesen. Trat NSK zunächst als hermetische, ja totalitär wirkende Organisation auf, wurde das Kollektiv 1992 zu einem Staat ohne Territorium. „The NSK State in time is an abstract organism, a suprematist body, installed in a real social and political space as a sculpture comprising the concrete body warmth, spirit and work of its members.“ (Der „NSK-Staat“ ist ein abstrakter Organismus in der Zeit, ein suprematistischer Körper, der in einem realen sozialen und politischen Raum als Skulptur installiert ist, welche die konkrete Körperwärme, den Geist und die Arbeit seiner Mitglieder umfasst.)¹

Zu den wichtigsten Projekten zählt die *NSK Embassy Moscow* (1992) in einer privaten Moskauer Wohnung, in deren Rahmen erstmals NSK-Pässe beantragt werden konnten. Das Nachfolgeprojekt *Transnacionala* führte IRWIN mit befreundeten Künstler*innen im Sommer 1996 quer durch die USA. Im Anschluss daran transformierte IRWIN die Erfahrungen dieses Projekts in mehrere gleichnamige Installationen, die die Form von NSK-Passbüros annahmen.

Gudrun Ratzinger

1 Eda Čufer und IRWIN, *NSK State in Time*, Ljubljana 1992, wiederabgedruckt in: Laura Hoptman, Tomas Pospiszyl (Hg.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, Cambridge/Massachusetts 2002, S. 301.

Friedrich Kiesler

Studie zum Space House, 1933

1933 zeigte Friedrich Kiesler in den Schauräumen der Modernage Furniture Company in New York sein *Space House* als 1:1-Modell. Das nach einigen Wochen wieder abgebaute, aber nie in realiter produzierte Haus trug den Erfordernissen nach kleinen, funktionalen und leistbaren Wohnungen im Zuge der Weltwirtschaftskrise Rechnung, setzte aber zugleich neue Maßstäbe im Design. Das Gebäude war mit seinen organisch gerundeten, transparenten Formen aus Glas und Plastik auf Interaktion mit der Psyche und Physis des menschlichen Körpers ausgelegt. Fließende Formen für menschliche Bewegungsströme bestimmten die Architektur primär als dynamisches Raumphänomen. Dazu wurden anstelle stereometrischer Raumteiler Vorhänge und Schiebewände als flexible Elemente eingesetzt. Seit den 1930er-Jahren entwickelte Kiesler auch seine Theorie des „Correalismus“, die sowohl Individuum und soziale Umwelt wie auch die unterschiedlichen Kunstgattungen als miteinander korrelierende Teile eines ganzheitlichen Gefüges begriff. Das Visionäre des *Space House*, das sich auch in der malerischen Studie dazu vermittelt, fand in den 1950er-Jahren seine Fortsetzung im *Endless House*, Kieslers prägnantestem biomorphem Architekturentwurf.

Rainer Fuchs