

**Markreflexive Gesten in der Kunst anhand Arbeiten von Charlotte Posenenske,  
Maria Eichhorn, Andrea Fraser und Cameron Rowland**

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades MEd, Master of Education

Verfasser	Stefan Fleischer, BA BSc
Studienrichtung	Masterstudium Lehramt kkp Kunst und kommunikative Praxis (Bildnerische Erziehung) dex Design, materielle Kultur und experimentelle Praxis (Technisches und Textiles Werken)
Betreuerin	Univ.-Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung Universität für Angewandte Kunst Wien

Wien, am 23.2.2023



## **Kurzfassung**

Die Arbeit fokussiert die Perspektive auf den Kunstmarkt innerhalb des Kunstsystems unter Heranziehung des Begriffs der marktreflexiven Geste, den Isabelle Graw in ihrem Buch „Der große Preis“ (2008) prägt. Sie meint damit Aspekte von Kunstwerken, die den Handlungsspielraum im aufgespannten Feld zwischen ihrer autonomen Position und ihrer Wertform aufzeigen und beeinflussen. Unter diesem Blickwinkel werden die Rohobjekte der „Serie D“ (1967) von Charlotte Posenenske, das Projekt „Das Geld der Kunsthalle Bern“ (2001) von Maria Eichhorn, die Videoinstallation/Performance „Kunst Muss Hängen“ (2001) von Andrea Fraser sowie die Arbeit „New York State Unified Court System“ (2016) von Cameron Rowland analysiert. Ausgehend von der Fragestellung, unter welchen Bedingungen die einzelnen Werke ihren eigenen Wert verhandeln, wird beschrieben, wie dieser gebildet und beeinflusst wird. Der Vergleich zeigt, dass die Wertform nicht negiert werden kann, jedoch Möglichkeiten ausgelotet werden, wie Herstellung und Distribution befragt werden. Die transparente Ausleuchtung der Produktion des Werks und der damit in Verbindung stehenden Arbeit stellt ein verbindendes Element in den ausgewählten Arbeiten dar. Die Beziehung zum Ausstellungsort und zur Kunst selbst als abstraktes Subjekt spiegelt eine Transformation einer institutionskritischen Praxis wider. Die Veränderung, die sich im jeweiligen Kontext abbildet, zeigt, wie sich die Rolle von Künstler:innen sichtbar macht. Von Posenenskens Verlassen der Kunst über Eichhorn und Frasers Anerkennen von Abhängigkeiten bis zu Rowlands bewusstem Einsetzen der künstlerischen Position reicht die exemplarische Abhandlung dieses Textes.

## **Abstract**

This thesis focuses on the perspective of the art market within the art system, drawing on the concept of the market-reflexive gesture coined by Isabelle Graw in her book "Der große Preis" (2008). By this she means the aspects of artworks that demonstrate and act on the sphere of influence between their autonomous position and their relative worth. The objects of "Serie D" (1967) by Charlotte Posenenske, the project "Der Geld der Kunsthalle Bern"(2001) by Maria Eichhorn, the video installation/performance "Kunst Muss Hängen" (2001) by Andrea Fraser and the work "New York State Unified Court System" (2016) by Cameron Rowland are analysed from this perspective. Starting from the question of the conditions under which an individual work negotiates its own value, it is described how this is formed and influenced. The comparison shows that the relative worth cannot be denied, but explores possibilities as to the critique of production and distribution. The transparent examination of the production of artwork and its associated labour represents a unifying element in the selected works. The relationship to the exhibition space and to art as an abstract subject reflects a transformation of a practice critical of the institution itself. In each case, the change depicted makes visible the role of the artist. This is exemplified in forms ranging from Posenenske's abandonment of art, to Eichhorn and Fraser's acknowledgement of dependencies, to Rowland's conscious deployment of the artistic position.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>7</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>8</b>
1.1 Zum Titel der Arbeit	9
<b>2. Charlotte Posenenske</b>	<b>11</b>
2.1 Serie D, 1967	11
2.2 Verhalten am Markt	16
2.2.1 Wertsteigerung und -bildung	18
2.3. Herstellungsprozess / Serialität	21
2.4. Subversive Strategie / Politischer Aspekt	25
2.5. Zusammenfassung	28
<b>3. Maria Eichhorn</b>	<b>29</b>
3.1. Das Geld der Kunsthalle Bern, 2001	29
3.2. Nichts als Leere	32
3.3. Dekonstruktion / Kunstförderung	36
3.4. Anteilnahme	44
3.4.1. ARRTSA - Artist's Reserved Rights Trade and Sale Agreement	48
3.5. Zusammenfassung	54
<b>4. Andrea Fraser</b>	<b>55</b>
4.1. Kunst muss hängen, 2001	56
4.2. Kippenberger und das Netzwerk	61
4.3. Die Inszenierung der Person	66
4.4. "Performance" als Strategie	69
4.5. Zusammenfassung	72
<b>5. Cameron Rowland</b>	<b>75</b>
5.1. New York Unified Court System, 2016	75
5.2. Produktion	78
5.3. Property	82
5.4. Zusammenfassung	88
<b>6. Vergleich und Diskussion</b>	<b>90</b>
<b>7. Résumé</b>	<b>93</b>
Quellenverzeichnis	95
Abbildungsverzeichnis	100
Anhang	101



## Vorwort

Im Sommer 2021 lag ein angeblich echter Picasso auf meiner Stirn. Es war eine gravierte Goldscheibe, die ein mit wenigen Linien angedeutetes Gesicht zeigte. Das Werk, eine Medaille in der Größe einer Zitronenscheibe, hatte Elka Krajewska mitgebracht. Die Künstlerin hat 2010 in New York das "Salvage Art Institute" gegründet, das sich mit Kunstwerken, die als "total loss" bezeichnet werden, beschäftigt. Die künstlerischen Arbeiten, die bei Ausstellungen, Transporten oder sonstigen Gelegenheiten einen Schaden erleiden, sodass von der Kunstversicherung die volle Summe ausbezahlt wird, landen anschließend im Archiv der Versicherung. Sie verschwinden vom Kunstmarkt und der Öffentlichkeit, da sie keinen Wert, im Sinne eines monetären Preises, mehr besitzen. Durch die Zusammenarbeit mit dem Institut bekommen diese eine neue Sichtbarkeit und werden im Kontext ihrer Versicherungsgeschichte präsentiert.<sup>1</sup> Die Herkunft der mitgebrachten Goldscheibe, auf die Krajewska aufgrund ihrer Praxis in Zusammenhang mit dem SAI gestoßen ist, kann ich nicht mehr eindeutig rekonstruieren, jedoch werden im Internet ähnliche Objekte von Picasso zum Verkauf angeboten. Dabei wird die Zusammenarbeit des Künstlers mit dem Goldschmied François Victor-Hugo erwähnt, mit dem er gemeinsam Werkserien erstellt hat. Angeblich weigerte sich Picasso anfangs, die Arbeiten zu verkaufen. Später sollte er aber seine Meinung geändert haben und der Schmied produzierte autorisierte Auflagen, die in der Öffentlichkeit nicht präsent waren, da sie direkt an ihre Käufer:innen gelangten.<sup>2</sup>

Dass ausgerechnet eine Goldmünze womöglich ihren Wert verloren haben sollte, brachte verschiedene Fragestellungen auf, die durch weiterführende Recherche zu dieser Arbeit führten. Wie ist es möglich, dass ein echter Picasso vom Markt verschwinden kann? Angenommen, die Münze wurde von einer Kunstversicherung als "total loss" deklariert, welchen Wert hat sie noch? Die Auseinandersetzung mit dem Salvage Art Institute hat gezeigt, dass auf diese Fragen keine einfachen Antworten gefunden werden können. Das System von Kunst und ihrem Markt besitzt sehr viele verschiedene Ebenen, die sich weder klar voneinander abgrenzen noch eindeutig definieren lassen. Sobald sich aber ein Werk gegen eine gewisse Struktur richtet oder versucht diese sichtbar zu machen, wird deutlich, welche Abhängigkeiten und Bedingungen vorherrschen. Dadurch begann für mich die Auseinandersetzung mit möglichen Rändern des Kunstmarktes und dem Verhältnis zur Kunst, das sich darin widerspiegelt.

---

<sup>1</sup> vgl. Salvage Art Institute, [www.salvageartinstitute.com](http://www.salvageartinstitute.com) (Letzter Zugriff am 18.3.2022)

<sup>2</sup> vgl. Masterworks Fine Art, [www.masterworksfineart.com](http://www.masterworksfineart.com), (Zugriff am 18.3.2022)

## 1. Einleitung

Die Arbeit unternimmt den Versuch, den Zusammenhang zwischen der Kunst und ihrem Markt näher zu betrachten. Aus der Perspektive der Werke wird folgender Fragestellung nachgegangen: Unter welchen Bedingungen verhandeln künstlerische Arbeiten ihren eigenen Wert? Daraus leiten sich die Fragen ab, auf welchen Ebenen dies passiert und welche Motivation dahinter stecken kann.

Anhand vier etablierter Künstler:innen werden diese Aspekte exemplarisch betrachtet und diskutiert. Die Wahl der Werke begründet sich einerseits durch den Fokus auf Inhalte, die sich mit ökonomischen Aspekten auseinandersetzen und diese thematisieren. Da sich dieser Diskurs auch in seiner Historizität selbst reflektiert und verändert, sind auch die Personen und ihre Werke unterschiedlichen Jahrzehnten zuzuordnen. Andererseits wurden die folgenden Personen ausgewählt, da sie unterschiedliche Strategien der Verweigerung und Dekonstruktion anwenden und dadurch verschiedene Bereiche der Kunstproduktion in Frage stellen. Diese Ebenen, anhand derer die künstlerischen Positionen besprochen werden, können mit der konkreten Herstellung des Werks, der Rolle der Künstler:in, dem Ort der Präsentation und dem Aspekt der Distribution benannt werden.

Die Arbeiten werden zuerst detailliert beschrieben, um daraus Aspekte zu formulieren, die in Bezug zum Thema sichtbar werden. Um diese in ihrem Kontext nachzuvollziehen, sind Hintergrundinformationen notwendig, um die historische Entwicklung dieser Auseinandersetzung einzubeziehen. Die Betrachtung der einzelnen Schwerpunkte sollte die Arbeiten nicht auf den jeweiligen Aspekt reduzieren, sondern eine einfache Lesbarkeit der Ebenen ermöglichen. Diese können gewissermaßen nicht vollständig voneinander getrennt gesehen werden, vielmehr überlagern sie sich und produzieren komplexe Schnittmengen. Die ausgewählten Werke besitzen Überschneidungen und ergeben Zusammenhänge, die bei näherer Beobachtung erkennbar werden. Durch das gemeinsame Betrachten bekommt die Auswahl den Charakter einer verschriftlichten Ausstellung, die zum Thema der Marktreflexion kuratiert wurde. Die Zusammenstellung der Arbeiten gibt eine Perspektive vor, mit der die Thematik behandelt wird. Diese Vorannahme ist zu berücksichtigen, um nicht anhand der Beispiele allgemeine Aussagen zu treffen.

Beginnen werde ich in dieser Arbeit mit **Charlotte Posenenske**, deren minimalistische Objekte ihrer "Serie D" für einen langen Zeitraum autorisiert zum Produktionspreis zu kaufen waren und sich somit der Eignung als Spekulationsobjekt entzogen, da es kein begrenztes Angebot gab. Ihre Arbeiten werden mit einem Fokus auf das Werk und seine Aufgaben im

Kunstmarkt betrachtet. Die zweite Künstlerin ist **Maria Eichhorn**, die sich unter anderem intensiv mit dem Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement (ARRTSA) auseinandergesetzt hat. Ein Vertrag, der 1971 vom Kurator und Kunsthändler Seth Sieglaub gemeinsam mit dem Anwalt Bob Projanski entworfen wurde, welcher den Künstler:innen wesentliche Rechte an ihren Werken zusichern sollte. Eichhorns Arbeiten spielen mit einer Ästhetik des Bürokratischen, mit der sie versucht, die Abläufe der Finanz- und Kunstwelt zu zeigen und zu dekonstruieren. Anhand ihrer Arbeit "Das Geld der Kunsthalle Bern" wird das Verhältnis von Institutionen zum Sponsoring, vor allem das von Museen und Kunsthallen, sichtbar. Ihr gegenüber steht **Andrea Fraser**, die durch ihre performative Arbeit unterschiedliche Aspekte einer Institutionskritik zeigt und die eigene Person mehr in den Fokus rückt. Anhand der Arbeit "Kunst Muss Hängen" wird die Rolle von Künstler:innen genauer analysiert. Die vierte Position ist **Cameron Rowland**, ein Künstler, der gegenwärtig die Produktionsbedingungen von Kunst und deren Distribution hinterfragt und Konzepte entwickelt, anhand derer sich Werke auf ökonomischer Ebene verhalten können. Durch die Vermietung einiger seiner Arbeiten wird die Rolle des Kaufens und Sammelns thematisiert und gleichzeitig auch hinterfragt. Am Beispiel des Werks "New York State Unified Court System" wird sichtbar, wie die Auseinandersetzung mit Strukturen innerhalb der Kunst genutzt werden kann, um gesellschaftliche Anliegen einzubringen.

Die Arbeiten werden nacheinander in einzelnen Kapiteln diskutiert, um abschließend ein Resümee aus dieser Auseinandersetzung zu ziehen. Die Fragestellung nach dem Verhältnis der Werke zum Kunstmarkt ist im Titel der Arbeit enthalten, welcher im nächsten Abschnitt näher erläutert wird.

### 1.1 Zum Titel der Arbeit

Die Erklärung des Titels "*Marktreflexive Gesten in der Kunst anhand Arbeiten von Charlotte Posenenske, Maria Eichhorn, Andrea Fraser und Cameron Rowland*" teilt sich in mehrere Bereiche auf.

Bereits das Wort "Markt" besitzt mittlerweile den Ruf einer "*politische Ikone*"<sup>3</sup>, sodass die Verwendung Vorsicht fordert, um einen neutralen Umgang zu forcieren. Der Soziologe Nico Stehr schreibt dazu:

---

<sup>3</sup> Stehr, Nico (2007): *Die Moralisierung der Märkte - Eine Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.129.

*Der Marktbegriff ist zwar die primäre, angebliche neutrale Erklärungsgrundlage der Ökonomie; aber trotz der angeblichen normativen und politischen Neutralität des Marktbegriffs finden sich in vielen Diskussionen (auch in der Ökonomie) immer wieder Verweise auf den gesellschaftlichen Stellenwert des Marktes, die nicht selten mit großer polemischer Anstrengung und politischer Überzeugungskraft vorgetragen werden.<sup>4</sup>*

Die Verwendung des Marktbegriffs meint in dieser Arbeit immer den Kunstmarkt, der in seiner geografischen und historischen Vielschichtigkeit nicht eindeutig gefasst werden kann. Die Position jenes Marktes, inwiefern er mit der Gesellschaft verbunden ist, ist durch seine Basis, die Kunst, schon zum Teil verankert. Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw meint, dass der Markt nicht von der Gesellschaft abgekoppelt betrachtet werden kann. Sie beschreibt ihn als System, das die ganze soziale Ebene in Form eines Netzes umschließt. Sie führt den Begriff der *“marktreflexiven Geste”* ein, welcher auch titelgebend für diese Arbeit ist, und meint damit Kunstwerke, die den Handlungsspielraum in dem System von Kunst und ihrem Markt aufzeigen und verändern. Damit ist aber auch die Voraussetzung gegeben, dass die Kunst nicht vollständig autonom gedacht werden kann, sondern auch ihre Fremdbestimmtheit anerkennt, schreibt Graw.<sup>5</sup> Die Reflexion des Marktes meint weder ein einfaches Widerspiegeln und Darstellen von Abhängigkeiten, noch eine polemische Kritik, sondern ist im Kontext der Arbeit als neutrale Auseinandersetzung mit Wirkungsmechanismen und deren Auswirkungen gedacht.

Der Begriff *“Geste”* beschreibt in dieser Arbeit Aspekte von Werken, deren bestimmte Ausformung auf eine Bedeutungsebene verweist und interpretiert werden kann. Die Formulierung einer *“Handlung oder Mitteilung, die etwas indirekt ausdrücken soll”*<sup>6</sup> ist im Feld einer künstlerischen Geste zu erweitern, da sich dieser Ausdruck auf vielfältige Weise zeigen kann. Der Fragestellung, wo diese Gesten liegen können, wird bei den analysierten Werken nachgegangen.

Die Integration der Künstler:innen im Titel macht deutlich, dass die Perspektive auf den Sachverhalt maßgeblich durch die Auswahl der Werke bestimmt wird. An jedem Werk werden andere Aspekte sichtbar, die in der Zusammenstellung einen Beitrag zur untersuchten Thematik liefern.

---

<sup>4</sup> Stehr, Nico (2007), ebd. S.75.

<sup>5</sup> vgl. Graw, Isabelle (2008): *Der Große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln: DuMont. S.10

<sup>6</sup> dudn.de: Geste, die; Bedeutungen (2); Quelle: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geste> (Letzter Zugriff am 12.1.2023)

## 2. Charlotte Posenenske

Das Werk “Serie D” von Charlotte Posenenske (1930-1985) wurde aufgrund der Verkaufsbedingung, die sie verfügt hatte, ausgewählt. Der Aspekt der autorisierten unlimitierten Produktion wird dabei im Verhältnis der Kunst zu ihrem Markt näher betrachtet. Inwiefern die Setzung des Preises auch auf formaler und konzeptueller Ebene behandelt wird, ist Gegenstand der Untersuchung. Die Serie wird zuerst in ihrer Struktur dargestellt und anschließend folgt die Beschreibung der ersten Präsentationsformate. Anhand dieser Informationen werden Fragestellungen formuliert, die zu Unterkapitel gruppiert eine gegliederte Betrachtung des Werks ermöglichen. Dieser Ablauf wird bei allen Werken beibehalten.

### 2.1 Serie D, 1967

Die “Serie D” – erstmals präsentiert 1967 – ist ein Set aus einzelnen Vierkantrohren, die miteinander kombiniert werden können. Die detaillierte Beschreibung der Bauteile wird anhand der Fotografie, auf der die Objekte auf einem Flugfeld inszeniert sind, abgehandelt.

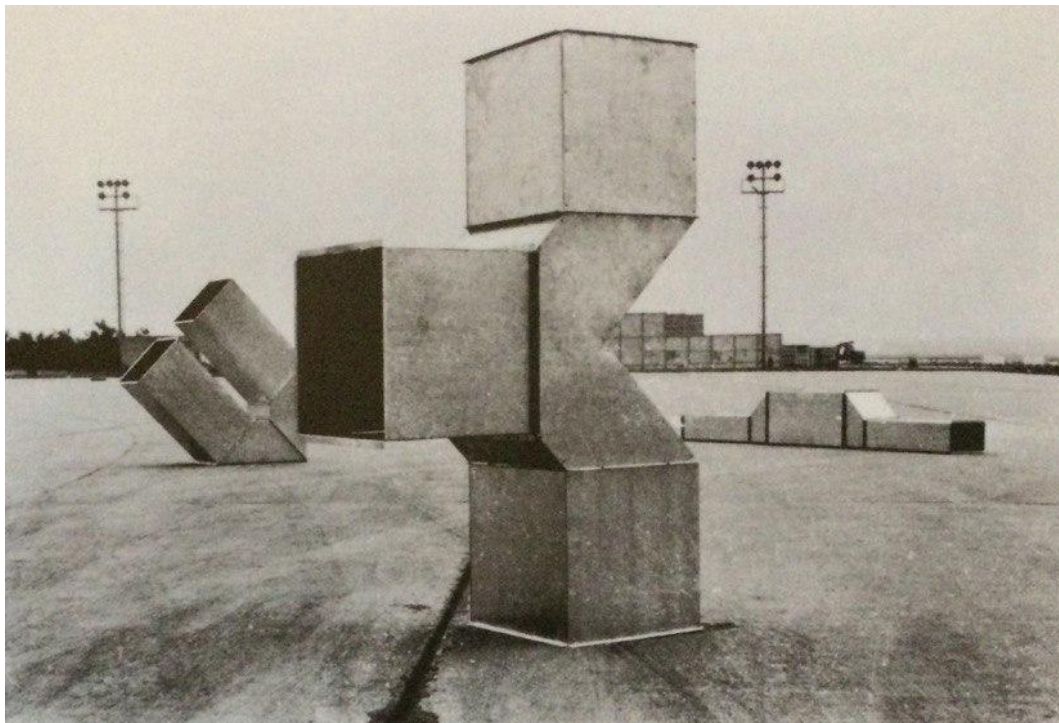


Abbildung 1: Vierkantrohre Serie D auf dem Flughafen Frankfurt am Main, 1967

Auf dem Bild sind die Einzelteile der Serie D in verschiedenen Formationen zu sehen. Im Vordergrund sowie links befinden sich Anordnungen aus jeweils vier Teilen. Rechts davon ist eine liegende Form aus fünf Teilen zu erkennen. Insgesamt besteht die Werkserie aus sechs unterschiedlichen Formen aus galvanisiertem Stahl. Die Hohlformen sind aus gekantetem Blech und bilden Vierkantrohre, die beliebig miteinander kombiniert werden können, da sich ein einheitliches Grundmaß durch die Serie zieht. Es gibt zwei Prismen mit quadratischer Öffnung, einmal in Würfelform mit einer Seitenlänge von 46 cm und einmal mit einer doppelten Höhe von 92 cm. Ein weiterer Teil besitzt dieselbe Höhe, hat jedoch einen schmalen, rechteckigen Querschnitt mit den Innenmaßen von 46 cm mal 23 cm. Das Eckstück, welches eine Änderung der Laufrichtung um 90 Grad ermöglicht, besitzt zwei quadratische Öffnungen, sowie auch das T-Stück, welches auf drei Seiten quadratisch geöffnet ist. Ein Element verändert den Querschnitt von der quadratischen Öffnung hin zum schmalen Rechteck und lässt so eine Verbindung zwischen dem Quader mit rechteckiger Öffnung und den anderen Bauteilen zu. Wie bei Bauklötzen folgen die Größen der Teile einer strukturierten Logik, die sich auf eine Ausgangslänge bezieht.

Die Plastiken, die aus der Verbindung mehrerer Einzelteile entstehen, sind am Bild auf einem Flugfeld zu sehen. Die Anordnung der unterschiedlichen Formen folgt keiner erkennbaren Struktur, jedoch wurden die Prismen jeweils mit aufeinander passenden Öffnungen verbunden. Damit wird die Logik von Lüftungsrohren, an deren Optik die Serie erinnert, übernommen, die das ungehinderte Durchströmen von Luftvolumen ermöglichen soll. Jedoch wird der Aspekt der Be- und Entlüftungsanlage gebremst, da die Anordnung der Einzelteile meist nicht auf eine Verwendung im Sinn der Bautechnologie zurückzuführen ist. Die Differenz zur Haustechnik ergibt sich einerseits eben durch die Anordnung, aber auch durch die Tatsache, dass es sich nicht um wiederverwendete Materialien, sondern um eigens produzierte Objekte handelt. Das Werk ist dadurch auch von der Praxis des "ready-made", bei der vorgefundene Alltagsgegenstände und Produkte in ein Kunstwerk integriert werden oder dieses bilden, abzugrenzen. Dieser Unterschied wird in der formal sehr ähnlichen Serie DW deutlicher sichtbar. Diese Serie, die im Vergleich zur Serie D nur aus vier unterschiedlichen Einzelteilen besteht, wird nicht aus Stahlblech, sondern aus Wellpappe gefertigt. Diese Teile unterscheiden sich auch in der Größe, da statt dem Grundmaß von 46 cm, welches die Struktur der Serie D bildet, eine Länge von 70 cm gewählt wurde. Die Verschiebung von Metall zu Karton macht eine Dematerialisierung deutlich, bei der die Idee beibehalten wird, aber der Herstellungsprozess vereinfacht wird.

Bei beiden Serien sind die Kanten an den Öffnungen nach außen gekehrt, sodass sich dadurch die Verbindungsstellen ergeben. Diese sind sichtbar und machen das Aneinanderfügen der Einzelteile nachvollziehbar und legen die Konstruktion der Plastiken offen. Die Seiten der Einzelteile der Metallserie D bestehen aus einzelnen Blechen, die anschließend mit Nieten zum Rohrstück verbunden werden. Untereinander werden die Teile dann mit Schrauben zusammengefügt. Im Gegensatz zu Lüftungsrohren wird kein Dichtungsband oder Ähnliches eingesetzt. Bei der Serie DW aus Wellpappe, werden die Einzelteile, ähnlich wie bei Kartonverpackungen, gefaltet und mit Klammern verbunden. Zu den Verbindungsschrauben aus Kunststoff kommen auf den Flansch passende Kartonrahmen hinzu, um die Teile zu stabilisieren. Diese sind an allen Öffnungen der Rohre angebracht und verhindern dadurch ein diagonales Wegknicken der Elemente. Im Vergleich zu den Objekten aus Stahlblech ist bei der Serie aus Wellpappe der Flansch wesentlich breiter und die hellen, fast weißen Verbindungsschrauben sind deutlich sichtbar.

Von der Serie D existieren Prototypen aus dem Jahr 1967, sowie zahlreiche autorisierte Produktionen aus den Folgejahren. Die Künstlerin ließ die Einzelteile in Werkstätten herstellen und verkaufte sie unsigniert zum Produktionspreis. Es sollten allerdings immer “mindestens drei Teile”<sup>7</sup> sein, erwähnt Isabelle Malz, die Kuratorin einer Retrospektive über Posenenske in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Kooperation mit der Dia Art Foundation. “Zum Verkauf lieferte die Künstlerin auch Kombinationsvorschläge, jedoch blieb die Entscheidung letztlich in den Händen der Käuferin”<sup>8</sup>, informiert Malz bei einer gefilmten Tour durch die Ausstellung.

Neben den Objekten existieren inszenierte Fotografien der Serie, wie das oben beschriebene Bild, die Posenenske aufgenommen hat. Dafür wurden unterschiedliche Kombinationen aufgebaut und an verschiedenen Orten dokumentiert. So wie das Bild am Frankfurter Flughafen sind es oft Orte, an denen Bewegung stattfindet. Zum Beispiel sind die Objekte neben Straßen, auf Kreisverkehren oder in Lagerhallen zu sehen. Erst durch die skulpturale Anordnung sind die Plastiken als Kunstwerke identifizierbar, da sich die Materialität im Vordergrund eines Flughafens vergleichsweise nicht sehr deutlich vom Umfeld abhebt.

Im Jahr 1967 wurde die Serie erstmals öffentlich gezeigt. Von der ersten Ausstellung in der “Kleinen Galerie” in Schwenningen gibt es einen Textentwurf von Posenenske. In der Beschreibung werden die Einzelteile sowie der Umgang mit ihnen dargestellt. Dabei wird das

---

<sup>7</sup> Kunstsammlung NRW (2020): Tour: Charlotte Posenenske: Work in Progress - with Curator Isabelle Malz; Quelle: <https://youtu.be/z9QDKlfhJso> (Letzter Zugriff am 12.1.2023), Minute 7:25.

<sup>8</sup> Kunstsammlung NRW (2020): ebd. Minute 7:35.

“Zusammensetzen und Umkombinieren der Einzelteile” als der “vielleicht interessanteste” Part an der Serie markiert<sup>9</sup>. Es wird erwähnt, dass es keinen Punkt gibt, an dem die Plastik “fertig” ist, da das Umbauen unendlich oft fortgesetzt werden kann. Mit der Intention, dass die Objekte in viel größeren Dimensionen gedacht werden und im Freien bewegt werden können, wird in diesem Text das Verlassen des Galerieraumes der Serie D beschrieben. Die Deutung und Interpretation dieser performativen Objekte, bei denen die Teilnehmenden eingeladen sind, sie zu verändern, wird in der Broschüre nicht mitgegeben.<sup>10</sup> Das Ende des Textes, welcher geradezu einen spielerischen Charakter hat, lautet folgendermaßen:

*“Was sie sonst noch alles sind oder bedeuten können (Kunst und so), soll hier nicht weiter erklärt werden. Hauptsache ist, daß man was verändern kann. Schöne Plastiken zum Beispiel. - Viel Spaß!”<sup>11</sup>*

Posenenske stellt dabei die Interaktion mit den Objekten über deren Interpretation. Ob die Elemente im Rahmen der ersten Ausstellung tatsächlich verändert, ist nicht dokumentiert. Der Aspekt des Umbaus ist jedoch im Text und in der offengelegten Struktur der Rohrstücke abzulesen. Ein konkretes Ereignis, bei dem die Transformation vor Ort nachweisbar ist, bedeutet daher eine wichtige Ergänzung zur Beschreibung der Serie und wird im folgenden Absatz näher dargestellt.

Im selben Jahr, 1967, wurde die Serie auch am Rande Frankfurts bei der von Paul Maenz und Peter Roehr organisierten Veranstaltung “Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören” gezeigt. Es wurden verschiedene Künstler:innen eingeladen, “Kunstwerke mit Ereignischarakter zu realisieren”<sup>12</sup>, schreibt Christina von Rotenhan im Katalog der Ausstellung “Monotonie ist schön” im Museum Haus Konstruktiv in Zürich. Der Titel des “Herzchen”-Abends richtete sich überspitzt gegen den kommerziellen Markt, da keine der gezeigten Arbeiten verkäuflich sein sollten, sofern sie physisch überhaupt noch vorhanden waren, meint von Rotenhan. Posenenske präsentierte die Serie DW und ließ sie von vier Männern, in weißen Lufthansa-Overalls mit der Aufschrift “Service” gekleidet, fortlaufend umbauen.<sup>13</sup> Das Einbetten der Arbeiter legt die Vermutung nahe, dass der Fokus auf das

---

<sup>9</sup> Maenz, Paul (1967): Ausstellungsbrochure für “Schöne neue Plastik”, in Kleine Galerie, Schwenningen 1967, basierend auf einem Entwurf von Charlotte Posenenske; zitiert aus: Malz, Isabelle (Hrsg.)(2020): *Charlotte Posenenske - Work in Progress*, Köln: Buchhandlung Walther König. S.163.

<sup>10</sup> vgl. ebd.

<sup>11</sup> ebd.

<sup>12</sup> von Rotenhan, Christina (2010): Kunst mit Ereignischarakter - Zur Ausstellung Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören (1967) S.61, in: Strauss, Dorothea (Hrsg.), Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Museum Haus Konstruktiv, Zürich (2010): *Monotonie ist schön - Charlotte Posenenske und Peter Roehr*, Heidelberg: Kehrer Verlag.

<sup>13</sup> vgl. ebd.

Verändern der Bauteile gelegt wird. Durch die performative Praxis wird zudem ein Näheverhältnis zu Agenden der Infrastruktur und der damit verbundenen Arbeit aufgebaut. Paul Maenz, der den Abend in der Galerie Loehr mitorganisierte, beschreibt im Gespräch mit Renate Wiehager, Kuratorin und Kunsthistorikerin, dass die Intention der Veranstaltung folgende war, vergängliche Kunstwerke zu zeigen. Zur Veranstaltung erwähnt Maenz explizit, dass es eben kein "Happening" sein sollte.<sup>14</sup> Damit meint er eine Art von Aktionskunst, die sich in den 1960er Jahren entwickelt hat, bei der performativ das Publikum in eine teilweise auch improvisierte Aktion miteinbezogen wird. Der Titel des Abends bezog sich laut ihm auf eine Szene aus dem Film "Lawrence von Arabien" (1962) von David Lean, in der ein Vater seinem Sohn vor einer weiten Wüstenlandschaft erklärt, dass dies alles ihm gehören wird. Der Galerist meint in diesem Zusammenhang, dass dies auch eine Anspielung auf die präsentierten Arbeiten des Abends sein sollte. Der Kurator beschreibt die Intention der Veranstaltung so, dass an den Werken nur etwas zu sehen sein sollte, aber nichts für den Kunstmarkt übrigbleiben sollte.<sup>15</sup> Die Einbettung der "Serie D" in diese Veranstaltung ist für die Beschreibung der Arbeiten wesentlich, da in diesem Rahmen das von Posenenske angebotene Umbauen performativ umgesetzt wurde. Durch die Intention der Kuratoren, dass anschließend keine markttaugliche Verwertung möglich sein sollte, rückt der Fokus auf die Veränderung der Elemente.

Wenn laut Maenz nichts für den Kunstmarkt übrigbleiben sollte, wie verhält es sich unter Anbetracht dieser Annahme um die Rohrstücke Posenenskies? Um diese Frage zu beantworten ist einerseits ein genaueres Kontextualisieren des Kunstmarktes, auf den Maenz anspielt, wichtig, aber auch die Setzung der Objekte von Posenenske, deren Nachlass seit ihrem Tod 1985 von ihrem Partner Burkhard Brunn verwaltet wird, spielt eine tragende Rolle. Maenz erwähnt im Gespräch mit Wiehager, die über Posenenskies Werk und das Zurückweisen des Marktes darin sprechen, oftmals den Begriff "politisch". Daraus geht auch der „politische“ Gehalt des Versuches, sich dem Markt auf eine gewisse Weise zu verweigern, hervor. Welchen Aspekt meint Maenz in diesem Zusammenhang und wie steht Posenenskies Arbeit im Verhältnis dazu?

---

<sup>14</sup> Kunstsammlung NRW (2020): Talk: Charlotte Posenenske - Paul Maenz und Renate Wiehager im Gespräch (Minute 24:35); Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=WMY8q2ZyiyA> (letzter Zugriff am 12.1.2023)

<sup>15</sup> vgl. ebd. (Minute 25:00)

In den folgenden Kapiteln wird zuerst die Situation der Kunstobjekte auf dem Markt näher betrachtet. Unter welchen Voraussetzungen treten die Rohrstücke in diesen ein und wie passiert die Wertsteigerung, gegen die sich Posenenske wenden möchte?

Ein weiterer wesentlicher Aspekt des Werkes liegt im Herstellungsprozess der Serie D, da sich der Preis auf die Produktionskosten bezieht. Wie verhält sich der Begriff der Serialität zu den Elementen Posenenskens und welche Arbeit wird darin sichtbar?

Auf die inhaltliche Zuschreibung der Werkserie und die Rezeption der Künstlerin, die sich zu einem großen Teil auf die Arbeiten der Rohrstücke bezieht, wird im Unterkapitel zum “Politischen Aspekt” näher eingegangen. In welchem historischen Kontext ist die Künstlerin zu betrachten und wie verhält es sich um ihren “Rückzug aus der Kunst” sowie deren “Wiederentdeckung”?

## 2.2 Verhalten am Markt

Um das Verhältnis von Posenenskens Arbeiten zum Kunstmarkt zu formulieren, ist eine genauere zeitliche Einordnung notwendig. Im Jahr 1967 wurde die “Serie D” erstmals präsentiert. Anschließend wurden die Objekte von der Künstlerin zum Produktionspreis verkauft. Vor ihrem Tod 1985 hatte sie mit ihrem damaligen Partner Burkhard Brunn festgelegt, wie mit dem Werk im Sinne der Nachlassverwaltung umzugehen ist.<sup>16</sup> Sie hatte ihre Arbeiten erneut gesichtet und bei der Serie festgelegt, dass diese weiterhin autorisiert produziert werden dürfe, erzählt Renate Wiehager<sup>17</sup>. Bis zu Brunns Tod 2021 war es möglich, über die Galerie Mehdi Chouakri in Berlin Objekte zu bestellen. Anschließend wurden die Aufträge von ihm an Fachfirmen weitergeleitet und dort beaufsichtigt. Mit seinem Ableben endete die Rekonstruktion der Teile. Einige wenige Elemente sind in begrenztem Rahmen für Institutionen zu erwerben, der Nettopreis liegt laut aktueller Angabe von Daniel Pfau von der Galerie Mehdi Chouakri bei 5000 Euro pro Einzelteil.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> vgl. Kunstsammlung NRW (2020) (Minute 0:30)

<sup>17</sup> vgl. ebd. (Minute 0:35)

<sup>18</sup> E-Mail Antwort am 20.7.2022 von [daniel@mehdi-chouakri.com](mailto:daniel@mehdi-chouakri.com)  
*Hallo Herr Fleischer,*

*der Listenpreis der Vierkantrohre lag bei € 4.500 (netto) pro Element. Dieser Preis hatte etwa 5 Jahre Bestand. Seit die Rekonstruktion nicht mehr möglich ist, haben wir die Preise geringfügig an die gestiegenen Lager- und Transportkosten angepasst. Sie liegen nun bei € 5.000 (netto) pro Element und sind, wie gesagt, nur für Institutionen und nur im begrenzten Umfang zu erwerben.*

*Freundliche Grüße  
Daniel Pfau*

In Charlotte Posenenskes künstlerischer Biografie gibt es folglich einen doppelten Markteintritt. Den Beginn macht dabei ihre Ausstellungstätigkeit, die in den 1960er Jahren stattgefunden hat und deren Dokumentation erhalten ist. Diese endete 1968, als sich Posenenske aktiv aus der Kunstwelt zurückzog. Zusätzlich willigte sie einer aktiven Partizipation nochmals Jahre später ein, beginnend mit einer Ausstellung im Jahr 1985, wo sie kurz vor ihrem Tod noch der Einladung von Maenz nachkommt, in seiner Galerie in Köln auszustellen.<sup>19</sup> Darauf folgen Ausstellungen im vor allem deutschsprachigen Raum, bis spätestens nach der documenta 12 in Kassel im Jahr 2007 auch ein internationales Publikum dem Werk eine höhere Aufmerksamkeit schenkt, das anhand der Ausstellungsliste im Katalog "Work in Progress" zu sehen ist.<sup>20</sup>

Die Setzung der Preise bei den Serien der Vierkantrohre wird als maßgeblicher Teil des künstlerischen Konzeptes in dieser Publikation erwähnt und kann auch dadurch als möglicher Faktor des Bekanntheitsgrades gelten. Burkhard Brunn sieht darin die Grundlage von Posenenskes subversiver Strategie und beschreibt in diesem Kontext Folgendes:

*"Posenenske verschärfte ihre kommerzkritische Haltung, indem sie ihre Objekte nicht in limitierten Auflagen, sondern unlimitiert produzieren und dazu zum Selbstkostenpreis verkaufen ließ - eine in ihrer Einfachheit sehr elegante subversive Strategie, die sowohl einen Profit als auch eine Wertsteigerung ausschließt."*<sup>21</sup>

Durch diese Festlegung, die auch nach ihrem Tod 1985 noch aufrecht ist, entziehen sich die Werke der Eignung eines Anlage- oder Spekulationsobjektes, da sie jederzeit nachproduziert werden können. Dadurch umgeht Posenenske das Kriterium der "Singularität". Dieses, sowie ein "Versprechen auf Dauer", sind wesentliche Aspekte, die bis in die 1960er Jahre wichtige Punkte für die Vermarktbarkeit von Kunstwerken bedeuteten. Die Abwendung davon, die Maenz als politisch einordnet, lässt sich durch den damaligen Ausstieg Posenenskes aus der Kunst erklären.

---

<sup>19</sup> vgl. Kunstsammlung NRW (2020): Talk: Charlotte Posenenske - Paul Maenz und Renate Wiehager im Gespräch (Minute 40:30)

<sup>20</sup> vgl. Malz, Isabelle (2020): *Charlotte Posenenske - Work in Progress*, Köln: Buchhandlung Walther König. S.238-240

<sup>21</sup> Brunn, Burkhard (2012): DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE, S.17; in: Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012): *DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr*: Katalog anlässlich der Ausstellung "DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr, im Kunsthaus / Kunsthalle Wiesbaden, 2012, Berlin: DISTANZ Verlag GmbH. S. 9-17.

## 2.2.1 Wertsteigerung und -bildung

Die Arbeiten waren durch die Festlegung des Preises der Objekte, die Posenenske noch kurz vor ihrem Tod 1985 autorisieren ließ, frei von einer Abschöpfung des Mehrwerts, da sich dieser aufgrund des unbegrenzten Angebots nicht bilden konnte. Wie aber passiert die beschriebene Wertsteigerung beziehungsweise -bildung, die bei Posenenske eingeschränkt wurde? Mit welchem Wert können diese Arbeiten aufgeladen werden, auch wenn der Preis limitiert ist?

Der Preis der Objekte (derzeit 5.000 pro Element) richtete sich nach den Kosten der Produktion, die ursprünglich von Posenenske selbst in Auftrag gegeben wurde. Ein existierender Prototyp aus dem Jahr 1968, welcher von derselben Galerie gehandelt wurde, besteht aus vier einzelnen Elementen. Zum Preis nannte die Galerie einen Wert im *“niedrigen sechsstelligen Segment”*, da die Objekte *“zwischenzeitlich an eine institutionelle Sammlung in den USA verkauft”* wurden.<sup>22</sup>

Die Preisspanne der Serie D verwundert auf den ersten Blick und ermöglicht eine exemplarische Erklärung der Wertbildung. Da in Beschreibungen der Preisstrategie Posenenskens wiederholt die Schlagwörter *“Produktionskosten”*, *“Mehrwert”* und *“Unlimitiert”* fallen, werden diese nun eingeordnet. Dazu werden Begriffe aus der Werttheorie von Marx entlehnt, da zumindest der monetäre Wert bei den Objekten direkt auf die Arbeit der Produktion verweist. Zur Beschreibung werden Thesen von Isabelle Graw herangezogen, die in der Ausgabe *“Die Wertfrage”* der Zeitschrift *“Texte zur Kunst”* versucht, Marx' Aussagen auf die Welt der Kunst anzuwenden.

---

<sup>22</sup> E-Mail am 16.7.2022 von [daniel@mehdi-chouakri.com](mailto:daniel@mehdi-chouakri.com)

*Hallo Herr Fleischer,*

*vielen Dank für Ihre Email.*

*Der angesprochene Prototyp besteht aus vier Elementen der Serie D. Die Arbeit wurde zwischenzeitlich an eine institutionelle Sammlung in den USA verkauft. Den Preis kann ich Ihnen daher nur näherungsweise mitteilen, er lag etwa im niedrigeren sechsstelligen Bereich.*

*Die Rekonstruktion von Vierkanthrohren endete mit dem Ableben Burkhard Brunns im April 2021. Diese Abmachung trafen Charlotte Posenenske und er noch vor ihrem Tod 1985. Vorher war es möglich die Elemente über unsere Galerie zum Listenpreis zu bestellen. Burkhard Brunn leitete die Aufträge daraufhin an die Fachfirmen in Frankfurt weiter und beaufsichtigte die Produktion.*

*Der Großteil der produzierten Elemente aus den verschiedenen Serien verbleibt im Nachlass und kann Museen als Leihgabe zur Verfügung gestellt werden. Einige wenige Elemente werden auch in Zukunft verkäuflich sein, allerdings können sie nur von Institutionen erworben werden,*

*Ich hoffe ich konnte Ihnen weiterhelfen. Bei weiteren Fragen können Sie sich gerne direkt an mich wenden.*

*Beste Grüße*

*Daniel Pfau*

Graw schreibt, dass sich laut Marx der Wert einer Ware in *“Gebrauchsgegenstand”* und *“Werträger”* aufteilt.<sup>23</sup> Die Frage nach dem Gebrauchswert sei in dieser Debatte nicht relevant, jedoch sei das genauere Ausleuchten des Werträgers zielführend. Sie formuliert mit Marx’ Definition von Wert die Annahme, dass ein Objekt direkt und indirekt auf menschliche Arbeit verweist. Dass der Wert von ihm als *“menschliche Arbeit in geronnenem Zustand, in gegenständliche Form”*<sup>24</sup> beschrieben wird, hilft die Aufladung von Kunstwerken und ihrem verdichteten Inhalt nachzuvollziehen. Im Falle Posenenskes Serie verweist das Objekt direkt auf die geleistete Arbeit, die sich aus der Planung, der Produktion und dem Um- und Aufbau zusammensetzt. Diese direkte Verbindung zeigt sich im Preis, der sich auf die Herstellungskosten bezieht. Der eindeutige Bezug sollte auch die Abschöpfung eines Mehrwerts verhindern, da der Preis konstant bleibt. Der Wert dieser Ware wird aber nicht durch den Gebrauch, sondern durch ein Anderes legitimiert. Dass dieses Andere nicht nur der Verweis auf die erledigte konkrete Arbeit sein kann, wird zum Beispiel in der enormen Preisspanne der Objekte, die sich erst später entwickelte, sichtbar. Graw bezieht sich auf den Soziologen Bourdieu, um mit dessen Worten die abstrakte Arbeit, welche zusätzlichen Wert generiert, zu benennen. Diese Ebene hilft dabei, alle Beteiligten der Wertproduktion miteinzubeziehen. Die Verbindung wird von ihr aber als *“Doppelcharakter”* beschrieben, der als Aufspaltung bei Kunstwerken in einen Symbol- und einen Marktwert formuliert wird. Die symbolische Ebene, Bourdieu folgend, bedeutet also jenen Wert, der ökonomisch nicht direkt messbar ist, so Graw.<sup>25</sup> Sie beschreibt diesen Wert auch als *“Rückversicherung durch die Kunstgeschichte”*<sup>26</sup>, die den ökonomischen Wert der Kunst legitimieren sollte. Die symbolische Ebene setzt sich aus unterschiedlichen Faktoren zusammen, zu denen Graw *“Singularität, kunsthistorische Zuschreibung, Etabliertheit des Künstlers, Versprechen auf Dauer, Autonomiepostulat und intellektuellen Anspruch”*<sup>27</sup> hinzuzählt. Die Zweckfreiheit und Uneigennützigkeit der Kunst ermöglicht durch diese idealisierende Kunstauffassung genau jene gesellschaftliche Sonderstellung, die diesen Anspruch einer angeblich marktfernen Sicherstellung der Relevanz benötigt, meint die Kunstkritikerin.<sup>28</sup> Auf Posenenske angewandt

---

<sup>23</sup> vgl. Graw (2012): DER WERT DER WARE KUNST / Zwölf Thesen zu menschlicher Arbeit, mimetischem Begehren und Lebendigkeit, in: Graw, Isabelle (Hrsg.)(2012): Texte zur Kunst, Heft Nr. 88, 21. Jahrgang *“Die Wertfrage”*. S. 31, verweist auf Marx, Karl (1867): Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie, 1. Band, Berlin, Edition 1984. S. 62.

<sup>24</sup> Marx, Karl (1867): Ware und Geld, in: Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie, 1. Band, Berlin, Edition 1984., S. 65, zit. nach Graw (2012), S. 31.

<sup>25</sup> vgl. Graw (2008) S. 31f; verweist auf Bourdieu, Pierre (1999): Der Markt der symbolischen Güter, in: Ders., Die Regeln der Kunst, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.227-279.

<sup>26</sup> Graw (2008) S.25.

<sup>27</sup> ebd. S.32.

<sup>28</sup> vgl. ebd. S. 32f.

kann der zweite und wesentlich erfolgreichere Markteintritt vor allem auf ihre kunsthistorische Zuschreibung zurückgeführt werden. Das Merkmal der Preisgestaltung der Objekte, die auch aufgrund der fehlenden Limitierung verankert ist, wird als Charakteristikum ihrer Arbeit hervorgehoben und sichert ihr so ein Alleinstellungsmerkmal. Wenn Graw schreibt, dass der Symbolwert nicht unmittelbar in einem ökonomischen Wert gemessen werden kann und er von einer Preislosigkeit der Werke ausgeht<sup>29</sup>, so stellt Posenenske einen Sonderfall dar. Das Werk setzt durch die Preisgestaltung den Marktwert fest und bestimmt dadurch einen Teil der symbolischen Aufladung, die sich genau auf jenen Punkt bezieht.

Markt- und Symbolwert sind aufeinander bedingt angewiesen, jedoch unter dem Vorbehalt, die jeweils andere Seite zu verweigern oder zu leugnen, meint Graw.<sup>30</sup> Bourdieu beschreibt hingegen den künstlerischen Bereich als *“verkehrte ökonomische Welt”*, in der die Regeln des wirtschaftlichen Erfolges nicht gelten würden und meint dazu, dass Symbol- und Marktwert *“relativ unabhängig voneinander”* ausgemacht werden könnten, hält die Kunsthistorikerin fest.<sup>31</sup> Am Beispiel der Rohrserie wird jedoch deutlich, dass die fixe Setzung des Preises eben jene Ausnahme bedeutet, bei der einerseits nach Graw, keine Preislosigkeit angenommen wird um den gesellschaftlichen Wert zu beschreiben und andererseits nach Bourdieu der Erfolg nicht auf der wirtschaftlichen Ebene zu bemessen ist.

Der Marktwert ist bei Posenenske einfach zu auszumachen, da er ehemals mittels Brunn und der Galerie Mehdi Chouakri leicht zu adressieren ist. Schwieriger wird es, die symbolische Aufladung zu benennen, da diese stetig und an verschiedenen Orten stattfindet. Diesen Bereich der Kunstwelt beschreibt Graw als *“Markt des Wissens”*, da hier kulturelles Kapital angehäuft wird, welches auch zur Vermarktung beiträgt.<sup>32</sup> Dazu gehören alle Teilnehmenden wie Kunstinstitutionen, Großausstellungen, Symposien, Zeitschriften und Kunstakademien. Dass diese unvollständige Aufzählung von Produktionsstätten symbolischen Wertes nicht unabhängig vom ökonomischen Markt positioniert werden kann, ist am Beispiel Posenenske aber nicht relevant. Die Grenzen zwischen diesen Märkten dürfen nicht vernachlässigt werden, jedoch sind sie auch verschwimmend und bilden Überschneidungen und Abhängigkeiten.

---

<sup>29</sup> vgl. Graw (2008) S.33.

<sup>30</sup> vgl. ebd. S.34.

<sup>31</sup> Bourdieu, Pierre (1999): Der Markt der symbolischen Güter; in: Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst - Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 225; zitiert nach: Graw (2008) S.36.

<sup>32</sup> Graw (2008) S.15.

Der symbolische Wert, also die Bedeutungsebene innerhalb des Kunstdiskurses, ist bei Posenenske vor allem in den zahlreichen Publikationen und Ausstellungen der letzten Jahre abzulesen. Dabei wird bei ihr sehr oft das plastische Werk und die damit verbundene Haltung gegenüber dem Kunstmarkt, die unter anderem in der Preissetzung abzulesen ist, hervorgehoben. Anhand des Preises des Prototyps zeigt sich, dass die Einzigartigkeit nicht vollständig ausgehebelt werden konnte. Jedoch stellt die Einschränkung des Verkaufs an ausschließlich institutionelle Sammlungen einen nachvollziehbaren Schritt dar, um auf das Ende der Reproduktion der Objekte angemessen zu reagieren.

Die Herstellung der Objekte wurde in den letzten Absätzen öfter als Hintergrund der Preisbemessung genannt. Inwiefern die Produktion der Objekte, welche auf Auftrag von Posenenske und später Brunn in Fabriken passierte, auch auf formaler Ebene ablesbar ist, wird im nächsten Abschnitt näher betrachtet. Die Arbeit, die als wertbildende Einheit hergenommen wurde, wird auch in der Betitelung der Werkserie spürbar, welche auf eine gewisse Produktionslogik hinweist. Dabei wird näher beleuchtet, auf welchen Ebenen der Prozess der Herstellung stattfindet, welche Rolle der Raum spielt und wie die "Serie" als Weiterführung der Unlimitierung zu lesen ist.

### **2.3. Herstellungsprozess / Serialität**

Die Vierkantrohre aus Wellpappe oder Blech werden jeweils als Serien betitelt. Die Angabe D bzw. DW lässt auf ein fortlaufendes System schließen. Die vorhergehenden Serien A, B und C sind gefaltete Reliefarbeiten aus Metall, die in den Farben Gelb, Rot, Blau und Schwarz existieren. Nach den Rohren wurde noch die Serie E, eine Arbeit aus türgroßen Drehflügeln, die zu einem dreieckigen Prisma angeordnet werden können, von Posenenske entwickelt. Die Anwendung von Buchstaben stellt einen Bezug zwischen den Arbeiten her und entwickelt ebenso eine Chronologie. Die Reliefarbeiten, die sich langsam von der Wand lösen, die Rohre, die den Raum auch physisch einnehmen, bis hin zu den Drehflügeln, deren aufgemachter Raum auch betreten werden kann. Auf materieller Ebene ist ein reduzierter Zugang spürbar, der sich auf leicht verfügbare und erkennbare Elemente beschränkt. Dies trifft ebenso bei der Farbgestaltung zu, für die bei den ersten Serien noch Grundfarben verwendet wurden und schließlich bei den Rohrarbeiten gänzlich auf eine Materialtreue gesetzt wurde.

Neben den bezeichnenden Buchstaben stellt auch der Begriff "Serie" eine Abwendung vom einzigartigen Kunstwerk dar. Die unterschiedlichen Einzelstücke gehören alle zur gleichen Reihe, wobei keine genaue Anzahl und Zusammensetzung festgelegt ist. Einzig allein die

Einschränkung, dass es immer mindestens drei Teile sein sollen, legt nahe, dass das Werk erst in der Summe vollständig ist. Die Begrifflichkeit erweckt den Eindruck eines Systems, welches zwar gewissen Regeln folgt, die aber einfach anzuwenden sind und unendlich oft wiederholt werden können.

Diese Serialität verweist auf den Herstellungsprozess und ergibt sich gleichzeitig aus ihm. Posenenske schreibt in ihrem Statement im Magazin "Art International" dazu Folgendes:

*Sie werden immer weniger erkennbar als "Kunstwerke". Die Gegenstände sollen den objektiven Charakter von Industrieprodukten haben.<sup>33</sup>*

Die Objekte zeigen eine industrielle Ästhetik, die durch das Sichtbarmachen der Herstellung und Zusammensetzung sowie die einfachen Materialien erzeugt wird. Diese Aspekte sprechen für ein genaueres Ausloten der Grenze zwischen Kunstwerk und Industrieprodukt, beziehungsweise ein spielerisches Verschieben dieser Trennlinie, durch das die industrielle Arbeit aufgewertet wird. Neben der formalen und materiellen Nähe zu Industrieprodukten spielt auch die Inszenierung der Serie eine wichtige Rolle. Die Präsentation der Arbeiten, die bewusst auch außerhalb institutioneller Orte intendiert wurde, kann ebenso als Geste gelesen werden, wie auch das Offenlassen und Verändern der Installierung der Objekte. Von der Serie D gibt es viele Aufnahmen an verschiedenen Orten. Posenenske platzierte die Objekte nicht nur in Galerien, sondern fotografierte sie bewusst auch an unterschiedlichen Plätzen. So passierte auch die Inszenierung der Objekte am Flughafen Frankfurt. Die Plastiken wurden nur für die Fotografie aufgebaut, aber teilweise blieben sie auch länger im öffentlichen Raum stehen, um die Interaktion mit dem Publikum auszutesten.<sup>34</sup> Dass die Wahl der fotografierten Orte deutlich mit Bewegung assoziiert werden kann, doppelt die Wirkung, die auch in der Veränderbarkeit der Objekte selbst sichtbar wird. Die Öffnung der Kunstwerke, die nicht nur in "klassischen" Räumen der Kunst, also in Museen oder Galerien, zu sehen sein sollte, war von Posenenske bewusst gesetzt, meint Maenz.<sup>35</sup>

In der Zeitspanne zwischen den verschiedenen Jahren, in denen die Serie D ausgestellt wurde, zeigt sich auch die Entwicklung, die ihre Arbeit in einem neuen Kontext vollzogen hat. Wenn Maenz die Ausstellung Posenenskens in seiner Galerie im Jahr 1985 beschreibt, dann schildert er, dass die Objekte in den Räumlichkeiten ganz neu gewirkt haben. Er meint dazu, dass sich auch der Gebäudetypus der Galerie seit den 1960er Jahren verändert hat. Der Kurator

---

<sup>33</sup> Posenenske, Charlotte (1968): MANIFEST; in: Art International, Vol. XII/5, Mai 1968. ; zit. nach Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S. 20.

<sup>34</sup> vgl. Kunstsammlung NRW (2020) (Minute 29:00)

<sup>35</sup> vgl. ebd. (Minute 28:30)

formuliert im Gespräch das Aufkommen von Loft-Galerien in den späten 1960er Jahren. Er beschreibt, dass davor eine Galerie noch aus einem “Geschäftsraum mit Sekretärin und einer Rose auf dem Schreibtisch”<sup>36</sup> bestanden hatte. Außerdem beobachtete er zudem die Entwicklung der Ausstellungsräume weg von einem Typus, der eher einem “Einzelhandel mit gepflegter Ware”<sup>37</sup> glich, hin zu Galerien, die auch Werk- und Produktionsstätten waren, in denen das Kunstwerk vor Ort entstand. Dieser Aspekt des lokalen Aufbaus und Entwickelns ist in der Offenheit der Rohrserie angelegt, die auf jede Situation individuell reagieren kann, somit bedeuten diese auch keine abgeschlossene Proposition.

Das bewusste Erweitern der Galerieraums wird in den inszenierten Fotografien sichtbar. Das Aufbauen und Dokumentieren im öffentlichen Raum wird zum Teil der Arbeit und gleichzeitig auch zur Hinterfragung der damals “klassischen” Galerie. Diese Entwicklung ist auch an Formaten wie dem “Herzchen”-Abend zu sehen, an dem in Zusammenarbeit mit den Kuratoren neue Formen gefunden wurden, Werke zu zeigen.

Der Herstellungsprozess der Werke ist ein besonderer Aspekt, da er laut Wiehager in drei Abschnitte zu gliedern ist. Der erste Bereich meint die Arbeit Posenenskes am Schreibtisch, an dem sie die Pläne der Objekte zeichnet und Skizzen anfertigt, auf denen sie austestet, wie Kombinationen auf bestehende Räumlichkeiten reagieren können. Der zweite Aspekt ist die Produktion der Objekte in Fachwerkstätten. Die früheren Relieifarbeiten wurden zum Beispiel in Autolackierwerkstätten in Grundfarben bemalt. Die Kartonrohre stammen aus einer Fabrik, die Kartonagen und Verpackungen produzierte. Der letzte Bereich wird mit dem tatsächlichen und imaginären Umbau der Elemente durch die Betrachtenden beschrieben, erklärt Wiehager.<sup>38</sup> Das Publikum, das Posenenske beim Mitwirken “Konsumenten” nennt, wird eingeladen, die Objekte umzubauen und zu positionieren. Burkhard Brunn erwähnt dazu, dass sie damit den Warencharakter von Kunstwerken hervorheben wollte und mittels der Intervention der Beteiligten eine Emanzipation von einer rein betrachtenden Rezeption erreichen wollte. Die “Werkvollendung”, also das Zusammensetzen und Installieren im Raum, wird heute nun auch von kuratorischer und kaufender Seite vollzogen. Der Partner der Künstlerin, Burkhard Brunn, sieht darin eine konsequente Weiterführung des Gedankens der Auslagerung, die neben der Produktion auch die Präsentation betrifft.<sup>39</sup> Ebenso wird dieser Aspekt von Posenenske selbst in ihrem Statement formuliert. Sie schreibt:

---

<sup>36</sup> Kunstsammlung NRW (2020), (Minute 28:25)

<sup>37</sup> ebd. (Minute 28:45)

<sup>38</sup> vgl. ebd. (Minute 6:00)

<sup>39</sup> Brunn (2012): DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE; in: Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S.11.

*Diese Veränderung überlasse ich dem Konsumenten, der dadurch immer wieder aufs Neue bei der Herstellung beteiligt ist.* <sup>40</sup>

Der Begriff des Konsumenten ist zwar irreführend, jedoch beschreibt die Künstlerin gleichermaßen, dass die Objekte eben nicht nur konsumiert werden, sondern auch, dass das Publikum an dem Kunstwerk partizipiert und ihm einen produktiven Anteil beisteuert. Posenenskes Text führt mit folgenden Worten fort:

*Die Einfachheit der geometrischen Grundformen ist schön und geeignet, Prinzipien rationalisierter Veränderung deutlich zu machen.* <sup>41</sup>

Sie erklärt dabei, wie sich ihr Prinzip der Formentwicklung auf den Herstellungsprozess bezieht, den sie gleichzeitig wieder anwendet. Diese Art der Serienproduktion und Formgebung, die durch Reduktion und Wiederholung auf industrielle Herstellung verweist, ist ein Merkmal minimalistischer Tendenzen, die sich in den 1960er Jahren entwickelten.

Renate Wiehager und Paul Maenz sprachen anlässlich der Ausstellung “Charlotte Posenenske - Work in Progress” in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen über die Künstlerin und ihr Werk. Unter anderem gingen die beiden auf eine Ausstellung und deren Reinszenierung 50 Jahre später ein. Die Ausstellung “Serielle Formationen” wurde 1967 in der Studiengalerie der Universität Frankfurt von Paul Maenz und Peter Roehr, einem Künstler und Kurator, der viel mit Posenenske zusammengearbeitet hatte, konzipiert. Die zweite Ausstellung wurde in Bezug auf die vorherige von Renate Wiehager kuratiert und fand 2017 in der Mercedes Benz Contemporary Berlin statt. Die Ausstellung 1967 zeigte Werke mit minimalistischen Zügen deutscher aber auch internationaler Künstler:innen. Als Kriterium wird von Maenz eine “serielle Ordnung” genannt, die in den Bildern und Objekten sichtbar sein sollte.<sup>42</sup> Posenenske war Teil beider Ausstellungen. Die Künstlerin stand damals in engem Kontakt mit Paul Maenz und Peter Roehr, die alle drei New York besuchten, wo sie auch in Berührung mit minimalistischen und seriellen Arbeiten kamen, so der Kurator.<sup>43</sup> In der

---

<sup>40</sup> Posenenske, Charlotte (1968): MANIFEST, in Art International, Vol. XII/5, Mai 1968. ; zit. nach Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012), S. 20.

<sup>41</sup> ebd. S.20.

<sup>42</sup> vgl. Mercedes Benz Group AG (2023): Serielle Formationen. 1967/2017. Quelle: <https://www.mercedes-benz.art/serielle-formationen/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>43</sup> vgl. Kunstsammlung NRW (2020): Talk: Charlotte Posenenske - Paul Maenz und Renate Wiehager im Gespräch (Minute 18:00).

Ausstellungsbroschüre der Reinszenierung wird der Begriff der Serialität noch weiter ausgeführt und als Versuch einer objektiven künstlerischen Strategie dargestellt. Andererseits wird stark der Kontext der engen Verbindung zur Industriegesellschaft erwähnt, der man sich nicht entziehen kann.<sup>44</sup> Die geschilderte Stimmung gegen Ende der 1960er Jahre deutet auf eine angespannte Stimmung hin, sodass die Strategie einer seriellen Produktion auch als politische Geste gelesen werden kann. Welche Argumente Posenenske und ihr Umkreis damals ins Feld führten und auch welche möglichen Spannungsfelder sie kritisierten, wird im nächsten Kapitel beschrieben.

#### **2.4. Subversive Strategie / Politischer Aspekt**

*Ich mache Serien, weil ich nicht Einzelstücke für Einzelne machen will, um innerhalb eines Systems kombinierbare Elemente zu haben, um etwas Wiederholbares, Objektives zu machen und weil es ökonomisch ist.*<sup>45</sup>

Charlotte Posenenske veröffentlichte im Mai 1968 im Magazin "Art International" ein Statement, in dem sie ihr Werk und ihr Verhältnis zur Kunst beschreibt. Dies ist ein Ausschnitt davon, der einerseits die Serialität hervorhebt, aber auch deutlich ihr Publikum adressiert. Das ganze Manifest, wie diese Veröffentlichung im Magazin oft genannt wird, ist im Anhang zu lesen. Im selben Jahr wendet sie sich von der Kunst ab, beginnt ein Soziologiestudium und arbeitet nach ihrem Diplom an sozialwissenschaftlichen Projekten. Ihren Rückzug begründet ihr Partner, Burkhard Brunn, einerseits mit ihrem politischen Engagement, aber andererseits beschreibt er diesen auch als Folge der "reduktionistischen Tendenz" ihrer Kunst im Sinne von "less is more".<sup>46</sup> Das veröffentlichte Statement könnte auch als Abschiedsbrief an die Kunst gelesen werden, so endet es mit den Worten:

*"Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann."*<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> vgl. Wiehager, Renate (2017): Der Aufbruch der Siebenundsechziger, in: Wiehager, Renate (Hrsg.) (2017): *Serielle Formationen. 1967/2017*, Köln: Snoeck, S. 26.

<sup>45</sup> Posenenske, Charlotte (1968): MANIFEST; in Art International, Vol. XII/5, Mai 1968. ; zit. nach Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S. 20.

<sup>46</sup> Brunn, Burkhard (2012): Charlotte Posenenske (1930 - 1985), Kurzbiografie, S. 50f. in: Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S. 49-51.

<sup>47</sup> Posenenske, Charlotte (1968): MANIFEST; in Art International, Vol. XII/5, Mai 1968. ; zit. nach Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S. 20.

In der Einleitung zur Ausstellung “Serielle Formationen 1967/2017”, mit dem Untertitel “Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen” beschreibt Renate Wiehager in den 1960er Jahren eine Art Umbruch auf gesellschaftlicher Seite, aber auch in der Kunstauffassung und der Perspektive von Künstler:innen.<sup>48</sup> Sie zitiert Notizen Peter Roehrs, der sich Folgendes 1967 notiert hatte:

*“Das ist Kunst, was mit ästhetischen Mitteln bestehende ästhetische und soziale Zustände verändert. Somit ist Kunst, was die jeweils bisherige Definition von Kunst in Frage stellt.”<sup>49</sup>*

Wird im Vergleich dazu das Statement Posenenskes gelesen, welches ein Jahr später publiziert wurde, so ist eine gewisse Ernüchterung gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten und Handlungsspielräumen der Kunst zu erkennen. Gemeinsam mit Maenz eröffnete Roehr 1968 ein selbstorganisiertes Kommunikationszentrum namens “Pudding Explosion”.<sup>50</sup> Der Name stammt von einem gescheiterten Plan, einen US-amerikanischen Politiker mit Pudding zu bewerfen. Tatsächlich war der Laden der erste “Headshop” Frankfurts, in dem neben politischen Stickern und Gegenständen auch Utensilien zum Drogenkonsum verkauft wurden.<sup>51</sup> Maenz formuliert über Roehr, der unter anderem auch über Ausstellungsformate und den günstigen Vertrieb seiner künstlerischen Konzepte im Laden nachdenkt, dass diese Gründung eine Form seines “endgültigen Ausbrechens aus Kunstzusammenhängen” darstellte. Die Inneneinrichtung des Ladens wurde von Posenenske aus Wellpappe gestaltet, sowie die Fassade, auf der eine riesige Coca-Cola-Flasche zu sehen war, die ein Portrait von Karl Marx zerschießt. In diesem Umfeld, das als kommerz-kritisch beschrieben werden kann, befand sich Posenenske zu dem Zeitpunkt, als sie sich aus dem Ausstellungsbetrieb zurückzog. Wiehager schreibt dazu im letzten Absatz ihrer Einführung zur Ausstellung:

*“Für Roehr wie für Posenenske und viele andere KünstlerInnen der Zeit mag weiter die Gründung des Kölner Kunstmarktes im September 1967 zusätzliche Zweifel ausgelöst haben, ob der ›metaphorische‹ Eingriff der Kunst in das Leben aus dem Kreislauf von Waren- und Kapitalzirkulation zu verwirklichen sein würde. Die Kunst, so die bittere Einsicht der Künstler, ist aus den repressiven Strukturen der ›Bewusstseins-Industrie‹ nicht herauszuhalten, politische*

---

<sup>48</sup> vgl. Wiehager (2017) S. 26.

<sup>49</sup> Roehr, Peter (1967) handschriftliche Notiz, Archiv Peter Roehr MMK, Inv. Nr. 2015/12.3., zit. nach Wiehager, Renate (2017) S.26 .

<sup>50</sup> vgl. Wiehager (2017) S. 26.

<sup>51</sup> vgl. Kunstsammlung NRW (2020) (Minute 32:00)

*Wirksamkeit ist ohne kompromittierende Anpassung an eine warenproduzierende Gesellschaft und Aufgabe der geistigen Freiräume der Kunst nicht zu haben.*”<sup>52</sup>

Der Begriff der “Bewusstseins-Industrie” wurde von Hans Magnus Enzensberger geprägt, der damit an die Begrifflichkeit der “Kulturindustrie”, beschrieben von Adorno und Horkheimer, anknüpft. Verkürzt dargestellt, wird dabei kritisch auf die kommerzielle Vermarktung von Kultur abgezielt.

Die Einordnung des künstlerischen und politischen Schaffens der Künstler:innen passierte vor dem Hintergrund der 1960er Jahre, in denen sich studentische Proteste, unter anderem gegen den Vietnamkrieg, mehrten. Im selben Jahrzehnt begann in Frankfurt auch der Auschwitz-Prozess, mit dem unter anderem die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit des NS-Regimes eine neue Aufmerksamkeit bekam.<sup>53</sup> Die eigene Positionierung und Auseinandersetzung führte im Fall Posenenskes zum Rückzug des künstlerischen Schaffens.

In diversen Katalogen und Schriften, die in den letzten Jahren publiziert wurden, fällt der Fokus auf die Begriffe “Monotonie” und “Serialität”. Die Arbeiten werden sehr oft im Zusammenhang mit ihrer Abwendung von der Kunst gesehen, welche in der Verweigerung des Kunstmarktes als logische Konsequenz gelesen wird. Posenenske wird dabei in ihrer Haltung als kapitalismuskritisch beschrieben, unter diesem Blickwinkel wird auch ihr Werk betrachtet. Dabei klingt die kunsthistorische Einordnung in einer Zeit nach dem zweiten Weltkrieg unter anderem so: Sie gehört zu den Künstler:innen, die *“kritisch mit den Grundsätzen des konsumorientierten Kunstbetriebes umgehen und den Künstler als genialischen Schöpfer eigener autonomer Bildwelten und deren pekuniären Wert provokativ in Frage stellen.”*<sup>54</sup>

Die Kritik am damaligen System wurde mit ihrem Rückzug aus der Kunstwelt deutlich sichtbar gemacht. Jedoch ist die Fragestellung nach den Aufgaben von Künstler:innen und dem Umgang mit Kunstwerken bereits in ihren Arbeiten lesbar. So ist auch die Zurückweisung der Wertsteigerung nicht der einzige politische Aspekt, sondern können alle bereits besprochenen Bereiche des Herstellungsprozesses als bedeutungsvolle Gesten in Posenenskes Arbeit interpretiert werden.

---

<sup>52</sup> Wiehager (2017) S.27.

<sup>53</sup> vgl. Wiehager (2017) S.27.

<sup>54</sup> Scholz, Rose-Lore (2012), Grußwort, in: Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012) S. 6.

## 2.5. Zusammenfassung

Die Serien wurden nicht nur in Ausstellungsräumen, bei denen sie auf die jeweilige Architektur mit ihrer Flexibilität und raumfüllenden Größe reagierten, präsentiert. Sie wurden auch im Außenraum, vor Museen, auf Kreisverkehren und an verschiedensten öffentlichen Orten, sowie zum Beispiel Flughäfen, gezeigt. Aufgrund der Form erinnern sie im Innenraum an Entlüftungsanlagen, an Teile der Infrastruktur, die als Bestandteil eines Gebäudes wahrgenommen werden können. Durch die Wiederholung der verschiedenen Elemente wird der Charakter eines Industrieproduktes sichtbar, welcher durch das offene Zeigen der Verbindungen die Fertigungs- und Installationsprozesse transparent macht. Darauf, dass dieser Prozess aber nicht abgeschlossen ist, sondern sich durch die immer gleiche Wiederholung der Neuordnung einer spielerischen Umdeutung des Begriffes "Arbeit" annähert, verweist die Auseinandersetzung Posenenskes auf "modernen" Arbeitsformen, die sie auch später in ihren soziologischen Projekten beforcht.

Das Durchspielen von unzähligen Permutationen, die zum Beispiel in ähnlicher Form bei Sol Lewitts Auseinandersetzung mit dem Würfel zu sehen sind, wird aber bei Posenenske durch das Einbeziehen des Publikums zu einem Akt der Abtretung von Verantwortung. Wird man bei Sol Lewitt vor vollendete Tatsachen gestellt, die einer gewissen Struktur folgen, so bekommen die Rezipient:innen bei den Serien der Vierkantrohre eine Aufgabe zugewiesen, die sie gleichzeitig als Teil des Systems erscheinen lässt. Der Begriff "Konsumenten", den Posenenske verwendet, um die industrielle Produktion der Objekte und die verschwimmende Grenze zur restlichen Warenwelt zu betonen, vernachlässigt aber den Anteil an der Produktion, den das sich einbringende Publikum durch den Umbau der Vierkantrohre als Beteiligte im System leistet. Durch das Auflösen der Grenze zwischen Objekt, Raum und Betrachtung werden die Positionen neu gemischt. Der transparente Umgang mit der Produktion und deren Kosten macht die Herstellung der Objekte nachvollziehbar, jedoch geht Posenenske nur beschränkt näher auf die Bedingungen der Arbeit ein, deren Serialität und Monotonie sie sich bedient.

Die Reduzierung der Arbeiten Posenenskes auf den Aspekt der unlimitierten Produktion der Objekte ist nicht vollständig. Denn diese muss auch in Kombination mit der formalen Gestaltung und Präsentation der Werke kontextualisiert werden. Die Geste der transparenten Offenlegung der Herstellung wird in der Rezeption häufig betont, jedoch zeigt sich in dieser Setzung eine funktionierende Strategie, die die Positionierung der Künstlerin in der Kunstwelt, auch nach ihrem Tod, als stringente Folge ihres Manifestes erscheinen lässt.

Inwiefern sich die Aufnahme und die weitere Entwicklungsgeschichte von Kunstwerken durch ihren Eintritt in den Markt steuern lassen, bleibt eine Fragestellung, die von Posenenske zum Teil beantwortet wird, jedoch aber trotzdem offen bleibt, da die symbolische Aufladung der Werke weiterhin passiert. Auch nach dem Ableben ihres Partners zeigt sich die Unklarheit, wie mit der Historisierung und Wertsteigerung der Objekte umgegangen werden kann.

Die Preissetzung der Serie D ist offensichtlich als Geste der Marktreflexion einzuordnen. Die Details “unsigniert” und “unlimitiert” hebeln einen Teil der Mechanismen aus und machen diese sichtbar. Das Werk erkennt die eigene Wertform an und macht dies zum Konzept. Durch den Rückzug aus der Kunst und die spätere Wiederentdeckung Posenenskies wird der diskursive und symbolische Wert ihrer Arbeit offenkundig. Die monetäre Übersetzung dieser Aufladung wurde ebenso durch die Preisgestaltung, aber auch durch die Autorisierung Brunns und die Positionierung des Nachlasses geregelt.

Die Auseinandersetzung mit der Verbindung zum Markt passiert bei dieser Arbeit einerseits werkseitig, aber auch auf der Ebene der Präsentation. Die Miteinbeziehung des Ortes, aber auch der Rezipient:innen stellt eine transparente Verknüpfung mit den wertgenerierenden Faktoren dar.

### **3. Maria Eichhorn**

Maria Eichhorn (\*1962) wurde als künstlerische Position für diese Arbeit aufgrund ihrer Befragung und Engführung von Kunst und Ökonomie, die sie oft mit Hilfe bürokratischer Mittel untersucht, ausgewählt. Die Analyse des Projektes in der Kunsthalle begründet sich mit dem Fokus auf die Institution, deren Situation die Künstlerin in der Ausstellung zur Schau stellt. Welche Aufgaben bekommen die zu sanierende Kunsthalle, der Katalog und die Neuauflage der Anteilscheine? Die darin liegenden Gesten werfen vor allem die Frage auf, wie auch eine kritische Haltung gegenüber institutionalisierter Kunst zur Ware werden kann.

#### **3.1. Das Geld der Kunsthalle Bern, 2001**

Maria Eichhorns Ausstellung “Das Geld der Kunsthalle Bern” fand im Jahr 2001 vom 27. Oktober bis zum 9. Dezember in der Kunsthalle Bern statt. Das Projekt umfasst die Ausstellung, eine zweibändige Publikation sowie eine Edition von Anteilscheinen. Im

Zeitraum der Ausstellung war in der Kunsthalle fast nichts zu sehen, außer dem ersten Band der Publikation, der in der Eingangshalle aufgelegt ist, und der - abgesehen davon - leeren Räumlichkeiten, die teilweise renoviert wurden. Mit dem Budget der Ausstellung wurden die notwendigen Sanierungsarbeiten durchgeführt, die in diesem Zeitraum erledigt wurden. Begleitet wurden die Renovierungsarbeiten von der Publikation, in der die finanzielle Situation und Geschichte der Kunsthalle aufgerollt sowie der Zustand der sanierungsbedürftigen Bausubstanz der Kunsthalle dokumentiert wurden.

Der erste Teil des Projektes ist die "Ausstellung", wie sie in einem Artikel von Joerg Bader in der Kunstzeitschrift "Kunstforum" mit Anführungszeichen beschrieben wird. Die Hervorhebung des Begriffes wird von ihm mit dem Aspekt eingeführt, dass nichts zu sehen war außer der leeren Kunsthalle. Die einzige Ausnahme bildeten die Reparaturarbeiten, die während des Ausstellungszeitraumes in der Kunsthalle durchgeführt wurden.<sup>55</sup> Diese Arbeiten wurden auch im Plakat zur Ausstellung beschrieben, auf dem die einzelnen Arbeiten mit Ort und Kosten aufgelistet waren. Die Räumlichkeiten der Institution waren für das Publikum zu den Öffnungszeiten zugänglich und im Rahmen von Führungen durch das Personal bekamen die Besucher:innen Einblick in Orte, wie zum Beispiel kleine Lagerräume oder ein Archiv, die sonst der Öffentlichkeit verwehrt blieben.<sup>56</sup>

Den zweiten Bereich bildete die zweibändige Publikation, die von der Kunsthalle Bern herausgegeben wurde und im Ausstellungszeitraum in der Eingangshalle aufgelegt ist. Bader beschreibt, dass sich Eichhorn über drei Jahre hinweg mit den ökonomischen Bedingungen der Kunsthalle beschäftigt hat. In den Büchern sind Fotos der zu sanierenden Stellen des Bauwerks dokumentiert und es werden auch Rechercheergebnisse zu den Finanzen und der Geschichte des Gebäudes dargelegt. Diese Informationen hat Eichhorn aus den Archiven der Kunsthalle, verschiedenen Bibliotheken und etlichen Gesprächen mit Personen aus dem Umfeld der Institution zusammengetragen.<sup>57</sup> Der erste Band erschien mit Beginn der Ausstellung und lag in den Räumlichkeiten der Kunsthalle auf. Besucher:innen konnten Exemplare für die Dauer der Ausstellungsbesichtigung mitnehmen und die abgebildeten, zu renovierenden Stellen mit dem aktuellen Stand abgleichen. Lag der Besuch am Beginn des Ausstellungszeitraumes, so konnte man gegebenenfalls die Arbeiten beobachten

---

<sup>55</sup> vgl. Bader, Joerg (2002): Maria Eichhorn, "Das Geld der Kunsthalle Bern", in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.) (2002): Kunstforum, Ausgabe 158; Quelle: <https://www.kunstforum.de/artikel/maria-eichhorn-3/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>56</sup> vgl. Perret, Mai-Thu (2002): Maria Eichhorn's Art Turns the White Cube Inside Out, in frieze (2002): Issue 67, Quelle: <https://www.frieze.com/article/maria-eichhorn-2002-review> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>57</sup> Kunsthalle Bern (2023): Maria Eichhorn, Das Geld der Kunsthalle Bern. Quelle: [https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2001/maria-eichhorn/?search\\_highlighter=eichhorn](https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2001/maria-eichhorn/?search_highlighter=eichhorn) (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

oder die im Band abgelichtete Situation wiederfinden. Gegen Ende der Ausstellung war es möglich anhand der Publikation die Renovierung vor Ort mit den Fotos zu vergleichen.

Im zweiten Band sind anfangs Gegenüberstellungen der dokumentierten Reparaturarbeiten abgebildet. Die Fotos der erledigten Tätigkeiten sind neben Bildern, auf denen teilweise der Arbeitsprozess sichtbar ist, und denen des ersten Bandes zu sehen. Später im Band sind alle Rechnungen und Lieferscheine der Arbeiten abgedruckt. Auf den hinteren Seiten ist ein Text von Bernhard Fibicher, dem damaligen Leiter der Kunsthalle, zu lesen, in dem er die Ausstellung und Arbeit Eichhorns beschreibt. Außerdem findet sich darin ein Text über die rechtlichen Hintergründe der Anteilscheine und des Vereinswesens der beiden Wissenschaftler:innen, die im Ausstellungszeitraum einen Vortrag dazu gehalten hatten.

Den letzten Teil des Projekts bilden die Anteilscheine, die seit dem Projekt von der Kunsthalle ausgegeben werden. Diese sind zu den Nominalwerten von 50, 100 und 500 Schweizer Franken zu erwerben. Diese Edition bezieht sich auf die Gründung des Vereins “Kunsthalle Bern” und auf die Einführung der Anteilscheine, die ab 1912 zu den gleichen Werten ausgegeben wurden. Über das dadurch zustande gekommene Kapital sollte der Bau des Gebäudes, welches 1918 eröffnet wurde, finanziert werden.<sup>58</sup> Die Neuauflage ist unter dem Reiter “Anteilscheine” auf der Website der Kunsthalle zu finden und dort mit folgenden einleitenden Worten beschrieben:

*“Tragen Sie mit uns das Dach der Kunsthalle! Haben Sie Anteil an der Kunst, an ihrer Ermöglichung, an ihrer schützenden Hülle.”*<sup>59</sup>

Via E-Mail können die Scheine bestellt werden, welche zudem auch unter dem Reiter “Editionen” als Werk Eichhorns zu finden sind. Zum Thema der Anteilscheine wurde auch ein Vortrag von Raphael Brütsch und Barbara Jecklin vom Institut für Wirtschaftsrecht der Universität mit dem Titel “Die Anteilscheine des Vereins Kunsthalle Bern” in der Kunsthalle gehalten. Die Inhalte des Vortrags sind in einem Text, der im zweiten Band der Publikation nachzulesen ist, abgedruckt.

Die drei Ebenen des Werks, das Präsentieren der leeren Räumlichkeiten, die zusammengetragenen Informationen in der Publikation, sowie die Neuauflage der

---

<sup>58</sup> vgl. Eichhorn, Maria (2001): *Das Geld der Kunsthalle Bern, Band 1*, Bern: Kunsthalle Bern, S. 27f.

<sup>59</sup> Kunsthalle Bern (2023): Anteilscheine, Quelle: <https://kunsthalle-bern.ch/anteilscheine/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

Anteilscheine werden in den folgenden Kapiteln näher analysiert und im Kontext der Marktreflexion betrachtet.

Ein Aspekt davon ist die leere Ausstellung. Welche Botschaft kann mit der Abwesenheit von Ausstellungsinhalten im gewohnten Sinn in der Kunsthalle assoziiert werden und welcher Kontext wird dabei aufgegriffen? Was wird in Eichhorns Projekt sichtbar gemacht und was bleibt unsichtbar, wenn nichts zu sehen ist?

Die Publikation, welche die Ausstellung begleitet und dokumentiert, stellt einen weiteren Bereich dar. Welche Rolle spielen die Rechercheergebnisse und die Präsentation derer in Bezug auf die Ausstellung? Welche Kritik kann im vermeintlich neutralen Ton der Texte gelesen werden? Welche Darstellungsweisen entlehnt sich Eichhorn dabei und inwiefern besteht darin ein Zusammenhang mit der Thematik?

Der dritte Aspekt, der im Kontext der Arbeit Eichhorns näher beleuchtet wird, ist die Anteilnahme im Sinne der erwerblichen Scheine. Auf welcher rechtlichen Ebene bewegt sich die herausgegebene Edition der Künstlerin? Wie lässt sich die Übernahme einer Ästhetik des Bürokratischen auf formaler Ebene einordnen und wie wird dabei das Verhältnis von Kunst und Markt hinterfragt? In welchen Bereichen spielt sich die Anteilnahme ab und welche Fragen stellt diese Geste?

### **3.2. Nichts als Leere**

In dem Unterkapitel wird die leere Ausstellung näher betrachtet sowie die Geste der Inszenierung des "Nichts" beleuchtet. Der Titel des Abschnittes stellt einerseits die Frage, was tatsächlich in der Kunsthalle zu sehen ist und ob dort wirklich nichts zu erkennen ist. Andererseits wird auch der Untersuchung nachgegangen, wie die Leere mit dem Nichts als beschreibende Kategorie zusammengeführt werden kann. Welcher Inhalt schwingt mit der Leerstelle als eigenständiger Bestandteil eines Werkes mit und welcher Aspekt ist davon in Eichhorns Arbeit vorhanden?

In den eineinhalb Monaten der Ausstellung war die Kunsthalle leer. Es wurde nichts entfernt und es wurde auch fast nichts hinzugefügt. Lediglich das Aufliegen des ersten Bandes der Publikation ist ein zusätzlicher Bestandteil in den Räumlichkeiten. Darüber hinaus waren neben den "klassischen" musealen Räumen auch Lager oder Archive im Rahmen von Führungen zugänglich. Innerhalb des Ausstellungszeitraumes veränderte sich das Gezeigte aber, da in einzelnen Bereichen Reparaturarbeiten durchgeführt wurden. Diese Tätigkeiten waren auch am Plakat angekündigt, auf dem der jeweilige Bereich der Sanierung mit einem

konkreten Datum vermerkt war. Verglichen mit den tatsächlichen Arbeiten blieb ein Großteil der Kunsthalle allerdings vorwiegend leer und die Orte verwiesen einerseits auf eine Abwesenheit des zu Erledigenden oder auf das Resultat einer Reparatur. Diese Dokumentationen der Renovierungsarbeiten sind als Fotografien ebenso in der Publikation abgebildet und nehmen somit den Platz der Kunstwerke ein, die stattdessen in Ausstellungskatalogen zumeist an gleicher Position zu sehen sind. Dabei wird einerseits das vorgefundene Material neu gerahmt und somit zum eigenständigen Objekt. Andererseits könnte auch die einfache Aussage "Wäre das Gebäude nicht so kaputt, dann würde hier etwas anderes zu sehen sein." assoziiert werden. Dass aber nicht nur der vorgefundene Ort, sondern auch die Veränderung dessen eine Bedeutung hat, wird mit dem zweiten Band der Publikation deutlich, in dem die sanierten Bereiche erneut fotografiert und der ersten Serie an Dokumentation gegenübergestellt werden.

Die Notwendigkeit der Renovierung wird im aufliegenden Buch geschildert, welches auch die Erklärung übernimmt. Die Sanierungsbedürftigkeit wird dabei auf eine finanzielle Notlage der Kunsthalle zurückgeführt. Wie diese Situation genau geschildert wird, ist im folgenden Kapitel näher beschrieben, welches sich mit der Recherche Eichhorns beschäftigt. Zum Aspekt der Leere ist an dieser Stelle festzuhalten, dass ein doppeltes Offenlegen im Projekt passiert. Auf räumlicher Ebene wird der Status Quo dargestellt, in dem sich die Institution befindet, eben auch die Veränderung während des Ausstellungszeitraumes. Gleichzeitig wird zusätzlich in der Publikation die Situation der Kunsthalle auf struktureller Ebene beschrieben, welche auch die Ausstellung kontextualisieren soll.

Wie vielschichtig der Konflikt der Kunsthalle ist, wird durch die gesammelten Informationen von Eichhorn deutlich. Auf den Aspekt der Erhaltung wird vor allem durch die Ausstellung und die im Zusammenhang damit erledigten Arbeiten hingewiesen. Die Tätigkeit der beauftragten Handwerker:innen bekommt durch die Leerstelle eine erhöhte Sichtbarkeit und thematisiert das Spannungsfeld, in dem sich Institutionen bewegen. Die Leere kann daher auch auf eine Darstellung einer strukturellen Problematik hinweisen. Dabei wird das Gebäude auf das Wesentliche reduziert und dient als Informationsträger auf physische und übertragene Weise. Dass zum Beispiel Bestandteile der Infrastruktur wie Deckenventilatoren oder Warmwasserboiler eine Substanz für die Arbeit Eichhorns bilden, ist eine Verschiebung, die den Vergleich mit anderen Arbeiten hervorruft. Neun Jahre vor Eichhorn bespielt Michael Asher 1992 die Kunsthalle und macht das Heizungssystem der Institution zum zentralen Thema. In seiner Arbeit wurden alle Heizkörper verlegt und im zentralen Raum aufgebaut. Die Rohrleitungen wurden sichtbar offengelegt, sodass die Radiatoren nach wie vor mit ihrem

ursprünglichen Platz verbunden waren und somit auch auf diesen verwiesen. Diese Inszenierung des vorhandenen und umgestellten Materials weist ein Naheverhältnis zu Eichhorn auf. Wenn bei Asher die erneute Gruppierung der Heizkörper, die in der Eingangshalle aufgebaut waren, auf einen zentralen Heizraum anspielen, der außerhalb der Ausstellungsräume liegt, dann wird dabei eine Hintergrundstruktur des Kunstbetriebes sichtbar. Die plakative Darstellung von erhaltenden Aspekten infrastruktureller und administrativer Natur beschränkt sich bei dieser Intervention Ashers bloß auf den Bereich des Heizens. Die Auseinandersetzung mit den Bedingungen vor Ort wird dabei in seiner Arbeit sichtbar. Alexander Alberro, Kunsthistoriker, beschreibt den zentralen Fokus des Künstlers mit “symbolischen und materiellen Ökonomien, die der künstlerischen Praxis zugrunde liegen”<sup>60</sup>. Die beiden Sphären überschneiden sich oft und bilden dadurch Wechselwirkungen. Die Entscheidung, mit den vorhandenen Gegebenheiten zu arbeiten, zeigt sich ebenso in einer Arbeit Ashers “untitled intervention” im Jahr 1974 in der Claire Copley Gallery in Los Angeles. Dabei entfernte er die Trennwand zwischen dem Ausstellungsraum der Galerie und den Arbeits- und Lagerräumen. Durch die Geste dieser Offenlegung wurden die Geschäftstätigkeiten abseits der Ausstellungen sichtbar gemacht.<sup>61</sup> Diese Arbeit wird auch im Zusammenhang mit dem Begriff der Institutionskritik erwähnt. Die Befragung der institutionellen Arbeit wird in den Interventionen Ashers sichtbar, deren Geste auch in Eichhorns Arbeit präsent ist. Vor allem die Tatsache, dass bei Eichhorn dieselbe Infrastruktur repariert wurde, die bei Asher noch aufwändig umgestellt wurde, macht eine Kontextualisierung produktiv. So ist bei Asher gewissermaßen die Thematik Anlass und Inhalt, die ebenso von Maria Eichhorn diskutiert wird. In ihrem Projekt bedeutet aber auch die finanzielle Situation eine Aktualität, die mit den Renovierungsarbeiten einen vermeintlichen Handlungsbedarf vorgibt. Im Weiterdenken des Ansatzes Ashers der ortsspezifischen Intervention, die mit vorgefundenem Material arbeitet, wird der Ausstellungsraum zur Ressource, die gleichzeitig hinterfragt wird.

Die Leere, die bei Eichhorn sichtbar wird, ist daher einerseits als Resultat eines Finanzproblems der Institution zu lesen, gleichzeitig auch als Anknüpfung an vorhergehende institutionskritische Arbeiten, deren Geste sie übernimmt. Überlagert mit den Renovierungsarbeiten, die im Ausstellungszeitraum passieren und auch am Ausstellungsplakat sowie auf der Publikation detailliert zu sehen sind, bietet der leere Raum eine Fläche, auf der das Reparieren direkt und indirekt thematisiert wird. Das Thema der

---

<sup>60</sup> Alberro, Alexander (2012): Michael Asher, Quelle: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/michael-asher-62960/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>61</sup> vgl. ebd.

Intervention zeigt sich ebenso auf den Anteilscheinen, die später noch genauer betrachtet werden.

Die präsentierte Leere, die gleichzeitig auch zur ästhetischen Kategorie wird, birgt aber auch ein Risiko. Das Potential der Verwertung einer Verweigerung wird deutlicher, wenn die Entwicklung des Nichts umrissen wird. Sichtbar wird dies am Beispiel des “No Show Museum”, einer digitalen Sammlung an Arbeiten, die sich mit dem “Nichts” auseinandersetzen und dieses thematisieren. Gegliedert in verschiedene Bereiche der Beschäftigung mit dem Nichts, stammt auch der Titel des Kapitels aus dem Bereich, in dem das beschriebene Projekt von Maria Eichhorn zu finden ist. Zum Begriff des “Nichts” wird folgende Erklärung auf der Homepage des Museums formuliert:

*In der Moderne entwickelt sich das Nichts zu einer ebenso eigenständigen ästhetischen Kategorie wie das Schöne, das Hässliche oder das Absurde. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem (Nicht-)Phänomen 'Nichts' werden traditionelle Mittel der Formgebung in Frage gestellt und neue Möglichkeiten der räumlichen, zeitlichen und materiellen Gestaltung erprobt. Dabei wird das Nichts meist als Negation von Sein und Gegenständlichkeit verstanden, obwohl sich das Nichts streng genommen nicht definieren lässt.<sup>62</sup>*

Die Ablehnung und das In-Frage-Stellen, das mit dem Nichts einher geht, wird im Kontext der Institutionskritik sichtbar. Das vorhin erwähnte Risiko, welches sich auf eine Verwertbarkeit eben jener Kritik bezieht, wird an späterer Stelle noch detaillierter beschrieben. Jedoch ist die Ausstellung Eichhorns viel näher in Anknüpfung an einen institutionskritischen Diskurs zu lesen, als dass sie ein Hinterfragen von traditioneller Formgebung darstellt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass durch die Leere in der Ausstellung einige wesentliche Botschaften transportiert werden. Die Offenbarung einer finanziellen Notlage, zeigt sich als plakative Geste, dass neben den Sanierungsarbeiten “Nichts” zu sehen ist. Dadurch werden die Reparaturen gleichzeitig als performative Werke inszeniert. Der Aspekt der zu sehenden Arbeit öffnet zwar die Fragestellung, welche Beteiligten im System der Institutionen involviert sind, jedoch bekommt das Projekt durch das Zur-Schau-Stellen der Reparatur einen voyeuristischen Zug, der auf eine Problematik hinweist. Dabei steht die reale Arbeit, die im Rahmen der Renovierung geleistet wird. dem symbolischen Kapital der Kunst,

---

<sup>62</sup> No Show Museum: Über das Museum; Link: <https://noshowmuseum.com/de/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

das sie produziert, gegenüber. Über die Dokumentation der Reparaturen, die in der Publikation abgedruckt wird, verschiebt Eichhorn diese auf eine künstlerische Ebene. Der Hintergrund der Situation der Kunsthalle wird dort ebenso detailliert beschrieben, in der Eichhorn nach dreijähriger Recherche die Zusammenhänge dekonstruiert. Die Fragen eines Zwiespalts in der Finanzierung und die Aufgaben einer Kulturinstitution werden darin sichtbar, wenngleich Eichhorn nur bedingt Lösungen vorschlägt. Um diese einzuordnen, ist eine detaillierte Untersuchung der Publikation notwendig.

### **3.3. Dekonstruktion / Kunstförderung**

In dem gebundenen Teil der Ausstellung, der gleichzeitig auch Ausstellungskatalog ist, werden die recherchierten Informationen zusammengetragen. In zwei Bänden erklärt Eichhorn die finanzielle Notlage, in der die Kunsthalle steckt, sowie die Hintergründe, welche die Abhängigkeit von externen Geldgebern notwendig machen. Der Titel “Dekonstruktion” gründet auf der Darstellung der Situation der Institution, in der analytisch die Hintergründe dargelegt werden. Die Publikation, die Ähnlichkeiten mit einem Abschlussbericht eines Forschungsgegenstandes aufweist, verweist klar auf die Untersuchung der Institution. Die Geste der Offenlegung wird dabei beleuchtet und im Kontext der Ausstellung betrachtet. Das institutionelle Spannungsfeld, das sich aus der Förderung und dem Sponsoring von Kunst ergibt, wird dabei zum Diskussionspunkt.

Die Publikation besteht aus zwei Teilen. Am Umschlag des ersten Bandes ist eine detaillierte Version des Plakates zu sehen, das aus der Auflistung der einzelnen Arbeiten besteht. Beim zweiten Band, der erst nach der Ausstellung erschienen ist, zielt den Umschlag ein leerer Anteilschein. Die Tätigkeiten auf Plakat sowie Umschlag sind nacheinander beschrieben. Zum Beispiel wird in der Publikation zum Punkt Schreinerarbeiten Folgendes angeführt:

*“Bestehende Eingangstür richten, schliess- und gangbar machen. Liefern, Einfräsen und Montieren von Dichtungsprofilen sowie Liefern und Montieren eines neuen Türschliessers mit Kopfplatte. Bestehende Fenster in Büro und Café richten, schliess- und gangbar machen, Entfernen der Kupferdichtung. Liefern, Einfräsen und Montieren von Dichtungsprofilen an vier Fenstern. Ort: Eingangsbereich, Café, Büro. Zeitraum: 12. November 2001. Ausführung der Arbeiten: Beat Bürgi; Schreinerei und Fensterfabrik Muesmatt AG, Bern. Kosten: CHF 1 646.”*<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Eichhorn, Maria (2002): *Das Geld der Kunsthalle Bern*, Band 2; Bern: Kunsthalle Bern. S.6.

Die detaillierte Aufzählung der Arbeiten ist nur am Einband zu finden, ebenso die Nennung der ausführenden Personen inklusive der Firmennamen.

Die Arbeiten umfassen: Schreinerarbeiten, Einbau eines Ventilators, Glaserarbeiten, Ersetzen der Lichtkuppeln, Verstärken der Trägerprofile, Kaminsanierung / Baumeisterarbeiten, Kaminsanierung, Malerarbeiten, Sanitärarbeiten, Ausfugen der Gebäuderisse, Elektroarbeiten. Auf dem Plakat, sowie auch auf dem Cover der Publikation, ist eine schematische Axonometrie der Kunsthalle zu sehen, in der mit halbtransparenten Flächen die zu renovierenden Bereiche markiert sind und somit auch farblich der Auflistung zugeordnet werden.

Zu Beginn des ersten Bandes sind etliche Fotos zu sehen, die den Zustand der Halle vor den Sanierungsarbeiten zeigen.



S.22 “Gebäuderisse - Gebäudesetzungen, die vermutlich auf eine schleichende Bewegung im Untergrund (Hangkante) zurückzuführen sind, verursachen im Boden und in den Wänden des Untergeschosses, insbesondere im Depotbereich, offene Risse. Ein Ausfugen der Gebäuderisse kann das eigentliche Problem jedoch nicht beheben.“

Zum Beispiel ist eine Aufnahme einer Wand im Untergeschoss abgebildet, auf der ein waagrecht verlaufender Riss zu sehen ist. Die Fotografien übernehmen eine dokumentarische Aufgabe, die weniger die Leistung einer lokalen Zuordnung im Haus anstreben, als damit ein gesamtheitliches Wiedergeben des Zustandes der Kunsthalle zu erfüllen. Teilweise kann der aufgenommene Ort nur mit Hilfe der Beschreibung identifiziert werden. In dieser wird auch der Missstand beschrieben sowie die folgende Reparatur. Am Beispiel der Gebäuderisse zeigt

sich aber auch, dass nur kleinere, im Rahmen des Ausstellungszeitraums mögliche Tätigkeiten angeführt und umgesetzt wurden. So deuten zwar die Risse auf ein tiefer liegendes Problem hin, das im Kontext des Projektes jedoch nur oberflächlich behandelt wird.

Im Anschluss an die Fotografien folgt der Text, der mit den Worten beginnt:

*“Das Projekt Das Geld der Kunsthalle Bern besteht darin, die ökonomischen Verhältnisse der Kunsthalle Bern zu analysieren, in spezifischer Weise darzustellen und auf unterschiedlichen Ebenen anzuwenden.*

*Der Text ist gegliedert in die Bereiche “Anteilscheine”, “Immobilie”, “Öffentliche Beiträge”, “Verkäufe”, “Stiftungen” und “Sponsoring”. Insbesondere die Bereiche “Anteilscheine” und “Immobilie” dienen als Ausgangsebenen für die Ausstellung in der Kunsthalle Bern.”<sup>64</sup>*

Die Publikation dient also dazu, das Projekt, aber auch die Intention dahinter zu erklären. Schon zu Beginn ist ein neutraler Ton bemerkbar, der versucht, die Informationen schnell und sachlich darzustellen. Die Bereiche werden im weiteren Verlauf des ersten Bandes beschrieben und mit Dokumenten, die vorwiegend aus dem Archiv der Kunsthalle stammen, ergänzt. Eichhorn beginnt mit dem Aspekt der Anteilscheine, die auch einen Teil ihres Projektes bilden. Die historischen Anteilscheine, die zur Gründung des Vereins Kunsthalle Bern im Jahr 1912 eingeführt wurden, dienten als Maßnahme, um genügend Kapital für den Bau der Immobilie bereitzustellen. Sie wurden damals, wie auch in der Neuauflage, zu den Nominalwerten von 50, 100 und 500 CHF ausgegeben. Die Anteilscheine sind unverzinslich und unkündbar, die einzige Möglichkeit zur Rückzahlung besteht bei einer Auflösung des Vereins.<sup>65</sup> Die detaillierte Analyse der Anteilscheine und die dahinterliegende Struktur, die bei der Neuauflage angewendet wird, findet sich im nächsten Kapitel. In diesem Abschnitt liegt der Fokus auf der Darstellung der finanziellen Situation der Kunsthalle.

Als Symptom dieser Problematik wird vor allem das Gebäude der Kunsthalle benannt. Das Haus, das mit etwas mehr als der Hälfte aus dem Eigenkapital des Vereins finanziert wurde, mit Gesamtkosten von etwa 200.000 Franken, wurde 1918 fertiggestellt. Das Grundstück, auf dem die Halle gebaut wurde, war schon damals im Besitz der Stadt Bern und wurde dem Verein zinslos zur Verfügung gestellt. Dieser bekam ein Nutzungsrecht, das bisher immer verlängert wurde. Der Wert der Immobilie stieg über die Jahrzehnte hinweg und hat zur Zeit des Projektes von Eichhorn einen Wert von ungefähr 1,5 Mio. Franken. Diese Summe

---

<sup>64</sup> Eichhorn (2001) S.27.

<sup>65</sup> vgl. ebd. S.28f.

entspricht in etwa dem Darlehen von knapp 1,5 Mio. Franken, welches der Verein im Jahr 1989 bei der Stadt Bern aufgenommen hat, um größere Umbauarbeiten zu finanzieren. Diese Schuldensumme blieb in den Folgejahren konstant, deshalb wurde im Jahr 1999 ein erneuter Kreditantrag, der aufgrund anstehender Renovierungsarbeiten erneut an die Stadt Bern gestellt wurde, abgelehnt. In Gesprächen zwischen dem Vorstand der Kunsthalle, dem Präsidenten der Kunsthalle, sowie Personen aus der Finanz- und Kulturabteilung der Stadt Bern wird die finanzielle Situation als prekär beschrieben. In weiterer Folge entsteht ein Finanzierungsplan, in dem zwar die Stadt die Förderzahlungen erhöht, der Verein muss dafür aber für die Instandhaltung des Gebäudes selbst aufkommen, so die Darstellung von Eichhorn.<sup>66</sup> Diese deutet auf eine starke Abhängigkeit von den Förderungen der öffentlichen Hand hin. Der Mutmaßung, dass auch diese Beziehung ein Mitgrund für die ausstehenden Arbeiten ist, liegt nahe.

Im weiteren Text wird neben der Darstellung des Gebäudes noch intensiver die finanzielle Situation einschließlich der Geschichte ausgeführt. Die vorhin erwähnten Gelder der Stadt Bern machen einen Teil der Einnahmequellen der Kunsthalle aus. Dazu lässt Eichhorn einen Vertreter aus den Gründungsjahren zu Wort kommen. Zum Bereich der öffentlichen Beiträge wird Leo Steck, ein Mitglied der Sektion Bern der Gesellschaft schweizer Maler, Bildhauer und Architekten, die einen Teil des Kapitals für die Gründung des Vereins Kunsthalle zur Verfügung gestellt hatte, zitiert. Dieser schreibt zum Bereich Subventionen im Jahr 1916: *“Die Sektion ist im Grunde gegen Subventionen, da eine Subventionierung des Baues durch verschiedene politische Behörden leicht eine Gefährdung der beim Betrieb so wichtigen rein künstlerischen Motive nach sich ziehen könnte.”*<sup>67</sup> Der Vorbehalt gegenüber Förderungen klingt plakativ und populär, jedoch wäre ein Betrieb wie die Kunsthalle ohne Subventionen undenkbar. Aber in der damaligen Zeit sollte das Kapital für den Bau des Gebäudes und dessen Betrieb eigentlich hauptsächlich aus dem Verkauf der Anteilscheine lukriert werden, so Eichhorn. Jahre später erhält die Kunsthalle auch Gelder durch Mitgliedsbeiträge, Ausstellungserträge (die Kunsthalle fungiert auch als Verkaufsgalerie), die Vermietung der Kunsthalle, sowie von Sponsoren und öffentlichen Beiträgen. In der Bilanz aus dem Jahr 2000 machen zum Beispiel die Subventionen der Stadt und des Kanton Bern mit einer knappen Million Franken in etwa zwei Drittel der Erträge aus. Die restlichen Einnahmen setzen sich aus *“Ausstellungen Laufjahr, Ausstellungen Übriges, Sonderveranstaltungen, Pädag.*

---

<sup>66</sup> vgl. ebd. S.30f.

<sup>67</sup> Steck, Leo (1916): Memorandum über die Leistungen und Rechte der Sektion Bern GSMBA gegenüber der Kunsthalle Bern. Für die Sect. Bern GESMBA”, Bern, n.d.Jahresberichte des Vereins Kunsthalle Bern 1894/85, 1987/88, 1992/1993, 1995-2001, zit. nach Eichhorn (2001) S.32.

Programm, Publikationen, Mitgliederbeiträge, Kunstfonds, Gönnerbeiträge, Schülerkarten, Übrige Betriebseinnahmen, Sponsoren, Vermietung Kunsthalle und Zinserträgen” zusammen.<sup>68</sup> Durch das Zusammenführen von Finanzberichten, Diagrammen und Fließtext bekommt die Publikation einen Studiencharakter, der auch durch ein neutrales Layout untermauert wird.

Im letzten Kapitel beschreibt Eichhorn das Verhältnis von Sponsoring und der Kunsthalle. Dabei erwähnt sie, dass in etwa ein Viertel der jährlichen Ausstellungen von privater Hand gezahlt wird. Als Sponsor:innen werden Konzerne wie die “Credit Suisse”, die “Swisscom” oder die “SRG SSR idée suisse” genannt, die auch in der Eingangshalle namentlich auf einer Plakette zu finden sind. Diese Firmen stammen aus dem Bereich der Finanzdienstleistung, sowie der Medien- und Telekommunikation. Diese Konzerne werden unter dem Aspekt beschrieben, dass sie aufgrund der Namen eine Nähe zum Staat erwecken. Dies ist bei der “Swisscom AG” der Fall, bei der die Kapitalmehrheit bei der Schweizer Eidgenossenschaft liegt, so Eichhorn.<sup>69</sup> Im Vergleich zu der knappen Million Franken aus der öffentlichen Hand betragen die Einnahmen aus dem Sponsoring im Jahr 2000 rund 100.000 Franken. Diese setzen sich aus der Förderung von Ausstellungen, der Produktion von Katalogen aber auch der Vermietung der Kunsthalle für Veranstaltungen zusammen.<sup>70</sup> Eichhorn beschreibt die einzelnen Aspekte sachlich, jedoch werden zu den Bereichen oft Beispiele herangezogen, die eine gefärbte Lesart anregen. Zum Beispiel endet das Kapitel zum Thema Sponsoring mit einem Zitat aus einer Kommissionssitzung anlässlich der Ausstellung “When Attitudes Become Form“ im Jahr 1968 welches lautet:

*“Bedenken, vor allem von Seiten der Künstlervertreter, die Kunsthalle verkaufe sich an einen amerikanischen Konzern, können durch den Hinweis, dass der Leiter allein für die Organisation der Ausstellung verantwortlich sei, zerstreut werden.”<sup>71</sup>*

Ähnliche Zuspitzungen und Erwähnungen finden sich ebenso in den anderen Kapiteln, die implizit die Frage stellen, welchen Druck verschiedene Geldgeber:innen auf die inhaltliche Freiheit der Kunsthalle ausüben können. Das trockene Abarbeiten der Gründungsgeschichte mit den Finanzierungsproblemen und den plakativen Gegenüberstellungen von Darlehensschulden und Immobilienwert leiten die Leser:innen des Katalogs auf eine Fährte, welche die Kunsthalle in einer Existenzkrise zeigt.

---

<sup>68</sup>vgl. Eichhorn (2001) S. 31.

<sup>69</sup> vgl. ebd. S.38.

<sup>70</sup> vgl. ebd. S.31.

<sup>71</sup> ebd. S. 39.

Eichhorn bezieht in der Publikation keine offensichtliche Meinung zu den Inhalten ihrer Recherchen. Die Kritik an der prekär dargestellten Position der Institution wird jedoch aus dem Zusammenspiel aus öffentlich ausgestellter Sanierungsarbeit und der recherchierten Finanzsituation sichtbar. Die Künstlerin präsentiert vor allem die Symptome dieser problematischen Situation und legt wenig Augenmerk auf die Ursachen dahinter. Ein Besucher:innendiagramm der gesamten Laufzeit der Kunsthalle zeigt, dass die Rekordzahlen schon länger zurückliegen. In der Publikation werden ebenso Kürzungen der Subventionsbeiträge in den Jahren 1975 und 1992 genannt. Das Aufzählen dieser Faktoren führt zu einer einfachen Lesart, welche die Kunsthalle im Zugzwang zwischen autonomer Führung der Institution und dem Einfluss durch unterschiedliche Geldgeber:innen, vor allem aber die Stadt Bern, in eine ausgelieferte Position rückt.

Die Abnahme von Geldern der öffentlichen Hand, sowie das verstärkte Aufkommen von Sponsoring aus dem Bereich der Wirtschaft wird von Hubertus Butin 1997 in der Zeitschrift *Kunstforum* beschrieben. Dieses Phänomen verankert er in Deutschland im Zeitraum ab Mitte der 1980er Jahre.<sup>72</sup> Die Grundstruktur des Konflikts ist jedoch orts- und zeitunabhängig und wird auch in Eichhorns Arbeit sichtbar. Das Sponsoring im wirtschaftlichen Sinn wird von Butin mit der *“Unterstützung von Künstlern oder Kultur-Instituten durch Geld-, Sach- oder Dienstleistungen mit dem Ziel, einen Gegenwert – meist in Form einer kommunikativen Leistung – zu erhalten“* beschrieben.<sup>73</sup>

Dieser Gegenwert, welcher den Sponsor:innen im Austausch für finanzielle Zuwendungen übertragen wird, kann auch als symbolischer Wert benannt werden. So kommt neben exemplarischen Leistungen, wie sie Butin formuliert, wie: *“Nennung des Sponsors auf Plakaten, Programmen, Eintrittskarten und in Katalogen, Teilnahme an der Pressekonferenz, Exklusivinterviews, Ansprache durch einen Sponsorvertreter bei der Eröffnung, spezielle Veranstaltungen und Freikarten für Betriebsangehörige oder Kunden, Erwähnung des Sponsoring in Werbeanzeigen und Geschäftsberichten”* den Sponsor:innen ein Einfluss der Aura der Kunst auf die Identität eines Unternehmens zu Gute. Dieser Mechanismus wird bereits 1967 von Seth Siegelaub, einem Kurator und Galeristen sehr klar formuliert:

---

<sup>72</sup> vgl. Butin, Hubertus (1997): *When attitudes become form Philip Morris becomes sponsor1 - Kunstsporing in Deutschland vor dem Hintergrund amerikanischer Entwicklungen*, in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.) (1997): *Kunstforum*, Ausgabe 136. Link: <https://www.kunstforum.de/artikel/when-attitudes-become-form-philip-morris-becomes-sponsor1/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>73</sup> ebd.

*Im Einzelnen wird eine Identifikation [eines zeitgenössischen Unternehmens] mit Kunst das Folgende bewirken: a) sie wird ihrer Firma eine Imageverbesserung verschaffen, indem sie der Öffentlichkeit Ihren Einsatz für das Gemeinwesen stärker zu Bewusstsein bringt, b) sie wird durch die Hinzufügung einer kulturellen Dimension dazu beitragen, dass Ihre Firma eine abgerundete persönliche Note erhält, c) sie wird der Präsentation der Produkte und Dienstleistungen Ihres Unternehmens etwas Gewagtes, Einzigartiges und Spannendes verleihen, und d) wird sie durch die Steigerung der Attraktivität und Sichtbarkeit am Markt auch eine verbesserte öffentliche Akzeptanz für Ihre Firma und deren Produkte und Dienstleistungen unterstützen.<sup>74</sup>*

Die Autonomie der Kunst, welche die Basis für die symbolische Aufladung bildet, bietet eine Möglichkeit für Institutionen, sich diese Haltung anzueignen. Diese Verstrickung wird zum Beispiel von Sabeth Buchmann, der Herausgeberin einer Schriftenreihe der Generali Foundation<sup>75</sup>, einem Kunstverein, der von der Versicherungsfirma Generali gegründet wurde, in den Anmerkungen formuliert. Sie hält die Problematik fest und fragt in den Anmerkungen zum Buch „Art after Conceptual Art“ nach dem daraus resultierenden Potential der Kritik.

*“Künstler:innen wissen, dass die Institution ihren Konflikt erkennt, (sie) lässt aber Reflexion zu. Inwiefern kann aber dadurch noch substanzielle Kritik geübt werden, an ökonomischen, politischen und sozialen Verhältnissen? <sup>76</sup>“*

Sie beschreibt darin, dass es mehrere Ebenen der Verhandlung gibt, zwischen Künstler:innen und Institution, aber auch zwischen Herausgeber:innen des Bandes (universitärer Kontext) und der Kunstinstitution. Ihr abschließendes Argument lautet aber, dass das Schaffen von Öffentlichkeit für kritische Positionen durchaus auch positive Effekte mit sich bringt.<sup>77</sup>

Der Konflikt zwischen einer autonomen Kunst und einer finanziellen Abhängigkeit spannt ein Feld auf, welches sich ebenso in Veränderung befindet. Das Verhältnis zwischen den

---

<sup>74</sup> Siegelau, Seth (1967) zitiert nach Alberro, Alexander (2003): *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA/ London: MIT Press. S.14.

<sup>75</sup> Die Generali Foundation wurde 1988 gegründet. 2014 wurde die Sammlung als Dauerleihgabe an das Museum für Moderne in Salzburg übergeben. Im selben Jahr wurde der Standort in Wien aufgelassen. siehe: Generali Foundation: Geschichte der Generali Foundation, Link:

<http://foundation.generali.at/generali-foundation/geschichte.html> (letzter Zugriff am 18.2.2023)

<sup>76</sup> Breitwieser, Sabine (2006) Anmerkungen der Herausgeberin der Schriftenreihe; S.11 in: Hrsg. Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (2006): *Art after Conceptual Art*. Wien: Generali Foundation, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2006): Reihe: Sammlung Generali Foundation. Wien: Generali Foundation. S. 9-11.

<sup>77</sup> vlg. Breitwieser (2006) S.11.

Beteiligten im Bereich Kunst entwickelte sich parallel zur gesellschaftlichen und ökonomischen Realität und prägte auch die Strukturen im institutionellen Kontext. Im Essay “Im Zeichen der Arbeit” beschreibt dieselbe Autorin, Sabeth Buchmann, eine Kunsthistorikerin, die veränderten Anforderungen an Künstler:innen im Laufe der Geschichte und betrachtet diese unter dem Blickwinkel der Produktion und Distribution.

*“Polit-ökonomische Diskurse über Postfordismus, Dienstleistungskultur und Neoliberalismus inklusive der mit ihnen assoziierten, auf Kapital, Arbeit und Produktion gemünzten Begriffe wie “Flexibilisierung”, “Deregulierung”, “Mobilisierung” avancierten zu Schlüsselbegriffen innerhalb jeder sich auf ortsspezifische, identitäts- und institutionskritische Ansätze der 1970er Jahre berufenden post-konzeptuellen Strömungen, die sich gegen die unausgesetzte Forderung des Kunstmarkts nach “gutem Handwerk” und messbaren “Production Values” positionierten. Parallel dazu verschärften sich die ökonomische Bedingungen jener Institutionen und KünstlerInnen, die von der öffentlichen Hand abhängig waren, da diese sich mehr und mehr aus der Kulturförderung zurückzog. Das heißt, dass die Budgets für nicht marktgerechte Produktionsformate knapper wurden und neue Formen des “aggressiven Sponsorings” in Kunstvereine und Museen Einzug hielten.<sup>78</sup>*

Neben dem Zusammenhang künstlerischer Produktion und den dafür zur Verfügung stehenden Budgets wird von Buchmann auch die diskursive Angleichung der Kunst an die ökonomische Realität erwähnt. Weiter wird von ihr ebenso der Rückzug der öffentlichen Hand aus der Kunstförderung beschrieben. Die dadurch entstehende vermehrte Abhängigkeit von privaten Geldgeber:innen bedeutet aber auch einen heiklen Punkt. Neben dem Schaffen einer kritischen Öffentlichkeit, kann aber auch der Versuch einer Imagepolitik interpretiert werden, so wie sie bereits von Siegelau vorgestellt wurde. Dieser Aspekt wird zum Beispiel in der Serie “Private View” von Ana Hoffner Ex-Prvlovic\* thematisiert, in der sie die Beteiligung an Kunstinstitutionen verschiedener Firmen aus dem Bereich der Waffenproduktion oder des Investment-Bankings beleuchtet. Ein Werk davon, “Private View - Silent Weapon”, stellt die Tätigkeit der TBA21 (Thyssen Bornemisza Art Contemporary)

---

<sup>78</sup> Buchmann, Sabeth (2006): Im Zeichen der Arbeit, in: Hrsg. Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (2006): *Art after Conceptual Art*. Wien: Generali Foundation, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2006): Reihe: Sammlung Generali Foundation. Wien: Generali Foundation S.207f.

und den gleichzeitigen Vertrieb von U-Booten des deutschen Unternehmens ThyssenKrupp Marine Systems gegenüber.<sup>79</sup>

Das Spannungsfeld zwischen der finanziellen Abhängigkeit und einer, der Autonomie der Kunst gerechten Haltung, ist eine zentrale Fragestellung, die sich aus diesem Diskurs ergibt. Inwiefern dieser Aspekt in Kunstwerken thematisiert werden kann, wird anhand der Arbeit Eichhorns gezeigt. Die Dekonstruktion der Finanzierung der Kunsthalle Bern sollte Einblick geben, welche Herausforderungen es für Institutionen gibt und wie ein Kunstprojekt Teile daraus sichtbar machen kann. Die Darstellung des ökonomischen Kontextes der Kunsthalle hatte im Falle Eichhorns Projekt zwei Anwendungen zur Folge. Das erste Resultat, die Ausstellung und die damit in Verbindung stehenden Reparaturen wurden bereits erwähnt. Die zweite Intervention, nämlich die Neuauflage der Anteilscheine, wird im nächsten Kapitel detaillierter analysiert. Der Kontext wird im ersten Band der Publikation bereits erwähnt, jedoch wird im darauffolgenden Buch noch näher darauf eingegangen. Auf die Gegenüberstellungen der Renovierungsarbeiten anhand von Vorher/Nachher Fotografien und den Abdruck aller Rechnungen und Lieferscheine der erledigten Arbeiten folgt ein Aufsatz des damaligen Museumsdirektors Bernhard Fibicher über die abgeschlossene Ausstellung im Kontext Eichhorns Werk. Anschließend sind die Inhalte des Vortrags von Raphael Brüttsch und Barbara Jecklin abgedruckt. Die beiden Wissenschaftler:innen des Instituts für Wirtschaftsrecht an der Universität Bern hatten im Ausstellungszeitraum eine Abhandlung über die Struktur des Vereins und die Einordnung der Anteilscheine gehalten. Diese Informationen werden im nächsten Kapitel geschildert, das gleichzeitig als angebotene Hilfestellung Eichhorns für die geschilderte Problematik im Bereich der Finanzierung gelesen werden kann. Inwiefern das Anteilnehmen an einer Institution aussehen kann, welche rechtliche Ordnung dabei zugrunde liegt und in welchem Kontext Eichhorn dazu arbeitet, zeigt sich in der Neuauflage der Scheine.

### **3.4. Anteilnahme**

In diesem Kapitel wird zuerst auf die formale Gestaltung der Scheine eingegangen. Anschließend wird die rechtliche Struktur dahinter dargestellt und die Frage beleuchtet, welche Aussage sich aus der Übernahme rechtlicher Formalästhetik auf inhaltlicher Ebene ableiten lässt. Dabei spielt der Kontext der Beziehung von Werken und damit in Verbindung stehenden Verträgen eine Rolle, mit dem sich Eichhorn bereits 1998 im Rahmen des Projekts “The Artist’s Contract” beschäftigte.

---

<sup>79</sup> Hoffner ex-Prvulovic\*, Ana: Private View; Link: <https://www.anahoffner.com/private-view> (letzter Zugriff am 7.2.2023)

Die Anteilscheine sind auf der Website der Kunsthalle einerseits im Bereich Anteilscheine, andererseits aber auch im Bereich der Editionen zu finden. Die Benennung bezieht sich auf die damals ausgegebenen Wertpapiere. Zum Wort “Anteilscheine” erwähnt Fibicher, dass damit oft ein Ausdruck von Solidarität, aber auch Exklusivität konnotiert wird.<sup>80</sup> Auf den ersten Blick unterscheidet sich die Neuauflage des Dokuments von den historischen Anteilscheinen, die von 1912<sup>81</sup> bis 1918<sup>82</sup> als Finanzierungsgrundlage für das Gebäude ausgegeben wurden, durch eine sehr reduzierte Optik. Die serifenlose Schrift sowie das Weglassen des gemusterten Rahmens lassen die Edition Eichhorns kühl und auf das Notwendigste beschränkt erscheinen. Im Abreißblock fotografiert dargestellt, ist zu erkennen, dass die Institution Buch über die Nummer des ausgegebenen Scheins führt und dazu Name, Adresse und Datum auflistet. Auf dem Schein selbst ist der Wert aufgedruckt, aber Laufnummer, Name und Datum werden händisch eingefügt. Darunter sind die bereits gedruckten Unterschriften des Vereins und der Kassierin zu sehen. In etwas kleinerem Font ist noch ein Auszug aus den Statuten angeführt. Dieser lautet:

*“Auszug aus den Statuten - Art. 1 Ziff.5: Der Verein verfolgt ausschliesslich kulturelle Zwecke. Jeder Gewinn zu Gunsten der Mitglieder ist ausgeschlossen. Für die Verbindlichkeiten des Vereins haftet das Vereinsvermögen. Art.2 Ziff.1: Die Mitgliedschaft wird erworben durch das Bezahlen des jährlichen Beitrages. Art.2 Ziff.5: Die bis 1918 und ab 2001 ausgegebenen Anteilscheine lauten auf den Namen. Sie sind unverzinslich und unkündbar. Besitzänderungen sind dem Vorstand mitzuteilen. Art. 10 Ziff. 3: Ergibt im Falle der Auflösung des Vereins die Liquidation des Vermögens nach Rückzahlung der Anteilscheine einen Überschuss, so ist dieser der Stadt Bern mit der Verpflichtung zu übergeben, ihn zur Förderung der bildenden Künste zu verwenden.”<sup>83</sup>*

Für diese Edition wurden die Statuten des Vereins geändert, denn in der historischen Auflage war die Mitgliedschaft ab dem Kauf eines Scheins von mindestens 50 Franken möglich.<sup>84</sup> Die neue Version stellt keine Grundlage der Mitgliedschaft dar. Die Kunsthalle beschreibt die Anteilscheine heute als *“Ausdruck des demokratischen Grundverständnisses des Vereins Kunsthalle Bern”<sup>85</sup>*. Dazu wird als erstes Beispiel die Gründung der Kunsthalle aufgrund

<sup>80</sup> vgl. Fibicher, Bernhard (2002): Anteil nehmen, in: Eichhorn, Maria (2002): *Das Geld der Kunsthalle Bern*, Band 2, Bern: Kunsthalle, S.54.

<sup>81</sup> Eichhorn (2001) S.28.

<sup>82</sup> Kunsthalle Bern: Anteilscheine, Link: <https://kunsthalle-bern.ch/anteilscheine/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>83</sup> ebd.

<sup>84</sup> vgl. Statuten des Vereins, Link: [https://kunsthalle-bern.ch/media/statuten\\_des\\_veereins\\_kunsthalle\\_bern.pdf](https://kunsthalle-bern.ch/media/statuten_des_veereins_kunsthalle_bern.pdf) (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>85</sup> Kunsthalle Bern: Anteilscheine

eines kollektiven Bestrebens genannt.<sup>86</sup> Die Anteilscheine, welche unverzinslich und unkündbar sind, übernahmen damals eine Dokumentationsaufgabe, woher das Kapital, welches 1918 und in den Jahren davor für den Bau gesammelt wurde, stammte. Dies ist nach wie vor der Fall, da die Scheine zu ähnlichen Konditionen veräußert werden, mit Ausnahme der geänderten Mitgliedschaft. In den Statuten werden die Einnahmen durch die Anteilscheine nicht angeführt. Jedoch könnte ein Einfließen in den Unterpunkt Ausstellungserträge möglich sein, da die Scheine auch als Edition der Ausstellung Eichhorns angeführt sind. Im Aufsatz des Direktors Fibicher über das Werk Eichhorns erwähnt er die Erhöhung des Eigenkapitals, welches die Folge der Anteilscheine ist.<sup>87</sup> Die Änderung der Statuten bedurfte einer Zustimmung bei einer außerordentlichen Mitgliederversammlung, dadurch hatte der Verein der Kunsthalle die Möglichkeit, bei der Realisierung des Projektes mitzuentcheiden, so der Direktor.<sup>88</sup>

Die rechtliche Ebene wurde bei einem Vortrag von Brütsch und Jecklin, zwei Expert:innen für Wirtschaftsrecht dargelegt. Ein Anteilschein dokumentiert einen Nachweis über das Miteigentum eines Gesamtkapitals, im Fall des Vereins Kunsthalle Bern ist dies das Vereinskapiatal. Im Unterschied zu einer Aktie, deren Nenn- oder Nominalwert den Ausgabepreis beschreibt, besteht jedoch der aktuelle Wert aber im Kurswert, der sich aus dem Spiel von Angebot und Nachfrage ergibt. Beim Anteilschein berechnet sich der Wert aus der Kapitalbilanz, die im Fall der Kunsthalle vor allem aus der Differenz zwischen Immobilienwert und Darlehensschulden besteht. Da die Anteilscheine unkündbar sind und die Auszahlung erst im Falle einer Auflösung des Vereins passiert, wobei aber ein möglicher Kapitalüberschuss an die Stadt Bern übergeben werden muss, gibt es nach dem Kauf eines Scheins keine Möglichkeit der Wertsteigerung.<sup>89</sup>

Der Erwerb eines Anteilscheins bietet daher keine Hoffnung auf Rendite, der Mehrwert liegt im Ideellen. Die Anteilnahme, welche schon namentlich offenkundig wird, ist auf der finanziellen Ebene im Vereinskapiatal dokumentiert und festgehalten. Darüber hinaus beschreibt sie eine unterstützende Geste, die neben der Geldspende auch eine Art Unterstützungserklärung bedeuten kann. Das juristische und administrative Mittel des Dokuments wird mit Hilfe der Vereinsstatuten so ausgehöhlt, dass es einer idealistischen Motivation nahe kommt. Der Gegenwert für die Aufstockung des Vereinskapiatal wird durch

---

<sup>86</sup> vgl. ebd.

<sup>87</sup> vgl. Fibicher (2002) S.53.

<sup>88</sup> vgl. ebd. S.60.

<sup>89</sup> vgl. Brütsch, Raphael; Jecklin, Barbara (2002): Die Anteilscheine des Vereins Kunsthalle, S.87, in Eichhorn, Maria (2002): Das Geld der Kunsthalle Bern, Band 2, Bern: Kunsthalle, S. 81-91.

eine einfache Urkunde geleistet, die trotz Laufnummer unlimitiert verfügbar ist. Im Vergleich dazu gibt es für Mitglieder und Gönner:innen spezielle Vorteile, mit denen sich die Kunsthalle für die Zuwendungen dankbar zeigen möchte.

Die Ästhetik des Bürokratischen, die in den Anteilscheinen sichtbar wird, wirkt aufgrund der Schlichtheit neutral und wertfrei. Die Idee einer nicht-wertsteigernden, aber auch nicht kündbaren Wertanlage wird erst auf den zweiten Blick sichtbar. Diese subtile Botschaft Eichhorns lässt sich als leise formulierte Kritik betrachten, die vielleicht übersehen werden kann. Im Vergleich zur plakativen Geste der leeren, aber unter Reparatur befindlichen Räumlichkeiten funktioniert dieser Teil der Arbeit auf anderen Ebenen. Mit analytischer Genauigkeit werden Zusammenhänge der Finanzierung einfach erklärt und verständlich vermittelt.

Mit der Offenheit darüber, was die Anteilscheine sein können und ob sie neben der Funktion als Wertpapier auch Kunstwerke Eichhorns darstellen, thematisiert die Künstlerin, wie sich Gebrauchswert und Tauschwert eines Objektes bedingen und ableiten. Mit der Übernahme rechtlicher Prinzipien von Wertpapieren, unter anderem dem Nachweis der Echtheit sowie dem Auflisten von Eigentümer:in, Kaufdatum und Laufnummer besteht eine Engführung in Bezug auf die Kunst. Dabei kann diese Auflistung mit der Provenienz eines Werkes verglichen werden und sowie Signatur und Limitierung auf Elemente von künstlerischen Arbeiten bezogen werden. Dabei stellt die endlose Auflage der Anteilscheine eine ähnliche Anlage wie im Beispiel Posenenske unlimitierter Produktion dar. Jedoch greift Eichhorn bewusst eine Ästhetik des Bürokratischen auf, die neben der formalen Ausformung vor allem die rechtliche Struktur der Edition unterstreicht.

Die Edition Eichhorns, die sich per Verkaufsstruktur vom “klassischen” Kunstwerk unterscheidet, zeigt auf, wie der Aspekt des “Anteils”, der aus einer der Marktlogik folgenden Idee der Gewinnbeteiligung speist, behandelt wird. Die Anteilnahme wird dabei zur Solidaritätsbekundung und weniger zum Ausdruck eines exklusiven Zugangs, um Fibichers Bedeutungsspektrum einzugrenzen.

In der Kunsthalle stellen Künstler:innen der Institution Vorlagen für Editionen entweder kostenfrei oder gegen ein Honorar zur Verfügung. Bei anderen Werken, die im Rahmen von Ausstellungen verkauft werden, erhält das Museum 20% des Verkaufspreises.<sup>90</sup> Ein Teil der ausgestellten Arbeiten wird von der “Stiftung Kunsthalle Bern” angekauft, um damit eine “Sammlung von Gegenwartskunst” in Bern aufzubauen, so die Beschreibung auf der

---

<sup>90</sup> Eichhorn (2001) S. 36.

Homepage.<sup>91</sup> Die Werke werden durch das eingebrachte Kapital der Stifter:innen erworben und stehen für museale Zwecke dem Kunstmuseum Bern zur Verfügung. Die Stiftung hat auch ein Werbevideo für die Anteilscheine bei Maria Eichhorn in Auftrag gegeben. Diese Arbeit wurde 2004/2005 angefertigt und ist nun im Besitz der Stiftung. In dem knapp 6-minütigen Clip wird die Aktion der Anteilscheine auf Deutsch und Englisch erklärt, dabei ist die sehr neutral klingende Sprechstimme mit Aufnahmen der Kunsthalle von außen sowie Nahaufnahmen der Anteilscheine kombiniert.

Die Stiftung, die selbst auch Anteilscheine angekauft hat, wirbt für den Verkauf, der das Eigenkapital des Vereins der Kunsthalle erhöhen soll. Durch die Einbettung in die begleitete Ausstellung Eichhorns, ist diese Arbeit nicht nur Dokument einer Finanztransaktion, sondern auch Werk der Künstlerin. Die Druckerzeugnisse sind unlimitiert erhältlich, dadurch erinnern sie an die Verkaufsstruktur von Posenenskes Rohrserie. Im Unterschied dazu wird aber der Verkauf bei Eichhorn direkt ins Dokument eingeschrieben, der Schein bekommt über das handschriftliche Einfügen von Käufer:in, Datum und Nummer einen einzigartigen Status. Dies lässt auch nicht ausschließen, dass zu einem späteren Zeitpunkt eine Versteigerung passieren kann, so Fibicher.<sup>92</sup> Die Reduktion auf juristische Tatsachen im Kontext der Edition verweisen auf eine analytische Präzision bei der Darstellung der Verkaufsstruktur. Das Werk regelt seinen An- und Weiterverkauf selbst, die inhaltliche Komponente wird durch die Kombination mit der Ausstellung und der darin mitschwingenden Kritik aufgeladen.

Im folgenden Unterkapitel folgt ein kurzer Auszug über das Projekt “The Artist’s Contract” von Eichhorn. Dabei beschäftigte sich Eichhorn mit den Rechten von Künstler:innen über ihre Werke gegenüber Sammler:innen und Institutionen. Die Auseinandersetzung mit dem ARRTSA-Vertrag (Artist’s Reserved Rights Trade and Sale Agreement) zeigt einerseits ihre Recherche-basierte Arbeitsweise und führt Spannungsfelder zwischen Kunstwerken und dem erweiterten Kunstmarkt ins Feld. Aspekte der Anteilnahme werden dabei sichtbar und dienen der Einordnung von Eichhorns Arbeit.

### **3.4.1. ARRTSA - Artist’s Reserved Rights Trade and Sale Agreement**

1998 wurde im Salzburger Kunstverein das Projekt “The Artist’s Contract” von Maria Eichhorn ausgestellt. Darin setzte sie sich mit dem ARRTSA (Artist’s Reserved Rights Trade and Sale Agreement) auseinander. Dies ist ein Vertrag, der den Verkauf von Kunstwerken

---

<sup>91</sup> vgl. Stiftung Kunsthalle Bern, Link: <https://www.stiftungkunsthallebern.ch/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>92</sup> vgl. Fibicher (2002) S.56.

regelt. Eichhorn interviewte verschiedene Personen zum Vertrag, bezüglich dessen Geschichte, Verwendung und Rezeption.

Bevor die für diese Arbeit zentralen Punkte näher beleuchtet werden, folgt eine kurze historische Einordnung des Vertrages.

Im Jahr 1971 veröffentlichte Seth Siegelaub gemeinsam mit dem Anwalt Robert Projanski den Blindvertrag. Der Kunsthändler Siegelaub, der peripher bei der Art Workers Coalition beteiligt war, versuchte mit Hilfe des Vertrags die Möglichkeit zu schaffen, Künstler:innen wesentliche Rechte an ihrem Werk zuzusichern. Die AWC formierte sich 1969, um in New York gegen die vorherrschenden Zustände in der Kunstwelt zu demonstrieren. Neben den Forderungen, die die Rechte am Werk und die Mitbestimmung von Künstler:innen betreffen, wurde auch die Zugänglichkeit und Position der Museen in Frage gestellt. Die ausgestellte Kunst, vor allem von weißen, männlichen Künstlern, repräsentierte nicht die gegenwärtige Kunstproduktion.<sup>93</sup> Die Vereinbarung wurde als Plakat, das beidseitig bedruckt aus mehreren einzelnen Teilsseiten besteht, veröffentlicht. Die Vorderseite zeigt den Titel und Erklärungen zum Anliegen und zur Verwendung und wurde von Seth Siegelaub verfasst. Auf der Rückseite befindet sich das Formular zum Ausfüllen, vom Rechtsanwalt Robert Projansky geschrieben, das den tatsächlichen Handel mit dem Werk regelt. Der rechtliche Hintergrund des Vertrages liegt im US-amerikanischen common law, dem Gewohnheitsrecht, welches sich im Vergleich zum in Kontinentaleuropa vorherrschendem civil law, basierend auf dem römisch-germanischen Rechtskreis, nicht nur auf Gesetze sondern auch auf Präzedenzfälle bezieht. Jedoch wurde beim ARRTSA schon mit Blick auf kontinentaleuropäisches Recht gearbeitet, da historisch betrachtet das anglo-amerikanische Recht wenig Schutz für Künstler:innen in Bezug auf Autor:innenschaft und Urheberrecht geboten hat. Zum Beispiel wurde erst mit der Einführung des Copyright, Designs and Patents Act (1988) in Großbritannien und des Visual Artist Rights Act (1990) in den USA die Sicherstellung von Zuschreibung und Integrität von Kunstwerken auf statutarischer Ebene gewährleistet. Dabei wird der Unterschied der Rechtssysteme im Umgang mit Kunst so beschrieben, dass ein Kunstwerk im common law primär als Gegenstand eines Besitzes gesehen wird, im Vergleich zum civil law, wo das Recht die Künstler:innen über die Autor:innenschaft, unabhängig vom Besitz des Werkes, mit ihrer Arbeit verbindet. Diesen Sachverhalt fasst Eichhorn daher folgendermaßen zusammen: *“Thus, copyright laws under common law are seen as the statutes of owners, whereas under civil law, copyright laws are considered statutes of*

---

<sup>93</sup> vgl. Janko, Erica (2015) in: Global Nonviolent Action Database Link: <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/art-workers-coalition-demonstrates-artists-rights-1969> (letzter Zugriff 18.05.2022)

*authors.*”<sup>94</sup> Aufgrund dieser Unterschiede flossen Ideen aus dem Zivilrecht, sowie zum Beispiel das *droit de suite* (Folgerecht), bei dem auch die Künstler:innen auch am Weiterverkauf von Arbeiten beteiligt werden sollten, in den Vertrag ein.<sup>95</sup> Die Möglichkeit eines Profites durch ein Weiterverkaufen wurde sowohl bei Posenenske als auch bei Eichhorn beinahe gänzlich verunmöglicht.

Der politische Gedanke hinter dem Vertrag wird von Maria Eichhorn in direkte Verbindung mit den Umständen in den 1960er Jahren in den USA gebracht. Die zunehmende Politisierung, unter anderem aufgrund des Krieges in Vietnam, führte dazu, dass Künstler:innen ihre Rolle im System der Kunstwelt hinterfragten und weitere Rechte einforderten. Eichhorn schreibt dazu:

*By that point at latest, it had become evident that art is practiced in a field determined by social, economic, and political forces, by mechanisms of inclusion and exclusion, and that art is entangled in manifold ways in the mechanisms of the market and of political representation.*<sup>96</sup>

Die Verschränkung von sozialen, ökonomischen und politischen Aspekten im Feld der Kunst wird an dieser Stelle von Eichhorn als schlussendlich deutlich wahrnehmbar markiert. Aufgrund dieser sichtlichen Überlagerung von Interessen, die der Entstehungszeit des Vertrages zugeordnet werden können, sind an diesem Projekt von Siegellaub und Projanski einige exemplarische Inhalte abzulesen, die einerseits bei Posenenskes Rohrserien, aber andererseits auch in der Arbeit Eichhorns präsent sind.

Die Anwendung des Vertrages im Original hat unter Berücksichtigung des Bekanntheitsgrades nur selten stattgefunden. Eichhorn meint, dass laut ihrer Kenntnis nur Hans Haacke der Einzige sei, der eine unveränderte Version verwendet. Im Interview mit ihr beschreibt er auch die Schwierigkeiten, die dies mit sich bringt, zum Beispiel, dass Sammler:innen oder Museen den Kauf ablehnen, sobald der Vertrag erwähnt wird.<sup>97</sup> Haacke erlangte unter anderem dadurch Bekanntheit als politischer Konzeptkünstler, dass eine Personale von ihm im Guggenheim Museum New York im Jahr 1971 kurzfristig abgesagt wurde, da auch das Werk *“Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971”*, das Immobilienbesitz und -spekulationen in New York thematisiert, ausgestellt werden sollte. Dabei wurde auch eine Nähe von Mitgliedern des

---

<sup>94</sup> Eichhorn, Maria (2009): *The Artist's Contract*, Köln: Buchhandlung Walther König. S. 10.

<sup>95</sup> vgl. ebd. S. 9f.

<sup>96</sup> ebd. S.11.

<sup>97</sup> ebd. S.15.

Kuratoriums zur Immobiliengruppe vermutet. Der Künstler, der sich immer wieder mit Institutionen auseinandergesetzt hat, erfüllt aber auch einen Kritikpunkt, der schon von Mitgliedern der AWC im Jahr 1971 formuliert wurde. Der Aspekt, dass der Vertrag Ungleichheiten außer Acht lasse und nur bereits bekannte Personen, die sich dadurch in guten Verhandlungspositionen befinden, die Möglichkeit bekommen, diese Vertragsbasis einzufordern, wurde als blinder Fleck gesehen. Das Auszahlen von Anteilen beim Weiterverkauf war zwar ebenso Teil des Programms der AWC, jedoch war dies nur als mittelfristige Lösung bis zu einer gerechten Entlohnung aller Künstler:innen gedacht.<sup>98</sup>

Der Vertrag wurde aber auch dafür kritisiert, dass die Kommodifizierung von Kunst erleichtert wurde. Kunstkritiker und -historiker Alexander Alberro beschreibt das Projekt Siegelaubs mit dem ARRTSA unter anderem, dass er dadurch seine *“earlier queries of how to market ideas”*<sup>99</sup> gelöst haben sollte. Die Veröffentlichung des Vertrages fällt mit dem Aufkommen konzeptueller Praxen zusammen. Der Kunsthändler, der für sein Talent innovative Distributionsformen zu finden bekannt war, schreibt Folgendes über konzeptuelle Kunst:

*The economic aspect of conceptual art is perhaps the most interesting. From the moment when ownership of the work did not give its owner the great advantage of control of the work acquired, this art was implicated in turning back on the question of the value of its private appropriation. How can a collector possess an idea?*<sup>100</sup>

Die von Siegelaub formulierten Fragen nach Wert, Aneignung und Besitzergreifung werden im Kontext konzeptueller Kunst neu gestellt. Dabei hängt die Entwicklung des Vertrages gleichzeitig auch mit der Struktur der Werke zusammen, die eine Neuregelung der Distribution erfordern.

Neben der Lesart, dass eine Idee nicht besessen werden kann, kennt Siegelaub aber auch die unvermeidbare Präsenz des Marktes an, wenn er im Interview mit Maria Eichhorn Jahre nach dem Erscheinen des ARRTSA den Warencharakter von Kunst determiniert. *“It is not the Agreement that turns art into capital, but instead, art under capitalism can hardly be anything*

---

<sup>98</sup> Van Haften-Schick, Lauren (2021): Can Artists use their Sale Contracts Game System, (in: <https://www.frieze.com/article/can-artists-use-their-sale-contracts-game-system>, letzter Zugriff am 23.5.2022)

<sup>99</sup> Alberro (2003): S.169.

<sup>100</sup> Siegelaub, Seth (1973) in: Michel Laura and Seth Siegelaub, *“L’art conceptuel, “ Xxe siècle*, 41 (December 1973); reprinted in Alexander Alberro and Blake Stinson, eds.; *Conceptual Art: A Critical Anthology*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999),p.289); zitiert nach: Alberro, Alexander (2003): *Conceptual Art - and the politics of publicity*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press. S.1.

*other than capital.*”<sup>101</sup>, lautet die Zusammenfassung der Interviewerin, die Siegelaubs Aussagen beschreibt. Der Konflikt zwischen dem Wunsch nach mehr Rechten am Kunstwerk und der mutmaßlichen Erleichterung der Vermarktbarkeit lässt sich nicht auflösen, jedoch ist das genauere Betrachten der Argumente zielführend, um das Kunstwerk, welches eine zentrale Rolle im Feld zwischen Kunst und Markt spielt, in seiner Zweckmäßigkeit zu verstehen.

Alberro schreibt Folgendes:

*“Obwohl der Vertrag, entworfen, um zur Destabilisierung der verkrusteten Kunstindustrie beizutragen, eine politisch progressive Intention gehabt haben mag, hatte er den umgekehrten Effekt. Er brachte Konzeptkunst zu dem, was Lippard als “Die Tyrannei von Warenstatus und Marktorientierung “ verdammt. Denn die genauen Begrenzungen des Vertrags dienten dazu, sogar Werke, die nur als abstrakte Ideen existierten, beziehungsweise als weit verbreitete Dokumentation, in sein Kapitalverhältnis einzuschließen, und somit Konzeptkunst als pures Konsumgut oder als Kaufurkunde in den Markt einzufügen.”*<sup>102</sup>

Das Argument lautet hier, dass die Intentionen, die der “Konzeptkunst”, sofern diese als eindeutiges Subjekt lesbar ist, zugeordnet werden, fehlgeschlagen sind. Die Geste der Marktverweigerung, die vordergründig oft der Dematerialisierung der Kunstwerke zugeschrieben wird, beginnt mit der Möglichkeit der Verwertung, die sich durch neue Distributionsformen ergeben hat, brüchig zu werden. So schreibt auch Elizabeth Ferrell folgendes über den Vertrag:

*Als eine zweckmäßige Übersetzung des konzeptuelle Praktiken untermauernden Idealismus wird Siegelaubs Vertrag oft als Paradebeispiel herangezogen: entweder für das Versagen der Konzeptkunst, ihre kritisch deklarierten Ziele zu erreichen, oder, schlimmer noch, für die vollständige Fusion von Kunst und Kapitalismus.”*<sup>103</sup>

Wenn aber die Deutung der konzeptuellen Strategien nicht auf eine vollständige Verweigerung ausgelegt ist, bietet sie die Möglichkeit, die Aussagen Siegelaubs näher zu betrachten. Wenn er fragt, wie eine Idee besessen werden kann, wird weniger die konkrete

---

<sup>101</sup> Eichhorn (2009) S.19.

<sup>102</sup> Alberro (2003): S.169.

<sup>103</sup> vgl. Ferrell, Elizabeth (2006): Die fehlende Gewinnbeteiligung in Maria Eichhorn’s Arbeiten. S. 228; in: Alexander Alberro, Sabeth Buchmann (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*. Wien 2006. S. 225-241.

Vorstellung herangezogen, den Besitz auszuloten, jedoch die Struktur, die hinter dem Begriff "Eigentum" steckt. Auf der Ebene der rechtlichen Dimension, die sich in unterschiedlichen Rechtskreisen differenziert darstellt, zeigt sich das Verhältnis von Werk zur Käufer:in. Aus der damaligen Perspektive, bezogen auf das Urheberrecht, das im Verständnis des common law deutlicher auf der Seite des Besitzes als auf Seite der Künstler:innen angesiedelt war, zeigt sich der Vertrag einerseits zielgerichtet, den Künstler:innen mehr Rechte einzuräumen. Andererseits gibt es auch das Argument, dass die Vermarktung von bloßen Ideen, die zwar im kapitalistischen System stattfindet, jedoch eine subversive Strategie bedeuten kann, da ein nicht-materielles Werk im Gegensatz zum Objekt nicht im selben Ausmaß vereinnahmt werden kann, da die Struktur der Arbeit immer auf ein Anderes verweist.

Wird nun die Arbeit von Charlotte Posenenske im Vergleich dazu betrachtet, so ist offensichtlich, dass Forderungen nach Anteilen am Weiterverkauf bei ihren Serien wenig Bedeutung haben. Die Preissetzung Posenenskies darauf zu reduzieren, dass sie selbst keinen finanziellen Druck hatte, von ihrer Kunst zu leben, greift aber zu kurz. Über die Verfügung, dass ihre Objekte nach wie vor produziert werden dürfen, hat sie auch ihre Werke in einen Kontext gestellt, der das Erwerben der Arbeiten betrifft. Welche Motivationen gibt es, ein Werk zu kaufen und wie kann dagegen gearbeitet werden? In diesem Fall wird der Aspekt der Wertanlage zur Preissteigerung zurückgewiesen. Jedoch betrifft dieser offensichtliche Punkt nur einen Teil von Kunstwerken, da die Kaufinteressen vielfältig sind. Dass neben dem monetären Wert auch die Konnotation, die Kunst und ihre Werke mit sich bringen, gekauft wird, formuliert Eichhorn abschließend zum ARRTSA Vertrag.

*"Collectors/buyers will only buy into such contracts if they can profit from the critical image of the artist and his or her work, which in turn shows that critique can become a commodity. By addressing the commodification of critical works of art, contracts like the Agreement shed light on the mechanisms and methods of advanced capitalism."*<sup>104</sup>

Der Umgang mit dem Vertrag, beziehungsweise seine Verwendung in den Folgejahren, zeigt, dass die Benutzung selbst als Geste gesehen werden kann. Die darin mitschwingende kritische Botschaft ist ebenso in Eichhorns Arbeiten zu lesen, wenn sie Kaufverträge, Urkunden zum Erwerb eines Anteils oder Gründungsunterlagen ihrer Aktiengesellschaft druckt. Die Möglichkeit dieser Engführung zeigt die Motivation der Künstlerin, aber auch die der

---

<sup>104</sup> Eichhorn (2009) S.20.

unterstützenden Institutionen, die die Projekte ermöglichen. Am Beispiel der Arbeit “Das Geld der Kunsthalle Bern” zeigt sich, inwiefern Kritik innerhalb eines Systems aussehen kann und wie sich diese auch als Produkt darstellen lässt. Die Zusammenarbeit der Kunsthalle mit Eichhorn hat neben dem Mehrwert der Renovierung und steigendem Eigenkapital auch einen symbolischen Anteil. Durch die Intervention bekommt auch die Institution eine Zuschreibung von Selbstreflexion ihrer Position.

### **3.5. Zusammenfassung**

Die unterschiedlichen Ebenen der Arbeit zielen, sowie es auch Eichhorn in der Publikation beschreibt, hauptsächlich auf die Bereiche “Immobilie” und “Anteilscheine” ab. Dabei wird das Gebäude der Kunsthalle zum Stellvertreter, an dem das Spannungsfeld der Kunst- und Kulturfinanzierung abgearbeitet wird. Dieses ist natürlich im Fall der Kunsthalle Bern mit den Anteilscheinen verwoben, jedoch wird in der Publikation die Abhängigkeit der Institution von der öffentlichen Hand, im konkreten Fall die Stadt Bern, deutlich. Die Geste des Ausstellens der leeren, zu renovierenden Halle knüpft einerseits an Arbeiten der Institutionskritik an, gleichzeitig ist sie auch ein zur Schau stellen der Notlage. Die Aufwendung des Ausstellungsbudgets für die Sanierungsarbeiten macht den Eindruck einer noblen, wohltätigen Geste, die ebenso als ortsspezifische Intervention eingeordnet werden kann. Die vorwiegend kommentarlose Arbeit Eichhorns, die den Status Quo der Institution ausstellt, macht es zwar möglich, dass sanierungsbedürftige Orte renoviert werden, jedoch gibt es keine größeren strukturellen Veränderungen, die passieren oder thematisiert werden. Durch das Abdrucken der Rechnungen und Lieferscheine der Renovierungstätigkeiten bekommt das Projekt einen transparenten Verweis auf die geleistete Arbeit, da die Sanierung zur Ressource des Werkes wird. In dieser Hinsicht besteht eine Ähnlichkeit zur Arbeit Posenenskes, die den Preis ihrer Objekte auf die Herstellungskosten bezieht.

Ähnlich verläuft es bei den Anteilscheinen, die zwar als Mittel zum Zweck der Kapitalerweiterung der Kunsthalle dienen, gleichzeitig aber Ressource Eichhorns werden, die sich mit dem Kapitalmarkt beschäftigt. Die Setzung der steigerungs- und veräußerungsfreien Wertanlage bietet die Möglichkeit der Hinterfragung der Finanzwelt. Dass sich Eichhorn intensiv mit den Verhältnissen von Besitz, Wertsteigerung und Gewinnbeteiligung auseinandergesetzt hat, zeigt sich in den Arbeiten der “Maria Eichhorn AG” sowie auch dem “Artist’s Reserved Rights Trades and Sale Agreement”. Die Schilderungen des Vertrages sowie seine Verwendung machen die Einordnung der Ästhetik des Bürokratischen einfacher.

Die symbolische Aufladung durch ein kritisches Image, die bei der Anwendung des Vertrages passiert, zeigt, wie dieser dadurch zur Geste wird. In der Übernahme derer reiht sich Eichhorn in einen Diskurs ein, der innerhalb der Kunst spielt, aber deren Ränder auslotet.

Anhand der Anteilnahme können verschiedene Zusammenhänge dargestellt werden. Einerseits zeigt sich die Verbindung zwischen der Künstlerin und der Institution, durch die Schaffung von Öffentlichkeit, das Bereitstellen von Ressourcen, dem Werden zur Ressource und der Durchführung des Projektes. Dadurch entsteht eine wechselseitige Aufladung, die mit beiden Subjekten assoziiert wird. Andererseits zeigt sich die Anteilnahme auch auf institutioneller und gesellschaftlicher Ebene. Die Frage, welchen Wert die "Kunst" bekommen sollte und woher die Finanzierung derer stammt, ist in der Geste der Anteilscheine ebenso enthalten wie die symbolische Aufladung der Aktion. Durch die Einbettung der Neuauflage in das Projekt von Eichhorn bekommt die Spendenaktion einen Mantel des institutionskritischen Diskurses umgehängt.

Dass dieser Symbolwert aber unmittelbar wenig Möglichkeit zur Generierung eines abzuschöpfenden Mehrwertes bietet, zeigt am Beispiel der Anteilscheine, dass eine Verweigerung vor einem investitionsgetriebenen Kunstmarkt geglückt ist. Gleichzeitig passiert neben der Übertragung einer kritischen Optik auf Werk und Institution auch eine rekursive Verschiebung zur Person. Die Einschreibung der Person Maria Eichhorns in die Arbeit, die bei der Edition der Kunsthalle beim Kauf der Anteilscheine abgedruckt zu sehen ist, stellt die Frage, welche Rolle die Persona einer Künstlerin in diesem Kontext hat. Die Inszenierung der Künstler:innenpersönlichkeit wird in der folgenden künstlerischen Arbeit näher betrachtet.

#### **4. Andrea Fraser**

Die Wahl einer Arbeit von Andrea Fraser (\*1965) begründet sich mit der engen Verkettung der eigenen Person mit dem Werk. Die Performance, die im selben Jahr aufgeführt wurde wie Maria Eichhorns Projekt in der Kunsthalle Bern, stellt einen anderen Fokus in den Vordergrund. In ihr wird das Befragen der Künstler:innenrolle und der damit in Verbindung stehenden Selbstvermarktung sichtbar. Dabei wird das Hinweisen auf wertbildende Strukturen zur Ressource für ihre Arbeit.

#### **4.1. Kunst muss hängen, 2001**

Die Arbeit “Kunst muss hängen” (Englischer Titel: Art Must Hang) von Andrea Fraser besteht aus mehreren Teilen. Die Videoaufzeichnung einer Performance, die sie selbst 2001 aufgeführt hatte, wird heute als Projektion, bei der der Körper der Künstlerin lebensgroß zu sehen ist, ausgestellt. Von zehn gemalten Bildern, die ebenfalls bei der Performance zu sehen waren, wird optional eine Auswahl davon gemeinsam mit dem Video installiert.

Die Ausstellung mit dem gleichen Titel fand 2001 in der Galerie Nagel (heute Nagel & Draxler) in Köln vom 29. Juni bis zum 5. August statt. Für die Eröffnung wurde eine Rede um 20:00 Uhr angekündigt, die in dem Raum stattfand, in dem die Bilder Frasers aufgehängt waren. Die, mit Ölfarbe und Graphit bemalten, Leinwände hingen mit etwas breiterem Abstand zueinander auf gewöhnlicher Bildhöhe, bei der das obere Bilddrittel oberhalb der durchschnittlichen Augenhöhe liegt und der Rest darunter. Die Bilder sind quadratisch, beziehungsweise annähernd quadratisch und haben eine Seitenlänge von meist 65 cm. Farblich sehr reduziert zeigen alle Bilder breitere, lineare Pinselstriche in einem leicht blau-gräulichen Farbton. Dieser Hintergrund ist bei allen Bildern gleich. Direkt hinter Fraser sind während der Performance zwei Bilder zu sehen, die auch im Video der Arbeit festgehalten wurden. Das Bild, welches im Video vollständig zu sehen ist, besteht nur aus waagrechten Streifen, wobei ein Farbverlauf von der linken dunklen Seite hin zur hellen Rechten zu erkennen ist. Am Rand der Leinwand ist zu sehen, dass die hellgrau, leicht bläulich wirkende Farbe sehr grob aufgetragen wurde, und dass auch teilweise noch die Grundierung freigelassen wurde. Dieses Bild trägt den Titel “Eine abstrakte Darstellung II”. Das andere Bild, welches im Video nur zur Hälfte zu sehen ist, hat den gleichen Bildaufbau, ist jedoch etwas heller. Auf den weiteren Bildern sind über die gleiche Struktur der breiten Pinselstriche noch weitere Bildelemente hinzugefügt. So steht auf dem Bild “Jetzt kommt ein Künstlerwitz” mit Pinsel in weißen Großbuchstaben aufgetragen: “JETZT KOMMT EIN KÜNSTLERWITZ”. Auf dem Bild “Schildkröte” ist circa mittig ein tellergroßes Motiv auf den bereits erwähnten Hintergrund gemalt. Eine dunkelgelbe, leicht ockerfarbene kreisrunde Fläche wird dabei von einem breiten weißen Streifen umrandet. Dieses Bild ist auch in der Installationsansicht im Museum der Moderne (2015) auf der rechten Wand zu erkennen.



Abbildung 3: Andrea Fraser: Kunst Muss Hängen, Ausstellungsansicht 2015, Museum der Moderne, Salzburg.

Im Video der Performance ist von der Künstlerin fast der ganze Körper zu sehen, bloß die Füße sind etwa auf Knöchelhöhe abgeschnitten. Wird die Arbeit gezeigt, so ist die Projektion so eingerichtet, dass die Fiktion so entstehen sollte, dass die Performerin wirklich vor der Wand steht. Die Sockelfuge, die in vielen Ausstellungsräumlichkeiten die Trennung zwischen Boden und der vertikalen Fläche markiert, ergänzt bei der Projektion die Füße Frasers. Zusätzlich werden auch die Bilder der Serie Frasers an die Wand gehängt, sodass das reale Bild mit der abgefilmten Version beleuchtet wird. Durch die Überlagerung ist der Unterschied zwischen dem Projizierten und der Leinwand schwer zu erkennen. Jedoch gibt es zur Präsentation der Arbeit kein starres Konzept. Ob und welche Bilder der Serie gemeinsam mit der Projektion installiert werden, liegt in den Händen der ausstellenden Institution, so die vertretende Galerie Nagel auf Rückfrage.<sup>105</sup> Insgesamt existiert von der Arbeit eine Auflage von sechs Stück mit zwei zusätzlichen Artist's Proof Exemplaren. Der Begriff Artist's Proof meint Drucke oder Objekte, die zusätzlich zu einer Serie produziert werden. Diese dienen Künstler:innen einerseits für ein persönliches Archiv, aber auch als Sicherheit für spätere Ausstellungen, falls alle Exemplare einer Serie verkauft und nicht mehr zugänglich sind.

<sup>105</sup> Zum Beispiel unterscheiden sich die angestrahlten Bilder in den Ausstellungen "Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne", in The Power Plant, Toronto, 2006 und "Wolfgang Hahn Preis 2013", in Museum Ludwig, Köln, 2013.

Vorerst sind diese Objekte nicht für den Verkauf gedacht, jedoch sind auch solche Ausgaben unter besonderen Bedingungen erwerbbar. Bei der Arbeit Frasers sind alle sechs Exemplare der Videoinstallation jeweils mit einem Bild an private und öffentliche Sammlungen verkauft. Die Artist's Proof Versionen sind ebenso jeweils mit einem Bild im Besitz der Galerie Nagel und einmal im Besitz der Künstlerin, laut der Werkliste im Katalog des Museums der Moderne Salzburg aus dem Jahr 2015.<sup>106</sup>

In Ausstellungen wird das Video im Loop gezeigt, ein Durchgang dauert 32 Minuten und 55 Sekunden. Die Kameraeinstellung bleibt während der ganzen Performance gleich und es sind auch fast keine Schnitte enthalten. Nur zwei kurze Überlagerungen sind zu sehen, jedoch ändert sich nichts am Bild. Womöglich wurde eine kurze Pause oder ein Zwischenruf aus dem Video genommen. Es beginnt mit einem Ausschnitt, bei dem auf einer weißen Fläche eineinhalb Gemälde zu sehen sind. Sie bilden den Hintergrund, vor dem später Fraser spielen wird. Die Bilder sind als Leinwände identifizierbar, da sich die Schatten auf der Wand abzeichnen. Die Intensität und Position dieser lässt auf ausreichend Beleuchtung schließen, die auf beiden Seiten aufgestellt zu sein scheint. Auf einem Bild, welches die Performerin von der Seite zeigt, wird sichtbar, dass neben zwei seitlichen Scheinwerfern auch ein dritter mittig vor der Wand aufgebaut wurde, der sich in einem Abstand von mindestens fünf Metern, so wie auch die erste Reihe des Publikums, befindet. Im Video ist das Publikum nicht zu sehen, jedoch deutet die Klangkulisse auf eine Menschenmenge, die sich in einem größeren Raum befindet, hin.

Nach ein paar Sekunden, in denen nur die menschenleere Fläche zu sehen ist, betritt Fraser von rechts das Bild. Davor ist aufgrund der frontalen Kameraeinstellung kein Größenverhältnis abzulesen. Erst durch ihren Auftritt bekommt das Video einen Maßstab, und dadurch auch die Bilder im Hintergrund. Die Künstlerin trägt eine schwarze Anzughose, eine weiße Bluse, bei der die oberen Knöpfe geöffnet sind, sowie ein schwarzes Sakko darüber. Die langen Haare sind streng zurückgebunden und mit einer Spange am Hinterkopf fixiert. In der Hand hält sie ein Seidelglas, das zur Hälfte gefüllt ist. Der Farbe nach befindet sich darin Bier. Auf einer Fotografie der Performance, bei der die Szene von der Seite festgehalten wurde, ist eine Bierflasche zu erkennen, die im Ausschnitt des Videos nicht sichtbar ist. Nach zehn Minuten greift Fraser aus dem Bild und schenkt sich ein klein wenig nach.

Der Körpersprache nach zu schließen spielt Fraser eine etwas angetrunkene Person. Die ausladenden Gesten, die vor allem die Hände betreffen, sowie auch der leicht wackelige Stand

---

<sup>106</sup> Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz. S.304f.

erwecken diesen Eindruck. Die Art und Weise, wie sie das halbvolle Bierglas hält und in regelmäßigen Abständen daraus trinkt, festigt diesen Eindruck. Die sprachliche Ebene ist etwas schwerer zu bewerten, da zu erkennen ist, dass die auf Deutsch gehaltene Rede nicht Frasers Muttersprache Englisch entspricht. Dies zeigt sich vor allem an der Aussprache, sowie an den ungenauen Konjugationen der Wortenden. Das Verschlucken von Silben und teilweise Auslassen von Buchstaben lässt sich einerseits auf das Spielen einer angetrunkenen Person zurückführen, jedoch ist die sprachliche Ebene nicht vollständig durch das Schauspiel erklärbar. Aufgrund der Setzung der Pausen und Betonungen ist zu erkennen, dass es sich um eine gestellte Situation handelt. Dies zeigt sich vor allem auch in der Interaktion mit dem Publikum, welches im Hintergrund teilweise zu hören ist. Die gespielten Pausen, in denen die Figur die Rede unterbricht und vermeintlich auf das Publikum eingeht, ergeben wenig Sinn. Nur einzelne Zurufe, die meist von einer ähnlichen, hoch klingenden Stimme eingeworfen werden, liefern Auflagen, die inhaltlich im Zusammenhang mit den von Fraser gesprochenen Worten eine Verbindung aufweisen.

Zu Beginn der Rede versucht die Protagonistin, die die Rede hält, Ruhe einzufordern. Nach mehreren Anläufen gelingt es und langsam entspinnt sich eine diffuse Ansprache, in der es um die Eröffnung einer Ausstellung geht. Jedoch wird sehr wenig über den Künstler und dessen Werk erwähnt, vielmehr steht die sprechende Person und deren ausschweifender Stil im Vordergrund. Die häufige Interaktion mit dem Publikum ist oft nur angedeutet und passiert nicht wirklich.

Nach etwas mehr als einer Viertelstunde wird auf den ausstellenden Künstler das Glas erhoben und die Rede nähert sich vermeintlich dem Ende. Jedoch kommt der Redefluss, der immer wieder von kurzen Pausen unterbrochen wird, nicht zu einem erkennbaren Schluss. Nachdem auch auf textlicher Ebene formuliert wird, dass der offizielle Teil vorbei sei, zieht die Performerin sich das Sakko aus, faltet es und legt es neben sich ab. Nun wird die Körpersprache noch legerer und Fraser ist immer öfter dabei zu beobachten, wie sie sich während der Ansprache an der Wand zwischen den Bildern anlehnt. Im gemütlichen Plauderton, der sich nicht maßgeblich von der ersten Hälfte unterscheidet, werden nun unter anderem Witze wiedergegeben. Beim Darstellen eines Sketches, bei dem Fraser in ihrer Rolle die Situation erzählt, in der ein stotternder Mann seine Bewerbung als Rundfunksprecher schildert. Auf Nachfrage erfährt man, dass der Bewerber abgelehnt wurde, jedoch mit der Begründung, dass herausgefunden wurde, dass er ein "N-n-n-n-nazi" war. Diese Szene scheint das Publikum in der Galerie am meisten begeistert zu haben, da anschließend lautes Gelächter im Hintergrund wahrzunehmen war.

Nach diesem Witz folgt noch ein weiterer Scherz über einen Künstler. Anschließend verliert sich die Ansprache und wird konfus. Ein kurzer Auszug über Kultur wird begonnen, jedoch wird schnell wieder das Thema gewechselt und das Publikum wird vermeintlich befragt, ob es noch etwas "Schweinisches" hören möchte. Nach einem kurzen Hin und Her verliert sich die Rede, Fraser verstummt in ihrer Rolle und verlässt die Szene nach links, nachdem im Hintergrund nach dem Schildkrötenwitz gefragt wird.

Der Text der Performance stammt von einer Rede, die Martin Kippenberger im Rahmen einer Ausstellungseröffnung 1995 gehalten hat. Damals fand die erste Ausstellung von Michel Würthle in Österreich im Club an der Grenze im Burgenland statt. Von dieser Stegreifrede Kippenbergers existiert eine Videoaufzeichnung, die Andrea Fraser zur Erarbeitung der Performance diente. Daraus entnahm sie auch den Text und die Gesten des Künstlers. Im Anhang der Arbeit ist der von Fraser edierte Text angefügt, so wie er in einem Sammelband von Texten und Skripten Frasers abgedruckt war. Diese Druckversion unterscheidet sich nur leicht vom Text, den Fraser bei der Performance spricht. Die Abweichungen bestehen meist nur aus einzelnen Wörtern, die von der Performerin falsch ausgesprochen oder ausgelassen werden.

Im Presstext der Galerie Nagel Draxler, die die Künstlerin Fraser vertritt, wird erwähnt, dass unter anderem auch Jörg Schlick, Künstler und Bekannter Kippenbergers, der schon bei der Originalrede anwesend war, auch bei Frasers Reinszenierung als Zwischenrufer beteiligt ist.

Zum Titel der Arbeit wird von der Galerie Folgendes erwähnt:

*“Der Titel der Ausstellung „Kunst muß hängen“ bezieht sich auf Andrea Frasers persönliches Verhältnis zu Martin Kippenberger. In ihrer ersten Ausstellung bei Christian Nagel, bei der sich die junge Künstlerin in Form einer verfrühten Retrospektive mit dem Verhältnis des Künstlers zum Kunstmarkt und den ausschlaggebenden Bewertungsmechanismen von Kunst beschäftigte, stellte sie eine Arbeit aus, die aus sechs Aluminium Smileys bestand, von denen drei die Mundwinkel herabziehen. Kippenberger kaufte diese Arbeit. Er installierte die Arbeit in der Paris Bar, wo die Smileys - schwer zu befestigen - immer wieder von der Wand fielen. Diesbezüglich sagte er eines Tages zu Andrea Fraser „Kunst muß hängen“.<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> Galerie Nagel-Draxler: Kunst Muss Hängen, Link: <https://nagel-draxler.de/exhibition/kunst-muss-hangen/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

Der Bezug zu Martin Kippenberger ist in der Arbeit Frasers deutlich wahrnehmbar. Wie die Reinszenierung der Stegreifrede des Künstlers gelesen werden kann, wird klarer, wenn die Person Kippenberger und die Verbindung zu Fraser näher beleuchtet wird. Welche Rolle spielt Kippenberger in diesem System und wie verändert sich diese durch die Übernahme von Fraser? Welche Aussagen lassen sich aus der Geste der Übernahme einer Person ableiten und wie sieht dabei das Verhältnis zwischen der Künstler:innenpersönlichkeit und ihrer Kunst aus? Welche Künstler:innenfigur wird dabei in der Performance sichtbar? Welchen Charakter besitzt in diesem Werk das Medium der Performance und das daraus entstandene Video? Diese Fragen werden in verschiedene Teilbereiche gegliedert. Zu Beginn wird der Bezug zu Kippenberger und dessen Inszenierung der Künstlerfigur näher betrachtet. Anschließend folgt die Analyse der Rollenübernahme durch Fraser und die Interpretation der Geste, die sich daraus ableiten lässt. Zum Schluss folgt eine Einordnung der Umsetzung Frasers als Performance und dem daraus entstandenen Video.

## **4.2. Kippenberger und das Netzwerk**

Die Arbeit Frasers bezieht sich auf eine Rede, die Kippenberger bei einer Ausstellungseröffnung von Michel Würthle gehalten hat. Würthle, selbst Künstler, Sammler und ehemaliger Betreiber der Paris Bar in Berlin, kannte Kippenberger aus eben jenem Lokal, das in den 80er Jahren zu einem Treffpunkt für Künstler:innen wurde.<sup>108</sup> Aus dieser Bekanntschaft entstand eine Freundschaft zwischen den beiden Männern. Unter anderem erwähnt Würthle dazu gemeinsame Aufenthalte in seinem Urlaubsquartier auf der griechischen Insel Syros, wo Kippenberger auch Projekte realisierte.<sup>109</sup> So war auch Kippenberger bei Würthles Vernissage anwesend und hielt dort eine Stegreifrede. Diese Situation greift Fraser auf und präsentiert eine ähnliche Szene anlässlich der Eröffnung ihrer eigenen Ausstellung. Die Thematisierung einer klassischen Galeriesituation, bei der Reden gehalten und Getränke konsumiert werden, sowie auch über die Arbeit gesprochen wird, ist

---

<sup>108</sup> vgl. Lippitz, Ulf (2022): Wie der Wiener Michel Würthle in Berlin mit der Paris Bar zum Original wurde, Onlinequelle: <https://www.derstandard.at/story/2000134477628/wie-der-wiener-michel-wuerthle-in-berlin-mit-der-paris> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

<sup>109</sup> vgl. Perfall, Josephine (2013): Interview mit Michel Würthle, S.173; in: Perfall, Josephine (Hrsg.)(2013): *Kippenberger and Friends*, Berlin: DISTANZ Verlag GmbH. S. 170 -174.

dabei deutlich sichtbar. Um die Übernahme von Kippenberger einzuordnen, ist eine kurze Darstellung seiner Arbeiten, aber vor allem deren Rezeption notwendig.

*Das Werk von Martin Kippenberger macht es Museen und Kuratoren schwer - heute wahrscheinlich noch mehr als zu seinen Lebzeiten. Das hat zum einen schlicht etwas mit der Größe und Unübersichtlichkeit seiner Produktion und der Bewertung jeder einzelnen Arbeit und Geste zu tun. Schon immer ist aus diesem Dilemma vielfach der Schluss gezogen worden, den Künstler auf wenige Aspekte seines Werkes zu reduzieren. Am beliebtesten ist dabei die Figur des unkonventionellen, des "wilden" Malers. Das ist scheinbar eine Verbeugung vor den Herausforderungen seiner radikalen künstlerischen Strategie, die ihn jedoch zugleich in den sicheren Hafen einer tradierten Gattung schleppt. Eine entgegengesetzte Position findet ihren Ankerpunkt in der Betonung des performativen Charakters seiner Kunst, bei der zwischen Objekt und Person nicht sinnvoll getrennt werden kann. Zu Ende gedacht hieße das womöglich, dass nach dem Tod des Künstlers seine konkreten Werke nur noch Relikte oder schlimmstenfalls Reliquien sind. Wäre "Kippenberger" also nur noch eine Erzählung, etwas, das man vielleicht dokumentieren, von dem man berichten, das man aber nicht als Werk der bildenden Kunst im überlieferten Sinne zeigen könnte?*<sup>110</sup>

Die Unsicherheit, wie Kippenberger einzuordnen ist, wird an verschiedenen Stellen deutlich. Dass die Inszenierung seiner Person eine wichtige Rolle spielt, ist im angeführten Zitat in beiden Deutungsmustern zu lesen. Ob die Rolle Kippenbergers mit der Figur des unkonventionellen Malers beschrieben oder dem performativen Charakter seiner Kunst assoziiert wird, ist in diesem Kontext nebensächlich. Jedoch ist der Aspekt einer schwimmenden Grenze zwischen Person und Kunst wichtig, da sie die Frage beinhaltet, wo die künstlerische Produktion stattfindet. Bei Kippenberger ist die Unterscheidung, wo das Privatleben endet und wo die Kunst beginnt, schwer zu treffen. Die Einordnung dieser Ebenen bleibt folglich eine Interpretationsgrundlage, wie das Werk zu betrachten ist. Jedoch wies Kippenberger selbst sein Auftreten nicht als performativen Akt aus. Aus der Nichtdeklaration des Auftretens Kippenbergers von ihm als künstlerische Handlung folgert Stefanie Kitzberger, Kunsthistorikerin, dass *"also nicht von einem Kunst-Werden nicht-künstlerischer Produktion*

---

<sup>110</sup> Heynen, Julian (2006): Vorwort, S.7; in: Krystof, Doris; Morgan, Jessica (Hrsg.) (2006): *Martin Kippenberger*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

gesprochen werden”<sup>111</sup> kann. Sie meint, dass “das Ästhetische und das Soziale bei Kippenberger somit in einem diskontinuierlichen Verhältnis zueinander stehen: Beide Bereiche kontaminieren sich gegenseitig, ohne einen gemeinsamen einheitlichen Raum auszubilden.”<sup>112</sup> Diese Überlagerung und Beeinflussung der (nicht-) künstlerischen Produktion ist ein interessanter Aspekt bei Kippenberger, der auf vielseitige Weise die Rolle des Künstlers ausgeweitet hat. Roberto Ohrt, Kunstkritiker, schreibt Folgendes über ihn:

*Es gab in der internationalen Kunstszene weder in den 80er Jahren noch in den 90ern einen Künstler, der das Feld seines Handelns, seine Zuständigkeit und Initiative so sehr ausgedehnt hat wie Martin Kippenberger. Ob nun Plakat oder Einladungskarte, ob Katalogtext oder Künstlerbuch, Malerei oder Skulptur, Foto oder Zeichnung, Galerieszituation oder Transport, Architektur oder Möbel, Zuschauerbank oder Rednerpult, Musik oder Tanz, Kunstsammlung oder Museum, Theorie oder Kartenspiel, Entertainment oder Privatleben, Geschichte oder Gegenwart ... in jeden Aspekt der Sache drang er ein, in jedem Detail des Vorgangs suchte er seine Möglichkeit.*<sup>113</sup>

Diese Ausweitung der Kompetenzen von Künstler:innen, die Kippenberger plakativ zur Schau stellt, lässt sich auch mit dem “Networking-Imperativ”, so wie ihn Isabelle Graw nennt, beschreiben. Sie verweist dabei auf den relationalen Charakter des Wertes von Kunstwerken, der sich durch Interaktion zwischen den Beteiligten des Kunstbereichs bildet. Den theoretischen Bezug liefert bei ihr einerseits die Werttheorie nach Marx, aber auch Untersuchungen zum vernetzten Kapitalismus von Boltanski und Chiapello. Graw beschreibt, dass die Kooperation der Akteur:innen der Kunstwelt notwendig wurde, und folgert daraus, dass ebendieses Netzwerk wertbildend ist.<sup>114</sup> In Bezug auf Kippenberger ist zu erkennen, dass er diese Kooperation gesucht hat. Dieses bewusste “Netzwerken” zeigt sich einerseits inhaltlich in Projekten wie dem Metro-Net, aber andererseits auch an der “Privatperson”, wie bei der Ausstellungseröffnung Würthles. Die vorhin genannte Idee Kippenbergers eines weltweiten U-Bahnnetzes, bestehend aus fiktiven Eingängen und Lüftungsschächten, wurde unter anderem auf Syros (Griechenland), in Dawson City (Kanada) und Leipzig (Deutschland) realisiert. Dieses Projekt macht einen humorvollen Aspekt sichtbar, der der

---

<sup>111</sup> Kitzberger, Stefanie (2016): Martin Kippenbergers Einsatz des Selbst, S. 111; in: Ortner-Kreil, Lisa; Brugger, Ingrid (Hrsg.) (2016): *Martin Kippenberger: XYZ*, 8. September bis 27. November 2016, Bank Austria Kunstforum Wien, Köln: Verlag Walther König, S. 109-117.

<sup>112</sup> ebd. S. 111.

<sup>113</sup> Ohrt, Roberto (2003): Einleitung, S. 14; in: Taschen, Angelika; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.) (2003): *Kippenberger*, Köln: TASCHEN GmbH, S. 6-17.

<sup>114</sup> vgl. Graw (2008), S. 110f.

bewussten Inszenierung des Netzwerks auch eine kritische Komponente hinzufügt. Die Tätigkeiten Kippenbergers können also nicht nur mit einem pragmatischen Nutzen des Netzwerks mit dem Zweck eines wirtschaftlichen Erfolges verbunden werden, sondern sie beinhalten auch ein Befragen und Ausweiten der Künstlerfigur. Ingrid Brugger, Kunsthistorikerin, erwähnt dazu die Rollenverschiebungen, mit denen der Künstler gearbeitet hat.

*Immer ging es ihm um die Thematisierung und die kritische Hinterfragung von Rahmenbedingungen: denen des Kunstbetriebs ebenso wie der Kunst an sich. Kippenberger wechselte nicht selten die Rollen. Er gab das Malen von Bildern und Aquarellen in Auftrag, ließ Texte in seinem Namen schreiben, er sammelte und kuratierte selbst, reflektierte das Ausstellungsmachen ebenso wie den Produktionskontext von Kunst.*<sup>115</sup>

Brugger bringt dabei den spielerischen Umgang der Urheberschaft bei Kippenberger in Verbindung mit einer Reflexion der Kunstproduktion. Die Auslagerung der Herstellung wird zum Beispiel in der Serie "Lieber Maler, male mir" (1981) offensichtlich, bei der die Gemälde nach Fotovorlagen von Plakatmalern abgemalt wurden. Die Auseinandersetzung mit der Autor:innenschaft und dem Umgang mit dem Kunstbetrieb wurde von Kippenberger auf vielfältige Weise befragt. Das weite Feld seiner Produktion zeigt neben der Reflexion aber auch das Bestreben eines bewussten Vernetzens, welches sich im Erfolg widerspiegeln sollte. Die Auswahl der Rede bei Würthles Eröffnung von Fraser kann daher als bewusste Entscheidung gelesen werden, den Künstler dabei darzustellen, wie er sich die eigene Bühne schafft und die Figur Kippenberger in den Vordergrund rückt. Die schwimmende Grenze zwischen ausgewiesenen künstlerischen Formaten und der Inszenierung der privaten Person bleibt dabei aber immer uneindeutig. Diese Nutzung der Person als Werbefläche ist nicht neu, so erwähnt Isabelle Graw zur Selbstvermarktung bereits Gustave Courbet, realistischer Maler des 19. Jahrhunderts, der sich seiner Marktposition bewusst war und diese produktiv einsetzte, um persönlichen Erfolg zu lukrieren.<sup>116</sup> Ebenso sei Andy Warhol, dessen Netzwerken schon Zeit seines Lebens zu einer erfolgreichen Karriere geführt hat, erwähnt, der selbst bezeichnete "business artist", so wie ihn Wolfgang Ullrich, Kunsthistoriker, im Buch *Siegerkunst* erwähnt.<sup>117</sup> Im Kapitel "Wer Siegerkunst macht, delegiert gerne", führt

---

<sup>115</sup> Brugger, Ingrid (2016): Vorwort zu XYZ. in: Ortner-Kreil, Lisa; Brugger, Ingrid (Hrsg.) (2016): *Martin Kippenberger: XYZ*, 8. September bis 27. November 2016, Bank Austria Kunstforum Wien, Köln: Verlag Walther König. S. 8.

<sup>116</sup> vgl. Graw (2008), S. 37f.

<sup>117</sup> vgl. Ullrich, Wolfgang (2016): *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. S.17.

Ullrich die erweiterten Anforderungen an Künstler:innen aus. Er beschreibt die Organisation und Vermarktung von erfolgreichen Künstler:innen zunehmend als Managementrolle, bei der die Person als Entrepreneur der eigenen Marke fungiert und die Aufgaben an andere Menschen delegiert. Dabei ist die Figur der Künstler:in aber auch in ein *“Netz von Abhängigkeiten eingebunden”*<sup>118</sup> und ist auf Kurator:innen, Sammler:innen und Kooperationspartner:innen angewiesen, so der Kunsthistoriker.<sup>119</sup> Ullrichs Analyse zielt vor allem auf die Entwicklung des Kunstbetriebs im 21. Jahrhundert ab, jedoch zeigen die Beispiele Courbet, Kippenberger und Warhol, dass der Aufbau einer Persönlichkeit zur erfolgreichen Vermarktung der Kunst keine Ausnahme bedeutet, sondern bereits Geschichte hat. Nur die Art und Weise der Inszenierung unterscheidet sich in den genannten Fällen, da Kippenberger beim Vermarkten scheinbar keine Einschränkungen kennt.

Lisa Ortner-Kreil, Kunsthistorikerin, schreibt dazu: *“Neben Sprachspiel, Ironie und Persiflage strapazierte Kippenberger mittels Sprache in seinem Werk auch die Grenzen des “guten Geschmacks” und verstieg sich in politische Unkorrektheiten, Misogynie, Homophobie und Rassismen.”*<sup>120</sup> Die Inhalte werden in der Rede, die Fraser inszenierte, sichtbar.

Die Übernahme eines Bestandteils des Kunstbetriebes, nämlich den der Ausstellungseröffnung, zielt dabei auch auf das Reflektieren dessen ab. So wie bereits zu Kippenberger erwähnt wurde, dass er in jedem Bereich der Kunstproduktion Möglichkeiten der Darstellung suchte, so verarbeitet Fraser in ihren Performances ebenso Ereignisse und Situationen, die zwar mit dem Kunstbetrieb assoziiert werden, aber nicht als *“künstlerische Praxen”* ausgewiesen sind. Am Beispiel der Performance *“Museum Highlights: A Gallery Talk”*, die Fraser im Jahr 1989 im Philadelphia Museum of Art durchführte, wird dies sichtbar. In der Rolle einer Museumsführerin gibt sie eine Tour durch das Museum, bei der sie auf die Geschichte des Hauses, die Räumlichkeiten und die ausgestellten Werke eingeht. Eingebettet in den Rahmen der Museumsführung werden aber Geschichten erzählt, die von einer erwartbaren Führung abweichen. Durch das Zitieren und Verfremden wird dabei kritisch die Praxis des Museums beleuchtet.<sup>121</sup> Die Übernahme einer fremden Rede und das gleichzeitige Darstellen im Rahmen einer eigenen Ausstellungseröffnung zeigen den Fokus

---

<sup>118</sup> Ullrich (2016) S.97.

<sup>119</sup> vgl. Ullrich (2016) S. 97f

<sup>120</sup> Ortner-Kreil (2016): Am Ende des Alphabets, S.14; in: Ortner-Kreil, Lisa; Brugger; Ingrid (Hrsg.) (2016): *Martin Kippenberger: XYZ*, 8.September bis 27. November 2016, Bank Austria Kunstforum Wien, Köln: Verlag Walther König. S. 12-35.

<sup>121</sup> vgl. Fraser, Andrea (1989): *Museum Highlights: A Gallery Talk*, in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg, 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz. S.215-223.

auf das Event an sich. Die Performance rückt in den Vordergrund und verdrängt somit alles weitere Ausgestellte. Fraser referenziert mit Kippenberger dabei auf eine Person, die sich bei einer besuchten Vernissage selbst die Bühne nimmt und somit an der eigenen Marke weiterarbeitet. Dass aber neben dem Verweis auf Kippenberger auch die Person Fraser bedient wird, ist unter anderem am Titel der Arbeit zu lesen. Die Tatsache, dass sich der Ausspruch "Kunst muss hängen" genau auf die Arbeit der Blechsmileys bezieht, die in Frasers erster Ausstellung in der Galerie Nagel zu sehen waren, macht deutlich, dass sich Fraser selbst nicht außerhalb des Netzwerkes denkt. Dazu sei auch das Mitwirken Jörg Schlicks erwähnt, einem Originalzurufer Kippenbergers, der die Referenz Frasers inhaltlich und personell komplettiert. Die Verschiebungen, die dadurch entstehen, dass die Künstlerin eigene Bilder präsentiert, von denen sie in einer angeeigneten Rolle wiederum ablenkt, werden im folgenden Kapitel näher betrachtet.

#### **4.3. Die Inszenierung der Person**

In der Arbeit von Andrea Fraser spielt die Künstlerin einen Mann, der bei der Vernissage eines Freundes sich die Bühne nimmt, um ausschweifend ein Publikum zu unterhalten. Da in Frasers Fall ebenso Bilder präsentiert werden, die im Ausstellungszeitraum zu sehen sind, imitiert sie einerseits die Künstlerfigur eines malenden Subjekts, ebenso auch die unterhaltende Rolle des Redenschwingers. Dabei ergeben sich überlagernde Ebenen, die jeweils auf ein Rollenverständnis von Künstler:innen verweisen. Zuerst wird auf die gemalten Bilder Frasers eingegangen und anschließend wird die Rolle der Künstlerin am Beispiel von Form und Inhalt der Rede betrachtet.

Laut einer Preisliste der Galerie Nagel waren von zehn gezeigten Bildern in der Galerie Nagel zwei mit Preisen zu je 15.000 DM beziffert. Die übrigen acht wurden als Teil der Videoinstallation ausgewiesen. Die beiden bepreisten Gemälde "Kunst muss muß hängen" und "Keine eigene Darstellung" sind mit den quadratischen Maßen von 70 und 75 cm etwas größer als die Übrigen. Der Titel des Projektes bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf einen Ausspruch Kippenbergers. Die Dopplung des Verbes "Muss" im Bildtitel kann als Verdeutlichung und Betonung, aber auch als Witz auf sprachlicher Ebene gelesen werden. Der Imperativ, was Kunst müsse, wird nicht beantwortet, aber unabhängig davon sollte diese Aufforderung "hängen". Die Betitelung referenziert auf Kippenbergers Sprachspiele, was auch im Titel des zweiten Bildes zu erkennen ist. Die Unklarheit, welche Darstellung gemeint ist, bleibt aufrecht und so ist auch bei den Bildern nicht klar erkenntlich, wer überhaupt gemalt hat. Fertigte Fraser in der Rolle Kippenbergers an oder imitierte sie nur dessen Stil auf

formaler und benennender Ebene? Dieses Spiel wird auch bei den weiteren Gemälden<sup>122</sup> weitergeführt, so lassen sich von den einzelnen Titeln Bezüge zum Künstler ziehen. Das Bild „Ein Wettbewerb“ kann als Verweis auf die Serie der Preisbilder (1987) Kippenbergers gesehen werden. Die Serie sollte *„die Willkür von Preisen demonstrieren, die in den Bildern selbst nicht plausibel“* wird, meint Isabelle Graw.<sup>123</sup> In der Serie ist zum Beispiel auf einem Bild das Wort „7.Preis“ aufgemalt, und auf einem anderen „3. Preis“. Dabei ist kein nachvollziehbarer Grund für diese Unterscheidung zu erkennen. Eine weitere Referenz liegt im Titel „Nicht mal ‘nen Frosch“. Im Kontext der Malerei könnte es als technische Bewertung gelesen werden. Die Bilder Frasers, die sehr grob gemalt scheinen, hinterlassen auch einen Eindruck von flüchtiger Beiläufigkeit. Der Frosch kommt auch in der geschnitzten Skulptur Kippenbergers „Zuerst die Füße“ (1990) vor. Diese zeigt einen ans Kreuz genagelten Frosch, der in einer Hand einen Bierkrug hält. Die weiteren Titel „Jetzt kommt ein Künstlerwitz“ oder „Schildkröte“ können mit dem Inhalt der Rede assoziiert werden, in der wiederholt nach dem Schildkrötenwitz gefragt wird.

Auf die Bilder wird jedoch weder in der Rede, noch in der Beschreibung der Galerie Nagel zum Projekt Frasers, näher eingegangen. Sie wirken, als wären sie bloß eine Notwendigkeit, damit die Vernissage vollständig erscheint. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Bilder später als Hintergrund der Projektion der Filmaufnahme dienen. Dabei existieren auch Aufnahmen von unterschiedlichen Bildern, die im Hintergrund des Videos aufgehängt sind. Sie sind somit austauschbar. Sie werden dadurch nicht zum Kern der Rede, sondern nur zur Grundlage der Bühne, die sich dadurch aufbaut. Fraser liefert sich selbst die Auflage, in der sie sich als malende Künstlerin ausgibt, deren Aufmerksamkeit sie sich selbst wieder in einer weiteren Rolle stiehlt.

Diese zweite Figur Kippenbergers wurde bereits im vorherigen Kapitel mit dem Fokus auf die Künstler:innenpersönlichkeit näher beleuchtet. Bei der Inszenierung der Persönlichkeit sollten der Habitus und das präsentierte Männerbild näher betrachtet werden. Die genauere Untersuchung der Gesten, sowohl des Inhalts der Rede, wird mit der Verschiebung verschränkt, dass eben jene Rolle gespielt und von Fraser eingenommen wurde. Diese tritt mit nicht ganz zugeknöpfter Bluse auf, hält in einer Hand ein Bierglas und lehnt lässig an der

---

<sup>122</sup> Titelliste: Eine abstrakte Darstellung, Eine abstrakte Darstellung II, Jetzt kommt ein Künstlerwitz, Ein Wettbewerb, Noch eine abstrakte Darstellung, Nicht mal ‘nen Frosch, Boot, Schildkröte; siehe in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg, 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz. S.304f.

<sup>123</sup> Graw (2020): Learning from Kippenberger, in: Graw, Isabelle (Hrsg.): *Texte zur Kunst*, Ausgabe 117 *„Property / Eigentum“*, S. 153.

Wand, während sie die Rede hält. Die Überheblichkeit, die in den Bewegungen mitschwingt, zieht sich auch auf textlicher Ebene fort. Kitzberger schreibt dazu Folgendes:

*Kippenberger höhlt das Format der Eröffnungsrede aus, indem er es der Vermittlung von dem Event angemessenen Inhalten beraubt. Seine entleerte Form wird stattdessen mit beiläufigem Gerede bzw. Angriffen auf das Publikum "gefüllt", wodurch der Habitus des Redners Kippenberger ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und dessen Wahrnehmung als ungefilterter, unvermittelter Ausdruck seiner Subjektivität provoziert wird. Anders formuliert: Es scheint, als würde Kippenberger das Spiel seiner Rolle als Eröffnungsredner suspendieren, um einer "eigentlichen" sexistischen bzw. rassistischen Person freien Lauf zu lassen.<sup>124</sup>*

Die Rede lässt sich, Kitzberger folgend, auf wenige Inhalte zusammenfassen. Der Verzicht eines Kontextbezuges macht Platz für Witze und beleidigenden Bemerkungen. Einerseits kann diese Darstellung als "Möglichkeit" Kippenbergers gelesen werden, so wie er in vielen Formaten eigene Wege suchte, um sie mit einer persönlichen Handschrift zu versehen. Dieser Umgang wird durch Aussagen des Künstlers, wie: *"Entertainment und Kunst sind nicht voneinander isoliert. Das Entertainment ist in der Kunst wie die Farbe."*<sup>125</sup> bekräftigt. Ebenso zeigt sich die Aushöhlung und Ausreizung der Form in einer Beschreibung von Roberto Ohrt, Kunsthistoriker, über Kippenbergers Praxis des Witzeerzählens.

*Als er schon lange der Meinung war, daß die Kunst des Witzeerzählens ihre ganze Schönheit erst zeigt, wenn sie ohne Pointe auskommt und dieser Erkenntnis folgend die 9 Bilder der "Erfindung eines Witzes" ihren Witz so auseinandernehmen, daß er sich nicht wieder zusammensetzen läßt, erzählte er doch noch einmal einen Witz bis zum Ende, denn in ihm führt sich die Auflösung der Erzählung selbst vor.<sup>126</sup>*

---

<sup>124</sup> Kitzberger (2016): Martin Kippenbergers Einsatz des Selbst, in: Ortner-Kreil, Lisa; Brugger, Ingrid (Hrsg.) (2016): *Martin Kippenberger: XYZ*, 8. September bis 27. November 2016, Bank Austria Kunstforum Wien, Köln: Verlag Walther König. S. 113f.

<sup>125</sup> Kippenberger, Martin (unbekannt) in: Taschen, Angelika; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.) (2003): *KIPPENBERGER*, Köln: Taschen. S. 84.

<sup>126</sup> Ohrt, Roberto (2003): Einleitung, in: Taschen, Angelika; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.) (2003): *KIPPENBERGER*, Köln: Taschen. S. 14.

Wird aber die Rede abseits einer Auseinandersetzung mit der Aushöhlung des Formates und der bewussten Strapazierung des Publikums betrachtet, so bleibt der männliche selbstdarstellende Künstler übrig, der sich seiner gesellschaftlichen Position bewusst den Raum nimmt. In der Herausforderung des Publikums wird dieses aber auch gespiegelt, da aufgrund der Zwischenrufe die erwartete Empörung stattfinden soll.

Die von Fraser eingenommene Rolle kann bei der Performance deutlich als gespielt wahrgenommen werden. Aufgrund der sprachlichen Differenz zwischen Frasers Muttersprache Englisch und den deutschen Formulierungen Kippenbergers werden aber die, teils sexistischen oder rassistischen Inhalte verfremdet. In der Performance der Künstlerin kann das Gehabe deutlich als Rolle wahrgenommen werden. Das Spiel verweist auf die Inszenierung einer Künstlerfigur und macht deutlich, wie jene Darstellung von Kippenberger zur Grundlage für die eigene Arbeit werden kann. Graw führt dazu den Begriff der Persona ein. Sie verwendet diesen in der Bedeutung des Soziologen Marcel Mauss. *“Persona wird als Rolle oder “rituelle Maske” aufgefasst, die sich unauflöslich mit dem wahren Wesen des Individuums verbindet. Persona ist zwischen “authentisch” und “inszeniert” aufgespannt”*<sup>127</sup> schreibt Graw in den Anmerkungen und führt aus, dass die Persona von Künstler:innen mit Inhalten aufgeladen wird, die maßgeblich zum Erfolg und zur Lesart der Kunst beitragen. Die Zuschreibungen, auch selbst produzierter Natur, werden von Fraser dargestellt und verwertet. In dieser Arbeit bleibt von Kippenberger die Rolle des Selbstdarstellers übrig und von der Künstlerin die der verweisenden Kritikerin, die ihre vernetzte Position im Kunstfeld anerkennt.

Im folgenden Unterkapitel wird die Geste der Performance betrachtet und die Umsetzung Frasers analysiert.

#### **4.4. “Performance” als Strategie**

Im Unterschied zur Nicht-Deklaration der künstlerischen Praxis von Kippenbergers Rede ist die Darstellung von Andrea Fraser als Performance ausgewiesen. Der Aufbau in der Galerie zeigt eine gewissenhafte Planung des Events mit professioneller Beleuchtung, sodass der Fokus auf dem Video zu liegen scheint. Die Kameraeinstellung, bei der die Person frontal abgefilmt wurde, macht eine spätere Projektion möglich, bei der es wirkt, als würde die Künstlerin im jeweiligen Ausstellungsraum performen. Die weiße Wand mit den

---

<sup>127</sup> Graw, Isabelle (2017): *Die Liebe zur Malerei - Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: DIAPHANES. S.362, Verweis zu Mauss, Marcel (1985): A Category of The Human Mind: The Notion of the Person, the Notion of the Self, in: Carrithers, Michael; Collins, Stevens; Luces, Steven (Hrsg.)(1985): *The Categories of the Person. Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 1-25.

aufgehängten Bildern macht eine Verortung des Originalschauplatzes unmöglich und wird durch den Effekt des Projizierens auf Originalbilder weiter verschleiert. Die Konditionen einer Performance, die auf eine zeitliche und räumliche Exklusivität beschränkt sind, werden durch die Videodokumentation aufgelöst. Das Set der acht Bilder bietet die Möglichkeit, das Video bei der Präsentation anzureichern. Durch die installative Anordnung bekommt die Projektion eine räumliche Tiefe und die universelle Galeriewand wird zum Hintergrund für einzigartige Gemälde. Der besondere, exklusive Status der Leinwände besteht aufgrund der Stückzahl acht, welcher eine Limitierung der installativen Präsentation bedeutet. Jedoch beschränkt sich die Möglichkeit der Projektion auf die Leinwände nicht nur auf die im Video sichtbaren, sondern es können alle Gemälde der Serie bespielt werden. Die Verwertung der Performance Frasers lässt daher Interpretationsspielraum offen.

Durch die Ankündigung des Events zu Beginn des Ausstellungszeitraums erhält die Arbeit einen exklusiven Anspruch. Dem Netzwerk-Gedanken Kippenbergers folgend sind bei der Eröffnung wichtige Personen anwesend und es gilt eine Show zu liefern. Jedoch wird der einzigartige Charakter des Events, von dem es gelten könnte, dass es wichtig wäre dabei zu sein, gebrochen, indem die Bühne darauf ausgerichtet ist, gefilmt zu werden. Die Verwendung der Vernissage als Drehort für den Film wird bei Betrachtung der Ausstellungsfotos deutlich, bei der Scheinwerfer und Kamera die prominentesten Publikumsplätze einnehmen. Somit bekommt das gesamte Publikum, zusätzlich zu Jörg Schlick, dem Zurufer, eine Rolle, die als unsichtbare Ansprechperson für Fraser wichtig ist. Durch das Abfilmen verliert die Situation die Einzigartigkeit und kann später auf jeden weiteren Ausstellungsraum angewandt werden. Die Verbreitung sowie die individuelle Möglichkeit der Installation der Arbeit können als versierte Anwendung der Medien gelesen werden, die es schafft, mit einfachen Mitteln ein individuelles Gefühl der Installation zu erzeugen. Die enthaltene Bilderserie verweist auf die Entstehungssituation, bei der die von Fraser eingenommenen Rollen einen wichtigen Teil bedeuten. Dieser Aspekt der Vernissage ist im Werk, bei dem die Künstlerin ihre und weitere Rollen im vernetzten Kunstfeld befragt, nicht zu vernachlässigen. Aufgrund des Kontextes des Veranstaltungscharakters wird ersichtlich, warum die Galerie als Drehort eine wichtige Aufgabe spielt. Die Auflage des Videos von acht Exemplaren (6 + 2 Artist's Proof) bekommt eine materielle Ergänzung, da die Anzahl der zur Installation gehörenden Gemälde laut Preisliste der Galerie Nagel ebenso acht Leinwände ausmacht. Dadurch kann die Kombination aus Video und gemaltem Bild als äußerst markttauglich eingeordnet werden.

Einen weiteren Aspekt bedeutete die eigene Darstellung Frasers. Inwiefern ist es wichtig, dass Fraser selbst als Künstlerin und Schauspielerin in Erscheinung tritt? Aufgrund der

persönlichen Beziehung Frasers zu Kippenberger ist das eigene Spiel der Künstlerin nachvollziehbar. Durch die Einbettung der Person ins Werk, die sich durch Frasers Arbeitsweise zieht, thematisiert sie jenen Aspekt der persönlichen Präsenz. Die Künstlerin, die selbst in andere Rollen schlüpft, wie im bereits erwähnten Beispiel der “Museum Highlights” deutlich wird, verknüpft neben dem Körper, welcher in Performances zur Ressource wird, auch ihre Person mit den Arbeiten. So lautet in “Museum Highlights” der Vorschlag für den Namen des Museumsshops “Andrea”, den sich eine Person im Falle einer Großspende aussuchen könnte<sup>128</sup>. Die Verkettung im Projekt “Kunst muss hängen” passiert dabei auf verschiedenen Ebenen, unter anderem auch dadurch, dass Fraser jene Arbeiten erneut in der Galerie Nagel ausstellt, mit denen sie dort debütierte und die von Kippenberger gekauft wurden. Eine spätere Videoarbeit “Untitled”, 2003 von Fraser zeigt die Künstlerin beim Sex mit einem Kunstsammler in einem Hotelzimmer. Der Mann, der für das von Fraser geplante Projekt gefunden wurde, bekam für eines der fünf<sup>129</sup> Exemplare ein Vorkaufsrecht.<sup>130</sup> In diesem Beispiel ist die Einschreibung der Künstlerin in ihre Arbeit offensichtlich. Der eigene Körper, der Name und die Persona werden zum Inhalt sowie zur Ressource der Werke. In “Kunst muss hängen” wird diese Überlagerung sichtbar, dass die Performerin neben den Strukturen des Kunstbetriebes auch ihre eigene Einbettung darin befragt. Mit dem Vergleich zu Kippenberger zeigt sich, dass der Künstler die Überschneidung von Kunst und Person ausgehend von Medien langer Tradition wie Skulptur und Malerei betrieb und durch seine Persona diese vermarktete. Fraser greift im Gegenzug das Format der Performance auf, bei dem Werk und Künstlerin schwer zu trennen sind. Das Format besitzt auch aufgrund der zeitlichen und räumlichen Einschränkung eine Verweigerungshaltung, da es sich von einer Warenform, die mit den oben genannten Bereichen Skulptur und Malerei assoziiert wird, abgrenzt. Jedoch wird mit dem Medium Film als Endprodukt mit dieser Zurückweisung gebrochen und es ergibt sich eine erhöhte Verwertbarkeit. Dass auch die kritische Komponente auf inhaltlicher Ebene zur Ressource werden kann, wurde dazu bereits im vorherigen Kapitel erwähnt. In der Geste ist daher gleichzeitig das mediale Verlassen des performativ, einzigartigen Charakters enthalten. Die Künstlerin wendet also eine Strategie an, bei der sie mit künstlerischen Mitteln innerhalb des Kunstbetriebs Strukturen darin aufzeigt,

---

<sup>128</sup> vgl. Fraser, Andrea (1989): *Museum Highlights: A Gallery Talk*, S.220; in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz. S.215-223.

<sup>129</sup> 5 Exemplare + 2 Artist’s Proof, siehe Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz, S.305

<sup>130</sup> vgl.

<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/oekonomie-gender/kunst/andrea-fraser/> (Letzter Zugriff am 28.01.2023)

aber dabei ihre eigene Position ebenfalls sichtbar macht. Dieses Selbstverständnis Frasers wird in folgendem Ausspruch deutlich.

*“I am an artist. As an artist I have the double role of engaging in the specialized production of bourgeois domestic culture on one hand and, on the other, the relatively autonomous reproduction of my own professional subculture.”<sup>131</sup>*

Die Künstlerin beschreibt dabei ihre Aufgaben einerseits damit, sich mit der Kulturproduktion für eine wohlhabende Schicht zu befassen und andererseits die Arbeit unabhängig davon eigenständig zu reflektieren. Die bedingte Trennbarkeit deutet auch Fraser in ihrem Statement an und wird ebenso im Resultat der “Performance” sichtbar. Die Verarbeitung der eigenen Person wird gleichzeitig zum Produkt im selben Moment wie sie auf die Vermarktung der Inszenierung hinweist.

#### **4.5. Zusammenfassung**

Die Ebenen der Arbeit verhandeln das Thema der Marktreflexion vielschichtig. Der erste beschriebene Aspekt beschäftigt sich mit dem Künstler Kippenberger, dessen Inszenierung als Künstler und der damit in Verbindung stehenden Ausweitung der Produktionsfelder. Der zweite Bereich benennt die Rollenübernahme durch Fraser und die dadurch implizierte Bedeutungsverschiebung. Den Abschluss bilden die Struktur und Medialität der Arbeit.

Mit Kippenberger greift Fraser eine persönliche Ressource auf. Sie bearbeitet den bereits verstorbenen Künstler, dessen Arbeiten schwierig einzuordnen sind, da die gemeinsame oder getrennte Betrachtung von Werk und Person verschiedene Lesarten aufmachen. Kippenberger bekommt durch Frasers Performance die Rolle des männlichen Selbstdarstellers, der betrunken ausschweift und sich selbstbewusst in den Vordergrund stellt. Dass der Künstler aber sehr wohl über Kunst und Gesellschaft reflektiert, ist in einem Interview mit Jutta Koether, Künstlerin, zu lesen.

*Zum Beispiel dies: Kunst wird ja nicht mehr gemacht, sondern nur betrachtet. Die amerikanischen Frauen etwa sind darin Spezialisten. Von Holzer, Kruger, Lawler bis Fraser. Die gucken sich Kunst an und arbeiten darüber, und das ist die Kunst von heute. Es wird nicht mehr gehäkelt, wie Rosemarie Trockel es machte, als*

---

<sup>131</sup> Fraser, Andrea (1992): An Artist’s Statement, S. 63; in: Beshty, Walead (hrsg.) (2015): *ETHICS. Documents of Contemporary Art*, Co-Published: London: Whitechapel Gallery, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press. S.62-65.

*Abgesang auf das "Machen weiblich", und es wird nicht mehr stumpf gemalt,  
"Machen männlich": sondern erklärt, geforscht, dargestellt.*<sup>132</sup>

Kippenberger zeigt eine Auffassung der damaligen Kunstwelt, in der er feministische Entwicklungen kennt und benennt. Es ist zu schließen, dass es beim Künstler eine reflektierte Auseinandersetzung seiner Position gab, die aber auch bewusst gebrochen wird, wie es am Beispiel der Stegreifrede sichtbar wird. Dieser Unterschied der Verhandlung der eigenen Person wird zum Inhalt in Frasers Arbeit. Wie bereits Kippenberger erwähnt, reflektiert die Künstlerin und bearbeitet dadurch auch die Perspektive zur Kunst. Im Unterschied zu den Arbeiten in den ersten beiden Kapiteln bilden in diesem Werk die Personen und deren Netzwerk die Grundlage. Bei Posenenske ist es der Herstellungsprozess, der Inhalt und Ressource der Arbeit bedeutet. Hingegen wird bei Eichhorn die finanzielle Situation der Institution zum Material, mit dem sie arbeitet. Bei Fraser ist es, den abstrakten Gedanken weiterführend, ihre eigene Person in Verbindung mit Kippenberger.

Aus dieser persönlichen Auseinandersetzung lässt sich aber neben einer individuellen Aussage Fraser und Kippenberger betreffend auch eine Perspektive auf die beteiligten Personen im Feld der Kunst ableiten. Die Künstlerin performt nicht nur die Gesten und Aussagen des Künstlers, sondern thematisiert auch ein gesellschaftliches Verhältnis der dargestellten Männlichkeit. Die Selbstverständlichkeit des Laudators mit seinen, unter anderem diskriminierenden Äußerungen, wird dabei zur Schau gestellt. Darin spiegelt sich auch die Erwartungshaltung des Publikums, die Unterstützung liefert, aber sich auch darüber empört. Dass die Rede in einer Sprache passiert, die die Künstlerin nicht wirklich spricht, macht den Verfremdungseffekt und die konzeptuelle Verwendung deutlich.

Die Struktur der Arbeit kann als Kombination aus diversen Medien beschrieben werden. Einerseits gibt es den Zusammenhang zwischen der, in Köln verorteten, Ausstellung in der Galerie inklusive Eröffnungsperformance und der ausgestellten Bilder. Andererseits existiert das Video der Darbietung, welches zwar den exklusiven Charakter der Vernissage aushebelt, jedoch durch die Verbindung mit der Bilderserie in gleicher Auflage zur besonderen, limitierten Ware wird. Der Herstellungsprozess der Arbeit ist transparent gestaltet, bei dem ebenso das Publikum eine Rolle zugewiesen bekommt. Die Unsichtbarkeit bei gleichzeitiger Präsenz bindet die Betrachter:innen gleichzeitig in die Arbeit ein, sowie die Räumlichkeit der Institution. Das Beispiel der Arbeit zeigt ebenso wie das Projekt Eichhorns, dass strukturelle

---

<sup>132</sup> Koether, Jutta (1991): Ein Interview mit Martin Kippenberger von Jutta Koether, in: Germer, Stefan; Graw, Isabelle (Hrsg.) (1991): Texte zur Kunst, 1. Jahrgang, Nr. 3. "Das Andere" S. 82.

Kritik im selben Moment Inhalt und Ware werden kann. Dabei verhandelt Fraser zusätzlich die eigene Person. So wie das kritische Image von Werken auf beteiligte Institutionen und Personen übertragen wird, so benutzt es auch die Künstlerin selbst. Diese Verbindung reflektiert Fraser und beschreibt sie auf universaler Ebene:

*Dies stellt ebenfalls die Grundlage für die Ambivalenz der Institutionskritik dar, denn wenngleich diese Verhältnisse fundamental gesellschaftlich sein mögen, sind sie niemals nur "da draußen", in Orten und Situationen, weniger noch in "Institutionen", die für sich allein stehen und von uns zu trennen sind. (...) Wir sind die Institution Kunst: Der Gegenstand unserer Kritiken, unserer Angriffe, ist immer auch in uns selbst.* <sup>133</sup>

Die Selbstbeschreibung Frasers und die theoretische Verortung liefern eine Auflage, wie ihre Arbeit einzuordnen ist. Sich als Teil der Struktur Kunst begreifend, wendet die Künstlerin deren Mittel an, um Kritik im Werk sichtbar zu machen. Dabei ist der Verweis auf wertbildende Faktoren offenkundig, welcher gleichzeitig auch zur Ware wird.

## **5. Cameron Rowland**

Die Arbeit von Cameron Rowland (\*1988) wurde ausgewählt, da er damit den Status eines Kunstwerks befragt. Die Vermietung dessen hat eine Möglichkeit geschaffen, wie das weitere Bestehen seines Werks geregelt werden kann. Dabei wird diese Einschränkung nicht nur als Verweigerung gegenüber einer möglichen Vereinnahmung sichtbar, sondern führt auch die konzeptuelle Idee der Arbeit fort. Der Begriff des Eigentums wird thematisiert, sowie die Möglichkeiten der Kunst, die sich aus ihrer gesellschaftlichen Position heraus ergeben.

### **5.1. New York Unified Court System, 2016**

Das Werk "New York Unified Court System" wurde 2016 erstmals im Artist's Space, einer Non-Profit Galerie, in New York ausgestellt. Die Ausstellung mit dem Titel "91020000" fand vom 17. Jänner bis zum 13. März statt.

---

<sup>133</sup> Fraser, Andrea (2005): Was ist Institutionskritik?, in: Graw, Isabelle (Hrsg.)(2005): Texte zur Kunst, Ausgabe 59 "Institutionskritik", September 2005, S.89.



Abbildung 4: Cameron Rowland (2016) New York Unified Court System; Eichenholz. Ausstellungsansicht "91020000"; Artist's Space, New York. Photo: Adam Reich.

Auf dem Ausstellungsfoto sind vier Holzbänke zu sehen, die in strenger Ordnung in einem fast leeren Raum positioniert wurden. Aufgrund der Anordnung sind zwei Reihen zu erkennen, die durch einen Mittelgang getrennt sind. Dies lässt einen Vergleich mit Sitzreihen in Kirchen oder Wartebereichen zu. Die Bänke sind aus Vollholz gefertigt und weisen ein reduziertes, funktionales Design auf. Sitz- und Rückenfläche sind völlig glatt und bieten dadurch nur bedingten Komfort. Die Bestandteile der Bänke sind so ausgeführt, dass sie ein stabiles Erscheinungsbild abgeben. Die Neigungswinkel der beiden Flächen implizieren eine aufrechte Sitzposition, die ebenso durch die enge Aufstellung Bankreihen provoziert wird. Aus einer anderen Perspektive ist zu erkennen, dass auch der Mittelgang sehr schmal gehalten ist. Der Vergleich der Installations- und der Bankmaße ergeben eine ungefähre Breite von einem halben Meter. Dadurch ergibt sich eine bedrückende Situation, die zwar aufgrund der Größe der Objekte auf ein menschliches Maß hinweist, jedoch bietet der knapp bemessene Raum wenig Platz für ein angenehmes Verweilen. Die Sitzgruppe ist im Foto um 90 Grad verschränkt, sodass kein Ziel einer Ausrichtung erkennbar ist. Auf weiteren Ausstellungsaufnahmen ist zu sehen, dass sich zwar die Bänke zum Raum hin orientieren und aus deren Perspektive weitere Werke zu sehen sind, jedoch befinden sich alle in einem weiteren Abstand, sodass kein eindeutiger Zusammenhang gelesen werden kann. Die Bänke können als eigenständige Gruppe identifiziert werden. So ist die Anzahl vier die kleinstmögliche Menge, um die geordnete Aufstellung im Raster anzudeuten.

Zu den Bänken wurde in der Ausstellung keine weitere Erklärung angebracht, der Titel und die Beschreibung ist in der Ausstellungsbroschüre zu lesen.

New York State Unified Court System, 2016

*Oak wood, distributed by Corcraft*

*165 x 57.5 x 36 inches*

*Rental at cost*

*Courtrooms throughout New York State use benches built by prisoners in Green Haven Correctional Facility. The court reproduces itself materially through the labor of those it sentences.*<sup>134</sup>

Der Titel beschreibt den Oberbegriff der Gerichte des Bundesstaates New York. Die Namensgebung erklärt die Herkunft und die inhaltliche Verortung der Bänke. Der Kontext der Objekte wird in zwei kurzen Sätzen, die am Ende der Werkbeschreibung sind, dargestellt und in einem längeren Essay am Beginn der Ausstellungsbroschüre detaillierter formuliert. Darin wird unter anderem die Herstellung durch das Unternehmen *Corcraft* näher beleuchtet. Das Kofferwort besteht aus den beiden englischen Wörtern *correction* und *craft*. Das staatliche Unternehmen beschäftigt Insassen aus Justizvollzugsanstalten (correctional facilities) und bietet eine breite Auswahl an Produkten, vor allem Möbel, an. Laut Gesetz darf *Corcraft* nur an staatliche Einrichtungen wie Schulen, Universitäten, Gerichte, Polizeistationen und an bestimmte Non-Profit-Organisationen verkaufen. Dadurch erklärt sich auch der Titel der Ausstellung "91020000", welcher aus der Kundennummer des Artist's Space bei *Corcraft* besteht. Über die Organisation war es möglich, die Bänke, deren Kauf mittels einer Rechnung auf der Website des Artist's Space dokumentiert ist, zu erwerben. Ein weiteres Detail ist die Ausweisung "Rental at cost". Die ausstellende und ermöglichende Galerie ist keine Verkaufsgalerie, jedoch ist trotzdem die Verkaufsstruktur, beziehungsweise die Vermietung der Objekte in der Broschüre erwähnt. Das bedeutet, dass die Bänke nicht erworben werden können, sondern nur für einen Zeitraum von fünf Jahren zum Selbstkostenpreis gemietet werden können. Derzeit befinden sich die Bänke in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York.<sup>135</sup>

Die Produktion wird zusätzlich zum Erwerb bei *Corcraft* mit der Information ergänzt, dass die Bänke in der Strafvollzugsanstalt "Green Haven Correctional Facility", einem

---

<sup>134</sup> Rowland, Cameron (2016): Ausstellungsbroschüre zu "91020000", Ausstellung im Artist's Space, New York, 2016. S. 7.

<sup>135</sup> vgl: MoMA (2023); Collection / Artist: Cameron Rowland; Quelle: [https://www.moma.org/collection/works/203677?artist\\_id=48471&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/203677?artist_id=48471&page=1&sov_referrer=artist) (letzter Zugriff am 12.1.2023)

Hochsicherheitsgefängnis im Bundesstaat New York, hergestellt wurden. Auf abstrakter Ebene wird die Reproduktion des Justizsystems erwähnt, welches gebaute Bänke jener Personen verwendet, deren Urteil es fällt.

Der Ausstellungstext von Rowland liefert eine geschichtliche Darstellung der Arbeit Inhaftierter, die er im Kontext der Abschaffung der Sklaverei in den USA beleuchtet. Dabei verknüpft Rowland historische und juristische Fakten mit postkolonialer Theorie. Im Anschluss sind die ausgestellten Arbeiten aufgelistet, bei denen jeweils Titel, Produktion und ein kurzer inhaltlicher Kontext angeführt werden.

In der Broschüre sind “Leading Exhibition Supporters” ausgewiesen, sowie weitere Unterstützer:innen des Artist’s Space. Als maßgebliche Unterstützer:innen werden “The Friends of Artist’s Space”, “The 40 Years Artist’s Space Program Fund”, “New York City Department of Cultural Affairs”, “Pedro Barbosa & Patricia Moraes”<sup>136</sup> und “ESSEX STREET, New York”<sup>137</sup> angeführt.

Im Zeitraum der Ausstellung fanden auch zwei Talks in den Räumlichkeiten des Artist’s Space statt. Zum Thema “The Afterlife of Slavery: Markets, Property and Race” referierte Cheryl I. Harris, Professorin und Direktorin des Center for Critical Race Studies an der UCLA School of Law. Rowland ordnet die Autorin in der Ankündigung als wichtige Person im Feld der critical race theory ein. Zur zweiten Veranstaltung wurde Naomi Murakawa, eine außerordentliche Professorin für African American Studies an der Princeton University eingeladen. Aus ihrem Buch “The First Civil Right: How Liberals Build Prison America (2014)” zitiert der Künstler im Ausstellungstext.

Die Arbeit “New York Unified Court System” ist mit insgesamt acht Arbeiten, die ebenfalls in der Ausstellung “91020000” zu sehen waren, im “Besitz” des Museum of Modern Art in New York. Der Begriff ist mit Anführungszeichen versehen, da fünf<sup>138</sup> der Arbeiten mit “Rental at Cost” ausgewiesen sind. Die Vermietung der Objekte stellt eine Auflage dar, die die Eigentumsverhältnisse von Kunstwerken befragt. Inwiefern verweigert sich das Werk einer (ideellen) Besitzergreifung und welchen Anteil hat diese Einschränkung an der Arbeit an sich? Ein weiterer Aspekt ist die Herstellung der Objekte, die als Alltagsgegenstände erworben werden, jedoch in einen künstlerischen Kontext überführt werden. Durch eine

---

<sup>136</sup> Geldgeber:innen der moraes-barbosa collection, einer privaten Sammlung zeitgenössischer Kunst, (Website: <https://moraes-barbosa.com/>)

<sup>137</sup> Die Galerie Maxwell Graham/Essex Street vertritt Cameron Rowland (Website: <https://maxwellgraham.biz/>)

<sup>138</sup> Die Objekte, die von Inhaftierten hergestellt wurden.

ästhetisierende Inszenierung werden sie inhaltlich aufgeladen und unterstützen durch ihre Materialität einen kritischen Diskurs. Welche Aussage lässt sich aus der Produktion der Kunstwerke ableiten und welche Rolle nimmt dabei der Künstler ein?

Zuerst wird die Herstellung der Objekte näher beleuchtet. Die unterschiedlichen Ebenen der Produktion werden näher untersucht und dargestellt. Im darauf folgenden Unterkapitel wird der Aspekt des “rental at cost” in der Arbeit Rowlands näher analysiert.

## **5.2. Produktion**

Die Produktion des Kunstwerks lässt sich auf verschiedene Ebenen aufteilen. Ein Aspekt davon ist die tatsächliche Herstellung der Holzbänke bei Corcraft durch die Arbeit Inhaftierter. Ein weiterer ist die Lieferung der Bänke an die Adresse des Artist’s Space, wo sie zum skulpturalen Inhalt der Ausstellung werden. Einen weiteren Bereich des Werks bedeutet der inhaltliche Kontext, der von Rowland in der Broschüre mitgegeben wird. Dieser wird durch das begleitende Programm diskursiv vertieft und verdeutlicht dadurch den vermittelnden Anspruch des Projektes. Die Aufnahme der acht Arbeiten in die Sammlung des Museum of Modern Art stellt zwar keinen Aspekt der Produktion des Kunstwerks dar, jedoch muss dies aufgrund der Vermietung der Arbeit, welche einen konzeptuellen Anteil des Werks ausmacht, mitgedacht werden.

Den Beginn dieser Untersuchung macht die Kundennummer 91020000 des Artist’s Space bei Corcraft. Dem Gesetz nach dürfen nur bestimmte Einrichtungen bei Corcraft bestellen und kaufen, deshalb ist für das Projekt Rowlands die Kunstinstitution mit ihrem Status als Non-Profit-Organisation notwendig. Der Künstler stellt, laut Lebenslauf der Galerie Maxwell Graham, seit 2011 in Gruppen-, beziehungsweise 2012 im Rahmen von Einzelausstellungen aus.<sup>139</sup> Das Projekt 91020000 war die erste Zusammenarbeit des Künstlers mit dem Artist’s Space. Die daraus resultierende “Corcraft Customer Registration” präsentiert der Künstler als gerahmte Lizenz mit dem Titel “Partnership” im Artist’s Space als erstes Werk der Ausstellung.<sup>140</sup> Andrew Stefan Weiner, Kunstkritiker, schreibt dazu folgendes im Magazin “Texte zur Kunst”:

---

<sup>139</sup> vgl. Maxwell Graham/Essex Street (2023): CV Rowland; Onlinequelle: [https://maxwellgraham.biz/wp-content/uploads/2021/08/Cameron\\_Rowland\\_CV\\_MG-24.pdf](https://maxwellgraham.biz/wp-content/uploads/2021/08/Cameron_Rowland_CV_MG-24.pdf)

<sup>140</sup> vgl. Rowland (2016): Ausstellungsbroschüre von “91020000”, 17.1. - 13.3.2016 in Artist’s Space, New York. S.6.

*While in one regard this maneuver positioned Artist Space as an accomplice of the prison-industrial complex, it simultaneously registered the gallery as the state would an inmate, with a government-issued numerical ID. Through the ambiguities of “partnership” – a term all too familiar to post-Fordist discourse – Rowland complexly aligned the institutions of art with those of the carceral state, and also with a neoliberal ideology in which various types of coercion are often cast as “collaboration.”*

Durch den Ausdruck “partnership” wird nicht nur die Doppelrolle der Verbindung von Rowland und dem Artists Space sichtbar, die gleichzeitig auf ein System hinweist, jedoch dieses auch nutzt. Darüber hinaus zeigt es auch die Verstrickung von Institutionen der Kunst in Zusammenarbeit mit weiteren Organisationen, privater und staatlicher Natur. Die Komplizenschaft wird am Beispiel Corcraft und der Ausstellung deutlich, bei dem die Registrierung in Form einer Kundennummer notwendiger Bestandteil des Projektes ist und gleichzeitig als Fakt auch kommentiert wird, da die Lizenz als Werk ausgestellt ist und die Arbeit Inhaftierter auf theoretischer Ebene im Essay Rowlands diskutiert wird.

Neben der Zusammenarbeit mit der Corcraft gibt es weitere Beteiligte, die direkt und indirekt mit dem Projekt in Verbindung stehen. Da die Einordnung des Artist’s Space als Non-Profit-Organisation einen konstituierenden Bestandteil bedeutet, ist auch die Finanzierung der Institution zu beachten. Laut Webauftritt gibt es Mitgliedschaften zu unterschiedlichen Konditionen, sowie die Möglichkeit ein Friend<sup>141</sup>, beziehungsweise ein Super Friend zu werden, abhängig von der jährlich gespendeten Summe. In der Ausstellungsbroschüre sind neben der Aufzählung der Friends und Super Friends auch weitere Unterstützer:innen<sup>142</sup> angeführt. Als “Leading Exhibition Supporters” werden in der Broschüre wie bereits oben in der Werkbeschreibung erwähnt, eine Mischung aus Unterstützer:innen des Artist’s Space, privaten Kunstsammler:innen, staatliche Kulturförderung und der vertretenden Galerie Rowlands angegeben. Durch die (finanzielle) Unterstützung des Ausstellungsraumes wird dessen Non-Profit-Status ermöglicht und mit dem Ausstellungsbudget wurde die Grundlage für die Rental-at-Cost Werke geschaffen, die mit diesem Geld erworben wurden. Dieser Anteil der Partnerschaft an der Produktion des

---

<sup>141</sup> “The Friends of Artists Space exclusively support our programming, directly investing in the production of artists’ work and their commissioned exhibitions at Artists Space.” ; Artists Space (2023): Home / Support; Quelle: <https://artistsspace.org/support#friends-super-friends-of-artists-space> (letzter Zugriff am 12.1.2023)

<sup>142</sup> Diese sind in die Verschiedenen Kategorien “Leading Exhibition Supporters”, “Exhibition Supporters Circle”, “Friends of Artists Space”, “Super Friends of Artists Space” “Honorary Lifetime Members”, “Core Contributors” sowie “Contributors” gegliedert. vgl: Rowland (2016): Ausstellungsbroschüre von “91020000”, 17.1. - 13.3.2016 in Artist’s Space, New York. S.10-11.

Werks ist nicht explizit bei der Werkbeschreibung in der Ausstellungsbroschüre erwähnt, jedoch verweist der Titel “Partnership” der Registrierungslizenz auf diese Verbindung.

Die Herstellung der Bänke erfolgte laut Angabe Rowlands in der Green Haven Correctional Facility. Zusätzlich zur Information über die Bedingungen der Herstellung durch Corcraft bekommen die Bänke eine Verortung, da auf ein spezifisches Gefängnis verwiesen wird. Durch diese Ergänzung der Einrichtung, welche ein Hochsicherheitsgefängnis für Männer ist<sup>143</sup>, werden zwar die genauen Hersteller der Bänke nicht genannt, was sehr wahrscheinlich unmöglich herauszufinden ist, jedoch wird das Bild der Herstellung geschärft. Das Detail Hochsicherheitsgefängnis erweckt das Bild langer Haftstrafen und einer strikten Abschottung. Mit Blick auf die Einordnung Rowlands (*The court reproduces itself materially through the labor of those it sentences*) können die hergestellten Bänke einen Anteil am Schicksal der Insassen bedeuten, in Bezug auf ihre lange Haft. Die Auslagerung der Produktion erinnert an bereits vorgestellte Arbeiten. Jedoch besteht im Vergleich zur Arbeit Posenenskes der Unterschied, dass ihre Objekte von Beginn an als Kunstwerke gedacht sind und die Fabrikant:innen mit deren Anfertigung beauftragt werden, und somit auch über den Kontext informiert sind. Ebenso ähneln die Auflistung der Reparaturen im Projekt Eichhorns und das Abdrucken der Rechnungen der Arbeit Rowlands. Die Rechnung Corcrafts über die Auslieferung zweier Bänke an den Artists Space, zu sehen auf der Website, bestätigt die Transaktion und die Geschichte der Objekte. Die Verschiebung in ein künstlerisches Feld passiert in beiden Fällen, Eichhorn und Rowland, erst im Nachhinein. Jedoch ist an dieser Stelle festzuhalten, dass in der Kunsthalle die reparierenden Arbeiter:innen aufgrund ihrer körperlichen Präsenz Einblick in den Kontext bekamen, was im Fall der Insassen aufgrund ihrer Position nicht möglich ist. Die Verwendung der Bänke passiert abseits ihres Einflusses, welche auch auf ihre Machtlosigkeit verweist.

Der inhaltliche Rahmen, welcher eine weitere Ebene der Produktion bedeutet, entsteht durch die Präsentation im institutionell-künstlerischen Rahmen. Mit der Auflistung in der Broschüre, in der das Werk mit Titel, Material und Maßen genannt wird, erscheinen die Bänke als Kunstwerk. Die Deutung liefert Rowland bei dieser Beschreibung mit, indem er die Reproduktion des Gerichtssystems anführt. Diese Angaben sind bei Rowland immer angeführt, bei allen publizierten Einzelansichten der Arbeiten werden die korrekten Bildunterschriften, so wie sie im Ausstellungsheft angeführt sind, angegeben, so die Erfahrung von Lucie Pia, Kuratorin der Ausstellungswand “*Source Materials*” zur Arbeit

---

<sup>143</sup> vgl. Department of Corrections and Community Supervision, New York State (2023), Onlinequelle: <https://doccs.ny.gov/location/green-haven-correctional-facility> (Letzter Zugriff am 12.1.2023)

Rowlands.<sup>144</sup> Diese Bildunterschriften sind Teil der Arbeit, so der Künstler über seine eigenen Werke.<sup>145</sup>

Die weitere inhaltliche Tiefe wird durch den Text zu Beginn der Broschüre geliefert. Mit Zitaten und Verweisen arbeitend ergibt sich eine wissenschaftliche theoretische Auseinandersetzung, in der auf die Arbeit Inhaftierter aus einer dekolonialen Perspektive geblickt wird. Der Diskurs wird durch die begleitenden Talks im Ausstellungszeitraum unterstützt und zeigt einen inhaltlichen Fokus. Es wird deutlich, dass die Bänke in ihrer Materialität, die als Objekte eine eigene Geschichte besitzen, einen Beitrag zur Thematik Rowlands liefern. Die schriftliche Abhandlung rückt in den Vordergrund und lässt sich von der räumlichen Wirkung der Objekte unterstützen. Bei der Arbeit der Bänke kann, so wie bei den anderen Arbeiten der Ausstellung, die als rental-at-cost ausgeschrieben sind, der inhaltliche und formale Rahmen der Präsentation als konzeptuelle Geste gelesen werden. Die Bestellung, Installation und Kontextualisierung der Bänke werden zusammengedacht und nutzen dadurch die institutionellen Strukturen. Im Vergleich zu Eichhorns Arbeit, welche die finanzielle Abhängigkeit der Kunsthalle als Ressource für ihre Arbeit verwendet, macht bei Rowland die Zusammenarbeit mit Artist's Space das Projekt erst möglich. Die besondere Position der Institution als Non-Profit-Organisation wird vom Künstler ebenso im Ausstellungstext beleuchtet:

*Nonprofit partnerships often serve a savings function themselves, allowing the state to carry out operations through grants or contracts without having to maintain full-time or unionized staff. The savings function is a form of austerity that may be more efficacious than profit.*<sup>146</sup>

Die Aussagen Rowlands über die Sparfunktion der Non-Profit-Partnerschaften meinen, dass sich der Staat über diese Verbindungen finanzielle Mittel spart. Dadurch erlangen Organisationen indirekte Förderungen, indem sie Güter abseits gewöhnlicher Marktpreise erwerben können. Diese erscheinen auch von staatlicher Seite günstig, da ein Teil der Arbeit zu niedrigsten Löhnen von Inhaftierten erledigt wird. Um diese Funktion Häftlingsarbeit sichtbar zu machen, wird der Status des Artist's Space notwendig. Wenn in der Arbeit

---

<sup>144</sup> Gespräch mit der Kuratorin Lucie Pia, "Source Materials", Tiny Mutual Admiration Societies, Universität für Angewandte Kunst, "Source Materials" is a satellite of the group exhibition "Backyard Economy" (November 5–December 23, 2022) at the University Gallery, Sala Terrena, Heiligenkreuzerhof, EG, Stiege 7, Schönlaterngasse 5, 1010 Wien.

<sup>145</sup> Brown Arts Initiative and Black Visualities Initiative (2020): Continuous Refusal, Collective Refusal; Talk mit Cameron Rowland und Thomas Lax; [https://www.youtube.com/watch?v=X3X-HTDujw&t=4186s&ab\\_channel=BAIBrownU](https://www.youtube.com/watch?v=X3X-HTDujw&t=4186s&ab_channel=BAIBrownU) (Letzter Zugriff am 19.1.2023) Minute 36:25.

<sup>146</sup> Rowland (2016): Ausstellungsbroschüre von "91020000", 17.1. - 13.3.2016 in Artist's Space, New York. S.4.

Eichhorns die Frage verhandelt wird, wie Kulturinstitutionen finanziert werden, so wird die Situation in Rowlands Projekt angewandt, um einen Diskurs über Häftlingsarbeit zu illustrieren. Die Rolle des Künstlers wechselt in diesem Fall zum Theoretiker. Mit einem gewohnten Ausstellungsformat, bei dem gerahmte Arbeiten an den Wänden sowie einzelne Objekte im Raum verteilt installiert sind, wendet Rowland Mittel der Kunst an, um mit anderen Disziplinen zu kooperieren. Die Verflechtung historischer und juristischer Inhalte mit post-kolonialer Theorie wird vom Künstler selbst verfasst. Die Vermittlung des Werks wird dadurch zu einem großen Teil von Rowland selbst geliefert. Sie ist zwar nicht inhärenter Bestandteil, jedoch ist zum Beispiel auf der Website des MoMA ebenso der Essay des Künstlers angeführt. Die eloquente Abhandlung scheint das Werk vor weiteren Interpretationen zu bewahren. Inwiefern die Strategie des "Rental-at-cost" die Arbeit von einer Marktzirkulation schützt und welchen Anteil sie am Konzept hat, wird im nächsten Kapitel behandelt.

### 5.3. Property

Im Unterkapitel zum Thema "Property" wird Rowlands Strategie der Vermietung seiner Werke genauer untersucht. Der englische Titel wurde ausgewählt, da er laut Graw die beiden deutschen Bedeutungsebenen Besitz und Eigentum umfasst<sup>147</sup>. Die mögliche Differenz, die im breiten Begriff Property enthalten ist, wird in Rowlands Arbeit sichtbar. Daraus lassen sich Aussagen über den Status von Kunstwerken ableiten. Die inhaltliche Auseinandersetzung, die in seiner Arbeit sichtbar wird, bezieht sich auf post-koloniale Theorie sowie auf Inhalte der Black studies.

Zuerst wird näher auf die Struktur der Vermietung und die darin liegenden Implikationen zum Begriff Property eingegangen. Dabei werden die Möglichkeiten eines Werkes zur Verweigerung des Besitzes im Kontext Rowlands befragt. Im Anschluss wird die Betrachtung des Begriffes auf inhaltlicher Ebene näher beleuchtet.

Wie bereits im Abschnitt zum ARTSA (Artist's Reserved Rights Trade and Sale Agreement) erwähnt, gibt es, laut Eichhorn, rechtliche Unterschiede bei Beachtung von Urheberrechten. Diese Differenz der Perspektive, ob die ideelle Verbindung im Sinne der Autor:innenschaft im Vordergrund steht oder der wirtschaftliche Aspekt, im Sinne des Besitzes, bedeutete einen der Hintergründe für die Entwicklung des Vertrages. Die Regelung, die unter anderem darauf

---

<sup>147</sup> vgl. Graw, Isabelle (2020): Das gehört mir! Überlegungen zu Eigentum und Wert in künstlerischer Produktion, in: Graw, Isabelle (Hrsg.)(2020): Texte zur Kunst, März 2020, 30. Jahrgang, Heft 117 "Property/Eigentum", Berlin: Texte zur Kunst GmbH. S.38.

abzielt, den Künstler:innen ein Vetorecht bei geplanten Ausstellungen einzuräumen, hebt dadurch ebenso den Unterschied zwischen dem geistigen Eigentum und dem Besitz durch Erwerb hervor. Das Werk ist, dem Gedanken folgend, das (geistige) Eigentum der Künstler:innen, welches aufgrund einer Signatur oder eines Zertifikats auf diese hindeutet. Dieser Verweis wird von Graw mit Bezug auf Karin Gludovatz, Kunsthistorikerin, als eine enge Bindung zwischen Autor:in und Werk beschrieben.<sup>148</sup> Der dadurch entstehende Vorgang der Erklärung des Eigentums hat dadurch auch eine ausschließende Komponente. Graw formuliert dazu:

*“Andererseits geht der legitime Besitzanspruch, den wir auf die Früchte unserer Arbeit erheben, strukturell gesehen auf Kosten all jener, denen die Voraussetzungen für das Reklamieren eines solchen Besitzanspruchs fehlen.”<sup>149</sup>*

Sie beschreibt, dass der Anspruch auf Eigentum nicht allen Menschen zugänglich sei. Dies wird am Beispiel der Arbeit Rowlands deutlich sichtbar, bei dem die produzierenden Insassen weder die Möglichkeit haben, Besitz oder (geistiges) Eigentum einzufordern. Das vorhin genannte Vetorecht bezieht sich auf den Aspekt des Urheberrechts, das auf dem Zum-Eigentum-Werden von Werken aufbaut. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Rowland die Bänke nicht als geistiges Eigentum deklariert, seine Arbeit umfasst mehr als die Bänke, die als Ausstellungsmaterial dienen. Das zeigt sich am Beispiel der Bildunterschriften, die von ihm bei der Distribution ebenso als Teil der Arbeit gedacht werden.

Neben dem Eigentum stellt sich die Frage, wie mit dem Besitz umzugehen ist. Die Bänke Rowlands werden derzeit an das MoMA vermietet. Die anfallenden Kosten werden für das Museum durch den “Fund for the Twenty-First-Century”, einem Treuhandfond mit dem Zweck zeitgenössische Kunst aufstrebender Künstler:innen zu kaufen, übernommen.<sup>150</sup> Der Künstler hat bereits bei älteren Werken Mietverträge angewandt. Die Beschäftigung mit dieser Art von Vertrag resultierte bei Rowland aus einer Auseinandersetzung mit Eigentumsverhältnissen, so Eric Golo Stone, Kurator und Publizist in der Zeitschrift *October*<sup>151</sup>. Der politische Hintergrund sei dafür der Text “Whiteness as Property”, von Cheryl

---

<sup>148</sup> vgl. Graw, Isabelle (2020): Das gehört mir! Überlegungen zu Eigentum und Wert in künstlerischer Produktion, in: Graw, Isabelle (Hrsg.)(2020): Texte zur Kunst, März 2020, 30. Jahrgang, Heft 117 “*Property/Eigentum*”, Berlin: Texte zur Kunst GmbH S.40; Verweis zu Gludovatz, Karin (2011): *Fährten Legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*. München: Wilhelm Fink.

<sup>149</sup> Graw, Isabelle (2020): Das gehört mir! Überlegungen zu Eigentum und Wert in künstlerischer Produktion, in: Graw, Isabelle (Hrsg.)(2020): Texte zur Kunst, März 2020, 30. Jahrgang, Heft 117 “*Property/Eigentum*”, Berlin: Texte zur Kunst GmbH. S.40.

<sup>150</sup> vgl. MoMA [www.moma.org](http://www.moma.org) (Letzter Zugriff am 20.1.2023)

<sup>151</sup> vgl. Stone, Eric Golo (2018): Legal Implications: Cameron Rowland’s Rental Contract, S. 91 in *October* 164, Spring 2018; S. 89- 112; MIT.

I. Harris, in dem Zusammenhänge zwischen dem Eigentumsrecht, der Versklavung und der Enteignung der Ureinwohner Nordamerikas beschrieben werden.<sup>152</sup> Der Künstler beschreibt den Mietvertrag selbst als “parasitic work”, so Richard Birkett, Kurator der Ausstellung im Artist’s Space, in einem Artikel des Parse Journals.<sup>153</sup> Der Vertrag wird zur eigenen Arbeit, die nur mit einem weiteren Werk operiert. Er basiert auf der Form, die auch Rent-A-Center, eine US-amerikanische Firma, die Möbel und Elektrogeräte vermietet, verwendet. Neben dem Vertrag sind dabei ebenso Angaben über Sozialversicherung, monatliches Einkommen und mindestens zwei Referenzen notwendig.<sup>154</sup> Bei früheren Arbeiten, wie am Beispiel des Pass-Thru, einem Objekt aus Plexiglas, wird das Konzept des Vertrages deutlich. Von zwei Exemplaren wurde eines verkauft und das zweite vermietet. Der Vertrag beleuchtet dabei die Praxis der Vermietung, die insofern ökonomische Verhältnisse widerspiegelt, indem sie für Personen relevant ist, die zu Mietbeginn nicht über ausreichend Kapital verfügen, um das gewünschte Produkt zu erwerben. Gleichzeitig festigt die Miete die Differenz zwischen Eigentum und Besitz, indem vertraglich geregelt ist, dass zweiteres nur temporär ist.

Eine Zeitlichkeit wird auch am Beispiel der sich derzeit im Besitz des MoMA befindenden Werke sichtbar. Am Beispiel der Arbeit “Disgorgement”<sup>155</sup> von Rowland wird das deutlich. Das Werk besteht aus dem “Reparations Purpose Trust”, den Rowland gemeinsam mit dem Artist’s Space angelegt hat. Es wurden Anteile des Versicherungsunternehmens Aetna angekauft, das durch die Versicherung von Sklav:innen Profit gemacht hat. Die Vereinbarung lautet, dass die Anteile erst veräußert werden, wenn der Gesetzesentwurf H.R.40,<sup>156</sup> der seit 1989 im US-Kongress eingebracht wird und eine Kommission zur Aufarbeitung der Versklavung und Diskriminierung in den USA fordert, umgesetzt wird. In diesem Fall wird das Geld für den Zweck verwendet, Reparationszahlungen zu unterstützen. Aufgrund des Non-Profit-Status des Artist’s Space sind die Anleihen steuerfrei. Das MoMA hat sich bereit erklärt, als Stifter einzusteigen, falls der Artist’s Space nicht mehr zur Verfügung stehen sollte.<sup>157</sup> Auf der Homepage ist zur Arbeit “extended loan from the artist” vermerkt. Die Arbeit ist eine verlängerte Leihgabe des Künstlers, deren Zeitlichkeit an die Gesetzgebung gekoppelt ist. Dabei stellt sich die Frage, welchen Rahmen das Werk umfasst. Was ist das

---

<sup>152</sup> vgl. Stone, Eric Golo (2018), S.91.

<sup>153</sup> Birkett, Richard (2015): Rotate the Pass-Thru, Quelle: <https://parsejournal.com/article/rotate-the-pass-thru/> (Letzter Zugriff am 19.1.2023)

<sup>154</sup> vgl. Birkett, Richard (2015), S.91.

<sup>155</sup> deutsche Übersetzung des englischen Begriffes: Abschöpfung von Vermögensvorteilen

<sup>156</sup> Die von Rowland in der Beschreibung seiner Arbeit zitierte Zusammenfassung des Entwurfs: "establish the Commission to Study Reparation Proposals for African Americans to examine slavery and discrimination in the colonies and the United States from 1619 to the present and recommend appropriate remedies."; Quelle: <https://www.moma.org/collection/works/203679> (letzter Zugriff am 19.1.2023)

<sup>157</sup> vgl. MoMA Quelle: <https://www.moma.org/collection/works/203679> (letzter Zugriff am 19.1.2023)

Material, welches ausgestellt wird und wo befindet sich im Vergleich dazu das Werk? Diese Differenz wird ebenso im Projekt “Maria Eichhorn Aktiengesellschaft” sichtbar. Beide Arbeiten verwenden bei der Präsentation eine formal reduzierte, gerahmte Vertragsästhetik. Jedoch unterscheiden sich die Werke dadurch, dass bei Eichhorn das Geld keine Wertsteigerung erfährt, da sich die AG als juristische Person selbst besitzt und das eingezahlte Kapital von 50.000 Euro aus dem Produktionsbudget der documenta 11 im Jahr 2002 in Kassel mit dem Zweck angegeben wurde, dass das Vermögen gleich bleibe.<sup>158</sup> Der Besitz beider Arbeiten ist aufgrund der jeweiligen rechtlichen Struktur nicht möglich. Im Fall Eichhorns wurde der installative Teil der Arbeit vom Van Abbemuseum in Eindhoven erworben, der das “Material” des Werks bedeutet. Die Unmöglichkeit des Besitzes, ist zwar im Falle der Maria Eichhorn Aktiengesellschaft auf abstrakter Ebene gewährleistet, jedoch ergibt sich durch den Erwerb der Installation durch das Museum, welches auch für laufende Kosten der Arbeit aufkommt eine reale Situation, die der Institution Rechte am Werk sichern.<sup>159</sup> Die Geste des unmöglichen Besitzes übernimmt Rowland in seiner Arbeit, jedoch erweitert er diese mit der Zeitlichkeit der Auflösung des Trust. Im Vergleich dazu funktioniert die rental-at-cost-Setzung als parasitäre Ergänzung eines Werks auf einer anderen Ebene, da die vermieteten Objekte unabhängig von der Distribution als Besitz gelten können. Jedoch thematisieren beide Gesten die Besitznahme und gliedern diese auf inhaltlicher Ebene in die Arbeit ein.

Wenn sich bei Eichhorn das Nicht-Besitzen durch die Verweigerung der Kapitalakkumulation ergibt, und der Mietvertrag Rowlands eine affirmative Handlung in Richtung ökonomisch schlecht gestellter Gesellschaftsschicht bedeuten kann, so ist bei beiden eine Verweigerung zu entdecken. Im Vergleich zu den Arbeiten, die im Verlauf der Arbeit vorgestellt wurden, die zwar erworben werden können, jedoch keine Wertsteigerung erfahren sollten, ist die Arbeit Rowlands nicht (längerfristig) zu besitzen.

Rowland betont mit Blick auf die Vermietung der Werke, dass es nicht sein Anliegen sei, damit Probleme des Kunstmarkts<sup>160</sup> zu lösen, jedoch eher auf die Erwartungshaltung gegenüber Kunstwerken einzugehen. Er betont dabei die Möglichkeit, mit ihrer Sonderform als Ware auch Kritik zu verkörpern. Diese sollte dadurch weitere Kritik an Eigentum und racial capitalism üben.<sup>161</sup> Die Struktur von Kunstwerken wird dabei von Rowland genutzt, um

---

<sup>158</sup> vgl. Gampert, Christian (2014): Maria Eichhorn - Humor mit Konzept, Link: <https://www.deutschlandfunk.de/maria-eichhorn-humor-mit-konzept-100.html> (letzter Zugriff am 19.1.2023)

<sup>159</sup> vgl. Gampert (2014)

<sup>160</sup> Er erwähnt dabei im Zusammenhang, dass es für Werke mit Mietvertrag keinen Sekundärmarkt gibt. Das heißt, dass die Arbeiten nicht mit einer Wertsteigerung weiterverkauft werden können.

<sup>161</sup> vgl. Rowland; in: Brown Arts Initiative and Black Visualities Initiative (2020): Minute 1:05:00

einen Diskurs weiter zu führen. Die Befragung von Besitz und Eigentum zeigt sich in der theoretischen Verortung des Künstlers. Die von Lucie Pia kuratierte Ausstellungswand zeigt unter anderem eine Sammlung von Büchern<sup>162</sup>, die Rowland empfiehlt. Dadurch wird das Konzept des Projektes “Source Materials”, die Quellen Rowlands sichtbar zu machen, deutlich. Über seine Arbeitsweise hält sie Folgendes fest:

*Working in the tradition of institutional critique, Rowland however shifts the attention from typical concerns of Conceptual art towards concerns of Critical Race Studies. For example, operational structures of the art field and racial capitalism are adapted to analyze and detour legal structures of expropriation and privatization.* <sup>163</sup>

Sie beschreibt sein Aufzeigen von Mechanismen der Privatisierung und Enteignung. Über die Struktur der Kunst passiert bei ihm die Reflektion, die in den Anfängen konzeptueller Kunst noch stärker sich selbst befragte. Bei Rowland hingegen wird dieses Potential genutzt, um auf andere Agenden hinzuweisen. Die begleitenden Talks zu seinen Ausstellungen, wie zum Beispiel bei 9102000 mit Cheryl I. Harris und Naomi Murakawa, zeigen, dass die Personen eingeladen werden, um über ihre eigene Arbeit zu sprechen. Die Auswahl der Sprecher:innen deckt sich mit Rowlands Leseliste, so ist bei der späteren Ausstellung “3 & 4 Will. IV c 73” im Institute of Contemporary Arts (ICA) in London zum Beispiel Saidiya Hartman vertreten. Den ersten Talk dieses Projektes führte Brenna Bhandar zum Thema “On the Separation of Interests: Legal Form and the Racial Materialities of Property”. Die Autorin des Buches “Colonial Lives of Property: Law, Land and Racial Regimes of Ownership” spricht mit Daniel Loick, Philosoph, über ihre Arbeit. Darin erklärt sie den Zusammenhang des Eigentumsrechts mit dem Kolonialismus.

*Das Eigentumsrecht ist eine der zentralen Triebkräfte des Kolonialismus. Es war eines der wichtigsten Mittel, um die Landbasis einer anderen Bevölkerung*

---

<sup>162</sup> Cheryl I. Harris (1993); „Whiteness as Property“, in Harvard Law Review, vol. 106, no. 8 (June 1993): 1707–91.

Saidiya Hartman (1997): *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press;

Hortense J. Spillers (2003): *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, The University of Chicago Press;

W. E. B. Du Bois (2014): *Black Reconstruction in America*, ed. by Henry Louis Gates, Jr., Oxford University Press.

Denise Ferreira da Silva (2007): *Toward a Global Idea of Race*, University of Minnesota Press.

Eric Williams,(1944/2022): *Capitalism and Slavery*, Penguin Books Modern Classics

Cedric Robinson(1983/2022): *Black Marxism*, Penguin Books Modern Classics.

<sup>163</sup> Pia, Lucie (2022): Text zu “Source Materials”, <https://tinymutualadmirationssocieties.uni-ak.ac.at/> (Letzter Zugriff am 19.1.2023)

*einzunehmen und Anspruch auf ihren Besitz zu erheben. Es wurde angewandt, um die Nutzung und Kontrolle über Land und Ressourcen grundlegend zu verändern - und damit auch die sozialen Beziehungen, Ökonomien und kulturellen Praktiken, die mit indigenen und existierenden Formen der Landnutzung zusammenhängen.*

164

Das Eigentum wird von Bhandar aus rechtstheoretischer und post-kolonialer Perspektive betrachtet. Die Rechtsnatur des Begriffes beschreibt sie dabei als Mittel zum Zweck der Enteignung und Unterdrückung. So wie die Struktur des Eigentumsrechts von Bhandar als Startpunkt der Ausführungen gelesen werden kann, so ist es bei Rowland im Fall der Ausstellung 90102000 die Gesetzesänderung des 13th Amendment to the U.S. Constitution aus dem Jahr 1865.<sup>165</sup> Die Abschaffung der Sklaverei und Leibeigenschaft wurde mit der Ausnahme im Falle einer Bestrafung infolge eines verurteilten Delikts festgeschrieben. Dies hatte zur Folge, dass in den Südstaaten der USA neue Gesetze bezüglich *vagrancy*<sup>166</sup> erlassen wurden, die es möglich machten, dass Ex-Sklaven, die nicht unter dem Schutz von White People standen, verurteilt werden konnten.<sup>167</sup> Das abgeschaffte Eigentum in Form der Sklaverei fand dadurch eine Kontinuität, die aufgrund der Rechtslage bestand. Diese historischen Fakten greift Rowland auf, um sie mit künstlerischen Mitteln sichtbar zu machen. Dabei wird das Argument des Künstlers deutlich, das System des Strafvollzugs in Verbindung mit der Geschichte der Sklaverei zu setzen.

#### **5.4. Zusammenfassung**

In der Arbeit Rowlands sind die beiden Aspekte der Produktion und des Eigentums unter dem Blickwinkel der Marktreflexion zentral. Da die Herstellung des Werks mehrere Ebenen des Kunstfeldes beleuchtet, kann dabei ein institutionskritischer Ansatz festgemacht werden. Der Ausstellungstitel bestehend aus der Registrierungsnummer verweist auf den gesellschaftlichen Status von Kunsträumen, die als Non-Profit-Unternehmen Vorteile besitzen, sowie die

---

<sup>164</sup> Bhandar, Brenna (2020): Die kolonialen Leben des Eigentums, abolitionistische Kämpfe und alternative Imaginationen. Brenna Bhandar im Gespräch mit Daniel Loick, (Übersetzung Barbara Hess) S.53; in Graw, Isabelle (Hrsg.)(2020): Texte zur Kunst; Heft 117 "*Property / Eigentum*", März 2020. 30. Jahrgang, S. 52-69.

<sup>165</sup> Section 1.

Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.

Section 2.

Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation.

<sup>166</sup> auf Deutsch "Landstreicherei", im zitierten Text von Rowland auch mit "homelessness" und "joblessness" beschrieben.

<sup>167</sup> Rowland, Cameron (2016): 9102000 S.1 zit. nach Blackmon, Douglas A. (2009): *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans for the Civil War to World War II*, New York: Anchor. S.53

Bestellmöglichkeit bei Corcraft oder das Anlegen eines steuerbefreiten Trusts in der Arbeit "Disgorgement". Dass sich diese Position aber auch auf eine staatliche Sparlogik der Förderung beziehen lässt, erwähnt Rowland im Ausstellungstext. Die Ermöglichung von Ausstellung und Werke aufgrund der Tatsache des Artists Space als Non-Profit-Institution zeigt die Verflechtung des Kunstbetriebes auf. Die Struktur wird weder von außen betrachtet, beziehungsweise verlassen, sondern die eigene Involviertheit ist gleichzeitig konstituierender Gegenstand. Aus der Einführung von Ausstellungstitel und gezeigten Werken wird auch der genaue Rahmen des Werks befragt. Die Arbeiten sind einzeln ausgewiesen und beschrieben, jedoch beziehen sie sich als Gruppe aufeinander. Im Sinne einer Werkserie folgen die, mit rental-at-cost ausgewiesenen, Arbeiten einer gleichen Produktionslogik, wenngleich auch der Kontext unterschiedliche Nuancen bekommt. Ebenso zeigt der Mietvertrag eine Verkettung, den der Künstler als parasitäre Arbeit benennt, der weitere Arbeiten benötigt, um seine Wirkung zu entfalten.

Durch die formal reduzierte Ästhetik der Installation übernehmen die Objekte eine Ausstellungspraxis, bei der das Werk für sich sprechen sollte. Die inszenierte Darstellung bedeutet eine klare Rahmung der Arbeiten, die sich an Sehgewohnheiten moderner und zeitgenössischer Formate anpasst. Dabei erinnern die Bänke zwar an ready-mades, jedoch liefert die Ausstellungsbeschreibung die genaue Erklärung. Durch die Betonung des Künstlers und weiteres Fotomaterial wird deutlich, dass auch die Bildbeschreibung, die neben Titel und Material auch Kontext enthält, Teil des Werkes ist. Die daraus entstehende Differenz zwischen dem Werk und dem auszustellenden physischen Material verweist auf den zweiten Aspekt der Arbeit, das Eigentum.

Mit der äußeren Struktur des Mietvertrages wird dabei der temporäre Besitz möglich, der eine neue Variante der Distribution bedeutet. Gleichzeitig stehen aber die Vermietung und die Produktion in einem Verhältnis, da beide aus dem Kontext Rowlands theoretischer Auseinandersetzung resultieren. Dabei wird das Eigentum im Feld der Kunst hinterfragt und liefert im selben Moment ein Argument im Diskurs der critical race theory.

Die Arbeitsweise Rowlands bewegt sich innerhalb etablierter Praxen in der Kunst. Die Sichtbarmachung der Produktion, die Verwendung industriell gefertigter Produkte, die ortsspezifische Installation und Thematisierung des Ausstellungsraumes sowie die Verbindung mit Talk-Formaten im Ausstellungszeitraum. Jedoch wird sichtbar, dass diese konzeptuelle Anwendung auch als Geste gelesen werden kann, die kritische Kapazität der Kunst zu verdeutlichen. Das institutionskritische Potential wird produktiv gemacht, um

gesellschaftliche Machtverhältnisse sichtbar zu machen. Dabei zeigt sich anhand der Zeitlichkeit der Arbeiten die Rolle des Künstlers. Anhand der theoretischen Einbettung der Arbeiten zeigt sich der historische Fokus. In den Arbeiten der Rentals zeigt sich ein gegenwärtiges Darstellen von Problemfeldern unter Verwendung einer künstlerischen Ästhetik. In den zukunftsgerichteten Arbeiten, wie zum Beispiel "Disgorgement", wird das Spiel mit der Struktur des Kunstwerkes sichtbar, welches aber nicht aufgrund einer diskursiven Befragung des Subjekts an sich gespielt wird, sondern um auf die Aufarbeitung der Geschichte der Sklaverei und Diskriminierung zu deuten.

## 6. Vergleich und Diskussion

Die Auswahl der in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Werke setzt eine gewisse Marktreflexion voraus, so ist die Verhandlung des Spannungsfeldes zwischen der Kunst und ihrem Markt in den jeweiligen Arbeiten präsent. Um die Ebenen der einzelnen künstlerischen Arbeiten miteinander in Verbindung zu setzen und ein größeres Bild dieses Spannungsfeldes zu entwerfen, werden sie im Folgenden zu gewissen Aspekten gruppiert betrachtet. Die Bereiche umfassen die Betonung der Arbeit, die Auseinandersetzung mit der Rolle der Institutionen sowie die Formen der Kapitalisierung.

In allen vorgestellten Werken sind Gesten zu finden, in denen der Begriff der Arbeit thematisiert wird. Die Aufwertung der industriellen Arbeit, die bei Charlotte Posenenske stattfindet, passiert unter anderem durch die Übernahme der Ästhetik eines Industrieprodukts. Jedoch gleicht sie ihr Werk nicht nur formal an, sondern auch auf struktureller Ebene. Die Betonung der verschiedenen, in der "Serie D" enthaltenen, Produktionsaspekte heben die einzelnen Arbeitsprozesse hervor und machen sie für die Betrachter:innen transparent. Dass Posenenske dabei sowohl die Planungs- und Entwicklungsphase sowie auch die Interaktion des Publikums als Teil ihres Werks definiert, hinterfragt die Trennlinie, wo ein Kunstwerk beginnt und wo es endet.

Ebenso wird bei Maria Eichhorn der Aspekt der vor Ort geleisteten Arbeit thematisiert. Sie erklärt die Dokumentation via Beschreibungen, Fotografien und Rechnungen zum Teil ihres Projektes und übernimmt eine Art der Aufzeichnung, die bei Renovierungen üblich ist und bei ihr als Teil der Publikation einen neuen Rahmen bekommt. Die damit einhergehende Betonung der Arbeit zielt vor allem auf die Instandhaltung ab, auf Bereiche, die nicht vordergründig mit dem Feld der Kunst assoziiert werden.

Im Gegensatz zu Posenenske und Eichhorn, die die Arbeit von Industriearbeiter:innen und Handwerker:innen hervorheben, beschäftigt sich Andrea Fraser mit Personen, die einen festen Platz im Kunstbetrieb haben. Im Galeriekontext werden die beteiligten Rollen mit dem Fokus auf die Aufgabe von Künstler:innen näher beleuchtet. Dabei löst sie die Unsicherheit der Bewertung von Kippenbergers verschwimmender Grenze zwischen Kunstfigur und Privatperson auf, indem sie ihre Reinszenierung klar als Teil ihres Kunstwerks präsentiert.

Die Einbettung der "Arbeit" im Projekt Rowlands zielt im Gegensatz dazu auf die dahinterliegende Struktur ab, die mit der Firma "Corcraft" sichtbar wird. Die Tatsache, dass nicht nur staatliche Akteure, sondern auch künstlerische Non-Profit-Organisationen - wie in

diesem Fall „Artist’s Space“ - auf die Erzeugnisse der Inhaftierten zurückgreifen können, zeigen ein weiteres Spannungsfeld auf, in dem sich die Kunst hier wiederfindet.

Die Ähnlichkeit der Werke besteht darin, dass die geleistete Arbeit transparent nachvollziehbar gemacht wird. Dabei werden bewusst Formen betont und eingegliedert, die nicht mit der Kunst assoziiert werden. Die Marktreflexivität liegt folglich darin, nachvollziehbar zu machen, welche Arbeit geleistet wurde, und inwiefern sich diese im Wert widerspiegelt.

Eine weitere Vergleichsebene ist die Rolle der Institution. Am Beispiel des Werks von Poseneske wird sichtbar, dass sie einerseits zur Zeit der ersten Präsentation ein bewusstes Verlassen von Galerieräumlichkeiten gefordert hat. Die Kunst und ihre institutionalisierten Räume wurden durch die Inszenierung abseits der damals üblicherweise von der Kunstszene bespielten Orte erweitert. Andererseits bekommen nach dem Ableben ihres Partners und Nachlassverwalters institutionelle Sammlungen die exklusive Möglichkeit, Rohrelemente zu erwerben. Der Besitz sollte Privatpersonen verweigert werden. Die Abschöpfung eines Mehrwerts, die durch die unlimitierte Produktion verhindert wurde, sollte nach deren Ende mittels der Einschränkung der Verkaufsmöglichkeit erschwert werden. Dabei bekommt die Institution die Aufgabe, den neuen Markteintritt und den Verkauf zu regulieren.

Bei Eichhorn hingegen zeigt sich die Institution als Untersuchungsgegenstand. Das Spannungsfeld zwischen einer autonomen Bespielung des Hauses und möglichen Interessen der Sponsoren wird skizziert. Dabei wird mit der Neuauflage der Anteilscheine ein Vorschlag vorgestellt, wie sich die Gesellschaft zur Institution positionieren kann. Die Bewerbung der Unterstützung der Kunsthalle mit den Worten *“Haben Sie Anteil an der Kunst, an ihrer Ermöglichung, an ihrer schützenden Hülle”* macht deutlich, dass eben auch das Publikum jene Institution konstruiert. Wie diese aussieht, wird von Eichhorn und Fraser unterschiedlich kommentiert. Erstere zeigt einerseits auf, mit welchen Mitteln die Finanzierung der Institution und den damit in Zusammenhang stehenden Werken passiert. Zusätzlich legt sie auch dar, wie durch das Verschieben des Mediums der Anteilscheine, eigentlich einer Struktur der Finanzwirtschaft, in einen künstlerischen Bereich, dem Kunstwerk ein Rahmen aufgezwungen werden kann. Fraser hingegen bearbeitet vor allem ihre eigene Positionierung zur Institution, und spiegelt dadurch auch die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber dieser. Durch die Dopplung der Rede Kippenbergers, der das Publikum herausfordert aber auch bestätigt in dem er das männliche Künstlersubjekt inszeniert, bearbeitet die Künstlerin gesellschaftliche Verhältnisse, die auch im Feld der Kunst institutionalisiert sind. In Bezug auf die Frage der Wertproduktion wird sichtbar, dass eben jenes Hinterfragen und Darstellen zur Ressource

wird. Die Institution zeigt dabei ihre Verbindung zu Künstler:innen, in der eine gegenseitige Abhängigkeit sichtbar wird. Bei Rowland werden grundlegende Aspekte des Institutions-Begriffs bearbeitet und Zusammenhänge befragt. Dabei spielt unter anderem die Funktion der Institutionen eine Rolle und welchen Status sie in der Gesellschaft zugeordnet bekommen. Die Einstufung als Non-Profit-Organisation macht zum Beispiel die Ausstellung und den Erwerb der Objekte bei Corcraft möglich. Dabei thematisiert Rowland weniger den finanziellen Vorteil, sondern vielmehr die rechtliche Sonderstellung, die es Artist's Space erst erlaubt, überhaupt auf die Gerichtsbänke zuzugreifen.

Zusammenfassend wird die Aufgabe von Institutionen in Zusammenhang mit dem Wert von Kunstwerken befragt. Als abstraktes Subjekt zeigt sich der Begriff der Institution inmitten von Abhängigkeiten, die zwischen der Finanzierung, dem gesellschaftlichen Status und einer inhaltlichen Autonomie aufgespannt werden. Die Institution wird dabei hinterfragt, zeigt sich jedoch in Bezug auf den Wert von Arbeiten produzierend, stabilisierend, und auch legitimierend. Es wird auch sichtbar, dass die Institution von Künstler:innen kaum verlassen werden kann, sondern dass eben durch jene Auflösung der Grenzen, die zum Beispiel bei Posenenske eingebracht wurde, ein Wiedereintritt erneut stattfindet.

Die abschließende Vergleichslinie der Arbeiten ist die Kapitalisierung. Der Wert der Arbeiten im Sinne des monetären Preises ist bei fast allen Künstler:innen, außer Fraser, im Preis gedeckelt und verweigert sich so einer Steigerung. Dies passiert entweder durch eine Aufhebung der Limitierung oder durch die Verunmöglichung des Erwerbs. Einzig bei Fraser wurden die gezeigten Leinwände, sowie auch die Videoaufzeichnung, verkauft. Der Verkauf der Bilder im Rahmen einer Galeriesituation kann jedoch als Geste identifiziert werden, denn das Medium der Malerei entspricht nicht der gewohnt performativen Praxis Frasers.

Bei Posenenske bezieht sich die Preissetzung direkt auf die Herstellungskosten. Wie in der Information der Galerie Mehdi Chouakri ersichtlich wird, kommen dazu auch Kosten für Lagerung und Vermittlung. Durch die Angleichung an ein Industrieprodukt wird der Wert gebildet und nachvollziehbar gemacht. In der Arbeit Eichhorns wird Geld vorrangig in den Dienst der Kunsthalle und damit dem gemeinsamen Besitz aller gestellt. Das Ausstellungsbudget wendet die Künstlerin für die Renovierung der Institution auf, was ihren eigenen Namen mit symbolischem Wert auflädt. Auch die Edition Eichhorns, die Neuauflage der Anteilsscheine, dient nur der Finanzierung der Kunsthalle und lässt durch ihre Konstruktion keine Wertsteigerung zu. Die Performancekünstlerin Fraser nutzt bewusst ihren eigenen Namen, um selbst gemalte Bilder damit aufzuladen und zu verkaufen. Sie spielt dabei mit der Erwartungshaltung des Publikums, das Kunstwerke gerne in gewohnte Weise an der

Wand hängen sieht. In Rowlands Werk kommt eine prozessuale Kapitalisierung zum Ausdruck: Durch die exklusive Verleihung seiner Kunstwerke über zeitlich begrenzte Mietverträge entzerrt er die kapitalistischen Grundbegriffe von temporärem Besitz und andauerndem Eigentum. Die laufenden Mieteinnahmen geben zudem einen Hinweis darauf, dass sich der Wert des Werkes dauerhaft perpetuiert und nie final bestimmt werden kann. Sowohl bei Rowland als auch bei Fraser und Eichhorn reicht das Kunstwerk zudem weit über das hinaus, was erworben werden kann.

## 7. Résumé

Die Beschäftigung mit den vier Arbeiten zeigt unterschiedliche Zugänge der künstlerischen Positionen zum System des Kunstmarktes auf. Der Wert des Kunstwerks wird von den besprochenen Künstler:innen weder verweigert noch verneint, sondern mit Hilfe der Verschiebung von Strukturen bloß verändert. Dabei wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Einbettung in kapitalistische Strukturen bereits eine lange Tradition besitzt und selbst als Material in Werke einfließen kann.

Mit den verschiedenen Positionen, die im Text vorgestellt wurden, können einzelne Entwicklungsschritte dieses Diskurses beleuchtet werden. Das Verlassen Posenenskes, die sich in ein gedachtes "Außerhalb" der Kunst begeben will, deutet auf ein politisches Interesse der Kunst hin, das von ihr als nicht ausreichend bewertet wird. Im Gegensatz dazu können Eichhorn und Fraser als Künstlerinnen eingeordnet werden, die ihre eigene Einbettung in die institutionalisierte Kunst nicht bekämpfen, sondern bewusst thematisieren, transparent machen und in ihren Arbeiten verwenden. Diese vernetzte Rolle kann produktiv umgesetzt werden, was bei Rowland deutlich lesbar ist. In der von ihm vorgestellten Arbeit wird nicht nur die Bearbeitung der Wertfrage von Kunst sichtbar, sondern sie wird auch eingesetzt, um politische Agenden darzustellen.

In Bezug auf den Wert der einzelnen Werke erweist sich Posenenskes Verfügung der unlimitierten Produktion als doppelt wirksam. Einerseits schaffte es die Künstlerin dadurch, die Ebene der Herstellung enger mit dem Werk zu verknüpfen und somit auf die damit verbundene Arbeit zu verweisen. Andererseits ist mit der Fortführung dieser Setzung, auch

nach ihrem Tod, ein stringenter Umgang gelungen. Die Einschränkung, dass die Objekte heute nur noch an institutionelle Sammlungen verkauft werden dürfen, folgt schlüssig daraus.

Das Projekt in der Kunsthalle Bern macht deutlich, dass die Dekonstruktion von Abhängigkeiten bereits Geschichte hat. Auch bei Fraser zeigt sich, dass eben jene Reflexion des Kunstfeldes ausreichend Inhalt bietet. Dabei bekommt die Arbeit mit vorhandenen Strukturen und Elementen überaus markttaugliche Züge. Vor allem am Beispiel der Performance und ihrer Präsentation wird dies offensichtlich. Das Beispiel Rowlands stellt eine zukunftsweisende Perspektive dieser Auseinandersetzung dar. Er akzeptiert zwar die Befragung der Wertform von Werken, stellt sie aber nicht ins Zentrum seines Schaffens. Vielmehr nutzt er die Diskussion als Mittel zum Zweck, um auf dahinterliegende politische oder historische Aspekte hinzuweisen. Es wird deutlich, dass die Kunst nicht als losgelöster, autonomer Raum betrachtet werden kann. Die Schaffung einer zweiten Betrachtungsebene, die sich im Herstellungsprozess des Werkes verbirgt, erweitert den Diskursraum, den Künstler:innen mit ihren Arbeiten aufspannen können. Die Auseinandersetzung mit den vorgestellten Arbeiten hat gezeigt, dass sich Kapital und Kunst nur schwer trennen lassen. Die Beschäftigung mit Wertbildung und Preis erscheint in meinen Augen vor allem dann ergiebig, wenn sie nicht an den Grenzen des Kunstbetriebs haltmacht, sondern die Auseinandersetzung mit den dahinterliegenden Fragen auch in weiteren gesellschaftlichen Zusammenhängen anstößt.

## Quellenverzeichnis

### Print

Alberro, Alexander (2003): *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA/ London: MIT Press.

Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (Hrsg.) (2006): *Art after Conceptual Art*, Wien: Generali Foundation, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2006): Reihe: Sammlung Generali Foundation. Wien: Generali Foundation.

Beshty, Walead (Hrsg.) (2015): *ETHICS. Documents of Contemporary Art*, Co-Published: London: Whitechapel Gallery, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Breitwieser, Sabine (Hrsg.)(2015): *Andrea Fraser*. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg, 21.März bis 5.Juli 2015, Ostfildern: Hatje Cantz.

Eichhorn, Maria (2001): *Das Geld der Kunsthalle Bern*, Band 1, Bern: Kunsthalle Bern.

Eichhorn, Maria (2002): *Das Geld der Kunsthalle Bern*, Band 2, Bern: Kunsthalle Bern.

Eichhorn, Maria (2009): *The Artist's Contract*, Köln: Buchhandlung Walther König.

Germer, Stefan; Graw, Isabelle (Hrsg.) (1991): *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 3. "Das Andere"

Graw, Isabelle (2008): *Der Große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln: DuMont.

Graw, Isabelle (2017): *Die Liebe zur Malerei - Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: DIAPHANES.

Graw, Isabelle (Hrsg.)(2005): *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 59, "Institutionskritik".

Graw, Isabelle (Hrsg.)(2012): *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 88, "Die Wertfrage".

Graw, Isabelle (Hrsg.)(2020): *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 117, "Property / Eigentum".

Krystof, Doris; Morgan, Jessica (Hrsg.) (2006): *Martin Kippenberger*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

- Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012): *DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr*: Katalog anlässlich der Ausstellung “DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr, im Kunsthaus / Kunsthalle Wiesbaden, 2012, Berlin: DISTANZ Verlag GmbH.
- Malz, Isabelle (Hrsg.)(2020): *Charlotte Posenenske - Work in Progress*, Köln: Buchhandlung Walther König.
- Ortner-Kreil, Lisa; Brugger, Ingrid (Hrsg.)(2016): *Martin Kippenberger: XYZ*, 8.September bis 27. November 2016, Bank Austria Kunstforum Wien, Köln: Verlag Walther König.
- Stehr, Nico (2007): *Die Moralisierung der Märkte - Eine Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stone, Eric Golo (2018): *Legal Implications: Cameron Rowland's Rental Contract*, in: *October Magazine* 164, Spring 2018; S. 89- 112; Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Strauss, Dorothea (Hrsg.), Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Museum Haus Konstruktiv, Zürich (2010): *Monotonie ist schön - Charlotte Posenenske und Peter Roehr*, Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Taschen, Angelika; Riemschneider, Burkhard (Hrsg.) (2003): *KIPPENBERGER*, Köln: TASCHEN GmbH.
- Ullrich, Wolfgang (2016): *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Von Perfall, Josephine (Hrsg.) (2013): *Kippenberger & Friends. Gespräche über Martin Kippenberger*, Berlin: DISTANZ Verlag GmbH.
- Wiehager, Renate (Hrsg.)(2017): *Serielle Formationen. 1967/2017. Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen*, Köln: Snoeck.

## Web

Alberro, Alexander (2012): “Michael Asher”; Link:

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/michael-asher-62960/>

Artists Space, New York; Link: <https://artistspace.org/>

Bader, Joerg (2002): “Maria Eichhorn, “Das Geld der Kunsthalle Bern” ”, in: Bechtloff,

Dieter (Hrsg.) (2002): Kunstforum, Ausgabe 158; Link:

<https://www.kunstforum.de/artikel/maria-eichhorn-3/>

Birkett, Richard (2015): “Rotate the Pass-Thru”; Link:

<https://parsejournal.com/article/rotate-the-pass-thru/>

Butin, Hubertus (1997): “When attitudes become form Philip Morris becomes sponsor1 -  
Kunstsporing in Deutschland vor dem Hintergrund amerikanischer Entwicklungen”, in:

Bechtloff, Dieter (Hrsg.) (1997): Kunstforum, Ausgabe 136; Link:

<https://www.kunstforum.de/artikel/when-attitudes-become-form-philip-morris-becomes-sponsor1/>

Department of Corrections and Community Supervision, New York State (2023); Link:

<https://doccs.ny.gov/location/green-haven-correctional-facility>

Duden; Link: [www.duden.de](http://www.duden.de)

Elfriede Jelinek Forschungszentrum: “Ökonomie und Gender”; Link:

<http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/oekonomie-gender/kunst/andrea-fraser/>

Galerie Nagel-Draxler: “Kunst Muss Hängen”; Link:

<https://nagel-draxler.de/exhibition/kunst-muss-hangen/>

Gampert, Christian (2014): “Maria Eichhorn - Humor mit Konzept”; Link:

<https://www.deutschlandfunk.de/maria-eichhorn-humor-mit-konzept-100.html>

Generali Foundation: “Geschichte der Generali Foundation”, Link:

<http://foundation.generali.at/generali-foundation/geschichte.html>

Hoffner ex-Prvulovic\*, Anna: “Private View”; Link:

<https://www.anahoffner.com/private-view>

Janko, Erica (2015): “Art-Workers-Coalition demonstrates artists rights”; in: Global Nonviolent Action Database, Link: <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/art-workers-coalition-demonstrates-artists-rights-1969>

Kunsthalle Bern; Link: <https://kunsthalle-bern.ch>

Lippitz, Ulf (2022): “Wie der Wiener Michel Würthle in Berlin mit der Paris Bar zum Original wurde”, in derstandard.at (online); Link: <https://www.derstandard.at/story/2000134477628/wie-der-wiener-michel-wuerthle-in-berlin-mit-der-paris>

Masterworks Fine Art Gallery; Link: [www.masterworksfineart.com](http://www.masterworksfineart.com)

Maxwell Graham/Essex Street; Link: <https://maxwellgraham.biz/>

Mercedes Benz Group AG; Link: <https://www.mercedes-benz.art/serielle-formationen/>

Moraes-Barbosa Collection; Link: <https://moraes-barbosa.com/>

Museum of Modern Art, New York: Collection / Artist: Cameron Rowland; Link: [https://www.moma.org/collection/works/203677?artist\\_id=48471&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/203677?artist_id=48471&page=1&sov_referrer=artist)

No Show Museum; Link: <https://noshowmuseum.com/de/>

Perret, Mai-Thu (2002): “Maria Eichhorn’s Art Turns the White Cube Inside Out”; in frieze (2002): Issue 67; Link: <https://www.frieze.com/article/maria-eichhorn-2002-review>

Pia, Lucie (2022): Text zu “Source Materials”; Link: <https://tinymutualadmirationssocieties.uni-ak.ac.at/>

Rowland, Cameron (2016): Ausstellungsbroschüre zu “91020000”, Ausstellung im Artist’s Space, New York, 2016; Link: <https://artistspace.org/exhibitions/cameron-rowland#documents>

Salvage Art Institute; Link: [www.salvageartinstitute.com](http://www.salvageartinstitute.com)

Stiftung Kunsthalle Bern; Link: <https://www.stiftungkunsthallebern.ch/>

Van Haaften-Schick, Lauren (2021): “Can Artists use their Sale Contracts Game System”, in: frieze; Link: <https://www.frieze.com/article/can-artists-use-their-sale-contracts-game-system>

## Video

Brown Arts Initiative and Black Visualities Initiative (2020): “Continuous Refusal, Collective Refusal - Talk mit Cameron Rowland und Thomas Lax”; Link:

[https://www.youtube.com/watch?v=X3X-HTDujw&t=4186s&ab\\_channel=BAIBrownU](https://www.youtube.com/watch?v=X3X-HTDujw&t=4186s&ab_channel=BAIBrownU)

Kunstsammlung NRW (2020): “Talk: Charlotte Posenenske - Paul Maenz und Renate Wiehager im Gespräch”; Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WMY8q2Zyja>

Kunstsammlung NRW (2020): “Tour: Charlotte Posenenske: Work in Progress - with Curator Isabelle Malz”; Link: <https://youtu.be/z9QDKlfhJso>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

*Vierkantrohre Serie D am Flughafen Frankfurt am Main, 1967.*

aus: Malz, Isabelle (Hrsg.) (2020): *Work in Progress*: Köln: Buchhandlung Walther König. S.134.

Abbildung 2:

*Gebäuderisse - Gebäudesetzungen, die vermutlich auf eine schleichende Bewegung im Untergrund (Hangkante) zurückzuführen sind, verursachen im Boden und in den Wänden des Untergeschosses, insbesondere im Depotbereich, offene Risse. Ein Ausfügen der Gebäuderisse kann das eigentliche Problem jedoch nicht beheben.*

aus: Eichhorn, Maria (2001): *Das Geld der Kunsthalle Bern - Band 1*, Bern: Kunsthalle Bern. S.22.

Abbildung 3:

*Andrea Fraser: Kunst Muss Hängen, Ausstellungsansicht 2015, Museum der Moderne, Salzburg. Photo: Museum der Moderne Salzburg.*

von: <https://nagel-draxler.de/artist/andrea-fraser/>

Abbildung 4:

*Cameron Rowland (2016) New York Unified Court System; Eichenholz. Ausstellungsansicht "91020000"; Artist's Space, New York. Photo: Adam Reich.*

von <https://www.frieze.com/article/cameron-rowland>

## Anhang

Charlotte Posenenske in Art International, Mai 1968

Kunst muss Hängen, 2001 - Text

### Charlotte Posenenske in Art International, Mai 1968

aus: Kulturamt Wiesbaden (Hrsg.) (2012): *DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr*: Katalog anlässlich der Ausstellung "DASSELBE ANDERS / IMMER DASSELBE - Charlotte Posenenske / Peter Roehr, im Kunsthaus / Kunsthalle Wiesbaden, 2012, Berlin: DISTANZ Verlag GmbH. S.20.

Die Sachen, die ich mache, sind  
veränderlich  
möglichst einfach  
reproduzierbar.

Sie sind Bestandteil des Raumes, weil sie ähnlich sind wie Bauelemente,  
sie können zu immer neuen Kombinationen oder Stellungen verändert werden,  
sie verändern dadurch den Raum.

Diese Veränderung überlasse ich dem Konsumenten, der dadurch immer wieder aufs Neue bei der Herstellung beteiligt ist.

Die Einfachheit der geometrischen Grundformen ist schön und geeignet, Prinzipien rationalisierter Veränderung deutlich zu machen.

Ich mache Serien, weil ich nicht Einzelstücke für Einzelne machen will, um innerhalb eines Systems kombinierbare Elemente zu haben, um etwas Wiederholbares, Objektives zu machen und weil es ökonomisch ist.

Die Serien können Prototypen für eine Massenproduktion sein.

Die Serie DW (bei Fischer) ist aus Wellpappe, die leicht und billig ist: ein Material zum Verbrauch.

Oft sind die Elemente oder ihre Kombinationen sehr groß, um die räumliche Umwelt umso gründlicher zu verändern. Sie nähern sich architektonischen Dimensionen und entfernen sich auch dadurch immer mehr vom früheren Galerieobjekt.

Sie werden immer weniger erkennbar als "Kunstwerke".

Die Gegenstände sollen den objektiven Charakter von Industrieprodukten haben.

Sie sollen nichts anderes vorstellen als sie sind.

Die bisherige Einteilung der Künste existiert nicht mehr. Der Künstler der Zukunft müsste mit einem Team von Spezialisten in einem Entwicklungslaboratorium arbeiten.

Obwohl die formale Entwicklung der Kunst in immer schnellerem Tempo weitergegangen ist, ist ihre gesellschaftliche Funktion verkümmert.

Kunst ist eine Ware von vorübergehender Aktualität, aber der Markt ist winzig und Ansehen und Preise steigen, je weniger aktuell das Angebot ist.

Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.

Offenbach, den 11. Februar 1968

## Kunst muss hängen, 2001

Ediert und performt von Andrea Fraser

(aus: Cugini, Carla (Hrsg.)(2013): *Andrea Fraser - Texte, Skripte, Tanskripte*; Publikation anlässlich der Ausstellung "Andrea Fraser. Wolfgang-Hahn-Preis 2013" im Museum Ludwig, Köln; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. S.31-39)

Kippenberger: Kann man hier vielleicht ruhig sein, dass man da zu Worte kommen kann? ... Dass zum Beispiel einer unserer Spitzengaleristen und Lehrer, äh, dass er vielleicht Platz nimmt?

(Pause)

Im Augenblick keine eigne Darstellung - noch anderhalb Jahre zu leben ... vollkommen uninteressant.

(Gelächter)

Öh, erzählen von euern neune Freunden, äh, später, jetzt still sein! Weil, äh, jetzt gibt's eine kleine Hymne. Ich bitte, äh, auch diesen gutaussehenden Mann da vorne und die Herrschaften, da auf der Seite ... Ging' das vielleicht? Haben wir so ein kleines Stückchen Disziplin druff?

(Pause, schlägt sechsmal an sein Glas)

Ich könnt so lange verheiratet sein wie ihr wollt mit eueren Ehemännern, aber jetzt geht es um meine kleine Zeit. Bitte Ruhe!! Ich bitte ...

(Pause)

Es geht um eine ernsthafte Angelegenheit ... Ruhe ... weil das heißt Ehrfurcht. Das heißt, auch der hintere Raum, auch die Leute, die woanders in der Kneipe sind.

(Pause)

Dies ist eine Ausstellung!

(Pause)

Selbst, selbst die Ausländer wie Jugoslawen (deutet in die Menge) finden ihren Platz hier. Wir sind alle gleich, also ist Platz hier für alle.

(Pause)

Maul halten!

(Pause)

Kann dieser Ausländer mal endlich still sein!

(Pause)

Ich kann nicht Französisch ...

(Pause)

Also ... äh, wer, von, von vornherein, eine merkwürdige Auffassung hat von Meinung, möchte jetzt, vorher, den Raum verlassen. Die Möglichkeit ist gegeben, äh, wenn jemand, wenn jemand irgendwie ein, ein Problem hat ... da haben wir schon ein paar ... tschüssie.

(Gelächter)

So, jetzt ist es schon beinahe wie zu Hause.

(Gelächter)

Wir müssen natürlich dazu sagen, dass ich ersmal hier bin. Äh, bin eingeflogen mit einer Weltklasse-Gesellschaft, äh ... das heißt, eigentlich wurde uns erzählt, dass da, wo wir hinfliegen, gibt es Essen erster Sahne. Was da im Flugzeug war, da guckt man sich an und dann akzept-, akzeptiert man sich.

Also, äh, man lässt alles wieder wegfahren ... olympic ... es ist ein Wettbewerb, Olympic Wettbewerb. Olympic

Games. Der Erster, der Zweite, der Dritte. Also, es geht hier um einen Wettbewerb intimster Art, am Ende der Welt.

Und dann hat der mir da geheißt, in der Galerie, die Galerie heißt ... Aber ich hab's immer gelesen "Am Ende der Welt", die Galerie am Ende der Welt.

So, wenn man da, man da den Durchbruch schafft.

(Gelächter, Applaus)

Also, wie gesagt, sehr, sehr guter Rotwein, sehr, sehr guter ...

(Pause)

Also (lispelnd) äh, normalerweise fängt man eine Rede an ... (sehr leise)

Also, meine Art von Reden, äh, ich bin kein Mann von großen Worten.

(Publikum)

Aber jetzt sind ma so weit geflogen, was soll ma da machen? Darf man auch ausführlich werden? Weil, weil ...

Und jetzt, Kinder, schäft euch das ein, das ist keine Ausstellung von einer Jury hier.

(Gelächter)

Darf nicht sagen, was ... was, was ein Mensch glauben kann, darf nicht sagen, was man will, nein, sondern ... man darf Sachen auch mal hervorheben. Äh, so wie die olympischen ... Der Wettbewerb, der keiner ist.

Mann im Publikum: Können wir jetzt zum Synchronschwimmen kommen?

Kippenberger: Wer aussieht wie du, sollte vielleicht weniger laut lachen.

(Gelächter)

Also, mit dem Künstler, der heute Abend hier ausstellt und mit dem ich sehr verbunden bin, äh, ich muss dazu sagen, als ich ihn kennen gelernt habe, nein ich hab ihn nicht kennen gelernt, ich hab ihn nur gesehen - ich fand's echt irre (Lachen) - in einem komischen Betrieb, der auch sein eigener war. "Küss die Hand, gnädige Frau." Es war, das, phhh, ich weiß nicht, ob es etwas Schlimmeres in meiner Vergangenheit gegeben hat als diesen Schleimscheißer!

(Publikum)

Also ... ich meine, vielleicht ma auf ... Österreichisch übersetzen und dann sagen alle anderthalb Jahre "iiii" und "oooo". Ham wa das jetzt?

(Gelächter)

Oder reden wir hal' ma' über den Künstler, der heute Abend hier ausstellt?

Mann im Publikum: Schwule.

Kippenberger: Ekelerregend!

Mann im Publikum: Französische Schwule.

Kippenberger: Aber, ich habe später, hab ich rausgekriegt, dass er überhaupt nicht schwul war. Er war, also, dass es irgendwie so'n erfundenes Gehabe war, also aus dem ... Österreichischen kommend. Aber, über das wollen wir ja gar nicht reden.

Dies ist, zum Beispiel, kein Restaurant ... Es geht, zum Beispiel, um ein' Glauben, eine ... Äh, vielleicht ist das, vielleicht ist das (das) Vornehmste, was man erreichen kann. Und ich mein', das am Ende der Welt? Da auszustellen? Das ist der Hit? Ich meine, da den Durchbruch zu machen?

Was ich nicht wusste: Das ist die erste Ausstellung überhaupt. Für einen Mann einer Meinung, die Meinung auch noch gerahmt ... bwah, bwah, bwah, bwah ... Was gibt es plötzlich, nach den vielen edligen-, ne , also edelen Kunsttagen, eine Eröffnung, Flug, Plakat, Katalog und - man staune und wundere - also eine Geste. Ne?

(Gelächter)

Das ist eine ganz, ganz besondere kleine ... vielleicht kann man das unter Ideologie noch einordnen, unter "Was ist Besonderes".

Ich möchte bitten, die Kinder, äh, zu behüten. Die solln auch den Mund halten.

(Nimmt sein Glas und schaut hinein)

Da is' überhaupt kein Sprudel drin, nicht mal'n Frosch.

Also, wollt ihr, äh, mehr hören? Ich bin kein Mann von großen Worten.

Also, wer jetzt noch zwischenzeitlich verschwinden will, darf jetzt auch aufstehen. Husch, husch.

(Gelächter)

Also, ich versuche, mich kurz zu fassen. Also, was merken wir uns heute Abend?

(Gelächter)

Es gibt genug Beweismaterial über den Künstler, der heute Abend hier ausstellt. Was erstaunlich ist, und das hätte ich nicht gedacht, das gebe ich gleich gerne zu, die Bilder sind nicht nur weiß, sondern auch grau.

Ich meine schon am Ende der Welt, oder wie heißt die Galerie hier. Unglaublich! Also welche neuen Mechanismen da gewachsen sind über die Zeit.

(Lange Pause, lehnt sich an die Wand an.)

Na, da muss ich, muss ich mal so'n bisschen, bisschen, bisschen, bisschen verschönern, also ich muss, also, die Sache, weil ihr, äh, Ego habt, ich seh's euch nicht an, aber so, ich behaupte es mal ...

Ich meine, es geht darum, um , und das ist vielleicht das Feinste, was es an Kultur gibt und was auch geschaffen worden ist von ... (zeigt ins Publikum) der Mann war sogar an der Kunsthochschule, das weiß ich. Auch in Köln ... (Pause) einen Hauptpunkt zu machen ...

Aber ... was anderes bringt man nicht, der Angeberei in der Kultur, wir sind alle, wenn wir groß sind, sin wa Angeber, jetzt muss man's nur hinkriegen, wie, wie geben wir gut an? Ohne ganz, ganz so doll aufzufallen.

Also war haben wir an Material da? Was ihr hier gesehen habt, wir Heiopeis, also Heiopeis, natürlich ist jeder reingekommen, das ist ja vollkommen interessant, diese ... (zeigt auf die Gemälde), also diese herrlichen Töne. Machen die auch was mit Rottönen?

Also, habt ihr euch jetzt ein' gemacht? Ja, ihr Dabei-Typen. Ich bin auch dabei, Typ! Äh, jetzt werd ich so alt und plötzlich bin ich nicht mehr dabei. Also, sollte man sich schon ein Äugelein wagen auf eine Arbeit ... Aber, sah immer gleich aus, denn wie rosa sein, sah auch immer gleich aus, 'n Punkt, 'n Strich, Komma, nu?

(Zeichnet ein Gesicht in die Luft)

Was war das Gute an Dalí, hat 'ne gute Biographie geschrieben. Was war das Gute an Picasso? (Pause) Verdammt nochmal, hat 'ne gut aussehende Lebensgefährtin.

(Gelächter)

Aber, aber hier haben wir ja anhand von einem "Sujet" - wie der Franzose sagt, ne? - können wir alles eigentlich verstehen, gucken wir nur hin.

(Singt) Ich kenn meine eigene, da und da gehen wir wieder da hin, und da wird da viel getrunken, bla ...

(Gelächter)

Ist das 'ne Einstellung? Kunst? Na! (Lachen) Guckt euch die Sachen verdammt nochmal an, und was haben wir

da noch?

(Mit hoher Stimme markierend) "Ich hab so gar nicht geguckt. Da werd ich ja schwachsinnig. Zweiundvierzig Jahre arbeiten, und jetzt hab'n Kleinkind ..."

Und da kommt einer daher, "sag mal, lohnt sich das?" Ein Künstler, ich meine, ich habe ihm nicht geglaubt, seit ich mit ihm befreundet bin.

(wieder mit hoher Stimme) Mensch, Leute, das ist ja grauenhaft, über was reden wir denn hier ... (Pause)

Ne Runde nachgedacht.

(Nickt zweimal, Lachen)

Also werden wir heute auf die Dummbrustausstellung, auf den Künstler das Glas erheben. Einmal ... Aber! Wir sollten nicht vergessen, was wir für kleinliche dummer Spießerschlöcher sind, die nicht mal 'n Blick drauf werfen können.

Also, auf uns Arschlöcher, auf uns Arschlöcher ...

(Publikum)

Was? Ja, ich komm wieder hierher, ich mach hier 'ne Einzelausstellung.

(Gelächter, Applaus)

Also, am Schluss, der Moment, der Moment, die Aussage ... Ich weiß nicht.

Langeweile ich euch schon? ... Sonst erzähle ich auch noch 'nen Witz ... Es gibt einen Witz, den der Herr Wirt, äh ...

(Pause)

Was nicht inna Hose, das ist im Mund, oder wie?

Also folgendermaßen: Am Stefansplatz ...

Mann im Publikum: Schildkrötenwitz, bitte.

Kippenberger: Also, was ich jetzt ... ich muss mich jetzt 'n bisschen mal in 'ne windstille Ecke kurz zurückziehen, äh ... Ich mach es für den Künstler. Das ist ein Abend für den Künstler. Das ist sein Abend. Das sind seine Bilder das sind seine Sachen und die sind sehr, sehr - ich schätze sie sehr, ich meine als Privatperson schätze ich es wirklich, und äh, und ...

Ich verlang's von keinem anderen, bloß Unaufmerksamkeit wird gescholten bei mir. Das stimmt halt, ich bin kein Schläger, aber ich bin eher ein Unangenehmer ... Können wir uns das für heute vielleicht sparen, sondern das ist der Abend von dem Künstler, der seine Dummbrustausstellung hier hat.

(Lachen)

Also, der Herr, äh, ne, der Mann mit dem hut, äh, wie heißt der? -

Beuys hatte seine erste Ausstellung mit zweiundvierzig Jahren.

(Lachen)

Können wir uns darauf einigen?

(Publikum)

Also, können wir jetzt den offiziellen Teil überschreiten.

Also, jetzt kommt, ähm, ein Witz ... Wollt ihr den hören?

(Publikum)

Also er geht folgendermaßen. Es geht folgendermaßen: Im Grunde, das ist überhaupt kein Witz, sondern es gibt, ich meine, die ganze Menschheit spricht von Politik, wir sprechen natürlich nur über Kunst, nu? Nur vom

Feinsten. Also ... äh, als, lassen, oh, mal den schiefen Ton weg, und sind schon am Stefansdom ... und da wimmeln die Leute rum vor einem Wahnsinnsgebäude eines Wahnsinnsarchitekten ...

Da erkennt man die Menschen nicht mehr, sprech sie auch nicht an, behaupte auch nicht, ich wäre ihr Freund oder so ... egal, wir sind auf dem Stefansplatz, und die Riesenmeute da auf dem Stefansplatz. (schreit) Manni! Manni! (lacht) Manni! Manni! Irgendwo ist man ja eitel, ne?

(Trällernd) Herbert.

Also, Herbert hat einen Freund auf dem Stefansplatz gesehen.

“Ich hab ihn nun schon so lange nicht mehr gesehen, zwanzig Jahre oder mehr. Was machste denn so?”

- Uh-uh-uh-uh-uh-su-su-su-super, uh-uh-uh ... Ja.

- Und, alles ist in Ordnung? Was machste so jobmäßig?

- Ah-ah-ah-ah ... ma-ma-ma-a-a-alles ist in Ordnung. Ah, ah hhab m-m-mi-mich b-b-be-be-ewworben, hab mich bewwworben als Rundschunk, Rundfunksprecher. Hab mich be-be-beworben als R-r-r-r hh runsch-rund-funk-sprecher.

- Was denn, du? Wusste nicht, dass du Rundfunksprecher werden willst.

Wie läuft's denn jetzt so als Rundfunksprecher?

- Ha-ha-ha-ha-ha-haben mich nicht ge-ge-genommen.

- Was? Dich nicht genommen? Dich haben sie nicht genommen! Was ist denn jetzt los!

- Beinahe, b-b-bbeinahe, abbber, h-haben rausgefunden, dass ich n-n-Nazi war.

Also, jetzt jubelt mal! Sagt mal, ihr könnt jetzt schon mal ...

Mann im Publikum: Applaudieren.

(Applaus)

Kippenberger: Alle!

(Publikum)

Also, wie gesagt, es gibt nicht viel zu schildern, außer die Arbeit von dem Künstler, der heute Abend hier ausstellt. Also, was soll ich denn erklären?

Was ich machen kann, ist, einen Witz erzählen.

(Gelächter)

Wollt ihr noch?

Mann im Publikum: Schildkröterl.

Kippenberger: Ja, ich würde euch gerne mal einen schönen erzählen.

Mann im Publikum: Schildkrötenwitz, bitte.

Kippenberger: Also, der Schildkröte kommt wenn - kommt als Zugabe.

Also ... also, ihr seid für mich ein bisschen primitiv ... Okay, also dann.

Soll's auch ein Künstlerwitz sein?

Also, das ist ein Mann, und macht wirklich schöne Sachen, aber er kann das nicht richtig vermitteln, also an die Galeristen und die schweinischen Sammler und die ganzen Leute, die immer nur fünfzig Prozent haben, da bleibt ja gar nichts mehr übrig, also.

Dann muss er schon zum Arbeitsamt, und äh, nicht heute, nicht vormittags nur, nicht mittags und dann

nachmittags geschlossen, und die Kerzenlichter gehen aus und, äh, und die Frau, die wellt sich auch nur so'n bisschen wie a Rollmopselr, ähm, weil, äh, sacht, ich bin 'ne Frau vom genialen Künstler, was hab ich damit zu tun? Ich geb die Wärme, ne?

Also, er geht zum Arbeitsamt. Nun gut. Und kommt er ins Stiegenhaus, äh, da wo man sich nach oben arbeitet, ah, seid nie oben, weil da geht's nur nach unten, also man arbeitet sich nach oben. Ist da, damit die Leute, Selbstmord wird immer aus dem Fenster gemacht und nicht durch den Flur, ne. Also deswegen haben die da so Geländer angebracht, und auf diesem Geländer rutscht seine Freundin, wo er glaubt, das ist seine Muse, ah, rutscht das Geländer runter, aus'm Fünften, voll, äh, nackt.

Also sie rutschert da runter, das Stiegegelande und kommt unten auch pünktlich an. Und er denkt "Mann ey, ich hab heute genug Probleme gehabt, was is'n mit meiner Frau jetzt los?" Und die rennt wieder hoch und rutschert wieder runter, voll nackt. "Was soll'n das? Was soll ich bloß machen?"

Und da sacht die Frau: "Ich mach nur das Abendessen warm."

(Gelächter)

Bravo!

(Applaus, Lachen)

Mann im Publikum: Bitte den Schildkrötenwitz. Bitte den Schildkröten.

Kippenberger: Also, wer will jetzt freiwillig gehen, darf gehen. Eine gute Pause ... Also wer will gehen? "Ladies first."

Mann im Publikum: Bitte den Schildkröten.

Andere Mann im Publikum: Bitte mach für den Jörg den Schildkröten und für mich natürlich auch. Ich kann den nie genug hören.

Kippenberger: Also, wir reden nicht über Weiberärsche, wir reden nicht über Weiberärsche, sondern über, äh, das, was mit Kultur zu tun hat, also meine Hochachtung vor diesem Künstler - sonst wäre ich ja nicht so weit geflogen hierher ... Weil diese Person eines verkörpert für mich, äh ... Mann, es kennt von diesem Menschen, der ...

Also, es geht darum, dass das, was der Künstler gemacht hat in einer Art und Weise, also immer als Form von Kultur, von Kunst, ich mein' ich ...

Mann im Publikum: ... Liebe, von Liebe.

Kippenberger: ... nicht Vorspeise, nicht Hauptspeise, nicht Nachspeise, sondern ...

Mann im Publikum: Liebe!

Kippenberger: Äh, man hat irgend'ne Vorstellung von Kultur, man möchte ein kultivierter Mensch sein ... Ja, also ich möcht, äh, und ich glaube auch der Künstler, und der hat's geschafft durch diverse, diverse ... (lange Pause) Gegebenheiten ... Zu Hause war immer Kultur, es war immer was Feines. Ich meine, es ging nicht jedem darum, ob es, äh, kommerzieller war, äh ... sondern es ging darum, ob die Struktur, eine Kultur, äh, des Seins, das ganz Strenge, Feine zu machen. Egal in welchem Bereich, und, äh ... Na? Gut. Er ist runtergeplumpst. Nu? Runterplumpsen.

Aber der Gedanke einer Führung, eines ... eines Seins, einer Darstellung, einer abstrakten Darstellung. Was ist

die schöne Kunst, das ist die abstrakte Kunst. Nu? So, durchgeführt und durchgeballert, bis zum Nicht-Mehr-Mögen. Nu? Und jetzt hat er sich entschlossen, Künstler zu sein. Ja, was kann ich da nun machen. Also, ich kann das nicht so hochheben, aber man sollte es, so einem Menschen nun wirklich, äh, äh, unterstützen, mit solchem, äh, äh, künstlerischen Karat. Aber ...

Wenn, wenn die Quietschmäuse da hinten mal ihre Tampons zum Fenster rausgeworfen haben, können wir vielleicht noch wieder reden. Erzählten, nachdem sie gefragt wurden.

Andere Mann im Publikum: Ich unterstütze das.

Mann im Publikum: Ich bitte um den Schildkrötenwitz!

Kippenberger: Es geht nicht um Schildkröte und Witz, es geht da um Kunst. Gibt es keinen Humor in Deutschland. Aber ich habe seinerzeit, also erstmal nicht so toll gefunden diesen Künstler.

Also, jetzt kommt noch ein Witz. Ähm ...

Und ich bitte alle Frauen, die dort schlussendlich etwas zu tun haben, es dort zu tun.

Mann im Publikum: Raus. Schicke sie weg.

Kippenberger: Also, wer ist ähh, wer besteht auf Sauereien=

Mann im Publikum: Niemand.

Anderer Mann im Publikum: Wer nicht?

Kippenberger: Also, äh, wer, ähh ... Ich würde gerne 'n besonderes Beispiel machen ... Äh, äh, kann ... ey ... hier ... hier samma ... ihr Zweibeiner. Wer ... wer will ein bisschen, äh, klein schweinisch haben? Wer? Wer ist dabei?

(Hebt seine Hand, wartet ab)

Mann im Publikum: Würdest du so nett sein und den Witz mit der Schildkröte erzählen?

Kippenberger: Ich halte mich dir gegenüber für 'nen Rassisten, wenn Leute hier ankämen und sagen, ich will war Schweinisches hören.

(Pause)

Dabei? Ja? Nein? ... Dabei? Schweinisch? Ja? Nein? ... Ja? Schweinisch? Ja? nein? Das gilt nicht. Ja oder nein?

Also, nein.

Anderer Mann im Publikum: Es gibt keinen Rotwein, es gibt nur Weißwein ... (Zu jemand anderem im Publikum) Kennst du den Schildkrötenwitz?