

Diese Publikation erscheint
anlässlich des Projekts:
Maskottchengruppe für Pulheim
(ungefragt), 2007 von Hinrich
Sachs, in der Reihe
Stadtbild Intervention der Stadt
Pulheim.

© 2010 Hinrich Sachs, Eva
Schmidt, DuMont Buchverlag
© 2010 Für die Abbildungen,
siehe Bildnachweis

Alle Rechte vorbehalten

Erschienen im
DuMont Buchverlag, Köln
in der Reihe der
DuMont Dokumente
Reihengestaltung:
Lamb/Homburger, Berlin

www.dumont-buchverlag.de

ISBN 978-3-8321-9302-7

Printed in Germany

Herausgeberinnen:
Angelika Schallenberg,
Eva Schmidt
Redaktion und Lektorat:
Angelika Schallenberg
Gestaltung und Satz:
Katja Gretzinger, Berlin
Schriften: Arnhem, Grotisque
Bildbearbeitung:
Jo Frenken, Maastricht
Druck: Lösch MedienManufaktur,
Waiblingen

Großzügig gefördert durch die
Stadt Pulheim, NRW
Landesinitiative
StadtBauKultur, sowie durch
den Kunstcredit der Kantone
Basel-Stadt und Basel-Land.

Inhalt

9	49
Hydra, Huhn und Ei	Entscheidungsspielraum
2009	Im Gespräch mit Anna Winteler 2004
17	63
Die nächsten zweihundert Jahre Autonomie in der Kunst	Ferien vom Ich
2008	2004
25	83
Re-doing Kaprow	Im Atelier
2006	Im Gespräch mit Claudia & Julia Müller 2004
37	93
Ein heutiger Schleier: die Fiktion der Vollständig- keit	da battle for da past is for da future
2006	Im Gespräch mit Stefan Banz 2003



117
Im Bild
2002

119
**Playing your Cards Right.
Konzeptuelles Wissen, aber
mit Risiken und Nebenwir-
kungen**
2001

133
Lexikonbeiträge
2001

139
Copyright zu versteigern
2001

151
Ein ganz kurzer Roman
1998

157
**Double Narrative
(nach Robert Smithson)**
1998

167
Auf Wiedersehen
1998

171
Träume tauschen
1997

177
Export/Import
1994

181
Freizeit
Im Gespräch mit Prof. Dr.
Thiele, Direktor des Museums
für Völkerkunde
Stuttgart
1993

185
**Investitionen. Geld, Wert,
Qualität: Zur Ökonomie von
Ausstellungstechniken**
Im Gespräch mit Stefan Banz
1993

199
**Wer sich bewegt,
kommt nicht aufs Bild**
1992

Nachwort

Bibilografie

...

Die nächsten zweihundert Jahre Autonomie in der Kunst

»Das Wichtigste am Prozess der Forschung ist, dass dieser Prozess nachvollziehbar ist.

Egal ob es sich um die Fragestellungen der Kunsthistoriker, die Experimente der Biologen oder die Recherchen einer Gruppe von Architekten oder einzelner Künstler handelt. Wenn wir dieses Vorgehen als Forschung bezeichnen wollen, so ist es unerlässlich, dass auch andere die einzelnen Schritte der Forschung nachvollziehen, überprüfen, ja wiederholen können. [...]

Um diese Prozesse nachvollziehbar zu machen, bedarf es der Sprache. Ohne Sprache, und seien es ganz kurze Erläuterungen, bleibt der Prozess, gerade auch wenn es sich um eine künstlerische Recherche handelt, undeutlich kommunizierbar.«¹

Folgen wir diesen Überlegungen des Kunsthistorikers Philip Ursprung einmal darin, dass die Bestimmung und Grundlage von Forschung in ihrer Nachvollziehbarkeit liegt. Auf Fragestellungen von Kunstwissenschaftlern wie auch auf Experimente von Strukturbiologen bezogen scheint mir dies voller Sinn. Bei der Vorstellung

¹
Philip Ursprung, Florian Dombois »Kunst und Forschung. Ein Kriterienkatalog und eine Replik dazu«, in: Kunst-Bulletin 4, Zürich 2006. Zitiert nach www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=060315151830PAX-2; Zugriff am 20. Januar 2009.



von ›nachvollziehbarer künstlerischer Arbeit‹ aber bekommt man ein Problem: Da wo Ursprung auf die Schlüsselfunktion der natürlichen Sprache hinweist, benennt er den spezifischen Charakter des Forschens. Deren Prozesse sind sprachlich nachzuvollziehen. Und selbstredend bedeutet dies, Prozesse auch sprachlich nachvollziehbar vorzubereiten und zu planen. Wenn man von künstlerischer Praxis nun diese prospektive, sprachlich formulierte Entwicklung von Problemstellungen einfordert, gerät man in einen manifesten Konflikt mit dem älteren Konzept der Autonomie von Kunst.

Es ist zunächst einmal jene der Sprache im Konzept der Forschung historisch zugewiesene und bis heute unverändert praktizierte Dominanz, die im Widerspruch zu einer Praxis und Wissensform des Künstlerischen steht. Wirkung und Bedeutung visueller Kultur basiert auf einer Rezeption und Diskursivität, in der Sprache keine privilegierte Rolle hat. Künstlerische Formulierungen sind immer Formen von Verkörperung.²

Sprache in einer übersetzenden Mittlerfunktion zu visuellen, musikalischen und performativen, kurz: verkörpernden Künsten einzubringen, haben Kunstkritik, -theorie und -geschichte übernommen, in produktiver Nähe zur künstlerischen Praxis. Mieke Bals wissenschaftliche Arbeiten der Kulturanalyse gehören bislang zu den ganz wenigen, die dabei die Dominanz des Sprachlichen wahrgenommen haben: Bals setzt in ihrem Forschen die »sprachliche (Ein)Ordnung als konstitutives Merkmal« aus, um gleichwertig auf das Sehen wie auf »Körpererfahrung und Empathie«³ zu setzen. Dennoch bleibt, bei allem Wissen und *goodwill*, Hierarchien aufzulösen und interdisziplinär zu arbeiten, ihr wissenschaftliches Medium der Text, welcher die signifikante Differenz wissenschaftlicher und künstlerischer Praktiken nicht umgehen kann.

Wissensformen und künstlerische Praktiken derart zu

²
Ich beziehe mich hier auf den von Jan Verwoert formulierten Begriff der Verkörperung, in dessen Verständnis künstlerische Werke deutlich von der Produktion von Wissen unterschieden werden. »Posing Singularity«, in: MAHKUzine #5, Utrecht School of the Arts, 2008, S. 23.

³
Mieke Bal, Kulturanalyse, hrsg. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt a. M. 2002, S. 328/329.

sich eine selbstbezügliche Geschäftigkeit etabliert, mit einer Flut von Textproduktionen, Symposien, Publikationen und Forschungsgeldern, organisiert in der Art des akademischen Feldes. Die im Rahmen von Hochschulforschung erwartbare Nachvollziehbarkeit und prospektive Vorbereitung von Problemstellungen aber bedeutet für eine autonome künstlerische Praxis die *vorzeitige Verständigung* mit einer gesellschaftlichen Gruppe (zum Beispiel mit Professoren, mit Geldgebern) über den künstlerischen Gegenstand und die künstlerischen Mittel und eben deren *Abgleichung* auf einen verständlichen und/oder verständigten Konsens. So würde die *Anwendung* des akademischen Forschungsbegriffes und seiner Kriterien auf künstlerische Praxis die in der westlichen künstlerischen Moderne erarbeitete (und sie auszeichnende) Selbstbestimmung der Kunst explizit in Frage stellen und auflösen.

Aber auch außerhalb jenes Bologna-Reform-orientierten Feldes der Forschung und Lehre, nämlich im gegenwärtigen Kunstbetrieb, ist ein ungenau gewordenes Verständnis von künstlerischer Autonomie zu verfolgen. Die meiste zeitgenössische Kunst (besonders die, die im Kunstmarkt zirkuliert) wird der Einfachheit halber als ›autonome‹ bezeichnet, ohne die spezifischen Produktionsbedingungen der entstandenen Werke zu befragen. Aus einer kritischen Perspektive heraus aber erfüllt ein beträchtlicher Teil in Galerien und Biennalen zirkulierenden Kunst kaum mehr die Charakteristika von ›Selbstbestimmtheit des künstlerischen Gegenstandes und der künstlerischen Mittel‹, sondern wird sich als nachvollziehbare Formenwelt erweisen, die von einem Konsens aus Kunstdiskurs und Kunstmarkt als erfolgversprechend bewertet und ausgewiesen ist. In anderen Worten: Was aufgrund seiner ästhetischen Distanz zu bekannten gesellschaftlichen Ausdruckformen einmal als autonom galt, ist inzwischen selbst eine vollgültige gesellschaftliche Codierung geworden. Alle modernen Codes von ›Autonomie‹ visuell zu erfüllen, ist gegenwärtig als der gesellschaftliche und Kapital generierende Auftrag(an die Kunst) zu erkennen.

Künstler, die innerhalb dieser visuellen Codes unreflektiert produzieren, sind daher als eine der gegenwärtigen Erscheinungsweisen von Auftragskünstlern zu begreifen; es bedarf nicht einmal mehr eines äußeren Auftraggebers, da der Künstler/die Künstlerin sich einen vorausseilenden Selbstauftrag erteilt hat: Auftragnehmer

des Kunstmarktes zu sein. Das Repertoire einmal als autonom bezeichneter Formen täuscht auch in diesem Bereich über die praktizierte Auflösung der Selbstbestimmtheit hinweg.

Und schließlich hat sich parallel dazu in vielfältigen Praktiken von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum, besonders aber in Kunstprojekt-Praktiken, die sich als Dienstleistungen anbieten und mit Partizipation operieren, die auf soziale und politische Bezüge und Prozesse rekurren, eine von Künstlern gewollte Auflösung der Autonomie etabliert: Selbstgewählte Auftragskunst ist ein Genre geworden. In diesen Fällen wird die öffentliche Hand (Gemeinde/Institution/Staat) – von der Künstlerin/vom Künstler erwartet – tatsächlich wieder zu einem Auftraggeber, der symbolische, soziale oder/und pädagogische Erwartungen einbringt und zuweilen sogar Ziele vorgibt. Hier gilt: Da wo Künstler unkritisch mit dem vorgeblich reflexiven Genre ›Projektkunst‹ operieren, ordnet sich künstlerische Praxis ihrer Bestimmtheit durch wechselnde Auftraggeber unter.

Somit steht die Frage im Raum, ob und wie sich eine Autonomie künstlerischer Praxis gegenwärtig überhaupt lokalisieren lässt. Der Spielraum scheint enger geworden zu sein, und dennoch liegt der Ball bei Künstlerinnen und Künstlern, eben in der Praxis. Vielleicht werden Praktiken auf Jahre hin nicht nachvollziehbar sein. Oder auf die Bedürfnisse kultureller Produktion nach reinem Gebrauchswert mit Verträgen antworten?⁵ Oder als anonyme, kollektive und pseudonyme Produktionen die Richtung weisen?⁶ Hat die Dimension des *Oeuvres*, des Lebenswerkes, genuin künstlerische Antworten?

Über all das ließe sich forschen (und das überlassen wir gern den KunsthistorikerInnen), ein starkes *Oeuvre* aber lässt sich nicht aus sprachlich vereinbarten Problemstellungen schaffen.

⁵
Die Praktiken von Michael Asher und John Knight beispielsweise.

⁶
wie um Reena Spaulings Fine Art Inc., oder in Anonym – In the Future No One Will Be Famous, Ausstellung in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt 31.10.2006-14.1.2007.

Re-doing Kaprow. Ausblick auf eine Tradition der Moderne

Mach etwas mit deiner Spucke. Nach dem Aufstehen am Morgen bis zum Eintreffen im Atelier (der Hochschule), einschließlich auf den öffentlichen Wegen dahin.

Diese Anweisung gab Allan Kaprow einigen Mitstudenten und mir im Herbst vor zwanzig Jahren. Und wir berichteten später von unseren Erlebnissen damit. Dreck, Scham und Lust waren dabei. Als Lehrer wie als Künstler war Kaprow an unmittelbaren Erfahrungen interessiert, wohl wissend, wie weit ihnen auch Sprache als evozierendes, konstituierendes und repräsentierendes Medium zur Seite steht. Für die Rezeption seiner situativen, raumgreifend performativen Arbeiten aber trat Sprache keinesfalls an erste Stelle wie bei anderen Fluxus- und Konzept-Künstlern.

Die wenigen medialen Nachrufe auf Kaprows Tod im Frühjahr 2006 sind verklungen. Wenn wir uns heute – in Hinblick auf den »first major solo display in Europe«,¹ – Kaprows antimusealem Werk nähern wollen, müssen wir und dürfen wir Gott sei Dank doch auf sprachlich von ihm Verfasstes zurückgreifen: Für die Vorbereitungen seiner Happenings war die schriftliche Partitur oder die Anweisung zentrale Form.

Ganz Mann der Avantgarde, arbeitete Kaprow sich ab 1958 mit

¹
www.vanabbemuseum.nl/engels/tentoonstellingen/allan-kaprow_e.htm, zugegriffen im Juli 2006.



4

seinen Happenings und folgenden Arbeiten gut fünfundzwanzig Jahre daran ab, die vorausgegangene Kunst teleologisch zu überwinden und lieferte schreibend auch testweise Schlagworte dafür: *happening*, *experimental art*, *un-art*, *lifelike art*, bis hin zu *real experiment*. Da er die Institution Museum bald links liegen gelassen hatte – sie ist in Kaprows *non-art* Perspektive kein Ort – und immer wieder ins unkünstlerische Leben abbog, war das parallele Schreiben von polemischen, die Kunstszene kritisch reflektierenden, zum Teil visionären Aufsätzen ein *must* für ihn. Die versammelten *Essays on the Blurring of Art and Life*² breiten aus, wie geschickt Kaprow sich im Medium Künstlertext immer wieder in den Kunstdiskurs geschrieben hat, um damit auch dem Vergessengehen eines Werkes zu begegnen, das sich außerhalb der kunsthistorischen Kriterien ereignet.

Aus heutiger Sicht Sprache verschlagend radikal bleibt sein Essay *Experimental Art* von 1966, in dem Kunst nicht mehr auf visuelle Objekte bezogen, sondern als Kommunikation begriffen wird. Ganz am Schluss von *The Education of the Un-Artist, part 1* (1971) sagt er dann »drop out«, hören wir auf mit professioneller Kunst. Tatsächlich steigen zu Beginn der 70er eine ganze Reihe von Künstlerinnen und Künstlern aus unterschiedlichen Gründen, aber immer mit Veränderung suchenden Perspektiven aus der männlich dominierten, sich unpolitisch gebenden Kunstwelt aus. Bei Kaprow selbst bleibt es eine notwendige, zu wiederholende kritische Geste zur Dekonstruktion der künstlerisch leer laufenden Professionalisierung des Berufsfeldes.

Nun aber zum eigentlichen Anlass dieser Meditation. Die Übersichtsausstellungen in München, Eindhoven, Bern und Los Angeles *Allan Kaprow. Art as Life* geben einerseits Hoffnung, dass sich die Kunstgeschichte auf diese herausfordernde Praxis des 20. Jahrhunderts endlich zu bewegt, andererseits geben einige Details in den vorab veröffentlichten Presseinformationen zu denken. Verpasst die retrospektive Schau bei allem Bemühen womöglich

2

Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, hrsg. von Jeff Kelley, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2003.

die dem Kaprowschen Werk wesentlichen und eigentümlichen dialektischen Momente? Oder bügelt sie diese historisierend gar zu ästhetisch genehmer Kunst? Meine Frage als Künstler an die Kuratorinnen lautet: Wie wollen sie im repräsentationalen Format der Ausstellung den Kaprowschen Werkbegriff (der Arbeit an) der ›Nicht-Repräsentation‹ vorstellen?

Der institutionelle Presstext präsentiert diesbezüglich einen historischen Perspektiv-Wechsel, da Kaprow noch zu Lebzeiten im Gespräch mit den Kuratorinnen das Museum als »Agentur für Aktion«³ identifiziert hat. Aber welche Form des kuratorischen Vorgehens ist mit dieser offenen Formel authentifiziert? Es wird auf Kaprows zuletzt gewandelte Einstellung verwiesen, seine zunächst unwiederholbaren Arbeiten nun zur *re-invention* frei zu geben. Im Verhältnis zum Umfang eines Lebenswerkes, das sich der musealen Festschreibung entziehen will, überzeugt eine anekdotische Erwähnung zunächst wenig und darf an der konkreten Form und kontextuellen Umsetzung der *re-inventions* in der Ausstellung geprüft werden.

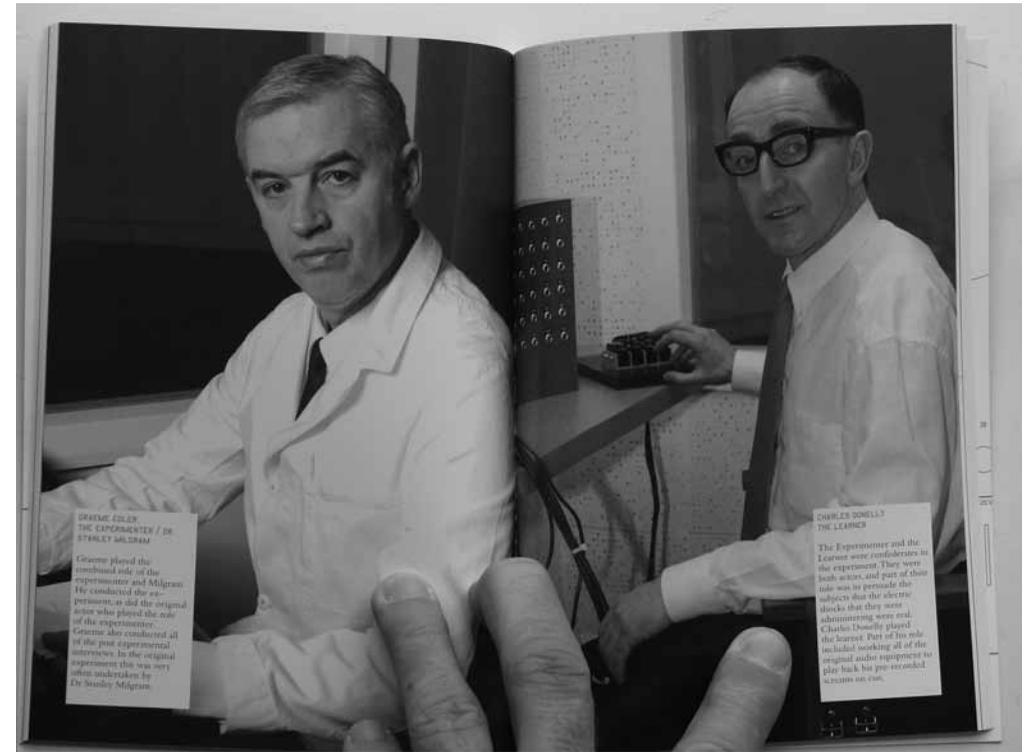
Zu einem früheren Zeitpunkt, im Katalog der ersten europäischen Übersichtsausstellung, die 1986 im Museum am Ostwall in Dortmund stattfand, verwendete Kaprow selbst den Begriff ›*re-doing*‹, um eine erneute Installation seiner historischen Environments in einem musealen Kontext zu denken.⁴ Tatsächlich zeigen die dokumentierenden Fotos im Katalog die Arbeiten *Yard* wie auch *Push and Pull* in einer Art rekonstruierender Ästhetik. Kaprow reflektierte die Problematik solcher *pastiche*-Arbeiten im Ausstellungskontext weiter und kam anlässlich einer retrospektiven Ausstellung 1991 in der Fondazione Mudima in Mailand zum künstlerisch viel intensiveren und eigentümlicheren Konzept der *re-invention*: Die zentrale Metapher eines Werkes soll dabei erhalten bleiben, aber in der neuen Gegenwart unvorhersehbar interpretiert und umgesetzt werden.⁵

Das heute wilde Durcheinander der Begriffe in den ankündigenden Presstexten und Webseiten – »so genannte re-enactments«,

³ Presseinformation zur Ausstellung, Haus der Kunst, München. Dem Autor von den Kuratorinnen im August 2006 zugesandt.

⁴ Allan Kaprow, *Ausst.-Katalog Museum am Ostwall, Dortmund, 1986; S. 18.*

⁵ Jeff Kelley, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004, S. 218.*





»restaging«, »reconstructies«, »heropvoeringen«, »neue Versionen« und schließlich auch »re-invention« – zeigt allerdings, wie unklar die Konsequenzen dieser Künstler-Anweisung für Museen und Sammler bislang sind. Ich denke, dass der Radikalität der *re-invention* nur Rechnung getragen ist, wenn sie konsequent mit »Neu-Erfindung« übersetzt und ausgesprochen wird. Die künstlerisch interessante, aber auch brisante Frage lautet: Wie weit reicht der künstlerische Spielraum für die Interpreten der neu erfundenen Situationen und *Environments*? Auf dass da, wo Kaprow draufsteht, auch noch Kaprow drin ist?

In der Geste der Neu-Erfindung wird dem Interpreten praktisch und tatsächlich die Verantwortung des öffentlichen »Sprechens« übertragen, – und damit auch eine Form der Autorschaft. Das Werk soll zum Zeitpunkt der erneuten Veröffentlichung seine Bedeutung in der neuen Gegenwart entfalten, was auch seine kritische Haltung zum institutionalisierten Kunstkontext mit einschließt.

Der Künstler Olav Westphalen trifft Allan Kaprow noch im November 2005, zur Besprechung einer geplanten *re-invention* von *Tire Tower*, auf dem Campus des Bard College (NY). Auch dabei nannte Kaprow mit »site specific«, »ephemeral« und »critical towards art« noch mal die drei Kriterien zur Praxis der *re-invention* seiner Werke.⁶

Während wir die ersten beiden als durch Kunstausbildung heute akademisch gewordene Standards abhaken können, bleibt als ausschlaggebendes Kriterium der *re-invention* eben jene kritische Motivation und Haltung gegenüber der Kunst wie der Künstlerrolle zum Zeitpunkt der neuen Veröffentlichung.

Die Kuratorinnen der kommenden Ausstellungen nun haben die ihnen von Allan Kaprow zugewiesene Rolle der Interpreten an Künstler-Professoren delegiert,⁷ die die Anweisungen mit ihren Studenten interpretieren sollen. Dies scheint im Hinblick auf Kaprows breite Lehrtätigkeit zunächst konsequent, wirft aber neue Fragen

⁶
Gespräch des Autors mit Olav Westphalen, Stockholm, 30. Sept. 2006.

⁷
Involviert sind die Klassen Herman Pitz, Magdalena Jetelová und Stefan Römer der Akademie der Bildenden Künste München. In: Presseinformation zur Ausstellung, Haus der Kunst.

auf. Was genau bedeutet es, wenn eine ausstellende Institution die Neuformulierung einer kritischen Geste in Auftrag gibt? Darf sich die Rolle der interpretierenden Künstler/Studenten zu Ko-Autoren der Geste erweitern?

Wenn die Kuratorinnen die Rolle der Interpreten delegieren, dann wohl auch, um sich der belastenden Exponiertheit und Verantwortung der Autorschaft zu entziehen. Lieber verbleiben sie in dem dem Museum zugewiesenen Terrain des vorgeblich distanzier-ten Wissenschaftlerblicks, – und sind dennoch die Königsmacher. Die öffentliche Exponiertheit des Re-Interpreten mag auch den Kurator am Bard-College abgeschreckt haben. Die Neu-Erfindung der Kaprow-Arbeit wurde dort leider abgesagt.

Die ernsthafte Alternative für eine Kaprow-Werkschau wäre ein Künstler als Kurator, so wie beispielsweise Rémy Zaugg die Giacometti-Ausstellung 1993 in Paris eingerichtet hat.

Im übrigen besteht bei der hier angedachten Problematik der *re-invention* kein Bezug zu den gegenwärtig verbreitet praktizierten *re-enactments*: Diese sind als eine Form der Appropriation, nämlich der von (primär historischen, aber auch künstlerischen) Ereignissen, als *Ready-made* Material durch Künstler zu verstehen, und beziehen aus der Re-Inszenierung des Ereignisses im aktuellen Kunstkontext als Um- bzw. Neudeutung ihren künstlerischen Wert.

Und überhaupt: Die aktuell ausgerufene Begeisterung für Kaprow seitens der Künstler, insbesondere der Performance-Szene, wie die Museumsinformationen es verlauten lassen, konnte ich kaum ausmachen. Dagegen ist im gegenwärtigen Kunstbetrieb die Neigung zu einer anderen, sicheren Bühnentheatralität à la Meese nicht zu übersehen.

Wenn Kunsthistoriker heute den Blick auf Konzept und Praxis der Neu-Inszenierung von performativen, situativen Werken richten, – sie diese quasi bei Kaprow am Lebensende entdecken – , so betrachten wir das weit weniger aufgeregt, da solche Fragen für einige Künstler meiner Generation seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre virulent waren und in Abgrenzung zu einer objekt-fixierten Praxis der Installation weiterentwickelt wurden. Drei Beispiele stelle ich in diesem Zusammenhang kurz dar.

1994 präsentiert Elin Wikström in Malmö erstmalig *Rebecka is Waiting for Anna, Anna is Waiting for Cecilia, Cecilia is Waiting for*

Marie... Unter dem von Wikström gesetzten Begriff *re-activation* sind die Ausstellungsbedingungen zur erneuten öffentlichen Präsentation dieser »constructed situation« mit gut 15 Statistinnen in einem begleitenden Text formuliert.⁸ Neben den Anweisungen und der dazugehörigen Dokumentation ist auch festgehalten, dass die Materialien der Dokumentation *nicht* auszustellen sind, sondern als Archiv anwachsen. 2000 hat das Moderna Museet, Stockholm, die Arbeit in Form der Anweisungen und des Archivs für seine Sammlung gekauft; sie ist seitdem mehrfach wieder gezeigt worden, unter anderem in Baltimore, London und Turin.

That we know/Ce qu'on sait/Was man weiß ist eine Arbeit von mir betitelt, die 1994 als erstes in Glasgow öffentlich wurde. Das Konzept an die ausstellenden Institutionen nennt für *jede zukünftige, neue Präsentation* (des vollständigen Monatssatzes aller weltweit erscheinenden ELLE-Magazine sowie einer Diskussionsrunde mit ausgewählten Gästen) die Beschaffung eines aktuellen Satzes der Magazine sowie die Produktion eines eigenen, grafisch aktuellen Plakates zur Ankündigung der Veranstaltung.⁹ Damit wurde künstlerisch bereits der ersten öffentlichen Präsentation der Status des Originals genommen und der Spielraum auf eine Reihe von Aktualisierungen erweitert, auf alle (immer auch Zeitkontext-bezogenen) Momente in der Öffentlichkeit.

Sehr bekannt sind Erwin Wurms *One Minute Sculptures* aus der Mitte der 90er, die auf der Basis der von ihm so benannten »instruction diagrams« und einer »possibility of renewed performance« realisiert werden. Ein Vertrag dazu regelt einen erneuernden Austausch der Referenzobjekte (zum Beispiel Pullover) nach 20-30 Jahren. Er garantiert, dass die Objekte in diesen performativen Arbeiten nicht missverständlich als historische Objekte wahrgenommen werden.¹⁰

Noch einmal zur anstehenden Museumsschau, die auch als *Allan Kaprow. 1955–2006* angekündigt ist. Die als Konzept der

8
Gespräche des Autors mit Elin Wikström im Herbst 2002. Pdf-Dokument, Short info about the reactivations of my works, September 2006.

9
Brief des Autors an Simon Starling, Transmission Gallery Glasgow, September 1994; später an Ami Barak, Montpellier, FRAC Languedoc Roussillon 1995, und an Cecile Bourne, Taipei Art Museum, Taiwan, 1998.

10
„A conversation with Hans Ulrich Obrist“ in: Erwin Wurm, Ausst.-Kat. Galerie Krenzingler, o.O., o.J., S.44-53.



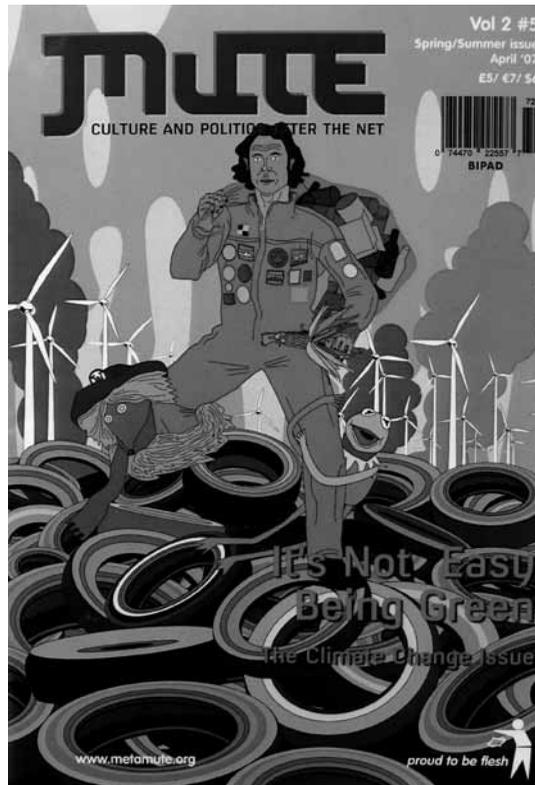
Ausstellung formulierte Gleichzeitigkeit von dokumentarischem Material und *re-inventions* ist in Bezug auf das eigentliche Potential der letzteren nicht unproblematisch, da diese durch die Präsenz von Dokumentation in eine Zeitachse gebracht, auf ihren Ursprung verwiesen und zur Repräsentation werden können, die ihre Umdeutung zum Unterhaltungsangebot möglich macht. »Lust auf ein Happening?«, der auf der Webseite zur Teilnahme einladende Marketing-Jargon zeigt es.¹¹

So zeichnet sich das gegenwärtige Interesse an Kaprow eher als Begeisterung der Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher ab, ein bislang links liegen gelassenes Feld starker künstlerischer Produktion und Reflexion des 20. Jahrhunderts entdeckt zu haben, und mit ihrer musealen Präsentation Kunstgeschichte neu schreiben zu können. Schließlich darf auch die Marktwert steigernde Dynamik der musealen Präsentationen nicht ausgeblendet werden: Die den Nachlass verbreitende Galerie Hauser & Wirth hat bereits 2005 den missratenen Versuch unternommen, Kaprows 1967er Arbeit *Fluids* im Kontext der Basler Kunstmesse zu re-inszenieren, um daraus eine ästhetische Broschüre werden zu lassen, und dabei auffällig ungenau zu kennzeichnen. Es ist selbstverständlich, dass die Anweisungen zur *Re-was-auch-immer* jetzt teure Ware geworden sind. Als anderer Ansatz steht schließlich noch Christoph Schlingensiefels *Kaprow City* für die Spielzeit Herbst 06 an der Berliner Volksbühne im Angebot.

Konstatieren muss man allerdings die gegenwärtige Neigung und die breite Präsenz diverser Formen des Rekurrierens, des *Re-makes* und *Re-was-auch-immer*. In der Praxis der 90er Jahre gab es viele direkte Bezüge auf die Kunst der 60er/70er, doch scheinen sich heutige davon sehr zu unterscheiden. Ging es in der ersten Hälfte der 90er um die legitime Aufnahme und Fortführung von bestimmten, kritischen künstlerischen Praktiken nach einer Periode ihrer Marginalisierung, so schwingt im gegenwärtigen Gestus des Rekonstruierens – ob von Künstlern oder von Kunsthistorikern und Institutionen – kaum ein Fortsetzen mit, sondern *kulturelle Vergewisserung*.

11

www.hausderkunst.de, zugegriffen am 5. Oktober 2006.



Erfahrung ist immer auch sozial codierte Erfahrung, ob im Lebensalltag oder im Rahmen der Kunst, und aus dieser gegenwärtigen Perspektive hat Kaprows Dichotomie von Leben und Kunst schon länger an Bedeutung verloren: Unter den westlichen Arbeits- und Lebensbedingungen ist der Ausflug in das reale Leben eine gleichermaßen fabrizierte Produktwelt. Die Spannung Kunst/Leben hat sich verändert und erscheint historisch.

Warum aber kulturelle Vergewisserung? Ich wage folgende Hypothese: Das gegenwärtige Zeitgefühl speist sich aus dem Eindruck der Rückkehr in einen langfristigen historischen Prozess, mit all seiner Komplexität, in eine Zeit *ohne* Nahzukunftserwartung. Nach einer sich permanent weiter schreibenden und handelnden Moderne und ihrer als Fortsetzung der Gegenwart imaginierten Zukunft wird der gegenwärtige kulturelle Horizont mit unter anderem von Fundamentalisten verschiedener religiöser Couleur vorgebrachten, prä-modernen Zeitbezug konfrontiert.

Die durch einen solchen Wiedereintritt in offene Geschichtlichkeit ausgelöste Verunsicherung verstärkt Bedürfnisse an einer Art Rückversicherung der eigenen kulturellen Gewordenheit. Dies mag zu einer vorläufigen oder anhaltenden Abkehr vom Avantgarde Movens des 20. Jahrhunderts führen, seinem künstlerischen Überwinden der Vergangenheit. Sich kulturell der entschwindenden Moderne vergewissern zu wollen, generiert das Interesse, sich den Gesten und den noch lebenden Zeitzeugen jener Künstlergeneration zu widmen, die die ästhetischen Paradigmen der Gegenwart immer noch prägen.

Kaprows Vermächtnis für die Praxis folgender Künstlergenerationen im Kontext der westlichen Moderne liegt heute daher vermutlich in seiner bereits am Ende der 60er, zu Beginn der 70er Jahre formulierten Verabschiedung von sich avantgardistisch ablösenden Kunststilen und dem bis heute noch darauf bauenden, professionalisierten Markt und Ausstellungsbetrieb. Er eröffnete eine überzeugende Alternative: für die künstlerische Praxis selbst Koordinaten des inkonsumerablen Experimentierens zur

12

Zuerst veröffentlicht in: January 5-31, 1969, Ausst.-Kat., New York; Seth Siegelaub, 1969, ohne Paginierung.

Aktualisierung der Gegenwart formuliert, wie konsequenterweise auch die Veränderung der Künstlerrollen angestoßen zu haben.

Parallel zu Lawrence Weiners ebenso folgenreicher *Declaration of Intent*¹² ist damit der Blick auf die Geschichte moderner künstlerischer Praxis verändert. Die durch Kaprow vorgedachte Rückkehr der künstlerischen Moderne in die Geschichte der Menschen hat weit reichende Implikationen für ein gegenwärtiges Kunst machen und Künstler sein.

Gehen wir uns die Ausstellung anschauen, um zu sehen, ob sie möglicherweise mehr enthält als sie verspricht.

Preview of a 2001-Visual-of-the-USA-Landscape-Via-Supersonic-Jet. Every seat on the jet is equipped with monitors showing the earth below as the plane speeds over it. Choice of pictures in infrared, straight color, black-and-white; singly or in combination on various parts of the screen. Plus zoom lens and stop-action controls.

Scenes from other trips are retrievable for flashback cuts and contrasts. Past comments on present. Selector lists: Hawaiian Volcanos, The Pentagon, A Harvard Riot Seen When Approaching Boston, Sunbathing on a Skyscraper.

Audio hookup offers nine channels of prerecorded criticism of the American scene: two channels of light criticism, one of pop criticism, and six channels of heavy criticism. There is also a channel for recording one's own criticism on a take-home video cassette documenting the entire trip.

*P.S. This, also, is not art, because it will be available to too many people.*¹³

13

in: Education of the Un-Artist, Part 1, zuerst veröffentlicht in: Art News 69, no.10, S.