

Out of Time

Die Skulptur Projekte Münster finden seit 1977 alle zehn Jahre statt. In ihrer Auseinandersetzung mit Skulptur und Öffentlichkeit zeigen sich die Ausstellungen eng verwoben mit den Fragestellungen ihrer jeweiligen Epoche. Gleichzeitig prägt die Geschichte der Ausstellung den Kontext jeder weiteren Ausgabe – viele Skulpturen sind in der Stadt verblieben, andere Arbeiten existieren als bleibende Erinnerung. Mit *Out of Time* liegt nun das zweite von drei Magazinen vor, die den Entstehungsprozess der Skulptur Projekte 2017 begleiten. Jedes Heft geht dabei von einem Begriff aus, der fundamental mit der Erfahrung von Skulptur und Projekten im Außenraum verknüpft ist: Körper, Zeit und Ort. *Out of Body* ist vor allem dem Eindruck einer gegenwärtigen Verschiebung in der Wahrnehmung des Körpers gewidmet – angesichts von Digitalisierung, Globalisierung und neuen Ökonomien. *Out of Time* hingegen befasst sich mit Aspekten des Archivs, spätkapitalistischen Zeiten, postsozialistischer Denkmalkultur sowie spezifisch mit einzelnen Arbeiten vergangener Ausgaben der Skulptur Projekte.

Inhalt

Alexander Alberro
Skulpturale Überschreibungen:
Michael Asher in Münster

Renée Green
Nachgedanken

Beatrice von Bismarck
Außen in der Mache:
Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster*

Ulrike Gerhardt
Skulpturen aus der Zukunft der Vergangenheit

Akiko Bernhöft
Nichts wird sich wiederholen:
Maria Nordmans *De Civitate*

Hannah Black
Alles, das relevant erschien

Justin Matherly
Untitled (2016)

Alexander Alberro

Skulpturale Überschreibungen: Michael Asher in Münster

Jorge Luis Borges entspinnt in seinem skurrilen Essay „Pierre Menard, Autor des Quijote“ (1939) die Geschichte um Pierre Menard, einen weniger bedeutenden französischen Symbolisten des frühen 20. Jahrhunderts aus Nîmes. Menard hatte sich die offenkundig absurde Aufgabe gestellt, Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1604) noch einmal zu schreiben – Wort für Wort und Zeile für Zeile.¹ Dieser Akt habe, meint der Erzähler in Borges' Geschichte, ein Werk hervorgebracht, das sich in der Bedeutung von dem des Cervantes deutlich unterscheidet. Menard sowie seine Leser hatten Anfang des 20. Jahrhunderts ein anderes Spektrum an Themen, Formen, Sprachen und Techniken zur Verfügung, und sie agierten in einem erkennbar anderen Kontext als Cervantes, der nur auf das zurückgreifen konnte, was bis zum frühen 17. Jahrhundert entstanden war. Und so erklärt Menard in einem Brief an den Erzähler, aus dem dieser wiederum zitiert: „Nicht umsonst sind seitdem dreihundert Jahre voll der verwickeltesten Tatsachen vergangen, unter ihnen, nur um eine zu nennen, eben der Quijote.“²

Ähnlich dem Protagonisten in Borges' Erzählung kann Michael Ashers Entschluss, bei vier aufeinanderfolgenden Ausgaben der Skulptur Projekte (1977, 1987, 1997, 2007) denselben schlichten, herrenlosen Wohnwagen in der gleichen Reihenfolge an immer denselben Orten in Münster aufzustellen, als eine Art heilsame Erinnerung an die Fragwürdigkeit der Dichotomie von Original und Kopie verstanden werden. Jede der vier Skulpturen, die Asher in der Stadt installierte, war signifikant anders, da sich die Produktions- und die Rezeptionsbedingungen geändert hatten: Räumliche, zeitliche und soziokulturelle Faktoren verliehen jeder Installation eine einzigartige Präsenz, Ironie und einen singulären Rhythmus sowie spezifisch aktuelle Konnotationen – um nur einige der grundlegenden Elemente zu nennen – und waren für die Bedeutung des Werkes in seiner Gesamtheit entscheidend. Die Verschiedenartigkeit der vier fast vollständig identisch aussehenden Skulpturen wirft im Bezug auf die Prozesse, durch die Kunstwerke Bedeutung erlangen, zentrale Fragen auf.

Ashers skulpturale Installationen in Münster sind in vielfacher Hinsicht repräsentativ für seine künstlerische Praxis. Der 2012 verstorbene Künstler ist bekannt für seine recherchebasierten Projekte, in denen er das Geflecht aus zugrundeliegenden, oft verborgenen Konventionen und Bedingungen auslotet, die festlegen, wie ein Kunstwerk betrachtet, bewertet und verwendet wird. Seine stets mit großer Sorgfalt geplanten Interventionen fordern die Betrachter auf zu überprüfen, wie sie über Kunst denken, gerade auch wie und warum sie Kunst wertschätzen und welchen Wert sie ihr zuschreiben. Geschickt thematisiert er die verschiedenen architektonischen, sprachlichen und kulturellen Rahmenbedingungen der Werke oder lässt diese subtil aufscheinen. Museen waren für Asher öffentliche Räume und Kunstwerke wichtige Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses einer Gemeinschaft.

Asher hat in den 1960er Jahren im Kontext einer Generation von hochgradig innovativ arbeitenden Bildhauern begonnen, künstlerisch tätig zu werden. Dan Flavins Ausstellung von Arbeiten mit Leuchtstoffröhren in der New Yorker Green Gallery (1964), in der die Architektur des Ausstellungsraumes den für das von den Werken ausgehende

Out
of
Body

Frühling
2016

Out
of
Time

Herbst
2016

Out
of
Place

Frühling
2017



1977
Parkposition der 1. Woche, 04.–11. Juli
Siegelkammer und Pferdegasse

1987
Parkposition der 1. Woche, 08.–15. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

entscheidenden Rahmen vorgab, hatten ihn tief beeindruckt. Und so entwickelte Asher eine skulpturale Praxis, mit der er die formalen Beziehungen zwischen ästhetischem Objekt und räumlichen Kontext, der das Objekt umgibt und zugleich von ihm bestimmt wird, reflektiert. Im Rahmen seiner Ausstellung im Pomona College in Pasadena (1970) konfigurierte er beispielsweise die Ausstellungsräume neu, indem er die Türen herausnahm und natürliche Elemente wie Licht und Luftbewegungen sowie Straßengeräusche hereinließ, um sie als experimentelle Bestandteile der Ausstellung zu definieren.

Doch in den folgenden Jahrzehnten wandte sich Asher von solchen formalen Erkundungen, die fremdartige Elemente in den Ausstellungsraum einführten, ab und ging zu Strategien der kritischen Intervention über. Sein zentrales Anliegen war nun, die verschiedenen Dimensionen der künstlerischen Praxis sowie die symbolischen und materiellen Ökonomien, die ihr zugrundeliegen, zu erkunden und konzise zu erfassen. Angeregt durch seinen Freund Daniel Buren und dessen Arbeitsweise *in situ*, bei der die eingesetzten Materialien und Techniken durch die besonderen Anforderungen bedingt werden, die das Werk in einer spezifischen Situation zu erfüllen hat, ging Asher dazu über, nur noch Elemente zu verwenden, die am Ausstellungsort bereits vorhanden waren. Von nun an zielten seine Projekte darauf ab, bestimmte kulturelle Phänomene kenntlich zu machen und miteinzubeziehen. Im Art Institute of Chicago versetzte er 1979 beispielweise den im 20. Jahrhundert angefertigten Bronzeabguss einer Marmorskulptur des französischen Künstlers Jean-Antoine Houdon aus dem 18. Jahrhundert von der Freitreppe vor dem Museum in einen Ausstellungssaal im Inneren, wo die Kunst des französischen Neoklassizismus präsentiert wurde. Durch diese Rekontextualisierung büßte die Skulptur ihre Monumentalität vollständig ein, die sie an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort vor dem Museum über sechzig Jahre lang ausgezeichnet hatte. Zugleich wurde die zeitlose Anmutung der Originale im Museumsraum durch die verwitterte Bronzekopie gestört. Die Fragen, die diese und andere Arbeiten Ashers aufwerfen, waren nur anfänglich plastischer oder gar räumlicher Natur. Zunehmend lenkte er die Aufmerksamkeit weg von rein skulpturalen Themen hin zu den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Faktoren, die die Rolle von Kunstwerken und die öffentliche Funktion von Museen bestimmen.

In seiner künstlerischen Praxis beseitigte Asher die Kluft zwischen den Orten, an denen Kunst herkömmlicherweise produziert, ausgestellt und vertrieben wurde. In bewusster Abgrenzung vom Künstleratelier, das er als einen Ort verstand, der den Künstler zur handwerklichen Produktion von Einzelobjekten nötigt, die dazu prädisponiert oder sogar prädestiniert sind, als Waren in Umlauf gebracht zu werden, entwickelte Asher eine *post-studio art practice*, die sich kritisch mit den gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten von Kunst auseinandersetzte. Hinsichtlich seiner Lehrmethoden wandte er die selben Prinzipien an: Das „Post-Studio“-Seminar, das er Jahrzehnte lang am California Institute of the Arts hielt, diente dazu, die Arbeiten der Schüler zu diskutieren. Die intensive kritische Auseinandersetzung in

der Gruppe zu einzelnen Arbeiten ermutigte die Studenten, die Faktoren zu hinterfragen und zu bewerten, die ihr künstlerisches Schaffen motivierten.

Ashers Arbeiten löschen sich gleichsam selbst aus. Bei all seinen Projekten ist die endliche Dauer ein elementarer Aspekt. So fielen die Projekte zeitlich mit der Ausstellungslaufzeit zusammen, in der sie präsentiert wurden. Benjamin Buchloh, einer der wichtigsten Gesprächspartner des Künstlers, weist darauf hin, dass für Asher die Rekonstruktion der ganz konkreten Bedingungen, aus denen heraus sich ein Werk entwickelt hat, integraler Bestandteil der Arbeiten ist und diese erst vervollständigen.³ Einzig der Katalog, Installationsansichten, Zeichnungen, Verträge und weitere Dokumente, die im Verlauf eines Projektes entstehen, zeugen von der ausgestellten Arbeit – ephemere Artefakte, denen selbst nicht der Status eines Kunstwerkes zugesprochen wird. Angesichts dieser strengen Vorgaben verwundert es kaum, dass Asher unter kommerziellen und institutionellen Gesichtspunkten mit seiner Kunst nur geringfügig Erfolg hatte.⁴

Der Faktor Zeit gewann in Ashers Arbeit im Laufe der Jahre an Bedeutung. Sein Beitrag zur Ausstellung *The Museum as Muse: Artists Reflect*, die 1999 im Museum of Modern Art zu sehen war, bestand aus einem Faltblatt, das alle 403 Objekte auflistet, die das Museum seit seiner Gründung veräußert (verkauft oder getauscht) hatte. Nach der ablehnenden Reaktion der Institution zu urteilen, trübte Asher mit dieser rein dokumentarischen Arbeit die Mythen über die Endgültigkeit und Abgeschlossenheit der Sammlung, die mit einem Museum einhergehen, und das Verständnis, dass es einer solchen Institution fernliegt, mit Verkäufen aus den eigenen Beständen Gewinne zu erzielen. Zudem offenbarte sich, dass Veräußerungen über einen längeren Zeitraum betrachtet hinsichtlich der Kanonisierung Bildender Kunst durch Museen eine größere Rolle spielten als gedacht. Zeit war auch das entscheidende Medium der Arbeit, die er 2010 auf der Whitney Biennale zeigte: Asher verlängerte großzügig die Öffnungszeiten des Museums und machte es rund um die Uhr zugänglich.

Es war jedoch Ashers Installation in Münster, die den Faktor Zeit besonders eindrücklich ins Spiel brachte. Ursprünglich ging es bei dem Projekt darum, die Vorstellungen über die Beständigkeit von Skulpturen infrage zu stellen. Die erste Ausgabe der Skulptur Projekte hatte Kurator Klaus Bußmann 1977 für das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte⁵ organisiert. Teil der Ausstellung war die Sektion „Projektbereich“, die der Kurator Kasper König koordinierte und die sich mit den verschiedenen Aspekten von Kunst im öffentlichen Raum befasste. Neun Künstler, darunter Asher, wurden eingeladen, im Stadtraum zu arbeiten.⁶ Mit ihrer Entscheidung, auf relativ großformatige Werke aus eher – aus damaliger Sicht – unkonventionellen Materialien zu setzen, hinterfragten die Kuratoren die vorherrschende Kunstauffassung und problematisierten die fadenscheinige Harmonie, die in dieser ausgesprochen provinziellen Stadt die Atmosphäre im öffentlichen Raum prägte. Der Impetus für dieses



1997
Parkposition der 1. Woche, 23.–30. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse



2007
Parkposition der 1. Woche, 16.–24. Juni
Siegelkammer und Pferdegasse

Unternehmen war das Bestreben, „der Stadt [Münster] ... eine Art Entnazifizierung in Sachen moderner Kunst“ zu verpassen, so die Kunsthistorikerin Jennifer King.⁷

Mit seinem Beitrag lieferte Asher eine komplexe Antwort auf die von Bußmann und König aufgeworfenen Fragen zum Verhältnis von zeitgenössischer Skulptur und öffentlichem Raum. Er konzipierte eine Installation für den Außenraum, ohne jedoch ein eigenständiges oder monumentales, fest verortetes Objekt zu schaffen. Das Werk bestand aus einem gemieteten etwa vier Meter langen, Mitte der 1970er Jahre zugelassenen Wohnwagen der Marke Eriba Familia, der in den 19 Wochen der Ausstellung jeweils an verschiedenen Punkten in Münster und im Umland abgestellt wurde. Die von Asher gewählten Standorte waren ganz normale, gewöhnliche Orte. In der ersten Woche stand das weiße Gefährt vor dem Landesmuseum auf der anderen Straßenseite. Später wurde es in einem Gewerbegebiet, vor einem belebten Wohnblock oder neben einem Wäldchen geparkt. Manche dieser Orte waren noch anonym: eine Sackgasse, ein Durchgang, ein Parkplatz.⁸ Nachdem der Wohnwagen an seinen wöchentlichen Standort gebracht worden war, wurden die Vorhänge zugezogen und die Türe verschlossen. Ohne jegliche Kennzeichnung oder Beschriftung, die den Wagen als Kunstwerk ausgewiesen hätten, wurde er auf subtile Weise Teil der städtischen beziehungsweise vorstädtischen Landschaft. Passanten nahmen den abgestellten Wohnwagen nicht einmal wahr.

Während der Laufzeit der Skulptur Projekte wurden am Empfangstresen des Museums Handzettel ausgegeben, die die Besucher über das Kunstwerk informierten und den Standort in der betreffenden Woche benannten. Im Ausstellungskatalog ist die gesamte Route des Wohnwagens nachgezeichnet. Das wöchentliche Umparken führte den Wagen, wie die Autorin Anne Rorimer bemerkte, in der ersten Hälfte der Ausstellungszeit vom Museum weg in Richtung Umland und sogar über die Stadtgrenzen hinaus, um dann im Verlauf der zweiten Hälfte wieder Richtung Museum zurückzukehren.⁹ „Die Orte [an denen der Wohnwagen abgestellt wurde] alle der Reihe nach zu besuchen, war dem Besucher möglich, es war aber nicht unbedingt notwendig, um das Werk zu verstehen“, bemerkt Asher gemeinsam mit Buchloh.¹⁰ Der Wohnwagen, der im Landesmuseum gewissermaßen seinen Ankerpunkt hatte oder sein Gravitationszentrum, wie Rorimer es nennt, schwärmte in die Stadt aus, ohne dabei jedoch den Rahmen der Ausstellung zu verlassen. Auch wenn er ganz im urbanen Gefüge aufging, blieb das „Skulpturale“ präsent.¹¹ Zugleich war immer deutlich, dass es sich um einen Gebrauchsgegenstand handelte. Der Wagen oszillierte zwischen seiner konkreten und seiner übertragenen Funktion in einem Spannungsfeld von Gebrauchswert und ästhetischer Bedeutung.

Indem Asher ein herkömmliches Freizeitgefährt der Mittelschicht, ein Produkt, das für viele Westdeutsche ein Sinnbild für das Wirtschaftswunder der vergangenen Jahrzehnte war, in den Kontext einer Kunstausstellung stellte, setzte er Kunst in direkte Beziehung zu Alltagserfahrungen. Der Wohnwagen hatte „alle Eigenschaften von

Architektur (eine funktionale, am menschlichen Maß ausgerichtete, bewohnbare Hülle) sowie alle Attribute einer Skulptur (ein dreidimensionales, raumgreifendes Behältnis, das von allen Seiten betrachtet werden kann und durch seine Masse mit dem Boden verbunden ist)“, wie es Asher und Buchloh beschreiben. Dennoch „stellte er nicht den Versuch dar, eine falsche, vollständige Synthese von skulpturalen und architektonischen Bedeutungsträgern herzustellen“. ¹² Tatsächlich forderten die skulpturalen und architektonischen Dimensionen der Arbeit dazu auf, das „hochkulturelle Konzept (Skulptur im öffentlichen Raum)“ wieder mit „der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Praxis (Architektur) in Einklang zu bringen“. ¹³

1977, zum Zeitpunkt der ersten Skulptur Projekte in Münster, erhielt die Skulptur im öffentlichen Raum ihre Legitimation durch konventionelle Eigenschaften wie die statische Dauerhaftigkeit, monumentale Dimension und/oder den prominenten Standort. Ashers mobile Installation wies kaum eine dieser Eigenschaften auf. Sie war nicht, wie dies bei Werken der modernen Kunst üblich, im Atelier geschaffen und dann im Kontext einer Ausstellung aufgestellt worden. Sein Skulpturenprojekt war vielmehr orts- und zeitspezifisch. Eine Spezifik, die sich aus der Struktur und dem Kontext der verschiedenen Stationen im Münsteraner Stadtraum ergab.¹⁴ Hinzu kommt, dass im Unterschied zu den industriell hergestellten Unikaten, wie sie zum Beispiel für die minimalistische Kunst charakteristisch waren, der Wohnwagen als ein Erzeugnis der Serienproduktion allen Vorstellungen über Einzigartigkeit und Originalität widersprach. Und statt sich (wie alle anderen Werke der Ausstellung) an einen spezifischen Ort mit einer bestimmten Beziehung zur Stadt zu heften, und zwar in einem einzigen Akt, trat dieses umherwandernde Kunstwerk ganz langsam mit der Stadt in Verbindung – Ort für Ort über einen Zeitraum von vielen Wochen. Ashers Arbeit zeigt zwar noch Spuren des für die postminimalistische Skulptur charakteristischen Anliegens, den Produktionsprozess transparent zu machen, doch sie führt am Ende nicht mehr zu einem fertigen und damit als Ware handelbaren Werk. Stattdessen vereinigten sich Installation und städtische Infrastruktur und die wesentlichen, alltäglichen Strömungen der Stadt hauchten der Arbeit erst Leben ein. In diesem Sinne wurde hier nicht die Skulptur zum Teil der Stadt, sondern die Stadt zu einem Teil der Skulptur.

Im Laufe der Jahre wurde die Ausstellungsdauer der einzelnen Ausgaben der Skulptur Projekte verkürzt: 1987 kappte man die Ausstellung auf 17 Wochen, 1997 und 2007 kürzte man nochmals auf 14 beziehungsweise 15 Wochen. Zu all diesen Ausgaben hatte Asher die offene Einladung erhalten, ein neues Werk zu präsentieren. Daraufhin mietete er erneut einen Wohnwagen des gleichen Typs wie im Jahr 1977 und stellte ihn in derselben Reihenfolge an dieselben Orte wie eben diesen ersten Wohnwagen. Außerdem legte er fest, dass die Arbeit nach der Anzahl von Wochen beendet sein sollte, die der jeweiligen Ausstellungsdauer entsprach.



1977

Parkposition der 4. Woche, 25. Juli – 01. August
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 275 oder 274

1987

Parkposition der 4. Woche, 29. Juni – 06. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 2200

Die verkürzten Ausstellungslaufzeiten und der Umstand, dass im Zuge der Stadtentwicklung und der Veränderungen in der städtischen Infrastruktur immer mehr ursprüngliche Standorte verschwanden, ließen die Zeitspanne, in der Ashers Arbeit im Rahmen der Skulptur Projekte präsent war, kontinuierlich schrumpfen. Der Wagen konnte nicht mehr auf den Parkpositionen Nr. 18 und 19, die für die Ausstellung 1977 angefahren wurden, abgestellt werden und nach 1987 auch nicht mehr auf den Positionen Nr. 16 und 17. In den Wochen, in denen die ursprünglich vorgesehenen Standorte nicht mehr vorhanden waren oder, wie Asher es ausdrückt, in denen sie „sich so extrem verändert hatten, dass sie nicht mehr zugänglich waren“, wurde der Wohnwagen in einer Garage geparkt und war somit für die Öffentlichkeit nicht mehr sichtbar.¹⁵ So reduzierte sich die Anzahl der Standorte bis ins Jahr 2007 auf zehn Parkpositionen.¹⁶ Insofern verdeutlichen Ashers skulpturale Installationen in Münster, wenn man sie im Verhältnis zueinander betrachtet, nicht nur die geänderte Logistik der im Zehn-Jahresrhythmus stattfindenden Ausstellung, sondern auch die Stadtentwicklung selbst.

In jeder anderen Hinsicht aber war das Format der einzelnen Installationen, die Asher in Münster zeigte, identisch. Wenn der Künstler den Wohnwagen an jenem Ort abstellte, an dem er schon bei den vorangegangenen Ausstellungen gestanden hatte, steigerte dies die kritische Dimension des gesamten Projektes und eröffnete zugleich neue Bedeutungsebenen. So wurde es möglich, simultan über jede spezifische Ausgabe sowie über das Verhältnis der im Laufe der Jahre gewandelten Kontexte nachzudenken. Die Installation im Jahr 1977 akzentuierte beispielsweise die räumlichen Lücken zwischen den verschiedenen Standorten des Wohnwagens und verknüpfte somit die Teile der Stadt, die durch die Route des Wagens erfasst wurden, mit der operativen Logik des Kunstwerkes. Die nachfolgenden Präsentationen von Ashers Skulptur in Münster betonten dann auch die zeitlichen Sprünge, nämlich die kuratorischen – und damit ideologischen und historischen – Unterschiede zwischen den einzelnen Ausstellungen.

Tatsächlich hat sich die ideelle Ausrichtung der Skulptur Projekte im Laufe der Jahre gewandelt. Die Ausgabe 1987 war zu einer vollständig projektbasierten Ausstellung geworden. Die mehr als 40 eingeladenen Künstler wurden gebeten, „konkrete Antworten auf die Frage zu geben: Was könnte heute die Funktion von Skulptur im öffentlichen Raum sein?“.¹⁷ Angesichts der speziellen Richtung, die das Kuratorenteam der Ausstellung vorgegeben hatte, sowie der Veränderungen im Stadtbild während der letzten zehn Jahre, kam Asher zu dem Schluss, er könne dasselbe Material beziehungsweise Elemente seiner Installation aus dem Jahr 1977 verwenden, um eine neue Skulptur zu schaffen.

Die Künstler der Skulptur Projekte 1997 waren aufgefordert, möglichst in bestimmten ausgewiesenen Bereichen der Altstadt zu arbeiten. Laut Bußmann bestand das Ziel nun darin, „die Stadt Münster als eine komplexe, historisch geformte Struktur verständlich zu machen, gerade an den Orten, die sie gegenüber anderen Ortschaften und Städten

auszeichnen“.¹⁸ In diesem Kontext problematisierte Asher das außergewöhnliche Potenzial seiner Installationen, ein breites Spektrum sich ständig wandelnder Orte in der Stadt miteinzubeziehen, die in der kuratorischen Zielsetzung vorgenommene Idealisierung der Altstadt. Diese ist keineswegs so einzigartig wie es scheint und wurde in den Nachkriegsjahren nach dem Vorbild der durch die Luftangriffe der Alliierten fast vollständig zerstörten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt wiederaufgebaut. Zudem ließ ein Wohnwagen aus den 1970er Jahren, wie Allan Sekula – Ashers Kollege am California Institute of the Arts – scharfsinnig feststellte, 1997 an Sachverhalte denken, die viele Menschen in dieser zutiefst konservativ geprägten Stadt als bedrohlich empfanden: „das Eindringen eines Fahrzeuges aus dem Osten“, das Bezüge zu den nomadischen Lebensbedingungen der unzähligen Einwanderer herstellte, die nach dem Fall der Berliner Mauer und der Auflösung der DDR in den vormaligen Westen geströmt waren.¹⁹ In den späten 1990er Jahren betrachteten viele Westdeutsche die sogenannten Osis als verarmte Verwandtschaft, die lästig und peinlich war. So weckte das in die Jahre gekommene Wohngefährt in den blitzblanken Straßen Münsters nicht nur die Assoziation von Massenmigration, sondern auch Erinnerungen an die Vertreibungen in der Nachkriegszeit.

Auch die Skulptur Projekte des Jahres 2007 unterschieden sich stark von den vorangegangenen Ausgaben. Die Ausstellung war zum Spektakel geworden, zu einer riesigen Kunstmesse mit zahlreichen unterhaltsamen Projekten. *Feel-good* Erfahrungen waren vorherrschend, und die Münsteraner wussten das Kunstfestival klug für das Stadtmarketing zu instrumentalisieren. Das erneute Aufstellen des inzwischen etwas klapprigen und veralteten Wohnwagens stand im deutlichen Kontrast zu all den schicken Objekten und pfiffigen Installationen, mit denen sich 34 Künstler beziehungsweise Künstlergruppen präsentierten. Im neuen Jahrtausend angekommen wurde das mittlerweile mehr als dreißig Jahre alte Freizeitgefährt zum auffälligen Objekt, und so konnte Ashers Installation nicht mehr nahtlos mit der städtischen Umgebung verschmelzen wie in den Jahren zuvor. Für viele war der Eriba-Wohnwagen (nun ein Oldtimer), der ursprünglich das zentrale Element eines Konzeptes gewesen war, das unsere Vorstellungen über Beständigkeit und kontextunabhängige Standorte von Skulpturen durch die nahtlose Einbeziehung in den Stadtraum infrage stellen wollte, inzwischen zum Kultobjekt geworden. Das Bild des Wohnwagens ist mit den Skulptur Projekten aufs Engste verbunden, es diente fast schon als Logo für diese Blockbuster-Ausstellung mit 750.000 Besuchern.²⁰ Dieser Umstand veranlasste wohl unternehmungslustige junge Künstler, den Anhänger an einem Julimorgen 2007 während der Ausstellung verbotenerweise an das eigene Auto zu hängen und ihn aus der Stadt zu bringen. Als die Polizei im Zuge der Ermittlungen Kasper König zum Wert von Ashers Kunstwerk befragte, sah sich der Kurator gezwungen, wie der Künstler Stephen Pascher berichtet, klarzustellen, der Wohnwagen sei „keine Kunst, wenn er nicht an einem der vorgesehenen Orte abgestellt ist“²¹. Mit anderen Worten: „Der Wohnwagen selbst hatte keinen künstlerischen



1997

Parkposition der 4. Woche, 14.–21. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon,
vor der Parkuhr Nr. 2560

Wert. Tatsächlich war der Wohnwagen praktisch wertlos. Solche alten Wohnwagen kosten nicht viel, und überdies war er gemietet und versichert. Er kann auch nicht einmal als Original gelten, denn es war nicht derselbe, der 1977 zum Einsatz gekommen war.“²²

Mit seiner ersten Installation für die Skulptur Projekte führte Asher auf subtile aber überaus wirkungsvolle Weise ein neues skulpturales Konzept ein. Die Installation fügte sich räumlich wie zeitlich in das Gefüge der Stadt und verstand Elemente aus dem Münsteraner Alltag als integrale Bestandteile der werkeigenen formalen und begrifflichen Komponenten. Das Kunstwerk wurde für die Dauer der Ausstellung eins mit der Stadt und die Stadt zum Kunstwerk. Bei den späteren Ausgaben der Ausstellung brachte Ashers Beitrag, auch wenn er an sich ähnlich funktionierte wie im Rahmen der Ausstellung 1977, einen zeitlich entfernten Kontext als Ausgangsmaterial ins Spiel: die Lücke von zehn Jahren zwischen den einzelnen Ausstellungen. Dabei nahmen gleichbleibende Elemente gegenüber vorhergegangenen Ausgaben grundsätzlich andere Bedeutungen an, indem sie auf je eigene Weise mit ihrem spezifischen Umfeld interagierten. Die verschiedenen Stationen des Eriba-Wohnwagens standen nun nicht nur synchron mit den anderen über die Stadt verteilten Standorten in Beziehung, sondern auch diachron zu den Installationen im Rahmen der Ausstellungen in den Jahren zuvor. Raum und Zeit wurden weiter verdichtet. Die Skulpturen wurden zu Überschreibungen, in denen Spuren der früheren Präsentationen des im Zehn-Jahresrhythmus stattfindenden Events sowie die soziokulturellen und historischen Bedingungen, die sich in der gastgebenden Stadt im Laufe der Jahre gewandelt hatten, durchschienen. Ähnlich Menards *Don Quijote* bei Borges wurden bei Ashers zweiter, dritter und vierter Installation die komplexen Ereignisse der Vergangenheit von denen der Gegenwart überlagert. Die Bedeutung der skulpturalen Palimpseste ergibt sich aus der einmaligen Konstellation des jeweiligen Kontextes samt Verschränkungen. Sie machen deutlich, in welchem beträchtlichem Ausmaß die Bedeutung von Kunstwerken auf skulpturalen Elementen beruht und gleichzeitig auf den räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext verweist, in dem sie betrachtet werden.



2007

Parkposition der 4. Woche, 09.–15. Juli
Alter Steinweg, gegenüber vom Kiffe-Pavillon

- 1 Jorge Luis Borges, *Sämtliche Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, München 1970.
- 2 Ebd., S. 167.
- 3 Benjamin H. D. Buchloh, „Context-Function-Use Value: Michael Asher's Re-Materialization of the Artwork“, in: *Michael Asher: Exhibitions in Europe, 1971–1977*, Ausst.-Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1980; wiederabgedruckt in: Jennifer King (Hg.), *Michael Asher, October Files*, MIT Press, Cambridge, MA 2016, S. 20.
- 4 So schrieb die Künstlerin Andrea Fraser 2007: „Asher wird wahrscheinlich nie Gegenstand einer musealen Retrospektive sein. Außer einer öffentlichen Präsentation seines eigenen Archivs gäbe es fast nichts, was man von seiner Arbeit aus vier Jahrzehnten zeigen könnte.“ Andrea Fraser, „Procedural Matters“, in: *Artforum* 46, Sommer 2008, S. 377.
- 5 Seit 2008 umbenannt in LWL-Museum für Kunst und Kultur
- 6 Carl Andre, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Ulrich Rückriem und Richard Serra.
- 7 Jennifer King, „Michael Asher and the Sculpture Projects in Münster“, in: *Chicago Art Journal* 15, Chicago 2005, S. 3.
- 8 Ebd., S. 9.
- 9 Anne Rorimer, *Michael Asher. Kunsthalle Bern 1992*, Afterall Books, London, 2012, S. 7.
- 10 Michael Asher und Benjamin H. D. Buchloh, „July 3–November 13, 1977. Skulptur Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, West Germany“, in: *Michael Asher, Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983, S. 167. Die Einträge für dieses Buch hat Asher in Zusammenarbeit mit Buchloh verfasst.
- 11 Rorimer 2012, S. 7.
- 12 Asher und Buchloh 1983, S. 171.
- 13 Ebd.
- 14 Oder wie Asher und Buchloh es formulieren: „der Wohnwagen schlüsselt sich aktiv auf in eine Vielzahl von kontextuellen Beziehungen statt sich zu einer statischen Struktur zu vereinzeln, die am Ende einer Kontextualisierung entgegenstünde.“ Ebd., S. 168.
- 15 Michael Asher in einem Brief an Kasper König, 25. Dezember 1996, abgedruckt in: Jennifer King (Hg.), „Michael Asher, Skulptur Projekte in Münster: Excerpts from Correspondence 1976–1997“, in: *October* 120, Frühjahr 2007, S. 103.
- 16 1987 und 1997 gab es 12 Standorte, 2007 waren dann 10 der Orte verfügbar.
- 17 Kasper König in einem Brief an Michael Asher, 23. Mai 1985, abgedruckt in: King 2007, S. 97.
- 18 Klaus Bussmann, undatierte Presseerklärung für die Skulptur Projekte Münster 1997. Zit. n. King 2007, S. 7–8.
- 19 Allan Sekula, „Michael Asher–Down to Earth“, in: *Afterall* 1 (2000), wiederabgedruckt in: King 2007, S. 125.
- 20 Bei den Skulptur Projekten entwickelte sich die geschätzte Zahl der Besucher wie folgt: 1997: 100.000; 1987: 250.000; 1997: 500.000; 2007: 750.000. Stephen Pascher beruft sich bei diesen Zahlen auf Angaben des Kuratorenteams der Auflage von 2007; siehe „Phantom Limb: Michael Asher's Sculpture Project“, in: *Afterall* 17, Frühjahr 2008, S. 115, Fn. 5. Bilder des Wohnwagens waren 2007 in Publikationen zur Ausstellung prominent vertreten.
- 21 Kasper König, in: ebd., S. 117.
- 22 Kasper König, in: ebd. Der am 22. Juli gestohlene bzw. verstellte Wohnwagen wurde schließlich im Wald bei Telgte gefunden, einem kleinen Ort 15 km östlich von Münster. Am 26. Juli wurde er zurückgebracht und der turnusmäßige Stellplatzwechsel wiederaufgenommen.

Fotos

Michael Asher, Skulptur Ausstellung in Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1977, 1987, 1997, 2007, Wohnwagen an verschiedenen Standorten. © LWL-Museum für Kunst und Kulturgeschichte; © Michael Asher Foundation. Foto: Rudolf Wakonigg (1977, 1987); Roman Mensing, www.artdoc.de (1997, 2007)

ALEXANDER ALBERRO ist als *Virginia Bloedel Wright Professor of Art History* am Barnard College an der Columbia University, New York, tätig und Autor der Bücher *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth Century Latin American Art* (2017) und *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003). Er hat zahlreiche Bände zu zeitgenössischer Kunst herausgegeben, u. a. *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (2009) und *Art After Conceptual Art* (2007).

Nachgedanken

Liebes *Out of Time*,

ich bedanke mich für die Einladung, etwas zu dieser Publikation beizutragen. Ich habe zugesagt, da ich glaubte, Ihre Fragen könnten mich anregen, etwas gründlicher über Dinge nachzudenken, die in der heutigen Zeit zwangsläufig auftauchen. Meine anfängliche Antipathie – Archive? Klischees? Gemeinplätze? Wen interessiert’s? Warum gerade ich? – wich bald reflektierteren Überlegungen, die allerdings weder endgültig sind, noch den Anspruch erheben, besondere Einsichten zu liefern, die über ein Nachdenken über die in den letzten Jahren gemachten Erfahrungen und Beobachtungen hinausgehen.

Ich hatte über neuronale Plastizität sowie William James gelesen und wollte nicht aus reiner Gewohnheit ablehnen. Doch das Thema Archive war für mich aus verschiedenen Gründen ein heikles. Ich fragte mich, ob es überhaupt möglich wäre, dem ARCHIV zu entkommen. Es hatte sich in ein Gespenst verwandelt, das allgegenwärtig war und in immer neuer Gestalt überlachte. Was hat das ARCHIV, dieser wandelbare Geist, wohl jetzt wieder vor? Was führt das gute alte ARCHIV im Schilde?

Vernünftigerweise warf ich erst einmal einen erneuten Blick in *Die Form der Zeit*: „Das Auftauchen der Dinge wird durch unsere wechselnde Einstellung zu Vorgängen der Erfindung, Wiederholung und Zerstörung bestimmt. Ohne Erfindungen gäbe es nur langweilige Routine. Ohne Kopien gäbe es niemals eine ausreichende Menge der von Menschen hergestellten Dinge. Ohne Zerstörung oder Zerfall würden zu viele Dinge die Zeit ihrer Brauchbarkeit überdauern. Unsere Einstellung zu diesen Vorgängen ist ebenso einem ständigen Wandel unterworfen. Daher sind wir einer doppelten Schwierigkeit ausgesetzt, indem wir einerseits die Veränderung in den Dingen selbst herausfinden müssen, gleichzeitig aber die Veränderung in unserer Vorstellung von den Veränderungen in den Blick nehmen müssen.“ [George Kubler, *Die Form der Zeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 108.]

Womit hatte ich mich, von meinem Standort betrachtet, in den letzten Jahren beschäftigt und wo war ich gewesen? Die Auseinandersetzung mit diesen spezifischen Überlegungen legte verschiedene Formen der Neubetrachtung nahe, etwa ein erneutes Lesen. Dieses ist nach wie vor möglich. Es gibt eine ortsgebundene Bibliothek beziehungsweise eine ganze Reihe Bibliotheken in der Nachbarschaft und die Möglichkeit, Ressourcen durch Online-suche zu verbinden, aber die physische Materie muss noch immer bewegt, ausgeliehen und zurückgegeben werden – nicht alles ist eingescannt und digitalisiert worden. Vieles verschwand. Man versuchte, es zu retten. Doch es war nicht beschriftet. Oder die säurehaltige Luft griff es an. Die Technologien änderten sich. In den klassischen Bildungseinrichtungen wurde vieles aufbewahrt, aber es war nicht immer eindeutig, um welche Bestände es sich handelte. Was gefunden wurde, hing jedes Mal auch von diversen Faktoren und Voraussetzungen ab und davon, was der Suchende mit seiner individuellen Vorstellungskraft – einem in einer früheren Zeit entwickelten Konzept – überhaupt wahrzunehmen vermochte.

Um meine Gedanken für den Beitrag zu sortieren, ersann ich formale Strategien und erstellte eine Liste:

Wo
Ort
Lesen, sehen, einbringen, machen, erfinden
Noch einmal lesen

Was ist da UND
Was bringt jemand ein

Sich einbringen / neu betrachten
Einfluss ausüben?
Serielle Aufzeichnungen, Erforschung und Archivieren
Archivalische Einschränkungen, Veränderungen, temporäre Zugänglichkeit
Aufarbeitung / Wiederholung
Lebenslanges Lernen / das ideale Studium
Code: Überblick, materiell, digital und Online-Versionen
Reaktionen
Veränderung, Gleiches, Wiederholung, Unterschied
Verlieren
Vergessen
Vergraben
Formen
Lücken
Zugang zu allem und jedem?: Barrieren
Die unterschiedlichen Terrains und Abgründe der Vorstellungskraft
Archive?
Erfahrungen?
Lesen?
Sehen?
Hören?
Hinterlassenschaften?
Aufbau von Institutionen?
Schnittstellen
Geschichte, Anmerkungen
Engagement, Diskrepanzen
Ausstellungen & Archive: schwierige Fragen

Als die Liste erst einmal geschrieben war, schienen sich mir eine ganze Reihe von Einstiegsmöglichkeiten zu eröffnen. Ich schaute von meinem Bildschirm hoch zum Himmel, doch als ich den Blick wieder senkte, um weiter zu tippen, sah ich mich unversehens an einen heiligen Ort gigantischen Ausmaßes versetzt. Er war viele Stockwerke hoch, aus Stahl und Glas gebaut, mit mehreren Kuppeln. Das Sonnenlicht fiel, genau wie im Pantheon, durch eine Öffnung in der Decke der größten Kuppel ein. Der Raum war nur schwach beleuchtet. Es gab Wände, mit grauen Metallfächern davor, durch taktile biome-trische Codes gesichert. Zugang nur für Mitglieder, war auf orangefarbenen Schildern zu lesen. Ob ich ein Mitglied war, war mir unklar. Was suchte ich eigentlich? Warum befand ich mich an diesem Ort? An jedem der unzähligen Gänge waren Aufsichten positioniert.

Eine Stimme, die aus der Kabine drang, in der ich mich befand, verkündete, ich sei an diesem Ort, um Nachforschungen anzustellen. Die Nachforschungen seien künstlerischer Art. Daraus ergab sich eingeschränkter Zugang zu utopischen Materialien. Soweit hatte ich verstanden. Ich entschloss mich, wieder einmal neuronale Plastizität zu praktizieren und mich für das zu öffnen, was geschehen würde. Was utopische Materialien sein sollten, wusste

ich nicht. Auf einmal tauchte aus dem Fußboden ein Rollwagen auf, auf dem einheitlich große Archivboxen mit Dokumenten darin gestapelt waren. Offenbar bestand meine Aufgabe darin, die Schachteln zu öffnen und auf ihren Inhalt zu prüfen. Ich fand viele Schriftstücke, deren Datum auf ein anderes Jahrhundert verwies und in denen Veranstaltungen angekündigt waren, die als Spektakel bezeichnet wurden. Auf farbigen Papierbögen, die als Plakate ausgewiesen wurden, waren fotografische Reproduktionen zu sehen, auf denen man durch die Luft fliegende oder auf dem Wasser schwimmende Formen inmitten von Menschenmassen erkennen konnte, die mit aufgerissenen Mündern auf dem Boden beziehungsweise am Ufer standen und mit den Armen wedelten. Was vor sich ging, war nur schwer vorstellbar. Es schien sich um ein Ritual aus einer anderen Zeit zu handeln, einer Art zwischenmenschlicher Interaktion mit der Außenwelt der damaligen Zeit.

Während ich eine Kiste nach der anderen öffnete, fand ich diverse andere Arten von Materialien. Was ich mit alldem anfangen sollte, wusste ich nicht. Ich fand quadratische sowie flache runde Gegenstände, die mit der Aufschrift „Software“ versehen waren. Es gab Hinweise auf sehr alte Computer, und mir wurde klar, dass es sich dabei um eine Art Verkehrsmittel handeln musste, das dazu gedient hatte, Passagiere von A nach B zu befördern. Ich konnte aber nicht herausfinden, um welche Art Passagier es sich handelte und wohin die Reise gegangen war. Es war unmöglich herauszufinden, wie diese Träger funktioniert hatten. Jedenfalls hatte man sie aufbewahrt, und nun wurden sie als Teil einer Sammlung utopischer Materialien vom Aufsichtspersonal bewacht.

Die Stimme legte mir nahe, dass nun Überlegungen anzustellen seien, was mit den Fundstücken weiter geschehen solle. Ich grübelte. Meine Vorstellung war seit jeher, in Sammlungen erhaltene Aufzeichnungen neu zu aktivieren und sie wiederholt anzuhören und zu betrachten, aber mir war nicht klar, wie das funktionieren sollte, wenn die ursprünglichen Geräte zur Wiedergabe nicht mehr vorhanden waren. Ich suchte den Boden nach Spuren ab, hielt nach Überresten von Wänden Ausschau oder horchte, ob irgendwo noch Geräusche zu hören waren. Heute war ich ohne jede Anstrengung an einen heiligen Ort gelangt. Was wollte dieser von mir? Ich hatte das Reich des ARCHIVs betreten, und offenbar war irgendeine Absicht im Spiel, aber worin diese bestand, konnte ich nicht erkennen.

Nach wiederholten dringlichen Anweisungen der Stimme wurde deutlich, dass das ARCHIV an einem Ort der öffentlichen Begegnung gezeigt werden wollte. Es langweilte sich im Dunkeln zu sein, eine in Behältern verschlossene und vom Licht abgeschirmte Existenz zu führen. Es sehnte sich nach Luft und wollte angeblickt werden. Es verlangte nach Augen, die es in seiner ganzen Herrlichkeit bewunderten. So unendlich vieles ist gesammelt worden. Es war zur Monumentalität bestimmt, davon war das ARCHIV überzeugt. Die Zeit ignorierte es einfach. Das ARCHIV suchte Kontakt, ganz gleich mit wem, solange ihm nur genügend Beachtung geschenkt wurde. Das ARCHIV hielt sich für die Verkörperung der Leben vieler Menschen, die gestorben waren, es sah sich als Stellvertreter von Dingen. Wenn es ihm nur gelänge, in Kontakt zu den lebenden Menschen zu treten, welche unendlichen Möglichkeiten der Aktivierung täten sich auf. Man musste nur fest daran glauben. Konnte das denn tatsächlich so schwierig sein? Der Ruhm, die Größe, die Herrlichkeit. All das zusammen. Verfügbar.

Ich wollte etwas Überraschendes finden, etwas, an dem ich mich auf meine eigene Art und möglicherweise auch gemeinsam mit Freunden erfreuen konnte, oder das ich einfach nur kontemplativ betrachten und mir in Beziehung zu Dingen vorstellen konnte, die nicht mehr existierten. Vielleicht um einen Hinweis zu finden, der das Leben heute wieder interessant machen könnte, galt es, Vergessenes aufzuspüren. Ich war neugierig, aber nicht auf aggressive Art und Weise. Dass ich nichts fand, machte mir nichts aus, die Neugierde eines Wanderers war mein Antrieb.

Mir war bewusst, dass ich den Erwartungen des ARCHIVs nicht gerecht werden würde. Und da dies der Fall war, suchte ich nach einem Ausweg aus dem heiligen Ort. Ich suchte nach Spalten und Ritzen. Fenster waren nicht vorhanden. Lediglich die Öffnung in der Decke. Das Aufsichtspersonal erwies sich als nutzlos, trotz aller Mühe, behilflich zu sein. Sie waren die einzigen Lebewesen in Sichtweite, aber ihre Aufgabe bestand in der Bewachung, auch die Ein- und Ausgänge hatten sie zu hüten. Auch mein Einwand, ich wisse nicht, wie ich überhaupt dort hineingekommen sei, half mir nicht weiter. Ihr automatisches Bewusstsein war nicht darauf programmiert, mir zu gehorchen. Als ich in der Kabine saß und die utopischen Materialien betrachtete, kam mir eine Idee. Wie wäre es, wenn ich vorschläge, das Material einer „Öffentlichkeit“ zuzuführen? Ich hatte zwar keine bestimmte Öffentlichkeit im Sinn, aber in einigen der Dokumente hatte ich über so etwas gelesen, eine „Öffentlichkeit“. Ich fragte mich, ob dies vielleicht eine Lösung sein könnte, um das brennende Verlangen des ARCHIVs, im Rampenlicht zu stehen, zu stillen. Man könnte Gestelle konstruieren, ebenfalls aus Stahl und Glas, in denen Dokumente und andere Materialien, auch solche, deren Verwendungszweck nicht mehr bekannt ist oder die nicht mehr gelesen werden können, präsentiert werden. Die Präsentationen könnten nach äußerlichen Merkmalen zusammengestellt werden. Und wer würde sie erkennen, dass diese Anstrengungen nicht im Glauben an das ARCHIV unternommen wurden, sondern lediglich einen Ausweg darstellten, der hinaus zu etwas Anderem führt?

Ich freue mich zu berichten, dass mein Unternehmen erfolgreich war. Nachdem ich den oben erwähnten Vorschlag unterbreitet hatte, fand ich mich alsbald in vertrauter Umgebung vor meinem Computerbildschirm und in der Lage wieder, Ihnen diese Geschichte zu erzählen. Nochmals vielen Dank für die Einladung. Ich hoffe, mit der Publikation läuft alles wie vorgesehen.

Mit besten Grüßen
Renée

RENÉE GREEN ist Künstlerin, Filmemacherin und Autorin. Ihre Essays „Survival: Ruminations on Archival Lacunae“ (2001) und „Archives, Documents? Forms of Creation, Activation, and Use“ (2008) sind u. a. in Greens Publikation *Other Planes of There: Selected Writings* (Duke University Press, 2014) erschienen. Green ist Professorin am MIT Program in Art, Culture and Technology der School of Architecture and Planning, Cambridge (MA).

Beatrice von Bismarck

Außen in der Mache: Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster*



Dominique Gonzalez-Foerster, *Roman de Münster* (2007)

Spielwiese, Kinderspielplatz, Legoland, Minigolfareal, Skulpturengarten oder Märchenwald waren nur einige der Bezeichnungen, mit denen Dominique Gonzalez-Foersters *Roman de Münster* zum Zeitpunkt seiner Ausstellung im Rahmen der vierten Skulptur Projekte in Münster 2007 versehen wurde. Mal in verharmlosender, mal in abfälliger Tonlage galten diese Charakterisierungen einer Anordnung von über 30 Objekten auf der Wiesensenke des Kanonengrabens in Münster, mit der die französische Künstlerin auf das Gesamtprojekt der Skulptur Projekte seit seiner Entstehung 1977 referierte. Auf 25 Prozent ihrer Ursprungsgröße verkleinert, versammelte sie hier Reproduktionen von Arbeiten, die etwa Michael Asher, Isa Genzken, Dan Graham, Claes Oldenburg, Thomas Schütte, Richard Serra oder Andrea Zittel im Verlaufe der vier Ausstellungen in den Jahren 1977, 1987, 1997 und 2007 gezeigt hatten oder immer noch zeigten. Die durch die Größenreduktion scheinbare spielerische Aneignbarkeit vormals verstörender, sperriger Einzelarbeiten allerdings allein als banalisierende Wiederholung zu verstehen, greift insofern zu kurz, als sie die Irritation verdeckt, die seinerseits das Gesamtensemble auslöste – ein Moment der Irritation, mit dem Gonzalez-Foerster Konventionen des Ausstellungs-Re-enactments untergrub und dessen Möglichkeiten neu auslotete.

Die aktuelle Relevanz von Gonzalez-Foersters *Roman de Münster* beruht ganz wesentlich auf dem Umgang mit früheren Ausstellungen. Nicht nur spezifisch mit den seit 1977 im Abstand von jeweils zehn Jahren entstandenen Münsteraner Ausstellungen, sondern mit vergangenen Ausstellungen ganz generell, leistet ihre Installation doch einen wesentlichen Beitrag zu den um Verlaufsform, Zeitlichkeit und Historizität des Mediums geführten Debatten. Als eine Begleitscheinung der Diskursentwicklung zum Kuratorischen hat der Bereich der Ausstellungsgeschichte gerade in den letzten Jahren ein schnell wachsendes Interesse gefunden, das sich sowohl in wissenschaftlichen als auch künstlerischen und kuratorischen Auseinandersetzungen abzeichnet. Es stellt die komplexe Überlagerung unterschiedlicher historisch bestimmter Bedeutungen und Narrative in Rechnung, die Ausstellungen durch die Zusammenstellung ihrer verschiedenen Komponenten offerieren. Ausstellungen oder Teile von ihnen erneut einzurichten und zu präsentieren zählt zu einem beliebten darin zum Tragen kommenden Verfahren der Bezugnahme. Daran geknüpft sind Erwartungen nach einem dauerhaften Überleben von ephemeren Situationen, nach authentischer und originalgetreuer Rekonstruktion, nach Vergegenwärtigung und Aktualisierung. Sie ziehen ihrerseits Fragen nach dem Status von Exponaten im Verhältnis zu anderen an

der Ausstellung Beteiligten – den Display-Gegenständen, den verschiedenen Personen, Räumen, und Diskursen – wie auch zur Ausstellung selbst nach sich. Eine zentrale Rolle für die Bedeutungsstiftung in den relationalen Verschiebungen spielen die Temporalitäten, die sowohl die Einzelelemente der Ausstellung, allen voran ihre Exponate, in ihrer materiellen Dauer oder Verlaufsform, ihrer prozessualen Nutzung und Historizität bestimmen, als auch die Ausstellung selbst, verstanden als ein konstellativer Zusammenhang.

In der Verwebung der um Archive, Geschichtsschreibung und Präsentationsformen geführten Diskurse bietet Gonzalez-Foersters Münsteraner Installation zum Themenkomplex kuratorischer Verzeitlichungen wesentliche Anregungen. Denn weder ging es Gonzalez-Foerster um eine archivarische Dokumentation der Skulptur Projekte, noch um eine Rekonstruktion. Im Vergleich zu dem ebenfalls 2007 im Lichthof des Westfälischen Landesmuseums installierten *77/87/97/07 archiv* – einer von Brigitte Franzen kuratierten dokumentarische Präsentation von vorbereitenden Modellen, Entwurfszeichnungen, Briefwechseln und Kommentaren zu den vier Ausstellungen der Skulptur Projekte aus der Sammlung des Museums – zeichnen sich in der jeweils gewählten Darbietungsweise die Unterschiede zu Gonzalez-Foersters Installation ab: Während beide eine Vielzahl von Werken verschiedener Künstler aus unterschiedlichen Zeitabschnitten in verkleinertem Format präsentieren, rechtfertigt die museale Einrichtung in Rahmen und auf Tischen die Präsenz der Exponate maßgeblich durch ihren Referenzcharakter auf die später ausgeführten künstlerischen Einzelprojekte und ihre jeweilige Entstehungsgeschichte.¹ Die Maquetten sind Teile einer historischen Aufzeichnung, denen keine Eigenständigkeit als Objekte zukommt, sondern die zusammen mit Schriftstücken, Zeichnungen oder Fotografien die Genese dokumentieren sollen und dies weniger mit Blick auf den Ausstellungszusammenhang, als auf die jeweiligen individuellen Arbeiten. Das Museum bietet den Schutzraum für die in ihrem Kleinformat verletzlich erscheinenden Modelle. Gonzalez-Foerster wählte dagegen den Außenraum zur Aufstellung der miniaturisierten Skulpturen, verzichtete auf zusätzliche Display-Hilfsmittel, und nahm damit die grundlegenden diskursiven Voraussetzungen der seit den 1970er Jahren geführten Debatte um Kunst im öffentlichen Raum, um sockellose, außerhalb des sakralisierten Museums im erweiterten (Außen-)Raum platzierte Skulpturen, auch für die eigene Arbeit in Anspruch.² Nur scheinbar setzt sie damit diejenigen Qualitäten fort, die die von ihr exponierten Werke auszeichnen. Vielmehr haben die Entortung und Verkleinerung, denen sie die früheren Arbeiten unterzieht, weitreichende Konsequenzen für die Relationen, die für diese vormals charakteristisch, wenn nicht konstitutiv waren: Nähe und Distanz der ursprünglichen Exponate untereinander gestalteten sich gänzlich neu; Materialität und Funktionalität wurden außer Kraft gesetzt; die historische Position im Stadtraum und im Diskurs, – gerade solcher Arbeiten, die, wie Claes Oldenburgs *Giant Pool Balls* (1977), bereits seit Jahrzehnten zum Stadtbild gehören, – wird konterkariert und relativiert; in die Arbeiten eingelagerte raumzeitliche Spezifika – wie im Falle von Michael Ashers *Caravan*, der im Rahmen aller vier Skulptur Projekten installiert wurde – büßen ihren Bezugsrahmen ein. Die Wiederaufführung wird zum Entkleidungsakt, zum Striptease: mit Größe, Materialität und Aufstellungsort kappte Gonzalez-Foerster die Beziehungen zu sämtlichen – nicht zuletzt für ihre Partizipation an einer Ausstellung von Kunst im öffentlichen Raum konstitutiven – Funktionen, die diese mit ortsspezifischer Konzeption vormalig ausmachten. Sie belässt den Arbeiten, auf die sie verweist, lediglich die Erinnerung an die Exponiertheit, die sie zuallererst hervorbrachten.

Stattdessen rückt *Roman de Münster* die Ausstellung als einen eigenständigen Zusammenhang in den Blick. Jenseits der Summe ihrer einzelnen Bestandteile, treten die Skulptur Projekte als diskursiv formatierte Relationen in Erscheinung. Dieses Narrativ der „Kunst des Öffentlichen“ hat im Laufe seiner Geschichte bereits mehrere Schwerpunktverschiebungen durchlaufen, – von der Abkehr vom musealen Ausstellungsraum und ortsspezifischer Ausrichtung im Außenraum, über prozess- und partizipationsorientierte Ansätze zu einer Problematisierung ökonomischer Vereinnahmung sowie sozialer und politischer Ausgrenzungen.³ Indem Gonzalez-Foerster es zum Gegenstand ihres *Roman* macht, stellt sie ihm ein abgewandeltes, kommentierendes Narrativ gegenüber, das in seiner Auswahl sowohl subjektiviert argumentiert als auch auf einer Metaebene die gleichzeitige Betrachtung unterschiedlicher Diskurstappen erlaubt. Die Exponate lässt sie in ihrer Zeitreise unterschiedliche diskursive Perspektivierungen durchlaufen: das Format des Romans, der fiktiven Erzählung, nutzt sie, um ein ästhetisches und diskursives Vokabular der Auseinan-

dersetzung mit Außenraumsulptur vorzustellen. In ihrer parodistisch zugespitzten Aufführung der Geschichte des Ausstellens im öffentlichen Raum verdichtet sie schließlich denjenigen Aspekt, dessentwegen „Kunst im öffentlichen Raum“ seit den 1980er Jahren als „Stadtmöblierung“ in die Kritik geriet: Die Funktionalisierung von Kunst als Unterhaltung, Freizeitfaktor, touristisches Stadtmarketing und urbanistisches Dekor erschien in *Roman de Münster* nicht als Begleiterscheinung der Außenaufstellung, sondern als eigentliches Hauptmerkmal. Umgenutzt zu Sitzmöbeln, Sport- und Spielgeräten werden die Skulpturen zum Anlass sozialer Zusammenkünfte, ohne, dass daran bestimmte Inhalte oder Anliegen geknüpft wären. Während repräsentative Vereinnahmung und Ökonomisierbarkeit für die einzelnen Skulpturen in ihrer Miniaturversion kein Risiko mehr bedeuten, nimmt die installative Gesamtansicht diese Perspektive erneut in den Blick, führt sie doch komprimiert ein seit 30 Jahren für Image und Entwicklung der Stadt Münster prägendes Kulturereignis vor Augen. Der Ort Münster verwandelt sich in ihr von einer gelebten in eine fiktionalisierte Stadt, einen *Roman*. Genauer noch: Nicht die Geschichte der Skulptur Projekte in und für Münster wird in ihren Etappen nachvollzogen, sondern in der Gleichzeitigkeit, mit der die aus unterschiedlichen Jahrzehnten stammenden Arbeiten wieder aufgenommen werden, entfaltet *Roman de Münster* die das Gesamtprojekt begründende fiktive Erzählung seines Mehrwerts für die Region. An die Stelle der Vergewärtigung der Kontextsensibilität der Einzelskulpturen tritt die Präsenz der Ambivalenz, die der Ausstellungsinitiative seit 1977 entgegengebracht wurde, sowohl die kritischen, als auch die affirmativen Haltungen. Ein Beitrag, der anstatt analytischer Historisierung teilnehmende Geschichtsschreibung betreibt, indem er an der Reflektion über Potenziale des Ausstellens als Argument im Modus der Ausstellung teilnimmt.

1 Vgl. Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath (Hg.): *skulptur projekte münster 07*, Köln 2007, S. 296–297.

2 Die Abgrenzung der seit den 1960er Jahren skulpturalen Praxis von ihrer modernistischen Vorgängerin unternahm Rosalind E. Krauss 1978 in ihrem grundlegenden Text „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October*, Nr. 8, Frühjahr 1979; wiederabgedruckt in: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA und London 1985, S. 276–290. Zur weiteren Entwicklung der Debatte um ortsbezogene Kunst, auf der die hier vorgestellten Ausführungen aufbauen, vgl. James Meyer, „Der funktionale Ort“, in: *Springer*, Bd. II, Heft 4, Dez. 1996 / Feb. 1997, S. 44–47; Marius Babias, Achim Könnicke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998; Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Local Identity*, Princeton 2002.

3 Eine prägnante Definition der Verschiebungen in der Auffassung von öffentlichem Raum in der Ausrichtung der bislang vier Skulptur Projekte nimmt im Vorfeld der 2007er Schau Andreas Siekmann vor: vom realen geografischen Raum und dem Anspruch der „Site-Specificity“ (1977) über dessen Popularisierung im Zusammenhang mit der Auffassung von Stadtraum als funktionale Größe (1987) bis hin zur Problematisierung der Privatisierung des sozial verstandenen öffentlichen Raums (1997). Vgl. Stephanie Sczepanek im Gespräch mit Andreas Siekmann, in: *skulptur projekte münster 07. Vorspann*, Köln 2007, S. 117–125, hier S. 123–124.

Foto
Roman Mensing, www.artdoc.de

Skulpturen aus der Zukunft der Vergangenheit



Aleksandra Domanović, *Turbo Sculpture* (2010 – 2013), Videostill

Mit dem Fall des Eisernen Vorhangs zerriss die zeitliche Textur der kulturellen Welt des Sozialismus; fortan standen auch die für die Ewigkeit konzipierten politischen Skulpturen auf unsicherem Grund. Seit den 1990er Jahren ist eine Tendenz zur Umbenennung und Rekodierung des öffentlichen Raumes zu beobachten: Orte, Plätze, Straßenzüge, Erinnerungsorte und Denkmäler aus der sozialistischen Vergangenheit werden beseitigt, renoviert, überschrieben oder umgewidmet. Bis zur Jahrtausendwende entstanden Skulpturenfriedhöfe in der Peripherie wie der Memento Park Budapest, der Grūtas Park im Süden Litauens, Uniejowice im südwestlichen Polen oder auch der Moskauer Skulpturenpark in der Nähe des Gorki-Parks. Unerwünschte Skulpturen von Lenin, Stalin, Breschnew, Derschinski oder von sowjetischen Soldaten aus dem Zweiten Weltkrieg wurden von zentralen Plätzen entfernt und in arbiträre Themen- und Freizeitparks verfrachtet oder, wie im Falle Berlins, sogar vergraben. Diese visuellen, sprachlichen und identitären Eingriffe in die übrig gebliebene, symbolische Topografie des Sozialismus und die Verschiebung der ungewollten Symbole aus dem Blickfeld nach dem Ende des Kalten Krieges wird von vielen Künstlern begleitet und mit ästhetischen Mitteln in Frage gestellt.

Die öffentliche Gedächtnis- und Erinnerungskultur im Baltikum sowie in Ostmittel- und Südosteuropa hingegen ist bis heute von einem Anti-Sozialismus geprägt, der insbesondere in populären, national ausgerichteten Ausstellungen zur Geschichte der Unterdrückung kenntlich wird. Aus diesem Grund geriet die widersprüchliche Realität der sozialistischen Vergangenheit in den 1990er Jahren in vielen Ländern zu einem blinden Fleck, dessen Rolle für die nationale Identitätsformation und die postsozialistische Subjektivierung bis in die 2000er Jahre

ungeklärt blieb. Kunsthistoriker nennen diese Zeitspanne auch das Jahrzehnt der Verleugnung und Amnesie, da mit der (stadt-)landschaftlichen Säuberung von unerwünschten Residuen der Geschichte gleichzeitig die Möglichkeit für ein kulturelles Gedächtnis zunehmend entortet wurde.

In vielen künstlerischen Arbeiten, die sich auf diese Effekte der Transition beziehen, geht es jedoch nicht um die Wiederinstandsetzung eines vormaligen Zustandes, sondern um eine symbolische Neuverhandlung der kulturellen Bedeutung öffentlicher Territorien, Denkmäler, Artefakte und sozialer Praktiken. Abgesehen von ortsbezogenen und skulpturalen Aktualisierungen, findet diese Auseinandersetzung zunehmend innerhalb des mobilen, immersiven und zeitbezogenen Mediums Video statt. Zudem geht sie mit einer Sichtbarmachung unserer gegenwärtigen Zeitkonstitution einher: der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“.¹ Dieser paradoxe Zustand der Zeit bündelt inaktuelle, zukünftige und vergangene Momente und steht dem linearen Verlauf offizieller Geschichtsschreibung und auch einer Idee von Transition entgegen, die das westliche Modell als idealtypische Zielvorgabe voraussetzt.

Kristina Normans Arbeit *After War*, die 2009 im estnischen Pavillon auf der Venedig Biennale gezeigt wurde, beschäftigt sich mit dem sogenannten Bronze-Soldat-Monument (*Pronksõdur*) in Tallinn. Das Denkmal für einen Soldaten der Roten Armee war 1947 in Tõnismäe errichtet worden, einem Friedhof für ein Dutzend sowjetischer Soldaten. Mitte der 1960er Jahre wurde es Austragungsort offizieller sowjetischer Erinnerungsrituale und seit der Unabhängigkeit Estlands 1991 wurde das 1,83 Meter hohe Denkmal zu einem *lieu de mémoire*,

einem identitätsstiftenden Erinnerungsort, an dem Mitglieder der russischen Community alljährlich am 9. Mai den Sieg über die deutsche Wehrmacht feierten. Ende April 2007 versetzte die estnische Regierung den Bronze-Soldaten auf einen abgelegenen Militärfriedhof und am selben Abend versammelten sich über 1000 Menschen an jenem Ort, um gegen die Relokalisierung zu protestieren. Nach zwei unruhigen, gewaltsamen Nächten, die heute Bronze-Nacht oder April-Unruhen genannt werden, brachte Norman circa zwei Jahre später, am 9. Mai 2009, der freudig ergriffenen russischsprachigen Community, die diesmal um die Leerstelle im Park ihre Festlichkeiten beging, mit dem *Golden Soldier* eine lebensgroße Replika zurück. Nach etwa zehn Minuten wurden das Objekt und die Künstlerin gewaltsam von der Polizei entfernt. Die Intervention zog viele Kreise nach sich: Während die russische Seite sich von der Künstlerin instrumentalisiert fühlte, zeigten sich die Esten in ihrem nationalen Stolz verletzt, da sie mit diesem Denkmal die sowjetische Besetzung assoziieren. *After War*, die Installation im estnischen Pavillon 2009, hat diese Intervention zur Grundlage und erstreckt sich auf sechs Bestandteile: die Skulptur *Golden Soldier*, die kinetische Skulptur *Kinetics of Power* und vier Videos, die die sozialen und politischen Bedingungen des Kontextes von Normans Intervention verhandeln.

Die Eliminierung einer postsowjetischen Ikone ist typisch für die Prozesse der „Dekommunisierung“, die rigorose Beseitigung monumental-dekorativer Kunst, die mit dem sowjetischen Regime in Verbindung stand, unabhängig davon, ob es sich bei den ausführenden Künstlern um ehemalige Vertreter offizieller oder nicht-offizieller Kunst handelte. Die Entfernung sowjetischer Symbolik aus dem öffentlichen Raum geht im Baltikum seit der Unabhängigkeit der baltischen Staaten im Jahr 1991 vor sich, in Ex-Jugoslawien seit den 2000er Jahren, in Rumänien seit der Revolution und das jüngste Beispiel ist die Ukraine, die das zugehörige Gesetz 2015 verabschiedete. Norman betont, dass ihr bei dieser Reinkarnation eines verschwundenen Monuments sehr wichtig war, den Bronze-Soldaten von den zwei polarisierenden Meinungen, die ihm zugeschrieben wurden, zu lösen. Ihr Pendant aus Fiberglas wurde horizontal im Raum installiert, wie ein flottierender Signifikant, der jenseits dieser Dichotomien eine Rolle für das kulturelle Gedächtnis beider Gruppen – die estnisch- und die russischsprachige Bevölkerung in Estland – spielen könnte.

Ein Jahr vor seinem Tod 1991, in einem Text über Imagination im digitalen Zeitalter, schrieb Vilém Flusser: „This is not really a place, it's a non-place. Imagination is our capacity to withdraw from the world to that non-place.“² Dieser Satz wird zu Beginn von Irina Boteas Videoarbeit *It is now a matter of learning hope* (2014) von einer jungen Frau rezitiert, die unter einem verfallenen Triumphbogen auf und ab läuft. Texte kritischer Theoretiker und utopischer Denker wie Flusser, Ernst Bloch, Karl Marx, Thomas More und Constant Nieuwenhuys bilden die Grundlage für die von der Protagonistin Ileana Faur ungenau eingeübten Sätze. Die Szenografie dazu liefert eine pseudo-klassizistische Architektur, bevölkert von Menschen, die im Hintergrund der Protagonistin sportlichen Freizeitaktivitäten nachgehen. Gedreht wurde auf der Morii-Insel, einer Insel in Bukarest, auf der Nicolae Ceaușescu zwischen 1985 und 1988 einen un abgeschlossenen Erholungspark für die Bevölkerung errichten ließ. Die Idee des Nicht-Ortes steht im Gegensatz zu einer Kultur, die sich in Identität, Raum und Zeit lokalisieren lässt, da der Nicht-Ort aus anthropologischer Sicht einen Ort der verlorenen Zeit darstellt und vordergründig keine soziale Bedeutung erfüllt. Flusser spricht diesem Ort jedoch das Potenzial zu, in Felder des Virtuellen vordringen zu können. Die rein ornamentale eingesetzten Elemente der Architektur und die nicht-inkorporierten theoretischen Utopien des 20. Jahrhunderts rufen diesen verfallenen Ort nunmehr als virtuellen Erinnerungsort an die unvollendete Utopie eines sozialistischen Rumäniens wach.

Die in Novi Sad geborene Künstlerin Aleksandra Domanović widmet viele ihrer Installationen und Videoarbeiten dem Zerfall Jugoslawiens, insbesondere dem Niederschlag dieser Erfahrungen in Medien- und Alltagskultur. Mittels akribischer Recherchen gelingt es ihr zum Beispiel in der Videoarbeit *From .yu to .me* (2013 – 2014) die weitgehend unbekannte Geschichte des jugoslawischen Internets zu erzählen, bei dessen Erfindung zwei Wissenschaftlerinnen eine entscheidende Rolle gespielt haben. In *Turbo Sculpture* (2010 – 2013), betitelt in Anlehnung an die populäre Musikrichtung Turbo-Folk, setzt sie sich mit Skulpturen im öffentlichen Raum auseinander. Mithilfe von Materialien aus dem Internet erstellt sie eine historisch informierte Videolektion – eine digitale Slideshow –, die die Errichtung selbstbenannter „Turbo-Skulpturen“ in Serbien, Montenegro, Kroatien, Bosnien-Herzegowina

sowie im Kosovo anhand einer computergenerierten, weiblichen Stimme „auto-kommentiert“. Das digitale Mapping kleiner Städte und Dörfer in Ex-Jugoslawien präsentiert Fotografien von Statuen popkultureller Ikonen wie Bruce Lee, Bob Marley und Rocky an zentralen Plätzen. Diese heroischen Figuren aus der hegemonialen Traumfabrik Hollywood gewannen nach 2000 in Ex-Jugoslawien zunehmend an Popularität. Als Leitfiguren mit Superkräften aus dem Bildarsenal des „imaginären Westens“ stehen sie für einen Systemwechsel vom Politischen zum Ökonomischen nach der Kriegsserie der 1990er Jahre.

Der kulturelle Raum Jugoslawiens war vor allem durch den gemeinsamen Konsum westlicher Populärkultur geprägt und die sogenannte *Yugonostalgia* bezieht sich auf die Jahre des Friedens und des moderaten Wohlstands der 1970er und 1980er Jahre. Insofern gibt es einen weitestgehend unbekanntes Kurzschluss zwischen der symbolischen Sprachen des Sozialismus und dem einstigen Konsumerismus, der in den zunächst enthistorisiert wirkenden Statuen kulminiert. Aus diesem Grund werden die Turbo-Skulpturen im öffentlichen Raum als Träger heroischer, quasi-sozialistischer Posen lesbar und stehen daher weniger für ein Vakuum oder ein fehlendes historisches Narrativ nach dem vermeintlichen Ende der Geschichte als für eine fundamentale Transformation des kulturellen Gedächtnisses im Zeitalter der digitalen Medien. Das kulturelle Gedächtnis ist nämlich jetzt immer entscheidender davon geprägt, dass das „Reale“ und das Digitale sich nicht länger oppositionell gegenüberstehen, sondern stetig neue Verbindungen eingehen – einen Aspekt, den Domanović durch das durchgängige Übereinanderlegen der Bilder sehr anschaulich macht. Auch die collagierte Audiospur kann man als Referenz auf eine Entwicklung lesen, bei der die schwindende Erinnerung an den Sozialismus zunehmend durch humane und digitale Quellen aus x-ter Hand kompensiert wird.

Der Kunsthistorikerin Homay King zufolge lässt sich das Virtuelle als Realität begreifen, die in einem Intervall der Jetztzeit aus vergangenen und zukünftigen Bildern Potenziale zur Erinnerung, Intuition und Spekulation freisetzt. Dieser Zugang zur Neu- und Uminterpretation von Geschichte, zu multiperspektivischen Erzählungen, verschiedenen Gleichzeitigkeiten und retro-utopischen Exkursionen wird in einem virtuellen, kinematografischen Möglichkeitsraum freigeschaltet, in dem die Aktualisierung verborgener Ideen in der Imagination der Betrachter geschehen kann. Die Vergangenheit wird somit zu einem Strukturelement radikaler Umdeutungen nicht nur der Geschichte, sondern auch und vor allem der Zukunft.

Doch es ist vor allem eine Frage, auf die sich die Positionen der drei künstlerischen Arbeiten verengen lassen: Sie scheinen die „Transition“ nicht als eine eindimensionale Entwicklung aufzufassen, sondern als einen mäandernden Transformationsprozess, der nicht nur rückwärtsorientiert, sondern auch zutiefst futuristisch geprägt ist. Insbesondere in der Ethnologie und Anthropologie hat sich bereits seit Mitte der 1990er Jahre eine Kritik am Transitionsbegriff verbreitet, da er die triumphalistische Annahme unterstellt, dass die freie Marktökonomie ein unausweichliches Ergebnis der „Transition“ sei. Die drei künstlerischen Beispiele von Norman, Botea und Domanović führen jedoch vor, dass die Transformation seit 1989/1991 eine Vielzahl an variierenden Formen produziert, von denen einige der westlichen kapitalistischen Marktökonomie ähneln, andere wiederum nicht – und daher die westlichen Forschungsparadigmen kaum zu greifen vermögen. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die sich über die genannten Werke vermittelt, fügt sich in die Textur der postsozialistischen kulturellen Welt ein und entfaltet daher eine performative Kraft gegen die Dominanz kapitalistischer Zeitordnung und ihrer „Gesetzmäßigkeiten“.

1 Vgl. Hanns-Georg Brose, „Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit“, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Unsichere Zeiten. Herausforderungen gesellschaftlicher Transformationen*, Wiesbaden 2010, S. 547 – 562, hier S. 551.

2 Vilém Flusser, „A New Imagination“, 1990, siehe online: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35979/11986692783Session1-A_new_imagination-Flusser.pdf / <http://portal.unesco.org/culture/es/files/35979/11986692783Session1-A%2Bnew%2Bimagination-Flusser.pdf> [03.07.2016].

Foto
Aleksandra Domanović

ULRIKE GERHARDT ist Kulturwissenschaftlerin und Autorin. Als Mitglied des Promotionskollegs *Darstellung Visualität Wissen* forscht sie zur kulturellen Erinnerung an den (Post-)Sozialismus in zeitgenössischer Videokunst an der Leuphana Universität Lüneburg. Sie dankt an dieser Stelle Iulia Statica.

Nichts wird sich wiederholen: Maria Nordmans *De Civitate*



Maria Nordman, *De Civitate* (1991), Drohnenaufnahme, Juni 2016

Welches Kunstverständnis zeigt sich, wenn ein Werk darauf angelegt ist, sich vom ersten Tag an zu verändern? Diese Frage stellt sich angesichts der Arbeit *De Civitate* (1991) von Maria Nordman, einer mehrere Tausend Quadratmeter großen *living sculpture*,¹ die die Künstlerin einige Jahre vor den Skulptur Projekten 1997 im Münsteraner Wienburgpark umsetzte. Gemeinsam mit Gärtnern und Bürgern der Stadt pflanzte sie Hunderte Bäume und schuf so ein intaktes Ökosystem.

Die Künstlerin wählte mit Ginkgos (*Ginkgo biloba*),² Urweltmammutbäumen (*Metasequoia glyptostroboides*) und Lebensbäumen (*Thuja occidentales*) spezielle Baumarten aus, die zu den ältesten Baumarten der Welt gehören und ihrer Herkunft nach auf die Kontinente Asien, Amerika und Europa verweisen. Entlang eines Parkweges gliedert sich das Areal in drei aufeinanderfolgende Abschnitte: Den Auftakt bilden zwei U-förmig angelegte Doppelreihen aus je hundert Bäumen, die alleinartige Gänge bilden. Die vordere U-Form öffnet sich zum Weg und ist nach Norden ausgerichtet, während die zweite U-Form vom Weg abgewandt ist und sich gen Süden orientiert. Im dritten Areal befinden sich Reihen aus immergrünen Lebensbäumen in exakten geometrischen Formationen, mal luftig, mal dicht gesetzt, bevor sie sich an anderen Stellen zu Baumwänden verdichten und kleine Raumparzellen bilden.

Ein Interesse an gebauten Räumen zeigt sich schon früh im Œuvre der 1943 in Görlitz geborenen und in den USA aufgewachsenen Künstlerin. Zeitgleich zur südkalifornischen *Light and Space*-Bewegung schafft sie seit 1968 Wahrnehmungsräume. So bestand ihr Beitrag für die documenta 6 im Jahr 1977 aus einem leeren Raum mit natürlich einfallendem Licht, dessen pure Präsenz allein im Fokus stand.³ 1998 realisierte sie an einer Straßenkreuzung in Los Angeles eine Arbeit,⁴ bei der sie in einen großen Lieferanteneingang einen skulpturalen Einbau vornahm, dessen schräge Vertiefung dem Winkel des morgendlichen Sonneneinfalls entsprach: Jeden Morgen fiel das Sonnenlicht einen Moment lang passgenau in die weiße räumliche Vertiefung, dass diese vollständig erleuchtet wurde und bei intensivem Sonnenschein die Illusion einer durchgehenden geraden Fläche hervorrief. Sobald sich der Stand der Sonne veränderte, zeichnete sich eine feine Schattenlinie ab, die sich im Laufe des Tages vergrößerte, die Ausbuchtung zunehmend einnahm und körperhafter erscheinen ließ. Bei ihrer Einzelausstellung in der Kunstgalerie der University of California im Jahre 1973 kreierte sie mit äußerst reduzierten Mitteln eine komplexe sinnlich-ästhetische Wirkung, indem sie eine Architektur in den Ausstellungsraum einzog und mit einem Spiegel das einfallende Sonnenlicht im Raum umlenkte. Auf die Sparsamkeit ihrer künstlerischen Mittel angesprochen, widersprach die noch junge Künstlerin selbstbewusst: „I am working with the maximum, not the minimum.“⁵

Diese Aussage mag erstaunen, doch tatsächlich setzt Nordman in allen Fällen keinen geringeren Mitspieler als die Sonne ein.

Getreu dieser Idee gibt sie auch für *De Civitate* neben den gepflanzten Bäumen als weitere Materialien Wasser, Luft, Gräser, Blumen, das Licht der Sonne, des Mondes und der Gestirne an – allesamt Faktoren, auf deren Beschaffenheit die Künstlerin keinerlei Einfluss hat, die mitnichten von Künstlerhand geschaffen wurden und doch das von ihr angelegte Gelände maßgeblich mitbestimmen. Diese Eigenaktivität der eingebundenen Mittel bildet den ersten von zwei Polen, zwischen denen die Künstlerin ihre Arbeit aufspannt. Der zweite Pol besteht aus der festen Struktur, die Nordman zuvor bestimmt hat: die Wahl der Baumarten, die exakte Formation, Ausrichtung, Proportion und Rhythmen sowie genau konzipierte Ein- und Ausblicke, die überraschende Perspektiven eröffnen.⁶ Das Konzipieren und Realisieren dieser Struktur markiert für *De Civitate* zwar einen konkreten Anfang, doch da sich der Wandel durch die natürliche Veränderung der verwendeten Bestandteile permanent fortsetzt, lässt sich kein Endzustand der Arbeit festlegen.⁷ Aufgrund der Größe des Areals ist es für Passanten unmöglich, *De Civitate* von einem Standpunkt aus vollständig zu überblicken. Gehend, laufend oder spazierend erkunden sie das Gelände, wodurch sich die Begegnung mit der Arbeit zu einem zeitlichen Prozess ausweitet. Der Park wird zu einer Bühne, die zur Interaktion auffordert und eine physische Werkerfahrung in Gang setzt. Ist der Konzeptkunst zuweilen ein unterkühlter Intellektualismus vorgeworfen worden, liefert Nordmans Projekt ein sinnliches Gegenbeispiel, denn das Rauschen der Blätter im Wind, wie auch das Singen der Vögel bilden Bewegungs- und Geräuschkulissen, die sich jeweils im „Jetzt“ der Betrachtung abspielen und Teil der Arbeit sind.

In seiner Schrift *Inside the White Cube* beschreibt Brian O'Doherty, wie der *White Cube* zur Definitionsmacht über den Kunststatus wurde. Denn ganz gleich, welcher Gegenstand in den weißen Ausstellungsraum hineingetragen wird, er verwandelt sich automatisch in Kunst.⁸ Nordman hingegen hat mit vielen ihrer Arbeiten den Kunstraum verlassen. Auch Vertreter der Land Art suchten nach Alternativen zum Museums- und Galerieraum. Doch während prominente Beispiele dieser Kunstbewegung an abgelegenen Salzseen oder in der Wüste realisiert wurden, sucht Nordman mit ihren Projekten bewusst die Nähe zu Menschen.

Wie aber gibt sich *De Civitate* als künstlerische Arbeit zu erkennen? Es gibt kein Hinweisschild, das dieses Areal vom übrigen Park absondert und es zum Kunstwerk deklariert. Zudem ist es auch nicht gerade überraschend, in einem Park auf Bäume zu treffen. Allerdings unterscheidet sich *De Civitate* vom Rest des Parks durch die außergewöhnlichen Baumarten und deren auffällige Anordnung. Im Gegensatz zur übrigen Landschaftsarchitektur des Wienburgparks hat das Gelände keine vorbestimmte Wegführung im Sinne einer direkten Verbindung von A nach B. Vielmehr laden die beiden alleinartigen Abschnitte Spaziergänger zum Flanieren ein und kreieren automatisch aus einem Nebeneinander ein Aufeinander-Bezogen-Sein, während das Areal der Lebensbäume mit seiner offenen und sich zu Kammern verdichtenden Struktur völlige Zweckfreiheit aufweist. Kein auf den ersten Blick ersichtlicher, institutioneller Rahmen definiert *De Civitate* als Kunstprojekt, sondern allein der Grad an Aufmerksamkeit, mit dem die Spaziergänger ihre Umgebung beobachten, entscheidet, ob die Pflanzenformation als künstlerische Arbeit wahrgenommen wird. Indem sie sich auf diesen denkbar schmalen Grat zwischen Kunst und Nichtkunst begibt, verlangt Nordman den Betrachtenden eine bewusste Haltung zu ihrem Umraum ab; Sie hinterfragt Konzepte von Autorität und Objektstatus sowie unser Verhältnis zu Natur und Kultur.

Wie in Nordmans frühen Arbeiten spielt der Schatten bei *De Civitate* eine Schlüsselrolle: Teilweise stehen die Bäume so dicht, dass sie markante Schattenzonen werfen, die sich einer Sonnenuhr gleich über die umgebenden Wiesen hinwegbewegen. Besonders bildliche Qualität erhält dies, wenn ein solcher Schatten auf eine der Baumwände fällt und ein zweidimensionales Bild entsteht. Dies lässt an jene antike Legende denken,⁹ nach der die Erfindung der Malerei aus dem zeichnerischen Fixieren eines Schattenrisses hervorging, den die Tochter des Töpfers Butades von ihrem Geliebten auf die Wand auftrug, bevor dieser in den Krieg zog. Diente die Übertragung des menschlichen Körpers von der Drei- in die Zweidimensionalität in diesem Fall dazu, etwas Entschwindendes festzuhalten, sind die Schatten der Bäume bei *De Civitate* Sinnbild ihrer konstanten Veränderung. Das Bild wird zum vorüberziehenden Moment. *De Civitate* lässt sich klar vom kunsthistorischen Topos der Mimesis (Nachahmung) abgrenzen, denn

die Arbeit liefert kein Abbild der Wirklichkeit, sondern stellt uns die Natur als eigenmächtige Wirklichkeit selbst gegenüber. Bar jeder Symbolhaftigkeit wird auf nichts anderes verwiesen, als auf das, was real stattfindet: Wachstum, Wandel und der zyklische Verlauf der Natur.

Die Bäume selbst hingegen geben der stets flüchtig vorüberziehenden Zeit eine konkrete physische Verkörperung. Schließlich hat sich das Areal im Herbst 2016 über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren in Realzeit entwickelt. Beim Einpflanzen der Bäume waren vier- bis fünfjährige Kinder beteiligt, die inzwischen Erwachsene sind, und wir können erahnen, wie viele Generationen von Kindern in *De Civitate* ausgiebig Verstecken gespielt haben. Hier zeigt uns die Natur Zeit nicht als isolierten Moment, sondern als ununterbrochenes Kontinuum. Die Veränderung von *De Civitate* lässt sich aktiv mitverfolgen. Wachsen die Lebensbäume tatsächlich 20 Zentimeter pro Jahr? Die Zukunft der Arbeit scheint vorerst gesichert, schließlich können die Urweltmammutbäume bis zu 420 Jahre alt werden. Im scheinbar beschleunigten Zeitalter der Globalisierung und Digitalisierung behaupten sie fast widerborstig Beständigkeit und Konsistenz.

Der Titel *De Civitate*, den man aus dem Lateinischen frei mit „in Bezug auf die Bürgerschaft“ übersetzen kann, verweist darauf, dass die Arbeit alle Münsteraner in direkter Weise adressiert.¹⁰ Das Projekt lebt davon, dass sich immer wieder neue Generationen mit ihm auseinandersetzen. *De Civitate* zeichnet sich durch die Verschmelzung seines skulpturalen selbsttätigen Körpers mit seinem spezifischen Ort aus, der unlösbar an die Dimension der Zeit gekoppelt ist. Denn eine grundlegende Konstante der Arbeit ist ihre permanente Veränderung. Nichts wird sich wiederholen.

- 1 Die Flächenangabe des Areals variieren zwischen 4000 und 5.500 m².
- 2 Die *Ginkgo biloba*-Bäume wurden nach zwei Anpflanzungsversuchen 2007 durch eine zweite Doppelreihe *Metasequoia*-Bäume ersetzt, da die zur Farnfamilie zählende Baumart auf dem feuchten Boden nicht gedeihen konnte.
- 3 Die 100 m² große Arbeit mit dem Titel *Raum mit zwei Türen* befand sich in Kassel in der Frankfurter Straße 70 und stand jedem Passanten zur freien Nutzung offen.
- 4 Zur Arbeit *Temple & Alameda* siehe Maria Nordman: *De Tempo Real. Geo-Aesthetics/ Presencing Works with People & Questions on NATURA/(S)CULTURA*, Köln 2013, S. 66–73.
- 5 Siehe Saddleback Mountain, Art Gallery (AK), University of California, Irvine, 1973. Interview mit Barbara Haskell und Hal Glicksman (ohne Seitenangabe).
- 6 Erich Franz hat beobachtet, dass *De Civitate* nicht nur vom Raum umgeben, sondern von ihm wie vollgesogen sei. Er charakterisiert die Skulptur als durchlässige Membran: „Das Lebensprinzip der Pflanze, die Osmose durch die Trennwände der Zellen hindurch, ist auch das gestalthafte Prinzip dieses skulpturalen Gebildes: Seine Form ist nur sichtbar und erfahrbar als Austausch zwischen Innen und Außen – bis hin zur Aufhebung dieser Unterscheidung.“ Ders.: *Maria Nordman – De Civitate*. In: *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Ostfildern-Ruit 1997, S. 286–291, hier S. 288.
- 7 Aufgrund des kontinuierlichen Wandels der Arbeit entzieht *De Civitate* sich im Gegensatz zu anderen permanent installierten Arbeiten der Skulptur Projekte einer marketingstrategischen Festschreibung.
- 8 Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976), Berkeley/Los Angeles 1999, S. 45.
- 9 Vgl. C. Plinius Secundi: *Naturalis Historiae/Naturkunde*. Liber XXXV. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. R. König. Düsseldorf/Zürich 2007, Abschnitt 115, S. 115.
- 10 Schon vor *De Civitate* hat Maria Nordman mit spontan angesprochenen Passanten in Münster Übungen und Performances realisiert, so z.B. *Cheir* (1987) im Schlossgarten; siehe Nordman 2013, S. 132.

Foto
Skulptur Projekte Münster 2017

AKIKO BERNHÖFT ist freie Autorin und Kuratorin in Berlin. Sie wirkte unter anderem am Kölnischen Kunstverein und bei der 6. Berlin Biennale als kuratorische Assistentin. Seit 2015 lehrt sie am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste Berlin. In ihrem Dissertationsprojekt „Critical Positions within the Material World“ untersucht sie den Materialeinsatz im Werk von On Kawara, Michael Asher und Gustav Metzger.

Hannah Black

Alles, das relevant erschien

ZUSAMMENFASSUNG DESSEN, WAS ICH ONLINE ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER DIGITALEN KOMMUNIKATION GEFUNDEN HABE UND MIR RELEVANT ERSCHIEN (1)

Das Konzept des Telefons geht auf das seit Jahrhunderten bekannte Schnurtelefon, das „*Lover's Telephone*“, zurück. Zwei Membrane, die mit einer straff gespannten Schnur oder einem Draht verbunden sind. Carl Friedrich Gauß und Wilhelm Eduard Weber erfanden 1833 in Göttingen einen elektromagnetischen Apparat zur Übertragung von telegrafischen Signalen.

Wann der Blues das erste Mal in Erscheinung trat, ist nicht präzise zu fassen. Die Anfänge werden oft in die Jahre zwischen 1870 und 1900 datiert, eine Epoche, in die auch die Abschaffung der Sklaverei und der Übergang zur Kleinbauernwirtschaft sowie zu einer auf Naturalpacht basierenden Landwirtschaft in den amerikanischen Südstaaten fällt. Der Phonograph wurde 1877 erfunden und markiert das Aufkommen der digitalen Medien. Das Volta Laboratory, ein von Alexander Graham Bell initiiertes Projekt, das der Entwicklung von Technologien für Gehörlose gewidmet war, wurde 1880 gegründet.

Reginald Fessenden, der mit einem hochfrequenten Funkenstreckensender experimentierte, gelang am 23. Dezember 1900 die Übertragung von Sprache über eine Distanz von rund einer Meile, die erste Funkübertragung überhaupt. Jelly Roll Morton berichtete, dass er den ersten Blues wohl um 1900 in New Orleans von der Sängerin und Sexarbeiterin Mamie Desdunes gehört hatte. Morton konnte sich noch an den Songtext erinnern: „*Can't give me a dollar, give me a lousy dime / You can't give me a dollar, give me a lousy dime / Just to feed that hungry man of mine.*“ [Kannst du mir nicht einen Dollar geben, gib mir einen lausigen Zehner / Kannst du mir nicht einen Dollar geben, gib mir einen lausigen Zehner / Bloß damit ich meinen hungrigen Mann satt bekomme.“]

Bert Williams und George Walker waren 1901 die ersten schwarzen Künstler, die Tonaufnahmen machten; sie hielten eine Performance mit der Musik von Broadway-Musicals fest. Die erste öffentliche Radiosendung fand am Heiligabend des Jahres 1906 statt. Im selben Jahr erfand Lee De Forest ein elektronisches Ventil, das in der Lage war, schwache elektrische Signale zu verstärken.

Am 10. Oktober 1911 begann der Wuchang-Aufstand, eine revolutionäre Militärrebellion in Wuhan. Die provisorische Regierung der Republik China wurde am 12. März 1912 in Nanjing gebildet. Mit der Xinhai-Revolution gingen in China zweitausend Jahre dynastischer Herrschaft zu Ende.

STEREO

Der Klang ist essenziell, er konnte anfangs nicht reproduziert, nicht eingefangen werden: Man denke an die Vogelstimmen, an eine kurze Vertraulichkeit oder auch an die ausgehöhlten Knochen und Steine, mit denen mancher unserer Vorfahren die Überraschung des sich noch entwickelnden Leibes beschrieben und vorhersagten. Geräusch ist Geist, aber es versetzt den Leib in Bewegung. Alexander Graham Bells Mutter war gehörlos; die Abstraktion und Aufzeichnung von Tönen nahm nicht zuletzt in der Stille ihren Ausgang, die er sich in ihr vorstellte. Zuvor wirbelten Musik und Gespräche einfach nur durch Räume, in denen Menschen zusammenfanden, die nach dem Gleichen suchten, nach dem auch wir suchen: Spaß, Liebe, Vergeltung oder auch Intensität Flucht, Behagen. Musik, wie man sich von Ort zu Ort, von einer Aufgabe zur anderen bewegt ... Aus der inneren Stille der Mutter, ihr Klang, der auch Tonfragmente trägt. Alleinsein und Zusammensein verschwimmen im Lied, eine imaginäre innere Stille, die um den Klang der Klänge auftaucht.

ZUSAMMENFASSUNG DESSEN, WAS ICH ONLINE ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER DIGITALEN KOMMUNIKATION GEFUNDEN HABE UND MIR RELEVANT ERSCHIEN (2)

The Jazz Singer, der erste abendfüllende Spielfilm mit synchronisierten Dialogsequenzen, feierte 1927 Premiere. Der Film erzählt die Geschichte eines weißen jüdischen Jazzsängers, war der Durchbruch für den kommerziellen Erfolg der „Talkies“, des Tonfilms, und läutete damit das Ende der Stummfilmära ein.

Zwischen 1935 und 1944 vergrößerte sich die US Army Air Force um das Hundertfache und wurde zur größten Luftwaffe der Welt. Das deutsche Militär unterstützte einen einzelgängerischen Erfinder bei der Entwicklung der Z3, des weltweit ersten voll funktionsfähigen elektromechanischen Computers. Bing Crosbys *White Christmas* wurde 1942 veröffentlicht und sollte zum meistverkauften Song aller Zeiten werden. Im selben Jahr begann die deutsche Regierung mit ihrem Programm der Deportation von Juden, Roma und anderen Menschen in Todeslager, wo ihre massenhafte Ermordung teilweise automatisiert vonstattenging. 1943 setzte die deutsche Luftwaffe erstmals erfolgreich funkgesteuerte Bomben zum Angriff auf Schiffe ein. 1945 warfen Flugzeuge der US Army Atombomben über zwei japanischen Städten ab und töteten damit mehr als 200.000 Menschen. Die einflussreiche frühe Manga-Serie *Sazae-san* (übersetzt: Fräulein Sazae) wurde von Machiko Hasegawa 1946 begonnen. Die junge Zeichnerin machte ihre Heldin zur Identifikationsfigur für Millionen japanischer Männer und vor allem Frauen, die durch den Krieg ihr Zuhause verloren hatten.

Von 1946 bis 1947 kamen in der Sowjetunion 300.000 Menschen durch eine Hungersnot ums Leben. Die US Army Air Force wurde 1947 aufgelöst, an ihre Stelle trat in der Nachkriegszeit die US Air Force. Im selben Jahr begann diese Organisation an einem automatisierten System zur Früherkennung feindlicher Luftschläge zu arbeiten, das später unter dem Namen SAGE bekannt wurde. Polaroid brachte die erste Sofortbildkamera auf den Markt. Die Musikzeitschrift *Billboard* führte 1948 Charts für „Folk Music“ und für „Race Music“ ein, letzteres ein verbrämter Ausdruck für schwarze Musik. 1949 wurde diese Hitliste in Rhythm 'n' Blues umbenannt. In China entstand nach dem Ende des Bürgerkrieges die Volksrepublik China.

In den USA wurde die gegen Schwarze gerichtete Rassentrennung 1954 in einem Urteil als verfassungswidrig erklärt. 1957 schickte die Sowjetunion mit Sputnik I den ersten künstlichen Satelliten in die Erdumlaufbahn. Im darauffolgenden Jahr wurde in den USA die Defense Advanced Research Projects Agency (DARPA) gegründet, um zukünftig „technologische Überraschungen wie den Start des Sputnik“ zu verhindern (aus der Aufgabenbeschreibung der Agentur). Zwischen 1958 und 1962 starben in China aufgrund einer Hungersnot schätzungsweise 45 Millionen Menschen.

CHEERIO

Ist diese Geschichte, diese trockene Ansammlung von Fakten, wie ein Müsli ohne Milch? Ein jeder Cheerio-Kringel reißt sein Mäulchen auf, wenn meine vierjährige Schwester mit ihren zarten Fingern in der flachen Plastikschale wühlt. Ich werde an dieser Stelle nicht darüber sprechen, was die Welt Kindern antut, aber das ist auch eine Geschichte: wie die Schule, das Einüben der Geschlechterrollen, die Tatsache, dass man Eltern braucht, wie all das an der Seele scheuert, wie das unter einer bestimmten Perspektive als eine Form der Verrohung erscheint. Vielleicht können die Beobachtungen der Kindheit in rein intellektuelle Überlegungen übertragen werden, wenn man sie mit dem Begriff *Technologie* versieht: die Technologie der suchend tastenden Fingerspitzen; die Technologie der Müslischachtel; die Technologie der Geschlechterrollen, repräsentiert durch das Prinzessinnen-Kleidchen. In den ersten paar Jahren des Lebens ist jeder Tag einer Kostümparty gleich. Entweder man wird angezogen oder das eigene Outfit ist jenseits von Gut und Böse.

In verschiedenen privaten Räumen erzählen sich gerade in diesem Augenblick, wo die Fenster weit offen stehen, der Himmel so blau ist und die Vögel zwitschern, irgendwo in der Stadt Freunde oder Liebende ihre Geschichten aus der frühesten Kindheit, über die fernen Zehen und Finger, die verborgenen Organe der Kindheit. Mit einem einzigen Satz können sie herbeigezaubert werden, und ebenso schnell werden sie verscheucht. Aktienmärkte sind vielleicht realer als sie, oder die Geschichte über eine Bergungsaktion, die wir neulich in den Nachrichten gelesenen haben, die im Wasser treibenden Körper und die Delphine, die sich dazwischen tummeln. „Natur“, so nennt man das, was sich von gewöhnlichem Schmerz ungerührt zeigt. So können einem Fremde wie Felsen oder Wälder vorkommen, so kann ein Mensch ebenso unvermittelt furchterregend sein wie ein Hai. Wir tragen private Geschichten und strategische Vertrautheiten zusammen in einer Festung, die das Meer und die Grenze umgibt; wir fügen uns selbst als unbeabsichtigten Ballast zur Geschichte dieser Festung hinzu. Bedeutungslos wiederholt sich ein O des Erstaunens oder der Trauer oder der Liebe in der flachen Plastikschüssel.

ZUSAMMENFASSUNG DESSEN, WAS ICH ONLINE ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER DIGITALEN KOMMUNIKATION GEFUNDEN HABE UND MIR RELEVANT ERSCHIEN (3)

1968 wurde Martin Luther King bei einem Anschlag ermordet. 1969 startete die DARPA ein neuartiges Kommunikationsnetzwerk namens ARPANET, das in der Lage war, Informationen äußerst schnell zu übertragen und dabei Technologien verwendete, die zur Grundlage des heutigen Internets wurden.

1972 besuchte Richard Nixon Mao in China. 1974 wurde Hon Hai Precision Industry (Foxconn) gegründet.

Der IBM PC kam 1981 auf den Markt. Im selben Jahr kam es in London zu Unruhen bei Protesten, die die mangelhaften Ermittlungen im Fall eines Hausbrandes, bei dem 13 junge Schwarze ums Leben gekommen waren, anklagten. 1982 proklamierte die Kommunistische Partei Chinas offiziell eine Politik des „Marktsozialismus“.

1988 nahm die erste Produktionsstätte von Foxconn auf dem chinesischen Festland ihren Betrieb auf. 1989 fiel die Berliner Mauer. 1990 marschierte der Irak in Kuwait ein, was zu stark steigenden Ölpreisen und einer kurzen Rezession in den USA führte. 1991 entsandten die USA und ihre Verbündeten Truppen nach Kuwait und später auch in den Irak. 1992 veröffentlichten die US-Medien und Aktivisten eine Videoaufnahme, auf der zu sehen war, wie Polizisten der LAPD den Schwarzen Rodney King zusammenschlugen; im darauffolgendem Prozess wurden die beteiligten Polizisten freigesprochen. Die davon ausgelösten Unruhen wurden von Reservisten der Armee niedergeschlagen. Etwa zur gleichen Zeit wurde Sarajevo im nun unabhängigen Bosnien durch serbische Truppen belagert, dies sollte sich zur längsten Belagerung einer Stadt in der modernen Geschichte entwickeln.

Seit 1993 ermöglichte der bahnbrechende grafische Browser Mosaic die Darstellung von im Internet verfügbaren Texten und Bildern in Fenstern, annähernd so, wie wir es von aktuellen Browsern kennen. Zwischen April und Juni 1994 wurden in Ruanda 800.000 Menschen von Milizen ermordet, die zum Völkermord entschlossen waren. 1995 übernahm Microsoft das Prinzip des Mosaic-Browsers für seinen Internet Explorer.

OREO

Der Körper sollte eigentlich von der Ideologie des Körpers losgelöst werden, und darum sind Männer, ja, was sind sie eigentlich, schwer zu sagen: Wütend? Verwirrt? Verächtlich? Das Schreiben besänftigt sie: Nein, hier gibt es keinen Körper. Sogar die Finanzströme könnten nicht abstrakter sein als die Erinnerung an das Gewicht eines schlafenden Babys, das man in den Armen hält. Um es mit aller Deutlichkeit zu sagen: Die Finanzwelt wirkt tatsächlich weniger abstrakt, da die Abstraktion ihr konkreter Leib ist. Die Erinnerung an mein Dasein hat ihre Grundlage in der Nichtigkeit, in einer privaten Geschichte – einfach nur eine Liste von Erfahrungen, deren Bedeutung sich nicht mehr fassen lässt, wenn sie einmal vorüber sind – die sich auflöst in der Allgemeinheit der Geschichte. Außen schwarz, dazwischen Zucker.

ZUSAMMENFASSUNG DESSEN, WAS ICH ONLINE ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER DIGITALEN KOMMUNIKATION GEFUNDEN HABE UND MIR RELEVANT ERSCHIEN (4)

Als Domain wurde Google 1998 registriert.

Zwischen 1999 und 2001 brach der Börsenwert von Internet-Firmen dramatisch ein: das Platzen der Dotcom-Blase. Wikipedia wurde 2001 eingeführt.

Beim Angriff von Al-Qaida auf das World Trade Center kamen 2001 über 3.000 Menschen ums Leben. 2002 marschierten die USA in den Irak ein. Das soziale Netzwerk Friendster startet im selben Jahr, MySpace 2003, Facebook 2004 (ursprünglich nur für US-amerikanische Studenten), Twitter und YouTube folgten 2005. Apple brachte 2007 einen kleinen Taschencomputer auf den Markt, mit dem man auch telefonieren konnte: das iPhone.

Zwischen 2007 und 2008 kam es zu einer schwerwiegenden Finanzkrise, teilweise ausgelöst durch Turbulenzen auf dem US-amerikanischen Immobilienmarkt. 2011 begannen die Proteste auf dem Tahrir-Platz in Kairo; zeitgleich fanden Proteste in Tunesien, Syrien, Libyen, dem Jemen und in Bahrain statt. Im Sommer desselben Jahres brachen in London Unruhen aus, die sich bald auf ganz Großbritannien ausdehnten. Auslöser war der Tod eines jungen schwarzen Mannes, Mark Duggan. 2014 eroberte ISIS die irakische Stadt Mossul. Im selben Jahr beherrschten die Proteste gegen diskriminierende Polizeigewalt in Ferguson, Missouri, die Nachrichten. Sie waren ausgebrochen, nachdem die Polizei den jungen Schwarzen Michael Brown getötet hatte.

OH NO

Die unmögliche Aufgabe findet ein abruptes Ende. „Der Mensch ist die größte Erfindung.“ Man lese die Sehnsucht zwischen den Zeilen dieser andauernden Zurückweisung; man lese die Zurückweisung, die ihr problematisches Haupt erhebt inmitten dieser andauernden Sehnsucht.

HANNAH BLACK ist Künstlerin und Autorin aus Großbritannien, sie lebt derzeit in Berlin.

Herausgeber / Publisher
Skulptur Projekte Münster

Redakteure / Editors
John Beeson, Britta Peters

Koordination / Coordination
Dominikus Müller (*frieze d/e*),
Luise Pilz (Skulptur Projekte)

Gestaltung / Graphic Design
Urs Lehni und Lex Trüb

Autoren / Authors
Alexander Alberro, Akiko Bernhöft,
Hannah Black, Ulrike Gerhardt,
Renée Green und / and
Beatrice von Bismarck

Übersetzungen / Translations
Michael Müller (E/D),
Nicholas Grindell (D/E),
Sabine Bürger / Tim Beeby

Korrektur / Proofreading
Kimberly Bradley (E), Luise Pilz (D)

Auflage / Edition
15.000

Druck / Printing
DZZ Druckzentrum Bern AG,
Schweiz

Out of Time ist die zweite von insgesamt drei Publikationen der Skulptur Projekte Münster 2017, die via *frieze d/e* distribuiert werden. *Out of Body* wurde im Frühjahr 2016 veröffentlicht, im Frühjahr 2017 folgt *Out of Place*.

Out of Time is the second in a series of three publications initiated by Skulptur Projekte Münster 2017 and distributed by *frieze d/e*. *Out of Body* was published in spring 2016. *Out of Place* will appear in spring 2017.

© Skulptur Projekte Münster 2017 und die Autoren und Künstler / and the authors and artists.

Künstlerische Leitung / Artistic Director
Kasper König

Kuratorinnen / Curators
Britta Peters, Marianne Wagner

Projektleitung / Managing Director
Imke Itzen

Veranstalter / Host Institution
LWL-Museum für Kunst und Kultur

Direktor / Director
Dr. Hermann Arnhold

Skulptur Projekte Münster
LWL-Museum für Kunst und Kultur
Domplatz 10, D – 48143 Münster
www.skulptur-projekte.de
mail@skulptur-projekte.de

Träger / Institutions



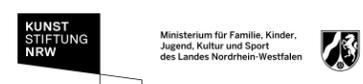
Hauptförderer / Main Sponsors



Finanzgruppe Sparkasse Münsterland Ost

PROVINZIAL Stiftung des Sparkassenverbands für Kunst und Kultur in Münster

Förderer / Sponsors

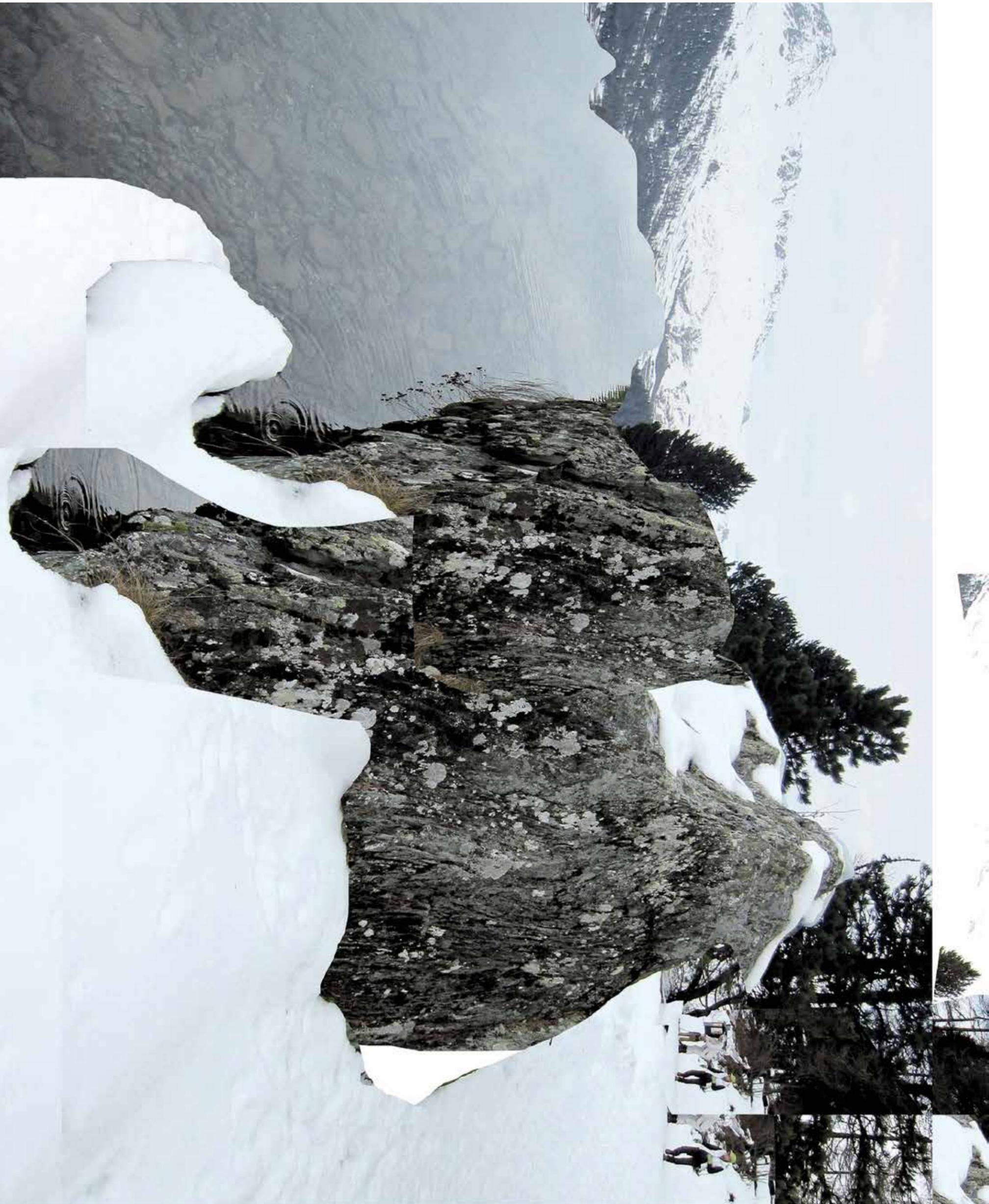


Projektförderer / Project Sponsors



Kooperationspartner / Cooperation Partners





Justin Matherly, *Untitled* (2016), preliminary materials for / Vorstudie für Skulptur Projekte 2017