

Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften

**Biertrinken als partizipatorische Handlung
in der zeitgenössischen Kunst**

unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke
von Tom Marioni und Cyprien Gaillard

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
im Fach Kunst der Universität Paderborn

vorgelegt von

Anell Stella Bernard

Erstgutachterin: Prof. Dr. Sabiene Autsch

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Sara Hornäk

Erklärung

Hiermit erkläre ich gemäß §12 der Promotionsordnung:

- a. dass die vorgelegte Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde;
- b. dass die Arbeit bisher weder im In- noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde;
- c. ob bereits früher oder gleichzeitig ein Promotionsverfahren bei einer anderen Hochschule oder bei einer anderen Fakultät beantragt wurde, gegebenenfalls nebst vollständigen Angaben über dessen Ausgang.

Ort, Datum

Unterschrift

Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst

unter besonderer Berücksichtigung ausgewählter Werke
von Tom Marioni und Cyprien Gaillard

»Through the lips and over the gums
Look out belly here it comes.«

Tom Robbins

»Ich Geringer trinke täglich zum Abendbrot ein Glas helles Bier und reagiere auf diese andert-halb Quart so stark, dass sie regelmäßig meine Verfassung dadurch verändern. Sie verschaf-fen mir Ruhe, Abspannung und Lehnstuhlbehagen, eine Stimmung von ›Es ist vollbracht!‹ und ›O wie wohl ist mir am Abend!‹ – ein Zustand, der gelegentlich sogar noch einen brauch-baren Einfall mit sich führt.«

Thomas Mann

INHALT

1. EINLEITUNG IN DAS THEMA	10
1.1 Untersuchungsgegenstand, Forschungsfragen und -thesen	13
1.2 Forschungsstand und Quellenlage	17
1.3 Aufbau der Arbeit	23
2. METHODISCHE HERANGEHENSWEISE	24
3. DISKURSIVE RAHMUNGEN: GEGENWARTSKUNST, PARTIZIPATIONSKUNST, MATERIAL, AUSSTELLUNG	38
3.1 Über das Zeitgenössische der Gegenwartskunst	39
3.2 Partizipationskunst	53
3.3 Das Material der Kunst	66
3.4 Die Ausstellung verhandeln – Überlegungen zu Ort, Raum und kuratorischer Praxis	98
3.5 Resümee	115
4. TOM MARIONI	120
4.1 The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art (1970–2017) – Werkbeschreibung	129
4.1.1 Rituale und Regeln in Beer with Friends	143
4.1.2 Biertrinken als partizipatorische Handlung in Beer with Friends	157
4.1.3 Konzepte von Ort, Raum und Zeit in Beer with Friends	180
4.2 Resümee	191

5. CYPRIEN GAILLARD	198
5.1 New Picturesque (2007–2012) – Werkbeschreibung	205
5.1.1 Zur Rolle des Alkohols in Cyprien Gaillards künstlerischem Werk	213
5.1.2 Ruinophilia – Zu Cyprien Gaillards Wertschätzung von Ruinen.....	219
5.2 Azteca (2007) – Werkeschreibung.....	223
5.2.1 Die Seele der Azteken – Verweise auf die Geschichte der amerikanischen Ureinwohnenden.....	230
5.2.2 Dystopische Architekturen und architektonisches Erbe.....	234
5.3 The Recovery of Discovery (2011) – Werkbeschreibung.....	242
5.3.1 Über die Verschiebung von Monumenten – Zur Bedeutung des Pergamonaltars für The Recovery of Discovery	244
5.3.2 Biertrinken als partizipatorische Handlung in The Recovery of Discovery	250
5.3.3 Konzepte von Ort, Raum und Zeit in The Recovery of Discovery	273
5.4 Resümee	285
6. SCHLUSS.....	290
 ANHANG	 298
 LITERATURVERZEICHNIS	 302
 ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	 334



Abb. 1

Emeka Ogborn, *Prost* (aus der Serie *Sufferhead Original*), 2017

1. EINLEITUNG IN DAS THEMA

»See now
 Ready now
 Ready together
 Everybody on this record now
 Join up now
 It's coming
 Now«

Fela Kuti: ›Original Suffer Head‹ (Auszug)¹

2017 bringt der nigerianische Künstler Emeka Ogboh mit *Sufferhead Original* ein Craft-Beer-Projekt auf den Weg, dessen Zusammensetzung von den gustatorischen Erfahrungen und Erlebnissen von in Europa lebenden Afrikaner*innen inspiriert worden ist. Mit dem Bier, das mit einer leichten Chili-Note wie auch einem Hauch von Schwarzwälder Kirsch versetzt worden ist, versuchte Ogboh eine Verbindung zwischen der Vorstellung Europas von Reinheit, wie sie sich zum Beispiel im deutschen Reinheitsgebot manifestiert, und der afrikanischen Einwanderergemeinschaft herzustellen.² Der Titel seines Brauprojekts verweist zudem auf den Song *Original Suffer Head* von Fela Kuti aus den 1980er-Jahren; einem Jahrzehnt, in dem viele Menschen aus Nigeria aus politischen oder wirtschaftlichen Gründen emigrierten – der Song handelt davon.³ Erstmals genießen konnten *Sufferhead Original* die Besucher*innen der *documenta 14* (Kassel 2017); vor Ort in Kassel oder zu Hause. Im selben Jahr initiierte Ogboh dann mit *Quiet Storm* ein weiteres Craft-Bier-Projekt, diesmal für die Gäste der Ausstellung *Skulptur Projekte* (Münster 2017).⁴ Für dieses Bier kombinierte der Künstler Imkerhonig aus der Innenstadt Münsters mit einem Fermentations-Soundtrack, den ein Münsteraner Musiker aus Klangelementen von einem Markt aus Lagos, Nigeria entwickelte. Das Bier *Quiet Storm* wurde während seines Brauvorgangs und seiner Gärung durchgängig mit dieser eigens entwickelten Komposition beschallt.

¹ Fela Kuti: Original Suffer Head Lyrics, 1981, online verfügbar unter <https://genius.com/Fela-kuti-original-suffer-head-lyrics>, zuletzt geprüft am 31.05.2020.

² Emeka Ogboh: Sufferhead Original, online verfügbar unter <http://sufferhead.de/project/>, zuletzt geprüft am 03.05.2020.

³ Johannes Halder: Schwarzbier, das nach Migration schmeckt. Ausstellung von Emeka Ogboh, 2017, online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-von-emeka-ogboh-schwarzbier-das-nach-migration.1013.de.html?dram:article_id=400441, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁴ Emeka Ogboh; Thomas Bucker: Making of ›Quit Storm‹. An exclusive triple beer brewed with the sound of Lagos, 3:26 min., online verfügbar unter <https://vimeo.com/213249335>, zuletzt geprüft am 31.05.2020.

Emeka Ogboh setzt sich in seinem künstlerischen Werk unter anderem mit einigen seiner persönlich wahrgenommenen Eindrücke sowie gängigen Stereotypen, der Differenzierungspolitik und der Integration von Afrikaner*innen im gegenwärtigen Europa auseinander und hinterfragt in einem Modus der Neukontextualisierung Begriffe wie Identität und Nationalität. Er spielt mit Kategorien wie Exotik und Fremdheit oder Heimat und Vertrautheit, was er in seiner fotografischen Arbeit *Prost* (2017, aus der Serie *Sufferhead Original*, vgl. Abb. 1) auf die Spitze treibt. Hier scheint eine Gruppe vermeintlicher Nigerianer*innen, gekleidet in Lederhosen und Dirndl, platziert in ›typisch deutschem‹ Ambiente, den Betrachter*innen mit ihren Maßkrügen gefüllt mit Schwarzbier imaginär zuzuprosten. »Schwarzbier, das nach Migration schmeckt«⁵ – so ist ein Zeitungsartikel über die Fotoserie von Ogboh betitelt; doch wie schmeckt Migration, wie die eigene Identität? Wie schmeckt Heimat und führt der Genuss eines *Sufferhead Original* etwa zur Immigration?

Wenngleich der Gehalt vom selbst gebrauten Künstlerbier in Schlussfolgerungen wie »Ein Kunstwerk zum Trinken«⁶ ebenso logisch wie simpel erscheint, zeigt bereits das Beispiel Emeka Ogboh, dass sich hinter dieser simplen Kategorisierung vielmehr vielfältige wie hochkomplexe Fragestellungen verbergen. Dieser vereinfachten Gleichung von ›Biertrinken als Kunst‹ soll im Rahmen dieser Arbeit nachgespürt werden.

⁵ Halder: Schwarzbier, das nach Migration schmeckt, 2017.

⁶ Susanne Burkhardt: Documenta-Bier »Sufferhead«. Ein Kunstwerk zum Trinken, in: Deutschlandfunk Kultur, 09.06.2017, online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-bier-sufferhead-ein-kunstwerk-zum-trinken.2156.de.html?dram:article_id=388328, zuletzt geprüft am 16.04.2020.

1.1 UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND, FORSCHUNGSFRAGEN UND -THESEN

Bierpyramide: Bechern für die Kunst | 72.000 Flaschen Freibier für trinkfreudige Kunstkenner | When is food, or drink, art? | Bier-Pyramide in den Kunst-Werken. Rausch und Raubbau | Vergänglichkeit in Bierkartons | Kulturerbe und Komasaufen | Prost, Cheers, Salute | Kopfweh-Bier mit Botschaft | Braukunst auf der documenta | Der Klang aus Lagos steigt zu Kopfe | Alcohol as art | Ein Prosit auf Pergamon – Ex und hopp | Ein Prosit dem Kolonialismus | Schwarzbier, das nach Migration schmeckt | Ein Kunstwerk zum Trinken | Impure Prost | Biertrinken als höchste Kunstform? | It's really art – drinking beer and gabbing with friends | Wie schmeckt Kunst? | Migration mit Gerstensaft | Biertrinken als Kunstform | The art of drinking | Sprudelnder Quell aus der Bierflasche | Bier-Trinken für die Kunst⁷

Diese Aneinanderreihung ist eine Auswahl an Schlagzeilen aus Tageszeitungen, Kunstmagazinen und -blogs sowie Rundfunkbeiträgen, die einem repräsentativen Querschnitt aus dem breiten Medien- und Presseecho zu drei künstlerischen Arbeiten entsprechen. Bei den Arbeiten handelt es sich um *Sufferhead Original* (2017) von Emeka Ogboh, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (1970-2017; kurz: *Beer with Friends*) von Tom Marioni sowie *The Recovery of Discovery* (2011) von Cyprien Gaillard.

Schauen wir uns eine Headline und ihre Subline genauer an:

»Bier-Trinken für die Kunst. Berlin – Da werden selbst Kunstmuffel hellhörig. Ein Künstler hatte 72.000 Flaschen Bier aufgestapelt. Wer auf die Pyramide gekraxelt ist, durfte sogar das flüssige Gold genießen. Was das mit Kunst zu tun hat: Der französische Künstler Cyprien Gaillard scheint ein leidenschaftlicher Biertrinker zu sein. Anders ist seine Idee, eine Pyramide aus 72.000 vollen Bierflaschen zu bauen, wohl nicht zu erklären. [...]«⁸

Dieser kurze Text stellt vor allem das Biertrinken in den Vordergrund und deklariert es als eine Besonderheit. Die angebotene Biermenge scheint ebenfalls erwähnenswert zu sein, schließlich handelt es sich bei 72.000 Flaschen – ob nun innerhalb eines Kunstkontexts oder nicht – um eine Menge, die die meisten Menschen noch nicht gesehen haben dürften. Im Text rückt gleichzeitig der Kunstaspekt in den Hintergrund; die beschriebene Szenerie scheint banal und wird ins Lächerliche gezogen, sodass der Grund für die Entstehung des Kunstwerks letztlich nur mit der Liebe des Künstlers zum Bier erklärt werden kann.

⁷ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit befinden sich die vollständigen Quellenangaben für die 23 ausgewählten Schlagzeilen im Literaturverzeichnis auf Seite 288 f.

⁸ J.B.: Bier-Trinken für die Kunst, in: Merkur tz, 25.05.2011, online verfügbar unter <https://www.tz.de/welt/video-bier-trinken-kunst-1258487.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

Im Vergleich mit den weiteren aufgeführten Schlagzeilen ist zunächst einmal auffällig, dass sich die inhaltlichen Aussagen sehr ähneln. Ein Großteil der Schlagzeilen kann dadurch nicht eindeutig der entsprechenden künstlerischen Arbeit zugeordnet werden. In vielen Headlines ist das Biertrinken plakativ in den Vordergrund gestellt, oft verknüpft mit der Feststellung, dass dies ›für‹ die Kunst getan oder ›als‹ Kunst aufgefasst werden müsse. Diese Fokussierung auf das ›Biertrinken‹ verwundert nicht, denn auch wenn schon seit den 1960er-Jahren Lebensmittel als Material ihren Einzug in die Kunst gefunden haben, stellt es immer noch eine Seltenheit dar, innerhalb musealer Grenzen Lebensmittel nicht nur konsumieren zu dürfen, sondern sogar zu ›sollen‹. Was in diesem Zuge weiterhin auffällig ist, dass sich auch in der kunstwissenschaftlichen Literatur sehr stark auf den Vorgang des Biertrinkens an sich sowie die Besonderheit des Trinkens von Alkohol im institutionellen Rahmen konzentriert wird – die Rolle der Partizipant*innen, deren Beteiligungsprozesse durch zum Beispiel das Trinken des Bieres oder auch die Konstitution der entsprechenden räumlichen Gegebenheiten vor Ort werden lediglich marginal und damit unzureichend behandelt. In der näheren Auseinandersetzung mit den für die vorliegende Arbeit ausgewählten künstlerischen Positionen aus dem Kontext ›Bier und Biertrinken in der Kunst‹ zeigte sich zudem, dass nicht nur in den populärwissenschaftlichen Medien, sondern auch in der kunsttheoretischen Diskussion eine Verkürzung stattfindet.

Aus der bereits in der Einleitung eröffneten Gleichsetzung ›Biertrinken als Kunst‹ wird der Untersuchungsgegenstand abgeleitet. Um die Bedeutung des partizipatorischen Handelns der Kunstrezipient*innen stark zu machen und die ausgewählten künstlerischen Beispiele kunsthistorisch zu verorten, wird diese Gleichsetzung erweitert zu ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹. Dies entspricht dem Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Aus den Implikationen dieser immer noch verkürzten Darstellung des Untersuchungsgegenstandes lassen sich folgende Forschungsthemen und -fragen formulieren:

Erstens: Materialien im Allgemeinen sowie das Bier als Material im Speziellen tragen durch ihre Konnotationen, Eigenschaften oder symbolischen Bedeutungen an der Konstitution des Kunstwerkes unmittelbar bei. In der Aktivierung der menschlichen Nahsinne während der Vorgänge des Essens und Trinkens zeigt sich zudem eine besonders intime, da existenzielle Nähe zum Menschen und damit zum Selbst. Fragen, die sich hier anschließen, sind unter anderem: Wodurch zeichnet sich diese Nähe aus? Was

kennzeichnet das Material Bier, durch welche Eigenschaften definiert es sich? Auf welche Art und Weise wirken die Rezipient*innen auf dieses Material ein und was macht das Material mit seinen Rezipient*innen? Relevant sind aus dieser materialästhetischen Sicht neben der vielfältigen und oft außergewöhnlichen Verwendung von Bier als künstlerischem Material auch die historische Entwicklungsgeschichte von Bier sowie kulturhistorische, gesellschaftliche sowie soziale Bedeutungen und Konnotationen des Biertrinkens.

Zweitens: Die Partizipant*innen und die Form ihrer partizipatorischen Handlungen haben einen unmittelbaren Einfluss auf die Konstitution des Kunstwerkes und vice versa. Es ergeben sich Fragestellungen wie die folgenden: Wenn Biertrinken eine partizipatorische Handlung (in der Kunst) ist, wie gestaltet sich diese? Ist die Ausgestaltung der Handlungen frei oder durch Vorgaben und Regeln bestimmt? Welche Auswirkungen haben die Handlungen auf das Kunstwerk? Partizipieren die Partizipant*innen allein oder gemeinsam? Das Biertrinken als partizipatorische Handlung wird dabei als eine konkrete Handlung verstanden, die über den natürlichen Vorgang, mit dem Körper eine (alkoholische) Flüssigkeit aktiv aufzunehmen, hinausgeht. Vielmehr stellt sich die Frage, inwieweit das Trinken von Bier in künstlerischen Kontexten in der Lage ist, bekannte Handlungen und kognitive Denkmuster zu hinterfragen, zu transformieren oder zu dekonstruieren.

Drittens: Der Untersuchungsgegenstand lautet ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹. Neben Fragen das Material Bier sowie die partizipatorische Handlung des Biertrinkens betreffend eröffnet der Untersuchungsgegenstand auch weitere Fragestellungen: An welchen Orten, zu welcher Zeit oder in welchem Zeitrahmen finden die partizipatorischen Handlungen statt? Wie gestalten sich die Handlungsräume und welche Raumkonzepte liegen ihnen zugrunde? Wer initiiert die Handlungen? Wann sind sie abgeschlossen? Untersucht werden soll im Kontext von Ort, Raum und Zeit vor allem, welche performativen Gefüge und relationalen Gemeinschaften die künstlerischen Werke mit und aus Bier in der Lage sind, zu erzeugen.

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist sowohl Bier als Material der zeitgenössischen Kunst als auch das Biertrinken als konkrete Handlung in kunsthistorische Kontexte zu verorten. Der in der Einleitung dargestellten Simplifizierung des Themas im Allgemeinen sowie der bis dato mangelnden Berücksichtigung in der Forschung (siehe dazu auch die Ausführungen zum Forschungsstand und zur Quellenlage in Kapitel 1.2) soll

hiermit etwas entgegnet werden. Auch soll sich der übergeordneten Leitfrage, wie das Bier aus materialästhetischer und das Biertrinken aus kulturhistorisch und gesellschaftlicher Perspektive zur Bedeutungsgenerierung beitragen, genähert werden.

Um das Bier (als Material der Kunst) sowie die konkrete Handlung des Biertrinkens in zeitgenössischen künstlerischen Kontexten aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten zu können, werden diskursive Rahmungen erarbeitet. Um Antworten auf die aufgeführten sowie weitere Forschungsfragen zu finden und sich dadurch dem Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ weiter anzunähern, werden schließlich ausgewählte künstlerische Arbeiten von Tom Marioni sowie Cyprien Gaillard zur Analyse herangezogen. Da sich keine einzelne kunstwissenschaftliche Methode als für dieses Vorhaben geeignet erwiesen hat, wurde ein Methoden-Mix zusammengestellt und eingesetzt. Um dennoch eine gewisse Vergleichbarkeit der ausgewählten künstlerischen Arbeiten zu erzielen, wurden weiterhin Untersuchungskategorien entwickelt (siehe Kapitel 2). Diese Kategorien unterstützen dabei, sich den ausgewählten Werken multiperspektivisch und vor allem systematisch zu nähern.

1.2 FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Das folgende Kapitel dient dazu, die der Arbeit zugrundeliegenden Primär- und Sekundärquellen vorzustellen. Bis heute liegt keine wissenschaftliche Arbeit vor, die Bier als künstlerisches Material kunsthistorisch erforscht. Darüber hinaus gibt es weder Einzelanalysen von künstlerischen Arbeiten, in denen Bier als Material eingesetzt wird, noch eine Einbettung dieser in einen größeren theoretischen Kontext. Auch das ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ ist bis dato nicht explizit in der Kunstwissenschaft erörtert worden. Eine umfangreiche Bestandsaufnahme der Autorin förderte jedoch eine überraschende Quantität von ›Bierarbeiten‹ zeitgenössischer Künstler*innen zutage und zeigte, dass das Bier als an sich kunstoffremdes Material längst fest im Materialrepertoire der Gegenwartskunst verankert ist. Die Tatsache, dass dem Bier als einem alkoholischen Getränk sowie dem Trinken von Bier auch aus kulturhistorischer, gesellschaftlicher wie sozialer Perspektive eine einzigartige Bedeutung zukommt (siehe Kapitel 3.3), unterstreicht die Relevanz des Forschungsprojektes. Aufgrund des aktuellen Forschungsstandes und der identifizierten Forschungslücken ergibt sich das Erkenntnisinteresse, zum einen das Bier als künstlerisches Material und zum anderen den Aufnahmeprozess des Biertrinkens in künstlerischen Kontexten zu untersuchen. Da Bier zu den Alkoholika gehört, werden auch soziale Ambivalenzen eine Rolle spielen, wodurch der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit auch aus gesellschaftlicher Sicht eine spannende Forschungsperspektive bereithält. Die vorliegende Dissertation soll damit einen Beitrag zur Kunstgeschichte (flüssiger) alimentärer Realien als Material und Gegenstand der zeitgenössischen Kunst leisten.

Wenngleich sich auch die Anfertigung eines lexikonartigen, systematischen Überblicks über Bier als Material der Kunst und einer entsprechend breitgefächerten Auswahl an künstlerischen Positionen als Forschungsprojekt anbieten würde, stehen im Fokus der vorliegenden Arbeit vor allem zwei exemplarisch ausgewählte Künstler. Die Auswahl der Künstler und ihrer Werke argumentiert sich zum einen aus der hohen Bedeutung des Bieres in ihrem künstlerischen Wirken sowie zum anderen aus ihrer unterschiedlichen Schaffenszeit, was auch generationsspezifische Fragestellungen in den Blick rücken lässt. Während sich der US-amerikanische Künstler Tom Marioni – beginnend in 1970 – seit mittlerweile über 50 Jahren mit dem Bier als ›sozialem Schmierstoff‹ in den unterschiedlichsten künstlerischen Ausgestaltungen befasst, aktualisiert der französi-

sche Künstler Cyprien Gaillard das Biertrinken vor dem Hintergrund der 2010er-Jahre und bietet es im Zuge destruktiver Aneignungsprozesse den Rezipient*innen an. Eine solche Fokussierung auf lediglich zwei Künstler hat den Vorteil, dass umfassendere Studien möglich sind, während im Rahmen einer lexikonartigen Zusammenschau Abstriche bezüglich des Detailliertheitsgrads zu machen wären.

QUELLENLAGE

Durch umfangreiche Recherchen konnten zahlreiche videografische wie schriftliche Interviews mit den beiden Künstlern aufgetan werden, die als entscheidende Primärquellen dienten. Besonders erwähnenswert sind hier das aufgezeichnete Interview von Hans Ulrich Obrist und Cyprien Gaillard aus 2011⁹ sowie das Transkript *Oral history interview with Tom Marioni*¹⁰ von Mija Riedel aus 2019. Tom Marioni war darüber hinaus auch als Autor äußerst aktiv. In den Bänden *Writings on art*¹¹ oder *Sculpture and Installations*¹² verfasste er unter anderem zahlreiche Anweisungen und Regelwerke darüber, wie sich zum Beispiel Kurator*innen zu verhalten haben oder wodurch sich eine Skulptur auszeichne. Tom Marionis Memoiren *Beer, art and philosophy*¹³ fungieren zudem als umfassende Retrospektive auf Marionis künstlerisches Wirken in mehr als 30 Jahren (siehe Kap. 4.1.2). Darüber hinaus konnte mit Tom Marioni eine E-Mail-Korrespondenz aufgebaut werden. In dieser bestätigte der Künstler der Autorin unter anderem, dass seine Arbeit *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* auch nach 2020 fortgeführt werden würde (siehe Anlage A.1, S. 298). Auch sei bereits eine Jubiläumsausstellung geplant gewesen, die jedoch aufgrund der Restriktionen durch die Corona-Pandemie verschoben werden musste. Tom Marioni ließ der Autorin außerdem eine Liste zukommen, in der die Stationen von *Beer with Friends* von 1970 bis 2020 aufgeführt sind (siehe Anlage A.2, S. 301). Da die ausgewählten künstlerischen Arbeiten von Tom Marioni und Cyprien Gaillard nicht mehr im Rahmen von Ausstellungen zugänglich waren, wurden als Bildquellen zahlreiche Installation Shots für die Analysen herangezogen.

⁹ Hans Ulrich Obrist: Hans Ulrich Obrist interviews Cyprien Gaillard, 2011, 55:00 min., online verfügbar unter <https://vimeo.com/26595859>, zuletzt geprüft am 01.08.2019.

¹⁰ Mija Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017, online verfügbar unter <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-tom-marioni-17535#transcript>, zuletzt geprüft am 10.12.2019.

¹¹ Tom Marioni: *Writings on art. 1969-1999*, San Francisco: Crown Point Press, 2000.

¹² Tom Marioni: *Sculpture and Installations 1969-1997*, San Francisco: Crown Point Press, 1997.

¹³ Tom Marioni (Hg.): *Beer, art, and philosophy. A memoir*. Tom Marioni. *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art*, San Francisco: Crown Point Press, 2003.

Die Beschäftigung mit dem Material der Kunst im Allgemeinen und dem Bier als Material der Kunst im Speziellen stellt den Ausgangspunkt dieser Arbeit dar. Umfangreiche Perspektiven auf Material und Materialität bieten die zahlreichen Aufsätze sowie Sammelbände Monika Wagners wie das *Lexikon des künstlerischen Materials*¹⁴ und *Das Material der Kunst*¹⁵. Monika Wagner befasst sich vor allem mit Themen wie Materialgerechtigkeit, -wert oder -bedeutung und liefert dabei wichtige Überblicksdarstellungen über die Rolle des Materials in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Einblicke in materialästhetische Positionen und Perspektiven der Gegenwartskunst lieferten unter anderem der Sammelband *Material und künstlerisches Handeln*¹⁶ von Sabiene Autsch und Sara Hornäk. Während sich Dietmar Rübel in *Plastizität*¹⁷ mit veränderlichen Materialien im Allgemeinen befasst, wurden darüber hinaus auch zahlreiche Quellen berücksichtigt, die sich mit Lebensmitteln als Material der Kunst im Speziellen befassen. Zu nennen sind hier vor allem Ralf Beils *Künstlerküche*¹⁸, Ausstellungsbände wie *Eating the Universe*¹⁹, *Atelier + Küche*²⁰, *Von Sinnen*²¹ oder der Tagungsband *Metabolismen*²². Erwähnenswert sind weiterhin die Bände *Essen und Trinken I und II*²³ des Kunstmagazins *Kunstforum International* oder die Zeitschriftenreihe *Journal Culinaire*²⁴ von Martin Wurzer-Berger und Thomas Vilgis, die sich in mittlerweile 30 Bänden Themen wie Tischsitten oder dem Essen in der Kunst widmen. Gastrosophische Grundlagenarbeit leisten weiterhin Harald Lemke mit Bänden wie *Die Kunst des Essens*²⁵ und *Über das*

¹⁴ Monika Wagner (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: Verlag C.H. Beck, 2010.

¹⁵ Dies. (Hg.): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Verlag C.H. Beck, 2002.

¹⁶ Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): *Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

¹⁷ Dietmar Rübel: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Schreiber-Verlag, 2012.

¹⁸ Ralf Beil: *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln: DuMont Buchverlag, 2002.

¹⁹ Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (Hrsg.): *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009.

²⁰ MARTa Herford (Hg.): *Atelier + Küche. Labore der Sinne* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.

²¹ Anette Hüscher (Hg.): *Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012), Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012.

²² Isabella Augart; Ina Jessen (Hrsg.): *Metabolismen. Nahrungsmittel als Kunstmaterial*, Hamburg: Hamburg University Press, 2019.

²³ Jürgen Raap (Hg.): *Essen und Trinken I*, *Kunstforum international*, Bd. 159, 2002; Jürgen Raap (Hg.): *Essen und Trinken II*, *Kunstforum international*, Bd. 160, 2002.

²⁴ Martin Wurzer-Berger; Thomas Vilgis (Hrsg.): *Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens*, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, ab 2005.

²⁵ Harald Lemke: *Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks*, Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

*Essen*²⁶ oder Daniele Dell'Agli mit *Essen als ob nicht*.²⁷ Um sich dem Bier als Material (der Kunst), aber auch dem Bier als einem alkoholischen Getränk mit seinen kulturhistorischen, gesellschaftlichen und sozialen Bedeutungen zu nähern, wurden die Bände *Bier brauen*²⁸ und *Bier trinken*²⁹ des bereits erwähnten *Journal Culinaire* sowie kulturwissenschaftliche Abhandlungen von Jakob Blume: *Bier. Was die Welt im Innersten zusammenhält*³⁰, Hirschfelder/Trummer: *Bier. Eine Geschichte von der Steinzeit bis heute*³¹ oder Meußdoerffer/Zarnkow: *Das Bier. Eine Geschichte von Hopfen und Malz*³² herangezogen.

Neben der Perspektive auf Bier als Material wurde ein weiterer Untersuchungsschwerpunkt auf die partizipatorischen Handlungen gelegt. Wohl kaum ein Phänomen der Kunst wurde so intensiv diskutiert und aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln heraus beleuchtet wie das von der Teilnahme an Kunst. Bis heute hat sich kein eindeutiger wie nachhaltiger Diskurs zur Partizipationskunst entwickelt. Vor allem ab den 2000er-Jahren stieg die Anzahl der kunsttheoretischen Versuche, sich ganzheitlich mit dem Thema ›Partizipation‹ auseinanderzusetzen, sodass spätestens ab Mitte der 2010er-Jahre eine Sättigung einzutreten schien. Autor*innen arbeiteten sich an dem Phänomen ›Partizipation‹ ab³³, es bildeten sich unterschiedliche Lager kritischer Gegenentwürfe.³⁴

Für einen ersten Überblick über die Partizipationskunst wurde Claire Bishops Sammelband *Participation*³⁵ aus 2006 herangezogen, der theoretische Abhandlungen und Kritiken aus verschiedenen Disziplinen zusammenträgt. Bishops Band bietet damit

²⁶ Harald Lemke.: Über das Essen. Philosophische Erkundungen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014.

²⁷ Daniele Dell'Agli (Hg.): Essen als ob nicht. Gastrosophische Modelle, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

²⁸ Martin Wurzer-Berger; Thomas Vilgis (Hrsg.): Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens. Bier brauen, Journal Culinaire, Bd. 29, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, 2019

²⁹ Dies.: Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens. Bier brauen, Journal Culinaire, Bd. 29, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, 2019

³⁰ Jacob Blume: Bier. Was die Welt im Innersten zusammenhält. Von der Menschwerdung, zügellosem Weiberzechen, sozialdemokratischem Saft und alltäglichem Durst, Göttingen: Verlag die Werkstatt, 2000.

³¹ Gunther Hirschfelder; Manuel Trummer: Bier. Eine Geschichte von der Steinzeit bis heute, Darmstadt: Konrad Theiss Verlag, 2016.

³² Franz Meußdoerffer; Martin Zarnkow: Das Bier. Eine Geschichte von Hopfen und Malz, C.H.Beck Wissen, 2. Auflage, München: Verlag C.H.Beck, 2016.

³³ Silke Feldhoff hat sich in ihrer Dissertation dem ambitionierten Projekt gewidmet, für das Phänomen ›Partizipation‹ eine allgemeingültige Typologie zu entwickeln und ein Werkverzeichnis partizipatorischer Arbeiten zu erstellen. Der Versuch, die Werke zu kategorisieren, wies jedoch Inkonsistenzen und Lücken auf. Silke Feldhoff: Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik, Dissertation, 2013, online verfügbar unter https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf, zuletzt geprüft am 17.06.2020.

³⁴ Siehe unter anderem Markus Miessen: Albtraum Partizipation, Berlin: Merve Verlag, 2012; Diedrich Diederichsen: Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2009.

³⁵ Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006.

einen guten Überblick über historische sowie theoretische Entwicklungen beginnend in den 1960er-Jahren mit strukturalistischen Schlüsseltexten (Eco, Barthes) und deren Bedeutung für die gegenwärtigen sozial-kollaborativen Tendenzen von Kunst. An Claire Bishops Sammelband sowie die *Relational aesthetics*³⁶ von Nicolas Bourriaud anschließend wurde eine Auswahl an Einzelpositionen, die sich ab den 2000er-Jahren aus verschiedenen Richtungen dem Phänomen der Partizipation nähern, hinzugenommen. Berücksichtigt wurden hier vor allem Lars Blunck mit seinen Texten *Between Object & Event*³⁷ und *Werke im Wandel?*³⁸, Jacques Rancières *Der emanzipierte Zuschauer*³⁹, Claire Bishops Monografie *Artificial hells*⁴⁰, der Band *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*⁴¹ von Dietmar Kammerer, Wolfgang Kemps *Der explizite Betrachter*⁴² sowie Max Glauners Aufsatz *Partizipation als künstlerische Strategie*⁴³.

Aus der intensiven Beschäftigung mit den ausgewählten künstlerischen Arbeiten entstand das notwendige Anliegen, neben dem Kontext der Partizipation weitere kunstwissenschaftliche Diskurse in die Untersuchung miteinzubeziehen. Zur Annäherung an das ›Zeitgenössische‹ zeitgenössischer Kunst dienten dabei unter anderem die Monografien *Ästhetik des Performativen*⁴⁴ von Erika Fischer-Lichte sowie die Bände Juliane Rebentischs *Ästhetik der Installation*⁴⁵ und *Theorien der Gegenwartskunst*⁴⁶. Weiter wurden auch der Sammelband *Absolute Gegenwart*⁴⁷ von Marcus Quent sowie die Monografie *Brüchige Gegenwart*⁴⁸ von Hans Ulrich Gumbrecht herangezogen. Beide Autoren befassen sich vor allem mit der Symptomatik der ›gegenwärtigen Gegenwart‹; Zeitlosigkeit,

³⁶ Nicolas Bourriaud: *Relational aesthetics*, Dijon: Les Presses du réel, 1998. Berücksichtigt wurde hier auch Claire Bishops Aufsatz *Antagonism and Relational Aesthetics*, der als Gegenposition zu Bourriauds *Relational aesthetics* zu lesen ist. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology*, Nr. 110, 2004, S. 51–79.

³⁷ Lars Blunck: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar: VDG Weimar Verlag, 2003.

³⁸ Ders.: *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München: Schreiber-Verlag, 2005.

³⁹ Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag, 2010.

⁴⁰ Claire Bishop: *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso Books, 2012.

⁴¹ Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

⁴² Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.

⁴³ Max Glauner: *Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines ›Mittendrin-und-draußen‹*, in: Max Glauner (Hg.): *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*, *Kunstforum international*, Bd. 240, 2016, S. 30–55.

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

⁴⁵ Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

⁴⁶ Dies.: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2013.

⁴⁷ Marcus Quent (Hg.): *Absolute Gegenwart*, Berlin: Merve Verlag, 2016.

⁴⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Brüchige Gegenwart. Reflexionen und Reaktionen*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2019.

Gleichgültigkeit oder Brüchigkeit stellen hier nur eine verkürzte Auswahl aus ihren Befunden dar.

Berücksichtigt werden weiterhin das Format der Kunstaussstellung sowie der Wandel der Institutionen von Kunst. Zur Annäherung an ›die‹ Ausstellung und an die Tendenzen kuratorischen Handelns wurden unter anderem der Band *Medium Ausstellung*⁴⁹ von Sabiene Autsch, *Museum und Partizipation*⁵⁰ von Anja Piontek sowie Susanne Gesser et al. *Das partizipative Museum*⁵¹ herangezogen. Grundlegende Studien zu Ort, Raum und Zeit in Bezug auf die zeitgenössische Kunst dienen im Kontext von Ausstellung und Institution als Ergänzung. Zu erwähnen sind hier vor allem der Sammelband *Räume in der Kunst*⁵² von Sabiene Autsch und Sara Hornäk sowie der Band *One place after another*⁵³, in dem Miwon Kwon die Geschichte der Ortsspezifität von Kunst ab den 1960er-Jahren nachzeichnet.

Vor dem Hintergrund dieses umfangreichen wie diversen Forschungsstands resultierte letztlich das Anliegen, die sich als für den Untersuchungsgegenstand als relevant herausgestellten diskursiven Rahmungen zusammenzuführen. Um dies leisten zu können, wurde sich methodisch eines kombinatorischen Ansatzes bedient, der dabei unterstützt, verschiedene Zugänge miteinander zu verknüpfen und diese gemeinsam und ertragreich nutzbar zu machen (siehe Kapitel 2).

⁴⁹ Sabiene Autsch: *Medium Ausstellung*, Siegen: Universitätsverlag, 2002.

⁵⁰ Anja Piontek: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

⁵¹ Susanne Gesser; Martin Handschin; Angela Jannelli; Sibylle Lichtensteiger (Hrsg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.

⁵² Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

⁵³ Miwon Kwon: *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

1.3 AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit ist in sechs Hauptkapitel strukturiert. Das erste Kapitel dient einer Skizzierung des Untersuchungsgegenstandes ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ und dem Ableiten von Forschungsfragen (vgl. Kapitel 1.1). Weiterhin wurde der für die Arbeit relevante Forschungsstand (vgl. Kapitel 1.2) vorgestellt.

Das zweite Kapitel dient der Darlegung der methodischen Herangehensweise (siehe Kapitel 2). Der erörterten Diskrepanz zwischen der verkürzten Darstellung von ›Biertrinken als Kunst‹ und der Komplexität der ausgewählten künstlerischen Arbeiten wird mit einem Ansatz begegnet, der die komplexen Bedeutungsebenen der Arbeiten herausarbeitet und anschließend ertragreich wieder zusammenführt.

Im dritten Kapitel werden vier diskursive Rahmungen erörtert und damit erste Untersuchungsschwerpunkte gelegt. Während zunächst das ›Zeitgenössische der Gegenwartskunst‹ (siehe Kapitel 3.1) fokussiert wird, liegt ein zweiter Schwerpunkt auf der ›Partizipationskunst‹ und den Handlungsformen der Partizipant*innen (siehe Kapitel 3.2). Eine entscheidende Rolle spielt weiterhin das ›Material‹ von Kunst. Untersucht werden in diesem Kontext sowohl die Entwicklung des Materialeinsatzes in der Kunst im Allgemeinen als auch der Einsatz von Lebensmitteln und von Bier als Kunstmaterial im Speziellen. Ein besonderer Schwerpunkt wird hier auch auf die kulturhistorische und gesellschaftliche Bedeutung von Bier und Biertrinken gelegt (siehe Kapitel 3.3). Zuletzt werden das ›Medium Ausstellung‹ sowie die Parameter Zeit, Raum und Ort beleuchtet (siehe Kapitel 3.4). Im Resümee (siehe Kapitel 3.5) werden die wesentlichen Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit den diskursiven Rahmungen zusammengefasst.

Im vierten und fünften Kapitel wird sich anhand der exemplarisch ausgewählten künstlerischen Werke von Tom Marioni (siehe Kapitel 4) und Cyprien Gaillard (siehe Kapitel 5) eingehend mit dem Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ befasst. Mittels der vorgestellten diskursiven Rahmungen und der methodischen Herangehensweise werden die künstlerischen Arbeiten umfassend und multiperspektivisch analysiert.

Das abschließende Kapitel 6 dient neben einer zusammenfassenden Reflexion der wesentlichen Erkenntnisse in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand auch einer Bewertung der methodischen Herangehensweise.

2. METHODISCHE HERANGEHENSWEISE

Der in Kapitel 1.1 beschriebenen Diskrepanz zwischen der verkürzten Darstellung von ›Biertrinken als Kunst‹ und der gleichzeitigen Komplexität der ausgewählten Werke soll im Rahmen dieser Arbeit mit einem eigenen methodischen Ansatz begegnet werden. Mit diesem wird zum einen die Bedeutung des Materials Bier und des Vorgangs des Trinkens herausgearbeitet, es werden aber zum anderen auch weitere relevante Untersuchungsparameter miteinbezogen, sodass das vielschichtige Bedeutungs- und Beziehungsgefüge der Werke evident wird. Ausgangspunkt für die Analysen in der vorliegenden Arbeit ist das Werk: Aus der Beschäftigung mit diesem sind – wie in Kapitel 1.1 bereits angedeutet – vielschichtige Fragenkomplexe eröffnet worden, die vor dem Hintergrund des Untersuchungsgegenstandes ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ in relevanten Untersuchungskategorien gemündet haben. Diese werden ab Seite 29 vorgestellt.

In der Analyse der ausgewählten künstlerischen Arbeiten wird ein kunstwissen-schaftlicher Methodenpluralismus angewandt, da sich dies vor dem Hintergrund der skizzierten, durch die Arbeiten eröffnete Multiperspektivität als notwendig her-ausstellte. So wie sich auch die Untersuchungskategorien nicht widersprechen, sondern vielmehr ergänzen, trägt auch der Einsatz verschiedener Analysemodelle dazu bei, sich ein umfassendes Bild vom Untersuchungsgegenstand wie den Kunstwerken machen zu können.

Klassische bildbeschreibende Verfahren wie die Ikonografie und die Ikonologie stellen im Rahmen dieser Arbeit die Basis der Analysen dar. Diese Verfahren ermöglichen, augenscheinliche wie auch verborgene Details, Attribute, symbolische Inhalte oder historische Bezüge aktiv ins Bewusstsein zu rücken sowie in die Analysen miteinzubeziehen. Sie argumentieren damit aus werkästhetischer Perspektive. Mittels der Perspektive der Rezeptionsästhetik wird ein weiterer Fokus auf die Rezipient*innen und deren persönliche wie individuelle Lesart von Kunst berücksichtigt. Diesem Ansatz liegt die Annahme zugrunde, dass Bedeutungen von künstlerischen Werken erst im Rezeptionsprozess hergestellt werden. Während durch die Tendenzen der Produktionsästhetik auch das prozessuale Moment in der Herstellung und Entstehung von Werken als Reflexionsgegenstand berücksichtigt wird, eröffnet der materialästhetische Diskurs die Perspektive, dass auch (und vor allem) Materialien mit ihren Eigenschaften zur Bedeutungsgenerierung von Kunst beitragen.

Für die vorliegende Arbeit relevant ist weiterhin die Perspektive der Relationalen Ästhetik. Nicolas Bourriaud rückt in seinem kunsttheoretischen Ansatz, der auf Grundlage seiner Essaysammlung *Esthétique relationnelle*⁵⁴ entstand, die menschliche Begegnung in der Kunst in den Blick. Relationale Kunst beruht hierbei auf einer künstlerischen Initiierung von gemeinsamer Erfahrung mit dem Ziel der Bildung ästhetischer Gemeinschaft. Auch im Rahmen dieser Arbeit stehen ephemere und temporäre Phänomene des Kollektiven im Fokus, sodass Bourriauds Ansatz eine besondere Berücksichtigung erfährt (siehe zur relationalen Ästhetik auch die detaillierten Ausführungen ab Seite 56).

In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der Performativität von Bedeutung. Begründet durch John L. Austin in 1955⁵⁵ in der Entstehung der Sprechakttheorie münden performative Sprechakte im Vollzug von Handlungen. Während Austin sich lediglich auf Sprechhandlungen bezog, bekam der Begriff auch für den Vollzug körperlicher Handlungen Relevanz. Wichtig ist hier die Unterscheidung zwischen Performanz und Performativität. Während ersteres die Position der Sprechakttheorie vertritt und für den Handlungsvollzug ein handelndes Subjekt voraussetzt, setzt zweiteres den Fokus auf ein autonom und intentional agierendes Subjekt. Das Performative ist damit in der Lage, dass sich äussernde Subjekt und die Handlung selbst in und durch den Akt der Äußerung erst hervorzubringen.⁵⁶ Das Performative – so beschreibt es auch Erika Fischer-Lichte – ist damit auch in annähernd jedem partizipatorischen Werk inhärent. Fischer-Lichte arbeitet daher in ihrem Band *Ästhetik des Performativen* die Stationen der performativen Wende und hier vor allem den Wandel eines künstlerischen Werks zum Ereignis aus.⁵⁷

Ein solcher Wandel – also vom Werk zum Ereignis – ist auch als transformatorischer Prozess zu beschreiben. Mit ebensolchen Prozessen befasst sich Thomas Düllo intensiv in seinem Band *Kultur als Transformation*⁵⁸ (siehe dazu auch Seite 35 und die detaillierten Ausführungen ab Seite 111). In seiner kulturwissenschaftlichen Studie untersucht der Autor vielfältige Transformationspraktiken. Im Fokus steht dabei stets die Frage,

⁵⁴ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, Dijon: Presses du réel, 1998.

⁵⁵ Austin führte den Begriff ›performativ‹ im Jahr 1955 in seiner Vorlesung *How to do things with Words* in Harvard ein. John Langshaw Austin: *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

⁵⁶ Vgl. Gerald Posselt: Performativität, in: produktive | differenzen. forum für differenz- und genderforschung, 2003, online verfügbar unter <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>, zuletzt geprüft am 30.09.2021.

⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 29.

⁵⁸ Thomas Düllo: *Kultur als Transformation. Eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

wie Akteur*innen alltagspraktisches Wissen sowie performative Identitätsbildungsmöglichkeiten durch konkrete Handlungserfahrung und -entwicklung erwerben können. Grundlage sei – so nimmt Düllo zu Beginn seiner Studie bereits vorweg – vor allem die gelebte Erfahrung.⁵⁹ Anhand zahlreicher Beispiele in Form von Case Studies zeichnet Düllo ein Bild von gelebter Transformationspraxis in performativen und Crossoverartigen kulturellen Praktiken nach. Um der Hybridität kultureller Phänomene zu begegnen, setzt Düllo im Rahmen seiner Studie vielfältige methodische Werkzeuge wie unter anderem semantische Analysen oder semiotische Text-Bild-Interpretationsverfahren⁶⁰ ein. Düllo hebt dabei vor allem die Wichtigkeit von detaillierten Studien hervor, da sich nur im Detail erweisen könne, wie kulturelle Transformationen ver- und bearbeitet werden würden.⁶¹

Sich Düllo anschließend soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit der Ansatz des Close Reading seine Anwendung finden. Als ein Modell der werkästhetisch orientierten Literaturwissenschaft entwickelte es sich im Zuge der literaturkritischen Richtung des New Criticism ab den 1920er-Jahren. Seitdem fungiert es als ein literaturtheoretisches, von der Dekonstruktion inspiriertes Übersetzungsmodell und nimmt durch das Lesen nah am Text vor allem narrative Strukturen in den Blick.⁶² Wenngleich das Close Reading sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Deutschland zu einem Sammelbegriff von Lektüretechniken wurde, war ihnen eins jedoch gemein: Das Erkenntnisinteresse stand im Fokus, denn man ging davon aus, dass Literatur einen eigenen kognitiven Weltbezug herzustellen vermochte.⁶³ Um sich diesem kognitiven Weltbezug nähern zu können, sei nach Emil Staiger in der Praxis des textnahen Arbeitens vor allem die ›immanente‹ Erschließung von Bedeutung. Dabei sei ein »[...] ständiges Gleiten zwischen singulären Textpartikeln und Textganzem [...]«⁶⁴ gefordert, da nur durch Bezugnahme auf das Ganze auch das Einzelne an Bedeutung gewinnen könne.⁶⁵

Unter dem Leitparadigma der Kulturwissenschaft wurde die Technik des Close Reading nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern in den verschiedensten Disziplinen ge-

⁵⁹ Vgl. Düllo: Kultur als Transformation, S. 19.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 19 f.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 19.

⁶² Vgl. Michael Weitz: Zur Karriere des Close Reading: New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktion, in: Miltos Pechlibanos; Stefan Rieger; Wolfgang Struck; Michael Weitz (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995, S. 354–365, hier S. 354 f.

⁶³ Vgl. ebd., S. 357 f.

⁶⁴ Ebd., S. 358.

⁶⁵ Vgl. ebd.

nutzt. Gleich ist den unterschiedlichen Ansätzen, dass sie ›Kultur als Text‹ begreifen. Prominentes Beispiel ist hier Clifford Geertz, der in seinem Band *The Interpretation of Cultures*⁶⁶ zeigt, dass sich auch Rituale, menschliche Verhaltensweisen oder Objekte der Kultur – und damit eben auch Werke der Kunst – analog zu komplexen Texten lesen, beschreiben und interpretieren lassen.⁶⁷ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die niederländische Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die die grundlegende Technik des Close Reading in einen eigenen Ansatz einer Kulturanalyse⁶⁸ überträgt und mit diesem an dekonstruktivistische Tendenzen anschließt. Kultur entstehe nach Mieke Bal in der Spannung zwischen Macher, Werk und Betrachter; einem produktiven Verhältnis, dem ihr Hauptinteresse gilt. Im Fokus von Bals methodischem Ansatz steht die Analyse von kulturellen Objekten, wobei die Analyse situativ und damit auf den einzelnen Gegenstand bezogen ist. Die analysierten Objekte würden dabei die Interpretation weiter bereichern, daher bezeichnet Bal Objekte auch als Subjekte, von denen wir etwas lernen können.⁶⁹

Besonders relevant ist im Rahmen von Bals Kulturanalyse die präzise Beobachtung (analog zum Close Reading) dessen, ›was geschieht‹, wenn wir lesen oder ein Werk betrachten. So trage das Verstehen als produktiver Akt selbst dazu bei, das Kunstwerk hervorzu bringen – denn das Werk spreche zu einem und beeinflusse die persönliche Sicht der Dinge. All dies versteht Bal als Kern der Kultur.⁷⁰ Für die praktische Anwendbarkeit ihrer Kulturanalyse stellt Bal schließlich vor allem ›wandernde Begriffe‹ (travelling concepts) in den Fokus. Diese seien nicht feststehend und stabil, sondern würden sich zwischen den Disziplinen und Fächern bewegen. Wenn diese Begriffe nun, so Bal, nicht als Applikation oder Etikett, sondern als Konfrontation verwendet werden würden, sei dies (im Rahmen der Kulturanalyse) sehr fruchtbar.⁷¹ Insgesamt betrachtet ist Bals Kulturanalyse also interdisziplinär ausgerichtet und strebt dabei nach Klarheit sowie vor allem einer Systematik.⁷²

⁶⁶ Clifford Geertz: *The interpretation of cultures. Selected essays*, 3rd edition, New York: Basic Books, 2017.

⁶⁷ Vgl. Wolfgang Hallet: *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*, in: Vera Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*, Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2010, S. 293–315, hier S. 297.

⁶⁸ Mieke Bal: *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002; siehe ergänzend auch Mieke Bal: *Lexikon der Kulturanalyse*, Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, 2016.

⁶⁹ Vgl. Bal: *Kulturanalyse*, 2002, S. 18.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 42 f.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 12 f.

⁷² Vgl. ebd., S. 339.

Die Aufgabe für die folgenden Werkanalysen ist nun – anschließend an die erörterten Praktiken des Close Reading und Mieke Bals Kulturanalyse – das ›Lesen‹ des künstlerischen Werks. Die Herausforderung besteht dabei vor allem darin, die bereits aufgeführten Teilaspekte sowie weitere existente Diskurse zusammenführen, gleichzeitig weiteres Material zu sichten und im Sinne eines phänomenologischen Herantastens in Beziehung zueinander zu setzen. Dazu soll im Rahmen dieser Arbeit das Format der Bricolage beziehungsweise das Bricolieren als Tätigkeit eingesetzt werden.

Claude Lévi-Strauss, der als Begründer des Strukturalismus gilt, brachte 1962 den Begriff der ›Bricolage‹ (frz. bricoler, dt. basteln) in die Anthropologie. Den Begriff der ›Bricolage‹ entwickelte er in seinem Werk *La pensée sauvage*⁷³ und bezeichnete damit einen Denk- oder anderen Vorgang, in dem die Akteurin oder der Akteur mit den zur Verfügung stehenden Ressourcen Probleme löst.⁷⁴ Im Fokus seines Werks steht eine Logik, die sich nicht an bestehenden Prinzipien und Strukturelementen orientiert, sondern die das Phänomenologische der Welt in den Blick rückt und von diesem aus argumentiert.⁷⁵ Der Weg eines ›Bastlers‹ ist folglich durch Umwege gekennzeichnet, da er sich den Gegebenheiten anzupassen hat – er konstruiert nicht, sondern ›bastelt‹. Methoden der Beobachtung – hier sei erneut auch auf das Close Reading verwiesen – werden dazu ebenso eingesetzt wie weitere intellektuelle Verfahren.⁷⁶

Das Handlungsprinzip des Bricolierens beruht dabei im Wesentlichen auf drei Bestandteilen: Das Repertoire steht im Mittelpunkt der Bricolage und bezeichnet materielle und immaterielle Ressourcen (die zum Beispiel durch die Praxis des Close Reading erlangt werden können), die von einer bestimmten Nutzung unabhängig gesammelt und zusammengetragen werden. Das eigentliche Bricolieren versteht Lévi-Strauss dann wiederum als einen Dialog. Dieser richtet sich auf die im Repertoire enthaltenen Ressourcen und bringt diese mittels eines montierenden Prozesses in eine Struktur.⁷⁷ Der dritte und letzte Teil eines Bricolage-Prozesses ist für Lévi-Strauss das Ergebnis. Dieses versteht er als eine neue Anordnung von Elementen in ein strukturalistisches Klassifikationssystem.⁷⁸ Zuletzt sei auf die Ambivalenz des Begriffes der Bricolage verwiesen,

⁷³ Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris: Presses Pocket, 1962; deutsche Ausgabe: Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 18. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 32.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 309.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 13.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 17 ff.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 21.

denn mit diesem bezeichnet Lévi-Strauss sowohl den Prozess als auch das Ergebnis.⁷⁹ In Anlehnung an Lévi-Strauss wurde sich des Prinzips der ›Bricolage‹ immer wieder in den verschiedensten Disziplinen bedient. Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch haben sich zum Beispiel diesen Ansatz für ihre Kulturanalyse nutzbar gemacht, indem sie verschiedene, schon bestehende methodische Ansätze umfunktioniert und neu miteinander kombiniert haben.⁸⁰ Raffi Duymedjian und Charles-Clemens Rüling haben das Prinzip der Bricolage hingegen auf die Organisationstheorie übertragen und ebenfalls erkannt, dass ›alles bedeutsam‹ ist.⁸¹ Für sie stellt die Bricolage in der Theorie der Bedeutung vor allem ein komplexes, miteinander in Beziehung stehendes System dar, dessen Zusammensetzung auch durch zufälliges Entdecken zustande kommt. Durch die Anwendung des Montageprinzips könne zudem der Vielfalt der Ressourcen begegnet werden.⁸²

Auch im Rahmen dieser Arbeit soll sich des Prinzips der ›Bricolage‹, also eines ›Bastelns‹, bedient werden. Detaillierte Auseinandersetzungen mit den ausgewählten Werken, Analyseverfahren der Kunstwissenschaft sowie Methoden wie das Close Reading werden gleichsam eingesetzt, um sich dem Untersuchungsgegenstand multiperspektivisch zu nähern. Ein solches Verfahren eines subjektiven Zusammensetzens nutzt dabei das Dagewesene und rekombiniert, verknüpft und verdichtet dieses, um letztlich relationale Beziehungen herauszuarbeiten. Die Untersuchungskategorien sollen hierbei – in Anlehnung an Mieke Bals Kulturanalyse – als wandernde Begriffe verstanden werden, die erst in der Kreuzung von Theorien ihre Produktivität entfalten. Gleichzeitig fungieren die Kategorien (in Analogie zum Lévi-Strauss'schen Klassifikationssystem) auch als Ordnungsrahmen, in dem das Dekonstruierte wieder zusammengeführt werden kann.

UNTERSUCHUNGSKATEGORIEN

Die aus der Auseinandersetzung mit den ausgewählten Werken Marionis wie Gaillards resultierenden Untersuchungskategorien werden im Folgenden erörtert.

Werk: Ausgangspunkt ist das Werk. Das Werk in der Kunst argumentiert sich bis heute immer noch vielfach durch Einordnungen seiner Form oder Herstellung, seine Origi-

⁷⁹ Vgl. Raffi Duymedjian; Charles-Clemens Rüling: Towards a Foundation of Bricolage in Organization and Management Theory, in: Organization Studies, Nr. 2, 2010, S. 133–151, hier S. 138.

⁸⁰ Vgl. Roswitha Muttenthaler; Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 62.

⁸¹ Vgl. Duymedjian et al.: Towards a Foundation of Bricolage, 2010, S. 141.

⁸² Vgl. ebd., S. 139.

nalität, seine Aura sowie durch eine Abgeschlossenheit im Sinne einer Vollendung. Wie passen hier partizipative Projekte rein, die auf das Erfahren von Erfahrungen oder die Durchführungen von Handlungen ausgerichtet sind und die sich damit gegen jegliche Kategorisierung zu wehren scheinen? Wie ist ein Werk zu erfassen, dass nicht mehr als Werk erscheinen will, sondern sich vielmehr gegen seine Werkhaftigkeit richtet, sich gegen diese entscheidet? Mit welchen Begriffen, wenn der Begriff des ›Werks‹ doch eine Abgeschlossenheit in Form einer materialisierten Objekthaftigkeit in sich trägt, ist ein Werk zu beschreiben?

Die Untersuchungskategorie ›Werk‹ soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit differenziert betrachtet werden, wenngleich sie prinzipiell den von Künstler*innen vollzogenen künstlerischen Akt beschreibt. So kann sich ein Werk in einer objekthaften Form zeigen, aber kann gleichzeitig auch als etwas nicht abgeschlossenes begriffen werden. Auch kann sich ein Werk in seiner wie auch immer gearteten materiellen Erscheinung parallel an einer oder mehreren gängigen Kategorien künstlerischer Gattungen orientieren, muss dies aber nicht. Von ›Werk‹ soll im Folgenden aber auch gesprochen werden, wenn es über ebendiese materielle Erscheinung nicht verfügt und dementsprechend keine Form annimmt. Dennoch von einem ›Werk‹ zu sprechen, resultiert auch aus dem Wunsch, sich überhaupt sprachlich über das Werk äußern zu können. Dies wird vor allem in Bezug auf Tom Marionis Werke innerhalb der künstlerischen Strömung der ›Konzeptkunst‹ wichtig werden, denn hier ist das ursprüngliche Werk ›nur‹ eine Idee und keine materielle Manifestation. Erika Fischer-Lichte hingegen fokussiert in ihrer Herleitung der performativen Wende den Wandel vom Werk zum Ereignis⁸³, das gegenwärtig bei nahezu allen partizipatorischen Werken im Fokus steht. Hingegen tritt der Blick auf das, was das materialisierte Werk ausmacht, wie es sich beispielsweise als Objekt oder Installation zeigt und in dieser Materialisierung ein Ereignis erst aktivieren vermag, zunehmend zurück. Solche Werke treten immateriell oder – entsprechend eines Neologismus von Jean-François Lyotards – als ›immaterial‹ auf. Materie wird in diesem Verständnis nicht mehr als etwas angesehen, dass sich als Objekt gegenüber einem Subjekt zeigt, sondern vielmehr als ›Energie ohne Objekthaftigkeit‹.⁸⁴ Wie die ausgewählten Werke von Tom Marioni und Cyprien Gaillard überhaupt erst materialisierte Partizipation, aber auch eine immaterielle oder immateriale Beteiligung zu aktivieren vermögen, wird daher ebenfalls Thema werden.

⁸³ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 29.

⁸⁴ Vgl. Jean-François Lyotard: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve Verlag, 1985, S. 25.

Partizipient*innen und Partizipation: Das Werk fungiert als Repräsentation der Ideen von Künstler*innen. Das Werk zielt außerdem auf die Seite der Rezipient*innen ab, mit dem Vorhaben, eine ästhetische oder andersgeartete Erfahrung – die sich wiederum in einer Handlung oder auch einer Nicht-Handlung äußern kann – auszulösen. Diese Erfahrung reflektiert sich stets an allen bisher lebensweltlich ›erfahrenen Erfahrungen‹ des Subjekts.⁸⁵ In vielen partizipatorischen Arbeiten übertragen die Künstler*innen einen wesentlichen Anteil (physisch wie kognitiv) am künstlerischen Schaffensprozess auf die Partizipient*innen. Diese wandeln damit die von den Künstler*innen offerierten Angebote in konkrete Handlungen um. Auf die Art der Ausführungen können neben den oftmals institutionell vorgegebenen Rahmenbedingungen auch die Künstler*innen selbst einwirken – im Vorfeld oder während des partizipatorischen Geschehens. Einige Beispiele hierfür sind schriftliche Ausarbeitungen wie Manifeste, Handlungsanweisungen oder Regelwerke, die mitunter sehr konkrete Vorgaben statuieren.

Welche Arten von Beziehungen konstituieren sich nun zwischen den Partizipient*innen und dem Werk? Juliane Rebentisch differenziert zwischen dem Verhältnis von Subjekt und Werk sowie der Intersubjektivität zwischen mehreren Subjekten in einer Gruppe.⁸⁶ Hieran anschließend sollte aber auch eine dritte Perspektive betrachtet werden, nämlich eine, die ein Verhältnis zwischen Subjekiven fokussiert, welches ›nicht‹ als ein intersubjektives bezeichnet werden kann. Von Intersubjektivität kann generell nur gesprochen werden, wenn es sich erstens um eine Beziehung zwischen mindestens zwei Subjekten handeln, diese Subjekte zweitens dazu fähig sind, ›intentional‹ Bezug zu nehmen und diese Bezugnahme drittens ›wechselseitig‹ erfolgen kann.⁸⁷ Das Verhältnis zwischen rezipierenden Subjekten von Kunst ist daher in den meisten Fällen als ein ›selbstreferenzielles‹ und nicht als ein ›intersubjektives‹ zu beschreiben. Diese Distanzierung von einem in der wissenschaftlichen Literatur vielfach unsauberen Gebrauch von Intersubjektivität erscheint daher gerade in Bezug auf Rezeptionsvorgänge im Rahmen partizipatorischer Arbeiten als wesentlich: So können sich zwar im Rahmen spontan formierter, temporärer Gemeinschaften auch autopoietische Systeme wie Kooperationen oder Modi sozialer Interaktion⁸⁸ zeigen, in denen wiederum im

⁸⁵ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 80.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 57.

⁸⁷ Vgl. Andrea Lailach-Hennrich: Der Begriff »Intersubjektivität«. Ein Begriffsmerkmal, 2011, online verfügbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12617/>, zuletzt geprüft am 07.05.2020.

⁸⁸ Auch hier ist kann erneut differenziert werden: Zum Beispiel in Hinblick auf die Frage, wie die Kommunikationsstruktur unter den Beteiligten aussieht (passiv vs. aktiv, hierarchisch) und ob sich die Interaktion als bloße Reaktion oder als kollektive Praxis zeigt. Vgl. Marion Strunk: Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments, in: Paolo

Sinne einer kollektiven Autorenschaft agiert werden kann; innerhalb dieser rezipieren die einzelnen Subjekte aber innerhalb ihres eigenen hochindividuellen Systems. Individuell-sinnliche Erfahrungen oder auch ästhetische Urteile anderer nachzuempfinden und sich damit wechselseitig intentional, also intersubjektiv auf andere zu beziehen, ist niemals vollumfänglich möglich.⁸⁹

Im Rahmen dieser Arbeit soll neben einer ersten Einordnung der Beziehung zwischen Partizipant*innen und Kunstwerk vor allem das wechselseitige Spannungsfeld zwischen Produktion und Partizipation untersucht werden. Thematisiert werden darüber hinaus auch Arten relativer Beziehungsgefüge zwischen den Partizipant*innen sowie der konkrete ›Akt des Biertrinkens‹ als eine partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst.

Material: Die Geschichte vom Material der Kunst beginnt mit dessen hierarchisch untergeordneten Rolle in Bezug auf den Inhalt und die Form von Kunstwerken. Erst im Laufe der Zeit wurde den Materialien der Kunst zugesprochen, dass sie unterschiedliche, positive wie negative Konnotationen – auch über ihre physische Stofflichkeit hinweg – in sich tragen. Eingeräumt wurde ihnen auch, dass sie kulturelle Bezüge eröffnen oder als Symbole fungieren, die in die Kunstwerke und in dessen Konstitution von Wahrnehmung wie Bedeutung gleichsam mit eingebracht werden. Die Geschichte vom Bedeutungswandel des Materials der Kunst gipfelt schließlich in der Entgrenzung bis dato gängiger Kunstkategorien und damit auch in der Erweiterung des traditionellen Materialkanons ab den 1960er-Jahren. Werden schließlich Realien aus dem Lebensmittelpereich – zum Beispiel in der Strömung der ›Eat Art‹ – künstlerisch genutzt, werden gängige Rezeptionsmöglichkeiten von Kunst – also die überwiegend visuellen, zum Teil auch auditiven Wahrnehmungsmodi – der Rezipient*innen erweitert. In künstlerischen Arbeiten, die Lebensmittel als Material nutzen, stehen dann zum Beispiel auch der Mund als Aneignungsorgan und damit die gustatorische Erfahrung zur Verfügung. Materialien, die beispielsweise durch die Möglichkeit ihrer Einverleibung mehr als den Sehsinn und damit mehr als nur einen Sinn gleichzeitig aktivieren, eröffnen durch ihre ›Multisensualität‹⁹⁰ einen besonders intensiven sinnlichen Wahrnehmungshorizont.

Bianchi (Hg.): Kunst ohne Werk, 2000, online verfügbar unter <https://www.kunstforum.de/artikel/vom-subjekt-zum-projekt/>, zuletzt geprüft am 17.09.2020.

⁸⁹ Vgl. Lailach-Hennrich: Intersubjektivität, 2011, S. 3.

⁹⁰ In vielen Standardwerken aus dem Kontext ›Kunst und Essen‹ oder zum Thema Material wird, um die Wahrnehmung mit mehreren Sinnen gleichzeitig zu beschreiben, fälschlicherweise der Begriff ›Synästhesie‹ verwendet. Bei der ›synästhetischen‹ Wahrnehmung handelt es sich um ein neuro-atypisches Wahrnehmungsphänomen, dass sich zum

Durch die Initiierung von Einverleibung von essbaren Materialien als Teil einer partizipatorischen Strategie wird den Partizipant*innen die Möglichkeit eröffnet, das Werk unmittelbar zu beeinflussen, es erst entstehen lassen, es zu verändern oder es sogar zu dekonstruieren. Auf Grundlage der bereits vorgestellten Forschungsfragen und -thesen sowie vor dem Hintergrund des Untersuchungsgegenstandes wird im Rahmen dieser Arbeit vor allem nachgespürt, wie flüssige alimentäre Realien, und hier vor allem das spezifische Material Bier, als Kunstmateriale eingesetzt werden. Es wird auch untersucht, wie das Material Bier in der Partizipationskunst eingesetzt wird und welche Rolle es womöglich in Bezug auf gemeinschaftsstiftende Erfahrungswelten spielt. Dazu wird sich dem Material Bier mittels einer ikonografischen wie ikonologischen Perspektive angenähert, um die Materialgeschichte, -eigenschaften sowie -bedeutungen gleichwertig miteinzubeziehen. Da sich alimentäre Realien zudem durch eine hohe Veränderlichkeit wie Vergänglichkeit auszeichnen, sollen auch konservatorische Strategien in den Blick genommen werden.

Ort und Raum: Partizipatorische Handlungen als Teil künstlerischer Schaffensprozesse finden an Orten sowie in Räumen statt. Institutionelle Rahmungen wie Ausstellungs- oder Galerieräume schaffen dementsprechend oft erst die Gegebenheiten, durch die beziehungsweise in der eine solche Aktivierung stattfinden kann und in denen folglich Erfahrungen erfahren werden können. Eine solche Verortung in Ort und Raum lässt sich auch auf Gedanken- oder Möglichkeitsräume übertragen, sodass der Gedankengang der vorliegenden Untersuchung nicht konform mit dem Erika Fischer-Lichtes geht, für die eine Aufführung als Ereignis stets an die körperliche Präsenz in Form eines geometrischen Raums gebunden ist.⁹¹ Fischer-Lichte argumentiert hier im Sinne einer phänomenologischen Ortsspezifität von Kunst, also einer Kunst, die nur im real physischen Raum erfahren werden kann. Da aber gerade raumgreifende Kunstformen wie Installationen, Performances oder eben partizipatorische Formate der zeitgenössischen Kunst eine Umgebung beanspruchen, durch die Raumstrukturen ›klassischer Kunst‹

Beispiel im ›farbigen Hören‹, also der Visualisierung von Tönen in Farben, oder im ›Schmecken von Wörtern‹ äußert. ›Multisensualität‹ bezeichnet hingegen den Vorgang, ein Objekt mit mehreren Sinnen gleichzeitig wahrzunehmen.

⁹¹ Fischer-Lichte unterscheidet zwar zwischen dem geometrischen und dem performativen Raum, der sich erst im Moment der Aufführung konstituiert, dennoch hält sie auch an einem starken Begriff eines geometrischen Raumes fest: »Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann [...] als geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. Er verfügt über einen bestimmten Grundriß, weist eine spezifische Höhe, Breite, Länge, ein bestimmtes Volumen auf, ist fest und stabil und im Hinblick auf diese Merkmale über einen längeren Zeitraum unverändert.« Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 187.

verlassen werden können⁹², sind diese diskursiv zu betrachten. So wirken auch soziale, ökonomische oder politische Konstitutionen auf den Ort von Kunst ein und spiegeln sich im Inhalt der Kunstwerke wider.

Ausstellungsräume sind hingegen durch eine besondere wahrnehmungssensibilisierende und aufmerksamkeitsleitende Erscheinung gekennzeichnet, durch welche das Handeln in diesem Raum nach Lars Blunck häufig ›gerahmt‹ oder disponiert sei. Dadurch seien sich die Rezipient*innen ihrer Wahrnehmung besonders bewusst, da diese innerhalb einer solchen Rahmung präsenter sei. Werden Rezipient*innen polysensuell oder körperlich-physisch beansprucht, würde sich dies noch potenzieren.⁹³ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden sowohl Werke, die den institutionellen Rahmen verlassen haben, als auch ›in-situ‹-Konfigurationen thematisiert. Die besetzten Orte und Räume weisen jeweils spezifische Besonderheiten auf, die auf das Werk, aber auch auf die Rezeption einen unmittelbaren Einfluss ausüben und dahingehend analysiert werden.

Zeit: Neben der Einbeziehung von Ort und Raum sollen weiterhin verschiedene Perspektiven auf Zeit und Zeitlichkeit berücksichtigt werden. Eine erste Perspektive auf Zeit betrifft die der zeitlichen Grenzen. Fischer-Lichte begreift Zeitlichkeit als etwas, dass gezwungenermaßen – sie argumentiert hier aus der Sicht auf das Theater – durch einen Anfang und ein Ende definiert wird.⁹⁴ Natürlich lassen sich auch im Kontext partizipatorischer Projekte Zeitlichkeiten festmachen; so ist ein Werk meist während einer bestimmten Ausstellungsdauer und zu festen Ausstellungszeiten zu erfahren. Wann jedoch eine ›Erfahrung‹ beendet oder abgeschlossen ist, kann hingegen nicht innerhalb zeitlicher Grenzen markiert werden. Vor allem vor dem Hintergrund eines ›Involviertseins‹ müssen solchen Grenzen daher als etwas fluides begriffen werden, denn: Wann hört eine Person auf, involviert zu sein? Physisch greifbarer wird diese Perspektive im Kontext von Einverleibungen (von Kunst) als Teil eines Kreislaufs, da hier nicht ›nur‹ Immaterielles, sondern auch Materielles ›mitgenommen‹, also aus dem Ausstellungskontext herausgetragen, wird.

Eine zweite Perspektive auf Zeit bezieht sich auf die im Werk immanenten und eröffneten Zeitlichkeiten. Werke als auch Künstler*innen referieren immer auf Historie, gleich-

⁹² Vgl. Autsch: Medium Ausstellung, 2002, S. 17.

⁹³ Lars Blunck: Mittendrin statt nur davor? Vom Mitmachen und Zuschauen in der zeitgenössischen Kunst, in: Anette Hüsich (Hg.): Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012), Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012, S. 15–24, hier S. 19.

⁹⁴ Siehe vertiefend dazu Fischer-Lichtes Ausführungen zur Zeitlichkeit, vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, 2004, S. 227 ff.

zeitig entwerfen gerade Arbeiten der zeitgenössischen Kunst vermehrt utopische oder dystopische Szenarien. Im Rahmen dieser Arbeit soll daher auch die Perspektive der Zeitgenossenschaft berührt werden, da sich jedes Werk vor dem Hintergrund der eigenen Gegenwart konstituiert.

Eine dritte Perspektive auf Zeit und Zeitlichkeit zielt ab auf die Frage: Was bleibt? Wie das Performative zeichnet sich das Partizipatorische mit seinem ephemeren und prozessualen Charakter durch eine Flüchtigkeit, Einmaligkeit sowie eine Unwiederholbarkeit (des Originären) aus. Dennoch gibt es verschiedene Strategien, das Partizipatorische zu dokumentieren, zu bewahren, auszustellen oder zu wiederholen.⁹⁵ Schriftliche Dokumentationen wie Reflexionen oder Erlebnisberichte von Künstler*innen oder Partizipant*innen, aber auch multimediale Aufzeichnungen in Form von Bild-, Ton- und Videoaufnahmen können einen Teil des Flüchtigen konservieren. Es können aber auch Objekte, Gegenstände oder verschieden geartete Reste als Relikte vergangener partizipatorischer Arbeiten ausgestellt werden. Diese stellen in ihrer Wirkung einen besonders engen Bezug zu ihrer Geschichte als Aktionsrelikt her und fungieren als objekthafte Zeitzeugen.⁹⁶

Transformation: Johannes Lang spricht künstlerischen Werken sowie ihren Schaffensprozessen zu, die Wirklichkeit erfahrbar zu machen, diese gleichzeitig zu bestimmen oder zu gestalten und sie sogar verändern – sie also transformieren – zu können.⁹⁷ Wie können solche transformatorischen Mechanismen konkret Form finden und wie können dieses beschrieben werden? Welche Handlungs- und Wirkstrukturen liegen ihnen zugrunde? Welcher Transformationsprozesse und Strategien bedienen sich die beiden ausgewählten Künstler Tom Marioni und Cyprien Gaillard, um das Bier als Material und den Vorgang des Trinkens als partizipatorische Handlung mittels ihrer Werke in die Kunst zu bringen? Wie verhalten sich die identifizierten, transformatorischen Strategien in ihren jeweils zeitgenössischen Zusammenhängen?

In der Kopplung mit zeitgenössischen und tradierten Diskursen können kategorische Wirklichkeitsbezüge in ihrer gestalterischen Funktion Ordnung oder Orientierung

⁹⁵ Claire Bishop liefert eine gute Übersicht über Strategien zur Dokumentation und Bewahrung partizipatorischer Kunstwerke. Vgl. Claire Bishop: Introduction. Viewers as Producers, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 10–17, hier S. 15.

⁹⁶ Uta Daur widmet sich in ihrem Sammelband dem paradoxen Verhältnis von Authentizität und Wiederholung, vgl. Uta Daur: Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes, Bielefeld: transcript Verlag, 2014. Siehe vertiefend dazu Roman Weindl: Die »Aura« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse, Bielefeld: transcript Verlag, 2019.

⁹⁷ Vgl. Lang: Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis, 2015, S. 9.

schaffen, in ihrer Positionierung zur Wirklichkeit können sie diese produzieren, reflektieren oder kritisch wie affirmativ hinterfragen. Mittels verschiedener Transformationsmechanismen werden zugleich gesellschaftliche Strukturen oder traditionelle Institutionen nicht nur subversiv unterlaufen, sondern können auch dechiffriert, verschoben oder in neuen Kontexten verortet werden. Diese Mechanismen agieren hierbei oft performativ, greifen also erst im Moment ihrer Realisierung wie zum Beispiel im Rahmen von künstlerischen Schaffensprozessen oder als Teil eines partizipatorischen Handlungsrepertoires. Jegliche Transformationsmechanismen wie -strategien verorten sich nach Johannes Lang dabei in dem Verständnis, dass »[...] das bloße Aufzeigen und Offenlegen gesellschaftlicher Gestaltetheit und Gestaltbarkeit keine motivierende Perspektive oder überhaupt keinen Erkenntnismehrwert mehr [bietet].«⁹⁸ Vor diesem Hintergrund sollen die ausgewählten Künstler und deren künstlerische Praxis im Rahmen dieser Arbeit auch in Hinblick auf mögliche transformatorische (Wirklichkeits-) Gestaltungen untersucht werden.

Künstler*in: Das Selbstverständnis von Künstler*innen gehört mit zum Werk – denn auch, wenn das Werk nicht aktiv von ihnen produziert wird, also die Produktionsprozesse von ihnen ›nur‹ initiiert wurden, ist das Werk dennoch deren eigene und vor dem eigenen Selbstverständnis entstandene und erdachte Idee. Das individuelle Selbstverständnis von Künstler*innen ist wiederum von einem vielschichtigen ›Set an Eventualitäten‹ geprägt, dass wiederum Einfluss auf das jeweils schon bestehende Selbstverständnis hat. Dazu gehören zum Beispiel kulturelle Regeln und Normen, das eigene Verständnis vom ›Ich‹ und den anderen, die globale Weltsicht, individuelle Sichten auf das eigene Handeln sowie auf das Handeln in Gruppen sowie – und dies ist von besonderer Wichtigkeit – auf die eigenen Vorerfahrungen. All dies ist einzigartig und wirkt auf das individuelle künstlerische Schaffen ein. Darüber hinaus sind alle Künstler*innen auch Zeitgenossinnen und Zeitgenossen einer ganz bestimmten Ära – dass dies von großer Bedeutung ist, zeigt sich ebenfalls im weiteren Verlauf der Arbeit, da beispielsweise zwischen dem Beginn des künstlerischen Wirkens Tom Marionis und Cyprien Gaillards mehr als ein einfacher Generationensprung liegt. In diesem Kontext werden auch persönliche Umgebungen wie die politische oder soziale Situation, aber auch etwaige gesellschaftliche wie individuelle Vorgaben, Rahmen, Konventionen oder Symbole relevant.

⁹⁸ Vgl. Lang: Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis, 2015, S. 12.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung sollen daher sowohl die jeweiligen Biografien der Künstler Tom Marioni und Cyprien Gaillard als auch Überlegungen zum Selbstverständnis ebendieser Künstler in die Werkanalysen miteinbezogen werden. Auch das weitere, also über die ausgewählten künstlerischen Arbeiten hinaus, künstlerische Schaffen wird berücksichtigt werden. So soll zum einen auch untersucht werden, wie sich einzelne Werke oder Werkreihen in das künstlerische Œuvre einordnen lassen, zum anderen aber auch thematisiert werden, wie sich ein künstlerisches Werk in Bezug auf andere Werke verhält und wo sich Bezüge, Abgrenzungen, Differenzen oder Gemeinsamkeiten finden.

3. DISKURSIVE RAHMUNGEN: GEGENWARTSKUNST, PARTIZIPATIONSKUNST, MATERIAL, AUSSTELLUNG

Der folgende dritte Teil der Untersuchung dient dazu, den Untersuchungsgegenstand tiefergehend zu kontextualisieren und zentrale Begriffe im Horizont kunst- und kulturhistorischer Ansätze herauszuarbeiten. Als diskursive Rahmungen sollen diese Themenbereiche den vorweg aufgestellten Untersuchungskategorien die notwendigen Perspektiven zur Einordnung eröffnen. Als relevante diskursive Rahmungen wurden ausgehend vom Untersuchungsgegenstand sowie der ausgewählten künstlerischen Arbeiten das Feld der Gegenwartskunst, die Tendenzen der Partizipationskunst, die Entwicklung des Materialeinsatzes in der Kunst – mit einem Schwerpunkt auf Lebensmittel als Kunstmaterial – sowie letztlich das weite Feld des Ausstellens von Kunst und hier auch Überlegungen zu Ort, Raum und kuratorischer Praxis ermittelt.

Der Zeitraum der folgenden diskursiven Rahmungen ist weit gefasst. Um einen breiten Über- wie Einblick geben zu können, bleibt es dennoch nicht aus, viele weitere relevante Künstler*innen, künstlerische Bewegungen oder Paradigmen vernachlässigen zu müssen. Dies verhindert ein Ausufern der Untersuchung, soll aber vor allem den Blick auf die wesentlichen und die für die Analyse der künstlerischen Arbeiten bedeutenden Spezifika fokussieren. Natürlich lassen sich die hier eröffneten Diskurse nicht trennscharf voneinander diskutieren – so werden beispielsweise in den Überlegungen zum ›Zeitgenössischen der Gegenwartskunst‹ bereits Entwicklungstendenzen der Partizipationskunst ›vorweggenommen‹, während das Material der Kunst auch in Kapitel 3.4 erneut Thema sein wird. Diese ›Verflechtungen‹ und Überlagerungen werden als ein wesentliches Merkmal der zeitgenössischen Gegenwartskunst begriffen.

3.1 ÜBER DAS ZEITGENÖSSISCHE DER GEGENWARTSKUNST

»Dear audience. It is true that the future begins NOW. But it is also true that ›now‹ is already over. It is true that we all die another day. But it is also true that TODAY IS THE DAY. In other words: welcome to our Pre-Die-In-Get-Together-Party! Right now, right here: the future – looking at us. Right here, right now: our absolute present and the end of all things. YODO – you only die once.«⁹⁹

Was ist das spezifisch Zeitgenössische zeitgenössischer Kunst? Und auf welche Gegenwart bezieht sich Gegenwartskunst? Diesen und weiteren Fragen widmet sich Juliane Rebentisch in ihrer Monografie *Theorien der Gegenwartskunst*, in der sie zunächst deutlich macht, was Gegenwartskunst ihrer Meinung nach ›nicht‹ sei – nämlich das ›zurzeit Gegebene‹. Denn dann wäre schlusslogisch jede Kunst, die gerade entsteht oder gerade entstanden sei, einmal Gegenwartskunst gewesen und am Tag danach schon keine mehr. Die Gegenwartskunst erhebe zudem keinen Anspruch auf ein gegenüber der Tradition anderes; geboten werde nicht mehr das ›Originäre‹, sondern nur noch das ›Originelle‹.¹⁰⁰ Dies entspreche einer Entwicklung, die sich nicht mehr ›linear‹ in Richtung des Zukünftigen ausdehne, sondern – und hier zitiert Rebentisch Hans Ullrich Gumbrecht – eher ›breiter‹ werde und sich durch vielfältige Simultanitäten auszeichne.¹⁰¹ Rebentisch umreißt demnach die zeitgenössische Kunst nicht als einen Moment eines zeitlich festzulegenden Ausstiegs aus der Geschichte (was einem kulturpessimistischen Ansatz entsprechen würde), sondern beschreibt sie als eine kritische ›Wendung‹ gegenüber bestimmter Aspekte der Moderne.¹⁰² Gleichzeitig fungiert sie dabei als ›Fortsetzung‹ sowie vor allem als ›Transformation‹ der Moderne, die sich durch eine Unvollendung auszeichne.¹⁰³

Im Folgenden soll sich dem Begriff von ›Zeit‹ in Bezug auf das Zeitgenössische der Gegenwartskunst weiter angenähert werden. Die Aufhebung der traditionellen Einheit des Werkes, die Rebentisch anhand des Begriffspaares ›Entgrenzung‹ und ›Erfahrung‹ erläutert, ist dafür eine wichtige Grundlage. Werke der Gegenwartskunst zeichnen sich nach Rebentisch durch einen ›hybriden‹ und ›offenen‹ Charakter aus, der sich in der

⁹⁹ Michael Wehren: *Absolute Gegenwart: Looking at you*, in: Marcus Quent (Hg.): *Absolute Gegenwart*, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 136–145, hier S. 137.

¹⁰⁰ Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 9.

¹⁰¹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Die Gegenwart wird (immer) breiter*, in: Jürgen Klein (Hg.): *Präsenz*, 2. Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016, S. 66–70, hier S. 70.

¹⁰² Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 12.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 19.

Ablehnung der bisherigen gattungstheoretischen Einteilungen sowie der Werkhaftigkeit von Kunst zeige. Diese Hybridhaftigkeit habe zur Folge, dass sich die Werke der Gegenwartskunst auch nicht mehr anhand historischer, chronologischer Entwicklungslinien einordnen ließen.¹⁰⁴ Mittels der Beschreibung von Zäsuren versucht Rebentisch, das Zeitgenössische der Gegenwartskunst dennoch zu erfassen. Nach der Erläuterung dieser wird Rebentischs Konturierung von Gegenwartskunst fortgesetzt, indem weitere Zäsuren angedacht werden. Das Kapitel wird mit der Vorstellung von Ansätzen zur Gegenwartsbeschreibung abgeschlossen.

ENTGRENZUNG UND ERFAHRUNG

In Bezug auf die Überwindung des traditionellen Werkbegriffs eröffnet Rebentisch zwei Perspektiven. So nehme der Begriff der ›Entgrenzung‹ die produktionsästhetischen Formen in den Blick, während der Begriff der ›Erfahrung‹ auf die rezeptionsästhetische Wirkung referiere.¹⁰⁵

Zum Begriff der Entgrenzung: Grundlage für ein Verständnis von der Entgrenzung ist Umberto Ecos ›offenes Kunstwerk‹; eine Bezeichnung, die Eco selbst als unscharf bezeichnet.¹⁰⁶ Dennoch anschaulich verdeutlicht er seine Dialektik von geschlossenen und offenen Kunstwerken anhand einer Gegenüberstellung von Musikkompositionen: Auf der einen Seite stünden die ›klassischen‹ Kompositionen, die den Hörenden als eine vom Komponisten erdachte, geschlossene Einheit präsentiert werden würden. Eigene Interpretationen solcher Stücke seien nicht vorgesehen. Auf der anderen Seite würden Stücke ›neuerer‹ Musik den Hörenden ebenfalls als wohlarrangierte Komposition und als eigene Umsetzung einer Idee präsentiert werden. Der bedeutende Unterschied bestehe jedoch darin, dass diese ›neueren‹ Stücke an die ›Initiative‹ des einzelnen Interpreten appellieren würden – mit dem Ziel, dass ein solches ›offenes‹ Werk vom Interpreten ›gleichzeitig‹ zu Ende geführt werde, während es ästhetisch erlebt werden würde.¹⁰⁷ Eco präzisiert wie folgt: Das vom Autor präsentierte Werk verpflichte den einzelnen Adressaten, mittels seiner eigenen Zugänge – zum Beispiel sinnlicher, kultureller oder individuell-persönlicher Natur – das ursprüngliche Werk zu modifizieren. Diese Perspektiven würden der Form des Stückes oder des Kunstwerks eine Fülle verschiedener Resonanzen und Echos verleihen, ohne sein ursprüngliches Wesen zu beeinträchtigen;

¹⁰⁴ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 92 f.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁰⁶ Vgl. Umberto Eco (Hg.): The Open Work, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, S. 30.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 27 ff.

es könne also in mehr als nur einem Sinn gehört oder betrachtet werden. Ein Kunstwerk sei daher gleichzeitig eine geschlossene, vollständige Form – in seiner Einzigartigkeit als ausgewogenes, organisches ganzes – sowie eine (bedeutungs-)offene Form, die für unendliche Interpretationsmöglichkeiten empfänglich sei, welche¹⁰⁸

»[...] do not impinge on its unadulterable specificity. Hence, every reception of a work of art is both an interpretation and a performance of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself.«¹⁰⁹

Der Begriff des ›offenen Kunstwerks‹ habe sich nach Rebentisch gerade wegen seiner Unschärfe stark und nachhaltig durchgesetzt.¹¹⁰ Als entscheidend kann das Moment der ›Unausschöpflichkeit‹ festgehalten werden: »Keine Ausführung eines Werkes fällt mit einer ›letzten‹ Definition von ihm zusammen, jede Ausführung realisiert das Werk, aber keine ›erschöpft‹ es.«¹¹¹ Kurzum: Es kann niemals eine Deckungsgleichheit zwischen Werk und einer wie auch immer gearteten Interpretation bestehen. Das Werk versteht Eco dennoch als die vom Autor beabsichtigte Welt. Das bedeute, dass das Werk auch in der Freiheit der Interpretation durch das Publikum immer das des Künstlers bleiben werde.¹¹² Die herrschenden Asymmetrien zwischen Künstler und Publikum blieben also weiterhin bestehen.¹¹³

Auch heute noch spielen Umberto Ecos Texte eine wichtige Rolle in der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst. So arbeitete Eco unter anderem heraus, dass sich erst in der Anerkennung der konstruktiven Rolle des Publikums die Bedeutungsoffenheit von Kunstwerken in mannigfaltigen Formen möglicher Entgrenzungen zeige.¹¹⁴ Diese Entwicklung zu offenen Werken im Sinne einer Entgrenzung der Kunst zeigte sich vor allem in der produktionsästhetischen Sicht, die in neuen Formen von Kunst vor allem ab den 1960er-Jahren mündete. Fast parallel dazu entwickelte sich in der ästhetischen Diskussion ab den 1970er-Jahren dann auch eine Erstarkung des Begriffs der ›Erfahrung‹, der sich aus rezeptionsästhetischer Sicht vor allem auf die Wirkungen von Kunst erstreckte.¹¹⁵ Die Hinwendung zu einer solchen erfahrungstheoretischen Aufnahme of-

¹⁰⁸ Vgl. Eco: *The Open Work*, 1989, S. 4.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 39.

¹¹¹ Ebd., S. 35.

¹¹² Vgl. Eco: *The Open Work*, 1989, S. 19.

¹¹³ Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 36.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 40.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 25.

feiner Werkformen war jedoch, und das ist entscheidend, keine Abwendung vom Werkbegriff an sich; vielmehr wurde das Werk als etwas prozessuales verstanden, dass erst in der Begegnung zwischen ebendiesem und den Subjekten erscheine.¹¹⁶ Die Besonderheit von Erfahrung, und hier lässt sich die deutliche Parallele zum Begriff der ›Entgrenzung‹ festmachen, besteht darin, »[...] dass der ästhetische Gegenstand zwar nach Bestimmung verlangt, sich einer abschließenden solchen Bestimmung jedoch immer wieder entzieht, um den Verstehensprozess auf diese Weise erneut zu befeuern.«¹¹⁷ Eine Deckungsgleichheit zwischen der Bestimmung eines ästhetischen Gegenstands und im Moment seiner Erfahrung ist also auch hier nicht zu erreichen.

Zum Begriff der Erfahrung: Mit dem Begriff der Erfahrung und vor allem der Gestaltung von Erfahrung mittels partizipatorischer Installationen befasste sich vor allem Wolfgang Kemp in seinem Band *Der explizite Betrachter*. Mittels einer Referenz auf die Korridor-Installationen von Bruce Nauman wie *Green Light Corridor* (1969/70) sowie auf die Erweiterung der Rezeptionsästhetik durch Oskar Bätschmann erörtert Kemp, wie sich der Gattungsrahmen der Installation durch Strategien der Erfahrungsgestaltung erweitert hat. So würden nach Bätschmann bestimmte Objekte die Besucher*innen von Ausstellungen in unerwartete Situationen bringen und dadurch den Prozess von Erfahrung erst auslösen. Schlusslogisch sei dadurch das Werk nicht mehr als das ›Ziel‹ zu betrachten, vielmehr sei die Installation ›Mittel zur Aktivierung von Erfahrung‹, was im Wandel vom Publikum zu aktiven Teilnehmer*innen resultiere und das Prozessuale im Erfahrungsbegriff betont. Kemp macht an diesem Zusammenhang ebenfalls den Wandel von den impliziten zu den expliziten Betrachter*innen deutlich, welcher sich vor allem in der Abkehr von der Dominanz der rein optischen Rezeption zeige – gefordert seien nun eine multisensorische Wahrnehmung als ganzheitliche Ansprache und die Vollendung von künstlerischen Angeboten durch die aktive Mitwirkung der Teilnehmer*innen. Gleichzeitig wurde die ›heilige Fläche‹ eines klassischen zweidimensionalen Gemäldes oder einer fotografischen Arbeit wurde im Zuge des ›spatial turn‹ durch den ›heiligen Raum‹ abgelöst.¹¹⁸ Da sich also erst in der Dualität zwischen erfahrendem Subjekt (ungleich Publikum) und offenem Werk die Partizipation als die Teilhabe an Kunst manifestieren kann, ist auch vor dem Hintergrund des in dieser Ar-

¹¹⁶ Vgl. Rebutisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 93.

¹¹⁷ Ebd., S. 47.

¹¹⁸ Vgl. Kemp: *Der explizite Betrachter*, 2015, S. 66 f. Kemp knüpft hier an seine Ausführungen aus *Der Betrachter ist im Bild an*, vgl. ders.: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer, 1992.

beit verhandelten Untersuchungsgegenstandes das Begriffspaar von ›Entgrenzung‹ und ›Erfahrung‹ von elementarer Bedeutung.

1945, 1965, 1989 – DIE SCHWELLEN ZUR GEGENWARTSKUNST

Für Juliane Rebentisch ist ›Zeitgenossenschaft‹ mehr als die Teilhabe an einer chronologisch ablaufenden Zeit. Gute Zeitgenossinnen und -genossen seien außerdem nicht nur der eigenen Zeit treu, sondern würden in das Kontinuum der chronologischen Zeit Diskontinuitäten, also Zäsuren, einbringen, die die Zeit erst lesbar machen würde. Mittels dieser würde sich auch die Gegenwart der Gegenwartskunst konturieren lassen.¹¹⁹ Rebentisch arbeitet heraus, dass es nicht ›die‹ eine Zäsur (sie nennt sie ›Schwellen‹), auf dem Weg zur Gegenwartskunst gebe, jedoch mit 1945, 1965 und 1989 drei Jahre immer wieder genannt werden würden. Gemein ist den Daten, dass sie sich mit großen Krisen oder Einschnitten der Menschheit verknüpfen lassen, die wiederum mit der Geschichte der Kunst zusammenzuführen seien.¹²⁰

Die Zeit nach 1945 ist gekennzeichnet vom Ende des Zweiten Weltkrieges. Nach Auschwitz, hier verweist Rebentisch auf Adorno, greife weder eine positive Fortschrittslehre noch könne von einem ›Sinn‹ in der Geschichte als Ganzem gesprochen werden. Dies schlug sich in der Verneinung der Kategorie der Schönen nieder, an dessen Stelle das Erhabene, das Formlose trat.¹²¹ Aus dem Bestreben vieler Künstler*innen, sich neu zu erfinden, entwickelte sich ein Stilpluralismus in der Kunst. Die Kunst nach 1965 wendete sich hingegen vor allem gegen das System der Künste und die Einheit des Werkes. Künstlerische Werke zeichneten sich durch ihre Offenheit aus, ließen sich oftmals weder einer einzelnen Kunstrichtung noch einem traditionellen Medium zuordnen und traten demnach verstärkt als Hybrid auf. Auch die Grenze zwischen Kunst und Leben wurde immer stärker destabilisiert, was dazu führte, dass die nachkriegsmodernistische Kunsttheorie an ihre Grenzen und damit in eine Krise geriet. In der Folge wurde nicht nur im Rahmen von kanonischen Diskussionen eine generelle Gültigkeit von Werken ausgeschlossen, auch die Rezeption von Werken wurde als historisch wandelbar verstanden, da sich Werke in jeweils zeitgenössischen Kontexten neu und wieder erschließen lassen würden.¹²²

¹¹⁹ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 13.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 14.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. ebd., S. 18.

In der Zeit ab 1989 wurde dann vor allem diskutiert, wie sich die Kunst innerhalb der Gesellschaft sowie als Teil der Öffentlichkeit manifestierte. Zur Zeit des Kalten Krieges und der wachsenden Globalisierungstendenzen existierten in der Kunst vielfältige Traditionen und Stile nebeneinander, die sich zitierten oder kopierten.¹²³ Es wurden vermehrt Stimmen laut, die das Fehlen von Authentizität beklagten, der Kunst gar eine Beliebigkeit vorhielten. Doch betrachtet man in der Argumentation Peter Bürgers das postmoderne Denken als Ausdruck einer epochalen Befindlichkeit und bezeichnet ›die Postmoderne‹ nicht als eine stringente Theorie, könne man nach Bürger dieser neuen Kunst durchaus mit Ernsthaftigkeit begegnen. Dazu müsse nicht die gesamte Fülle an Erscheinungsformen akzeptiert werden, wichtiger sei das Beziehen einer Position. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen Bürgers ist auch der ›Slogan‹ der Postmoderne – ›Anything goes‹¹²⁴ – nicht als Hang zum Beliebigen zu verstehen. Vielmehr liege gerade im Bereich des Ästhetischen in diesem ›Anything goes‹ die Kraft des Faktischen – also in einem Prozess, in dem eine tatsächliche Entwicklung erst geschaffen, in dieser inhärent dann aber auch direkt anerkannt werde. Der Pluralismus aus der Koexistenz künstlerischer Richtungen legitimiere sich dadurch, sodass sich jeder – auch im Sinne eines ironischen Spiels mit der Tradition – das passende herausuchen und in einem Werk vereinen könne.¹²⁵

Die postmoderne Gegenwartskultur der 1990er-Jahre war dann von einer extremen Erlebnisorientierung der Menschen geprägt. Digitale Medien und viele neue Informationstechnologien kamen auf und das Internet erlaubte eine Partizipation von ›jedermann‹ an ›allem‹ in einem noch nie dagewesenen Ausmaß. An diesem Punkt bildete sich Anfang der 1990er-Jahre vor allem auf europäischer Ebene ein ›participatory turn‹¹²⁶ als

¹²³ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 18.

¹²⁴ 1975 verfasste der Philosoph Paul Feyerabend einen wissenschaftskritischen Ansatz, in dem er die Trennung von Staat und Wissenschaft fordert. Methoden aus diesem System seien nicht falsifizierbar und Fortschritte hätten sich nicht aus Rationalität, sondern aus zufälligen Bedingungen durchgesetzt. Nach seiner Logik müssten daher alle Methoden, Ideologien, Weltbilder, Religionen etc. zur Beschreibung der Welt gleich förderlich sein. Daraus entstand seine erkenntnistheoretische Maxime ›Anything goes‹ und in Folge daraus die postmoderne Adaption. Vgl. Philipp Sarasin: »Anything goes«. Paul Feyerabend und die etwas andere Postmoderne, in: Geschichte der Gegenwart, 2019, online verfügbar unter <https://geschichtedergegenwart.ch/anything-goes-paul-feyerabend-und-die-etwas-andere-postmoderne/>, zuletzt geprüft am 20.04.2020.

¹²⁵ Vgl. Peter Bürger: Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys, in: Merkur, Nr. 454, 1986, online verfügbar unter <https://www.merkur-zeitschrift.de/peter-buerger-der-alltag-die-allegorie-und-die-avantgarde/>, zuletzt geprüft am 22.04.2020.

¹²⁶ Dieser ›turn‹ ist nur einer von vielen ›cultural turns‹, die sich im Laufe der Jahre herausgebildet haben. Doris Bachmann-Medick arbeitet in ihrem Aufsatz das Gemeinsame dieser ›turns‹ heraus: Typisch seien die Überschreitung von Fachgrenzen sowie Blickverschiebungen, während von einem grundsätzlichen Paradigmenwechsel nicht gesprochen werden könne. Vielmehr seien die ›turns‹ wichtige inter- und transkulturelle Gelenkstellen, durch die Disziplinen nicht mehr als in sich geschlossen wahrgenommen müssen. Vgl. Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns, 2019, online verfügbar unter http://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019, zuletzt geprüft am 02.04.2020.

ein neuer Diskurs heraus, der auch verstärkt auf der Beteiligung der ›Zivilgesellschaft‹ an Entscheidungsprozessen bestand. Dies erschien als logische Notwendigkeit, da dem kreativen und demokratischen Potenzial der Gesellschaft eine konstituierende Bedeutungsmächtigkeit zugesprochen wurde.¹²⁷ Diese partizipative Wende brachte auch innerhalb der Kunst neue partizipative Praktiken auf den Weg, die sich vor allem auf ›die‹ Öffentlichkeit im Allgemeinen und ›die‹ öffentliche Kunst im Speziellen bezogen. Unter Bezeichnungen wie ›new genre public art‹ oder ›community art‹ entwickelten sich künstlerische Ansätze, die sich im Kontext von Kommunikation, Kollaboration und Kritik vom bisherigen Verständnis von Kunst im öffentlichen Raum, welche sich meist auf die Installation von Skulpturen an öffentlichen Plätzen beschränkte, abgrenzten. Viele Künstler*innen suchten die direkte Auseinandersetzung mit dem Publikum, um gemeinsam dringende Fragen der gegenwärtigen Zeit diskutieren – im Kontext eines sozialen Impetus.¹²⁸

SCHWELLEN DES GEGENWÄRTIGEN

Es konnte vorweg und in Anlehnung an Juliane Rebentisch gezeigt werden, dass Schwellen mit Ereignissen – oftmals in Form von Krisen – verknüpft sind und nach Eintreten dieser nichts mehr ist wie vorher. Rebentisch beschreibt Schwellen damit auch als Mittel zur Erfassung der Gegenwart der Gegenwartskunst. Im folgenden Kapitel soll Rebentischs Schwellenthematik fortgeführt werden, indem drei weitere Schwellen seit 1989 identifiziert und – dem begrenzten Rahmen der Arbeit geschuldet – grob skizziert werden. Die Notwendigkeit dazu ergibt sich aus mehreren Befunden: Der für die Analyse in der vorliegenden Arbeit exemplarisch ausgewählte Künstler Cyprien Gaillard war zum Zeitpunkt von ›Rebentischs letzter Schwelle‹ in 1989 noch nicht künstlerisch tätig, während Tom Marioni mit seiner Arbeit *The Act of Drinking Beer ist The Highest Form of Art* zwar bereits in 1970 begonnen hatte, diese aber ab diesem Zeitpunkt mehr als 40 Jahre lang immer wieder neu ausrichtete. Diese zeitlichen Zusammenhänge zeigen vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Schwellen wie auch der drei folgenden, dass es außerordentlich schwierig, wenn nicht unmöglich ist, von ›der‹ Gegenwart und

¹²⁷ Diese nun auch sprachlich festgehaltene ›partizipative Wende‹ führte neben einer stärkeren Beteiligung ›aller‹ auch zu negativen Aspekten wie einer partizipatorischen Sättigung, die sich in Distanzierung oder Widerstand zeigte. Vgl. Sabine Sarugger: The social construction of the participatory turn: The emergence of a norm in the European Union, in: European Journal of Political Research, Nr. 4, 2010, S. 471–495, hier S. 471.

¹²⁸ Martin Pesch weist darauf hin, dass dieses Genre öffentlicher Kunst zwar als neu präsentiert worden sei, Künstler*innen wie Alan Kaprow oder Judy Chicago aber bereits in den 1960er-Jahren öffentliche Kunst gemacht hätten, die auf einem gemeinsamen Engagement für die sozialen Probleme der Gesellschaft beruhte. Vgl. Martin Pesch: New Genre Public Art, in: Paolo Bianchi (Hg.): Cool Club Cultures, Kunstforum international, Bd. 135, 1996, S. 507, hier Seite 507. Siehe vertiefend dazu Suzanne Lacy (Hg.): Mapping the terrain. New genre public art, Seattle: Bay Press, 1996.

dementsprechend von ›der‹ Zeitgenossenschaft zu sprechen. Darüber hinaus lassen sich zwar Zäsuren immer auch mit der Menschheit im Allgemeinen verknüpfen, dennoch betrifft jede Schwelle, jeder gesellschaftliche Umbruch, jede Erfahrung auch jeden einzelnen Menschen hochindividuell, was die Komplexität der Gegenwartserfahrung um ein weiteres potenziert. In der Tradition der Ikonologie, also der kunstwissenschaftlichen Analysemethode, die nach der Historie von Bildern und nach der Bedeutung in ihrer Entstehungszeit fragt, verdeutlichen die ausgewählten Schwellen letztlich, dass sich jedes künstlerische Schaffen immer vor dem Hintergrund der gegenwärtigen gesellschaftlichen Situation wie auch aller vorherigen Situationen verortet.

9/11: Ein Kennzeichen von Schwellen ist, dass durch sie zwar ein neues Zeitalter beginnt, dies jedoch erst im Nachhinein deutlich wird. Im Jahr 2001 geschieht ein solches Ereignis, dass die Welt nachhaltig erschüttern und verändern wird. Die terroristischen Anschläge am 11. September 2001 waren der erste militärische Angriff seit dem frühen 19. Jahrhundert auf die USA und hatten weltweit gravierende politische und militärische Folgen. Der damalige US-Präsident George W. Bush rief zum globalen Krieg gegen den Terror auf, der bis heute nicht beendet worden ist.

Der religiös motivierte Terrorismus hat zu extremer Flucht und Vertreibung geführt, prägte das Gefühl von Angst und Schrecken gänzlich neu und hinterfragte bestehende Weltbilder. Die Untrennbarkeit von Privatem und Politischem wie dem Ästhetischen zeigte sich hier deutlich: Unzählige Künstler*innen reflektierten mehr denn je das Politische in ihrer Kunst, verarbeiteten die andauernde Präsenz apokalyptischen Nachrichtenbilder und legten gleichzeitig Zerstörung, Terror und religiösem Fundamentalismus offen. Die Kunst hinterfragte verstärkt die medialen Bilder¹²⁹, die sich in den einzelnen Köpfen wie auch dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich verankerten, und dokumentierte gleichsam das Geschehen, bildete Realitäten ab, stellte Fragen und gab Antworten. Kunst vermag, gesellschaftlich sensible Themen nicht nur auf den Punkt zu bringen, sondern prangert sie an und führt Traumata wieder auf – doch kann Kunst auch heilen? Mit Fragen wie diesen befasst sich unter anderem Elke Buhr, die das Streben nach Wohlbefinden als wesentliches Zeichen unserer gegenwärtigen Zeit sieht. Sie konstatiert, dass sich die Kunst immer mehr Verantwortung aufbürde, die eigentlich die Gesellschaft übernehmen müsste. Die Kunst hingegen zeichne sich nicht durch eine

¹²⁹ Siehe dazu vertiefend den Band *Public Image*, in dem sich unter anderem Oliver Zybok mit den Funktionen von Bildern in der Öffentlichkeit befasst und analysiert, welche Erwartungen in diesem Kontext heute an Künstler*innen herangetragen werden. Oliver Zybok (Hg.): *Public Image*, Kunstforum international, Bd. 246, 2017.

Allzuständigkeit aus, könne nicht alles kitten und schon gar nicht die Welt retten.¹³⁰ Eine Gegenposition zu dieser Ansicht Buhrs nimmt Carolyn Christov-Bakargiev ein, die der Kunst sehr wohl – und exemplarisch vor allem den künstlerischen Positionen der *dOCUMENTA (13)* – zutraut, Traumata dieser Welt lösen zu können. In ihrer Funktion als Kuratorin (lat. *curare*, dt. heilen), also durch das Zusammenstellen von Kunst, vermag sie darüber hinaus, so arbeitet es Tim Pickartz aus, womöglich selbst heilen zu können.¹³¹

Flucht: Der breite Themenkomplex ›Flucht‹ soll vor allem die Zeit ab 2015 stark und nachhaltig prägen, wenngleich es im Allgemeinen kein neues oder einmaliges Ereignis ist. Auch in der zeitgenössischen Kunst werden Vertreibung, Flucht und Migration ab dieser Zeit zu einem häufig bearbeiteten Themenkomplex. So thematisiert der bereits eingangs erwähnte Künstler Emeka Ogboh das in der Gesellschaft und hier vor allem in der westlichen Welt tief verankerte Kolonialsystem, die Apartheid sowie die europäische Asylpolitik. Indem er Bier und Migration miteinander verbindet, verweist er zudem auf die identitätsstiftende Funktion von Lebensmitteln.¹³²

Anschließend an diesen Themenkomplex befasst sich die Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci in dem Sammelband *Migration und künstlerische Produktion* unter anderem mit dem Begriff des ›Fremden‹. In der Wissenschaft – so arbeitet sie heraus – würde zunehmend argumentiert werden, dass das ›Fremde‹ und ›Andere‹ nur durch das Selbst zu erfahren sei. Der Grund dafür sei, dass das ›Ich‹, und demnach das ›Vertraute‹, Voraussetzungen seien, um das ›Fremde‹ überhaupt fassen zu können – umgekehrt diene das ›Fremde‹ zur Definition des eigenen Ich. Das ›Vertraute‹ und das ›Fremde‹ fungieren hier als konträre Kategorien der Orientierung. Dogramaci argumentiert jedoch weiter, dass diese wissenschaftliche Sicht zu eng sei, denn da das ›Fremde‹ überall sei, müsse der Begriff viel weiter gefasst werden. Zugleich müsse der Begriff vom Subjekt gelöst werden, denn erst dann könne der oder das ›Fremde‹ zur Grundfigur und damit deren Zuschreibungsmöglichkeiten so erweitert werden, dass das »[...] Fremdsein zum

¹³⁰ Elke Buhr: Museen und Empathie: Muss Kunst jetzt alles heilen?, in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 05.07.2019, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/muss-kunst-jetzt-alles-heilen>, zuletzt geprüft am 5.10.2020.

¹³¹ Vgl. Tim Pickartz: »Der Tanz war sehr frenetisch ...«, Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst auf der *dOCUMENTA (13)*, Bielefeld: transcript Verlag, 2019, S. 135. Siehe vertiefend dazu Carolyn Christov-Bakargiev: Über die Zerstörung von Kunst – oder Konflikt und Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens, 100 notes – 100 thoughts, *Documenta (13)*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

¹³² Siehe vertiefend dazu Thomas Macho: The Taste of the Foreign: Eating and Migration, in: Basel Museum Tinguely (Hg.): *Amuse-bouche – the taste of art. Interdisciplinary Symposium on Taste and Food Culture*, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020, S. 118–125.

Grundzustand in einer Gesellschaft und Welt [wird].«¹³³ Innerhalb einer solchen Perspektive auf das ›Fremdsein‹ lassen sich viele weitere Positionen erörtern. Während Stephan Strsembski eine Diskussion um den Begriff des ›displacement‹ (dt. Verschiebung) eröffnete, der – mehr als der Begriff Flucht – die Unfreiwilligkeit und die zugrundeliegende Gewalt pointiert¹³⁴, reagierte Michael Danner mit seinen Fotografien auf die Bilderflut von Geflüchteten und Menschen auf der Flucht als das ›visuelle Narrativ‹ der Nachrichtenbilder, an das wir uns bereits lange gewöhnt haben. Migration ist für ihn ›Avant-Gard‹, die als Fortschritt neue Perspektiven in unsere Gesellschaft einbringt.¹³⁵

COVID-19 / Corona-Krise: Auch unsere gegenwärtige Realität (Dezember 2020) zeigt sich als bestimmt durch eine Krise. Das Aufkommen des Virus COVID-19 und in dessen Folge das Ausbrechen einer weltweiten Pandemie läutet bereits jetzt ein neues Zeitalter ein. Das gesamtgesellschaftliche Leben wurde bereits mehrfach in Form von ›Lock-downs‹ zum Schutz aller stark eingeschränkt und heruntergefahren, betroffen ist davon unter anderem auch die Veranstaltungsbranche als sechstgrößter Wirtschaftszweig Deutschlands. Während uns der neuartige Coronavirus die menschliche Verletzlichkeit drastisch vor Augen führt, müssen weite Teile des Kunst- und Kulturbetriebs wirtschaftliche Einbußen hinnehmen, die aufgrund von Schließungen, Absagen, Vorsichts- und Hygienemaßnahmen zutage treten. Welche Auswirkungen dies auf die Kunst- und Kulturbranche haben wird – und welchen Stellenwert demnach dieser auch in unserer Gesellschaft zugesprochen wird – wird sich erst nach dem Ende der Krise zeigen.

Die Menschen versuchen jedoch auch zunehmend, aus der Krise heraus Chancen zu generieren und entwickeln kreative Formate. So gibt es im Rahmen von Kunst und Kultur unter anderem virtuelle Rundgänge durch Museen oder Performances und Konzerte im Live-Stream. Ein weiteres Beispiel sind die *SILOGESPRÄCHE* des Forschungsbereichs Kunst der Universität Paderborn. Diese bieten seit 2007 unter der Konzeption von Sabiene Autsch und Sara Hornäk als Forum für künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Fragestellungen regelmäßig Vorträge sowie Künstlerge-

¹³³ Vgl. Burcu Dogramaci: Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung, in: Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 7–22, hier S. 7. Weitere Aufsätze des Sammelbandes thematisieren unter anderem hegemoniale Machtstrukturen im Kontext des ›weißen Subjekts‹, das Kuratieren von Migration oder Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte.

¹³⁴ Stephan Strsembski: Das Bild des Flüchtlings. Displacement als Thema der zeitgenössischen Kunst, in: Cinur Ghaideri; Thomas Eppenstein (Hrsg.): Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge, Wiesbaden: Springer-Verlag, 2017, S. 213–231.

¹³⁵ Silke Hohmann: Fotograf Michael Danner. »Migration ist Selbstbestimmung«, in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 19.02.2019, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/michael-danner-migration-as-avant-garde>, zuletzt geprüft am 04.10.2020.

sprache an. Unter dem Titel *Was machst du gerade?* wurde das Veranstaltungsformat in 2020 aufgrund der aktuellen Situation neu konzipiert: In der ersten Jahreshälfte wurden Künstler*innen, die vormals Gäste der *SILOGESPRÄCHE* waren, gebeten, auf die Frage »Was machst du gerade?« mit einem Foto oder Essay aus dem Atelier als einem ›Social-Distance-Ort‹ zu antworten.¹³⁶ In der zweiten Jahreshälfte finden die Gespräche mit ausgewählten Künstler*innen wieder statt – in einem virtuellen Raum, der den Teilnehmer*innen im Abschluss auch Möglichkeiten zur Diskussion und zum Austausch eröffnet.

MIT ODER IN DER ZEIT SEIN – ÜBER DIE BESCHREIBUNG VON GEGENWART

Wie kann sich nun mittels Rebentischs ›Schwellenthematik‹ dem Zeitgenössischen der Gegenwartskunst weiter angenähert werden? Inke Arns beschreibt künstlerische Reenactments als in der Lage, die Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben, zu befragen. Reenactments würden damit insbesondere (oft als traumatisch erfahrene) Ereignisse wiederholen, die als wichtig für die Gegenwart erachtet werden.¹³⁷ Doch dies muss keineswegs nur für künstlerische Reenactments gelten. So erfasst Rebentisch den Gesamtzustand der Gegenwartskunst als eine ästhetische Posthistorie, die sie als Situation jenseits von begrifflicher Bestimmung, historischer Entwicklung und kritischem Diskurs beschreibt.¹³⁸ Es wurde bereits festgehalten, dass Zeitgenossenschaft mehr als die Teilhabe an einer chronologisch ablaufenden Zeit bedeutet – und es zeigt sich, dass auch die Gegenwartskunst ihre ›historische‹ Gegenwart gegenwärtig macht, rekontextualisiert und neu hervorbringt.¹³⁹ Gegenwartskunst findet also nicht nur gegenwärtig statt, sondern stellt auch Gegenwart her.¹⁴⁰

In eine ähnliche Richtung argumentiert Hans Ullrich Gumbrecht, der in seinem Band *Brüchige Gegenwart* aufzeigt, wieso uns unsere Gegenwart abhandengekommen sei.

¹³⁶ Sabiene Autsch: »Was machst du gerade?«. Oder: Bilder aus dem Atelier in Zeiten von social distancing, 2020, online verfügbar unter <https://kw.uni-paderborn.de/fach-kunst/kunstkunstgeschichte-und-ihre-didaktik/forschung/silogespraechen-atelier-projekt-2020>, zuletzt geprüft am 25.10.2020.

¹³⁷ Vgl. Inke Arns: Schlachtfeld Historie. Künstlerische Reenactments als partizipative De-Konstruktion von Geschichte, in: Max Glauner (Hg.): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum international, Bd. 240, 2016, S. 79–87, hier S. 79.

¹³⁸ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 92 f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁴⁰ Alexander Garcia Düttmann; Thomas Oberender; Frank M. Raddatz: »Totale Gegenwart«. Zu den Verwirbelungen der Kunst nach der Moderne, 2016, online verfügbar unter http://www.thomas-oberender.de/578_deutsch/3_text/463_2016/1219_totale_gegenwart_zu_den_verwirbelungen_der_kunst_nach_der_moderne_lettre_international_115_winter_2016, zuletzt geprüft am 26.09.2020.

Seinen Befunden liegt die Überzeugung zugrunde, dass den Menschen zunehmend die Erfahrung der ›Präsenz‹ verloren gehe. Gumbrecht macht dafür vor allem die fortschreitende Technologisierung, Digitalisierung und Globalisierung verantwortlich, die dafür sorgen würden, dass zwar alles gleichzeitig verfügbar, aber nichts mehr verbindlich sei.¹⁴¹ Gumbrecht beschreibt in diesem Zuge die Entwicklung der Gegenwartskunst als eine nichtlineare – so seien in unserer Gegenwart wohlkonturierte Weltbilder kaum auszumachen.¹⁴² Vielmehr sei die Beständigkeit der Diskontinuität ein markantes Merkmal unserer Gegenwart. Daraus folge, dass sich die Gegenwart nicht nur durch eine Nichtlinearität von Zeit auszeichne, sondern sie sogar eine entgegengesetzte Richtung von Zeitlichkeit hervorbringe, die sich unter anderem in der ›Wiederkehr‹ alter Phänomene zeige. Als ein Symptom dafür führt er das Zurückträumen in alte Zeiten an.¹⁴³

Doch wieso sei uns nun die Gegenwart abhandengekommen? Gumbrecht erläutert, dass die Gegenwart in der Historie lediglich ein kurzer Übergangsmoment gewesen sei, dessen Identität sich in der Differenz zwischen erinnerter Vergangenheit und der Zukunft bildete. Wenn nun durch das Moment der Wiederholung (Reenactment) die drei Zeitdimensionen kollabieren würden, bliebe im Zentrum eine konturlose, potenziell unendliche Gegenwart zurück; eine Gegenwart, die durch das Vorherrschen von Gleichzeitigkeit immer ›breiter‹ werde, sich also ausdehne. Die Vergangenheit würde zudem nicht mehr unumkehrbar vergehen und der Zukunftshorizont verenge sich.¹⁴⁴ Während sich die Zukunft vormals als offener Horizont von Möglichkeiten präsentierte, dessen Gestaltung im Wesentlichen auf dem Verständnis der Vergangenheit beruht habe, falle dieser Orientierungsrahmen zunehmend weg. Die gegenwärtige Struktur der Gegenwart sei vielmehr von der ständigen Verfügbarkeit von Informationen, eines sich beschleunigenden ›Immer-Gleichen‹ und einer wachsenden Hektik geprägt; diese Symptome unserer Gegenwart würden nicht nur das historische Denken, sondern auch die Menschheit an sich extrem verändern.¹⁴⁵

Das Abhandenkommen von Vergangenheit und Zukunft bei einer gleichzeitigen Auf- und Ablösung der Gegenwart fokussiert auch Alexander García Düttmann in seinem

¹⁴¹ Vgl. Gumbrecht: *Brüchige Gegenwart*, 2019, S. 107.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 95.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 105 f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 106 f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 109.

Aufsatz *Gegenwartsriss*. Seine Argumentation baut er auf einem ›Modus des Als-ob‹ auf, in dem sich die Menschen gegenwärtig befinden würden. Da dieser Modus nicht selbst gewählt, sondern aufgedrängt sei, könne darauf nur reaktiv oder progressiv reagiert werden: Während der erste Typ an der verlorenen Welt festhalte, sie sogar rechtfertige, würde der zweite Typ der ›alten‹ Welt den Rücken kehren, um sich in der neuen Welt zu behaupten. Entscheiden ist, dass beide Reaktionen nach Düttmann unzureichend seien, da der Mensch durch sie unfrei werde und die jeweils andere Welt verneine.¹⁴⁶ Vielmehr müsse der Mensch sein eigenes ›In-der-Welt-sein‹ als offen begreifen, da die Welt nur in ihrer Unvollständigkeit überhaupt Welt sein könne und erst diese Unvollständigkeit dem Menschen erlaube, ›in der Welt zu sein‹. Und erst wenn der Mensch ›in der Welt ist‹, so schlussfolgert Düttmann weiter, ›verhalte er sich auch zu ihr‹, zu sich selbst und zu anderen. Düttmanns Ableitung kann folglich als Antwort auf Gumbrechts Befund, den Menschen der Gegenwart fehle ein Orientierungsrahmen, gelesen werden: Nach Düttmann fehle jedoch keine Ordnung, sondern das Bekenntnis des Menschen zu seinem eigenen ›in-der-Welt-sein‹, was zum Verlust und zur Erstarrung der Welt führe. In dieser Erstarrung würde die Welt durch eine Ordnung ersetzt werden, in der kein Verhalten mehr denkbar sei – diese Ordnung sei das Chaos.¹⁴⁷ Diese Gleichung leitet Düttmann von seinem Verständnis eines ›Gegenwartsrisses‹ ab:

»Der Riss, der die Gegenwart durchzieht, ist der Riss, der die Welt durchzieht, die durch den globalen Kapitalismus immer weniger eine Welt ist, immer mehr zu einer Ordnung wird, einem Chaos.«¹⁴⁸

Sowohl für die thematisierten Schwellen als auch für die Beschreibungen von Gegenwart gilt, dass sie sich in Zeiten einer extremen Bilderflut konstituieren. Oliver Zybok macht in diesem Kontext deutlich, dass noch nie so viele Bilder im Umlauf waren wie in der jeweils gegenwärtigen Gegenwart und folglich auch noch nie so viele Einzelpersonen Bilder, Kommentare oder Meinungen zu allen denkbaren Themen verbreiten konnten. Die rasante Vernetzung der Welt und die Folgen des massenmedialen Zeitalters würden sich in einer Macht der Bilder zeigen, die sich vor allem in ihrer Einprägsamkeit ausdrücke. Bilder der sogenannten Flüchtlingskrise bezeichnet er treffend als Symptome einer epochalen Veränderung und als Echo der Globalisierung; den An-

¹⁴⁶ Vgl. Alexander García Düttmann: *Gegenwartsriss*, in: Marcus Quent (Hg.): *Absolute Gegenwart*, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 74–85, hier S. 76.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 78.

¹⁴⁸ Ebd.

schlag auf das *World Trade Center* hingegen als ›symbolische Inszenierung von Wirklichkeit für die mediale Repräsentation‹ – und stellt damit zur Diskussion, wie stark mediale Simulationen nicht nur die Rezipient*innen, sondern auch die Wirklichkeit beeinflussen.¹⁴⁹ Zugleich sind Begriffsbedeutungen durch die Medien unscharf geworden, Bedeutungen verschieben sich oder werden deckungsgleich. Dieser Umgang mit Begriffen und Bildern verstärkte letztlich für Zybok den Eindruck, dass die Gegenwart nur eine Übergangsperiode sei¹⁵⁰, die uns mit offenen Fragen zurücklässt: Was ist inszeniert, was authentisch? Was ist Geschichte und was ist Gegenwart? Was ist wahr und was ist falsch? Was ist privat und was öffentlich? Was ist Präsenz?

¹⁴⁹ Vgl. Oliver Zybok: Public Image. Über Bilder in der Öffentlichkeit, in: Oliver Zybok (Hg.): Public Image, Kunstforum international, Bd. 246, 2017, S. 46–73, hier S. 58 f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 46.

3.2 PARTIZIPATIONSKUNST

»All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.«¹⁵¹

Der Begriff der ›Partizipation‹, aus dem Lateinischen für Teilhabe oder Teilnahme, ist nicht nur in der Kunst, sondern in nahezu jeder Disziplin ein Schlagwort, sodass es mehr Missverständnisse denn ein gemeinsames Verständnis gibt. Und auch unter dem Schlagwort ›Partizipationskunst‹ versammeln sich unzählige Bezeichnungen, die auf unterschiedliche Strategien der Beteiligung abzielen.¹⁵² So findet sich die Partizipationskunst auch unter dem Deckmantel der ›dialogic art‹, ›community art‹, ›socially and politically engaged art‹, ›new genre public art‹ oder dem ›Artivismus‹; den Partizipant*innen werden ›interaktive Settings‹, ›kollaborative Installationen‹, ›Mitmach-Aktionen‹, ›relationale Gemeinschaften‹ oder ›inszenierte Ereignisse‹ angeboten.

Dazu laden Künstler*innen ein, die gleichsam Bildhauer*innen, Regisseurinnen und Regisseure oder Spielleiter*innen sind, die als Archivarinnen und Archivare, Kartografinnen und Kartografen tätig sind sowie gleichzeitig als Autor*innen oder Kurator*innen auftreten. Sie liefern Handlungsaufforderungen, manchmal sogar -anweisungen; es gibt Regeln, die befolgt werden müssen, alles oder nichts ist erlaubt. Sie konzipieren und realisieren, sie fordern auf, sie aktivieren. Die Zuschauer*innen hingegen schauen schon lange nicht mehr nur zu, sie partizipieren, produzieren, machen mit, bringen sich ein, sie reagieren und formulieren, sie führen fort und schließen ab. Sie sind nicht nur anwesend, sondern eröffnen Kontexte, in denen sie interagieren und erfahren, etwas (hinter)fragen oder beantworten. Sie handeln – selbstbestimmt, angeleitet, politisch, aktionistisch, urban; sie überschreiten, experimentieren, reisen, schmecken und fühlen, sie gestalten, konsumieren, intervenieren. Das alles geschieht in Laboren, Salons, in Ateliers, in Institutionen und Stadträumen, in Bars, Cafés und Restaurants, im Innen- und Außenraum, in Möglichkeitsräumen, in Gedankenräumen oder in Zwischenräumen.

¹⁵¹ Marcel Duchamp: The Creative Act, 1957, online verfügbar unter http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html, zuletzt geprüft am 19.04.2020.

¹⁵² Insgesamt betrachtet scheint der Begriff ›Partizipation‹, bei dem es sich weder um ein neues noch um ein disziplinspezifisches Phänomen handelt, heutzutage einer Verallgemeinerung zu unterliegen. Auch der ehemalige Bedeutungsunterschied zwischen partizipatorisch (eher präskriptiv) und partizipativ (eher deskriptiv) ist heute überholt, die Begriffe können daher mitunter in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet werden. Vgl. Piontek: Museum und Partizipation, 2017, S. 84.

Wenngleich in den folgenden Ausführungen nur auf einige wenige Stationen in der historischen Entwicklungslinie der Partizipationskunst hingewiesen werden kann, helfen diese, sich zu vergegenwärtigen, welche (vor allem gedanklichen) Umbrüche nötig waren, bis Partizipation in der Kunst überhaupt in Form von körperlicher Involviertheit und damit mit mehr als nur dem visuellen Sinn möglich war. Wie bereits im Forschungsstand erörtert, bildeten sich im Laufe der Zeit unzählige kunsttheoretische Positionen im Kontext der Partizipationskunst heraus, von denen im Folgenden vor allem drei Ansätze dezidiert betrachtet werden sollen: Mit Nicolas Bourriauds und seinem Verständnis von ›relationaler Ästhetik‹ wird zunächst eine populäre wie viel diskutierte Position fokussiert, die jedoch in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – und hier vor allem in der Beschreibung von ›kollektiven Begegnungen‹ – eine hohe Relevanz aufweist. Über Marion Strunk, die mit ihren Gedanken zur ›Projektkunst‹ sowie zu ›neuen‹ Formen der Zusammenarbeit eine interessante Perspektive auf den Begriff des ›Handlungsraums‹ von Kunst eröffnet, geht es abschließend über zu einem Modell Max Glauers, mit dem sich Formate zeitgenössischer Partizipationskunst differenzieren lassen.

PARTIZIPATION IN DER KUNST – DIE ANFÄNGE

Kunstwerke wurden traditionell zur Schau gestellt und die Einbeziehung der Betrachter*innen war über das Sehen und eine kognitive Rezeption hinaus nicht vorgesehen – Werke wurden nicht berührt. Vielmehr schafften Künstler*innen (als Subjekte) ein von ihnen ablösbares Artefakt, dem als Objekt eine eigene Existenz zukam.¹⁵³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts können dann in einigen Kunstströmungen die ersten ästhetischen Norm- und Konventionsbrüche festgemacht werden. Diese Entwicklung detailliert nachzuzeichnen, ist nicht das Ziel dieser Arbeit – hier sei auf einschlägige Literatur verwiesen, die innerhalb der (historischen) Avantgarde-Bewegungen künstlerischen Phänomenen nachgeht, die traditionelle Formen der Kunst radikal ablehnen und existierende Konventionen überwinden.¹⁵⁴ Besonders relevant ist aber, dass sich ab dieser Zeit avantgardistische Bewegungen wie der Futurismus oder die ›Situationistische In-

¹⁵³ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 2004, S. 19.

¹⁵⁴ Siehe unter anderem Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017; Alexandra Vinzenz: *Vision ›Gesamtkunstwerk‹. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld: transcript Verlag, 2018; Martin Büsser: *Von der Avantgarde zur Selbstreferentialität. Kunst, Spektakel und Revolution*, 2009, online verfügbar unter <http://spektakel.blogspot.de/broschur/martin-buesser-von-der-avantgarde-zur-selbstreferentialitaet/>, zuletzt geprüft am 01.05.2020; zum Begriff der ›Anti-Kunst‹ vor allem Hans Richter: *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln: DuMont Buchverlag, 1964. Zur Entwicklung der Partizipationskunst siehe auch Lars Bluncks Dissertation, in der er über die Assemblage und das Environment die partizipatorische Entwicklung in den USA der 1950er- bis 1960er-Jahre nachzeichnet. Vgl. Blunck: *Between Object & Event*, 2003.

ternationale« gegen den Autonomiestatus von Kunst¹⁵⁵ wandten – mit dem Ziel, die aufgrund dieses Status diagnostizierte Wirkungslosigkeit von Kunst aufzuheben und einen erweiterten Kunstbegriff zu etablieren: Die Grenze zwischen Kunst und Leben sollte aufgehoben werden. Um diese Auflösung zu erreichen, wurden vor allem die Institutionen von Kunst und das Kunstsystem an sich infrage gestellt. In dieser rückblickend als erste Phase der Institutionskritik bezeichneten Periode der 1960er- und 1970er-Jahre wurden bisherige Rahmenbedingungen der Kunst erkannt und problematisiert sowie Gattungsgrenzen überschritten und allmählich fluide. Ab Mitte der 1960er-Jahre begann auch Tom Marioni, künstlerisch aktiv zu werden. Als Teil einer neo-avantgardistischen¹⁵⁶ Kunstszene in Kalifornien um Künstler wie Bruce Nauman, John Cage oder Bill Viola forcierte im Kontext von »Konzeptkunst«, »Pop Art« sowie Performance- und Videokunst die Entgrenzung der Künste.¹⁵⁷

Ab dieser Zeit wurden auch vermehrt per definitionem kunstferne Materialien aus dem Alltag in die Kunst gebracht (siehe Kapitel 3.3) und neue Techniken wie Montage oder Collage eingesetzt – neben der Rezeption von und der Teilhabe an Kunst wurde damit auch der tradierte Werkbegriff kritisch hinterfragt.¹⁵⁸ Die Futuristen entwickelten zudem das klassische Theater weiter, indem sie sich davon abgrenzten, Handlungen linear darstellen zu müssen – sie wollten in spontanen und rational schwer zu fassen- den Ausschnitten ihre subjektive Realität auf eine einzigartige Weise abbilden. Diese ersten Kunstaktionen können als Ausgangspunkt für alle folgenden Kunstströmungen verstanden werden, die mit dem normativen Werkbegriff brechen.¹⁵⁹ Während auch der bereits thematisierte Umberto Eco eine aktive Beteiligung der Kunstrezipient*innen forderte, blieb das traditionell hierarchische Rollenverständnis von Künstler*in und Publikum bei ihm bestehen. Künstler wie Joseph Beuys versuchten hingegen, auch

¹⁵⁵ »Es geht nicht nur gegen die Idee von Kunst, sondern zugleich um die Attacke auf die Organe ihrer gesellschaftlichen Vermittlung – die Kulturindustrie, den Verteilungsapparat.« Enno Stahl: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933)*. Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1997, S. 15.

¹⁵⁶ Zur neo-avantgardistischen Kunstszene siehe Dietrich Scheunemann: *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde*, Amsterdam: Brill/Rodopi, 2005 oder Benjamin H. D. Buchloh: *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

¹⁵⁷ Siehe dazu auch erneut Peter Bürger, der die Neo-Avantgarden dahingehend kritisiert, dass sie institutionalisiert seien und demnach nichts mehr erneuen könnten. Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 2017, S. 80 f. und ders.: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft-Verlag, 2014.

¹⁵⁸ Vgl. Isabelle Graw: *Kunst und Lebenspraxis*. Interview mit Peter Bürger, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 12, 2017, online verfügbar unter <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/>, zuletzt geprüft am 15.04.2020.

¹⁵⁹ Christoph Krah: *ANTI KUNST. Künstlerische Grenzüberschreitungen von Dada bis Christoph Schlingensief*, 1998, online verfügbar unter <http://kunstlump.de/text>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.

diese Hierarchien aufzulösen – mit dem Ziel, dem Publikum eine demokratische und auf die Kunstproduktion direkt einwirkende Rolle zu geben. Daraus leitete er sein Verständnis von einem erweiterten Kunstbegriff ab: Kunst könne das Leben oder die Gesellschaft verändern und formen, da das kreative Potenzial der Menschen dem eigentlichen Kapital des Lebens entspreche und die Kunst die einzig revolutionäre Kraft sei. Partizipation als kulturelle Teilhabe vermochte folglich, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen.¹⁶⁰

An diesen Modus einer demokratischen Teilhabe an und durch Kunst schließt sich an, dass sich ›Partizipation‹ zweiseitig verhält: Während auf der einen Seite die Partizipant*innen an ›etwas‹ partizipieren, muss Partizipation auch durch die Künstler*innen ermöglicht werden. Eine solche Absicht seitens der Künstler*innen kann sich ganz unterschiedlich im Werk manifestieren; die formale Anlage, die Umsetzung oder die inhaltliche Ausrichtung künstlerischer Arbeiten sind nur einige Beispiele. Die Partizipant*innen von Kunst reagieren auf Aktivierungen jeglicher Art unterschiedlich und sollen auch unterschiedlich – je nach Inszenierung oder Handlungsanweisung – reagieren: So ›müssen‹ die Partizipant*innen mitunter Entscheidungen treffen oder Aktionen ausführen, sie sollen aktiv am Werk agieren, etwas vom Werk entfernen oder verändern, sich in einen körperlichen Bezug zu einer Arbeit setzen oder auf eine Anleitung reagieren. Als Co-Produzent*innen generieren sie so nicht nur Ereignisse und Situationen, sondern auch Objekte, Wissen oder – dies wurde bereits im Detail thematisiert – Erfahrungen.

NICOLAS BOURRIAUDS RELATIONALE ÄSTHETIK

Ende der 1990er-Jahre und damit vor dem Hintergrund des bereits erörterten postmodernen ›Anything goes‹ brachte Nicolas Bourriaud seine Essaysammlung *Esthétique relationnelle* heraus, in der er sich dem Phänomen der ephemeren und temporären Begegnung in der Kunst widmete. Als ›relationale Kunst‹ definierte er dabei die künstlerische Praxis,

»[...] which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.«¹⁶¹

¹⁶⁰ Vgl. Joseph Beuys: I am Searching for a Field Character, in: Carin Kuoni (Hg.): Joseph Beuys in America. Energy plan for the Western man writings by and interviews with the artist, New York: Four Walls Eight Windows, 1993, S. 21–23, hier S. 21.

¹⁶¹ Bourriaud: Relational aesthetics, 1998, S. 113.

Tendenzen der Urbanisierung und die gewachsene individuelle Mobilität führen nach Bourriaud zu beengten Platzverhältnissen in der Welt, gleichzeitig würden Kunstwerke in neuen städtischen Kontexten nicht mehr als herrschaftliche Luxusgüter wahrgenommen werden.¹⁶² Zeitgenössische Kunst könne daher nicht mehr als ein zu durchschreitender Raum (im Sinne von Sammlungen, die bestaunt würden) beschrieben werden; vielmehr gleiche sie einer Zeitspanne, die es zu erleben gelte, oder auch der Eröffnung eines nie endenden Dialogs. Die Enthebung der Kunst aus vormaligen Herrschaftsverhältnissen führe nach Bourriaud letztlich zu künstlerischen Praktiken, die einer ›neuen‹ Kunst entsprechen würden; einer Kunst, deren Substrat das Zwischenmenschliche sei und die sich in der Begegnung und einer gemeinsamen Bedeutungserarbeitung konstituiere. Dadurch fungiere Kunst als Ort, der eine spezifische Geselligkeit erzeugen könne.¹⁶³ Diese spezifische Geselligkeit, die Bourriaud auch als Zwischenraum oder Lücke bezeichnet, manifestiere sich als Raum innerhalb sozialer Beziehungen. Dieser Raum wiederum füge sich – mal mehr oder weniger harmonisch – in das Gesamtsystem von Beziehungen ein und halte dadurch andere Möglichkeiten des Austausches bereit als die Möglichkeiten, die innerhalb des Systems bereits vorherrschen würden. Auch Ausstellungen zeitgenössischer Kunst würden so funktionieren, da sie Frei- und Zeiträume anbieten, deren Rhythmen nicht den alltäglichen entsprächen. Relationale Kunstwerke würden letztlich, so Bourriaud, den zwischenmenschlichen Austausch fördern, Geselligkeit erzeugen sowie im Zustand der Begegnung neue Mikro-Gemeinschaften produzieren.¹⁶⁴

Bedeutend für Nicolas Bourriauds Theorie ist also, dass relationale Kunst nicht die Beziehung zwischen Werk und Rezipient in den Fokus stellt, sondern es vielmehr um die ästhetischen Erfahrungen im Rahmen einer ereignishaften Begegnung sowie die dadurch entstehenden Beziehungen geht. Das Kunstwerk übernimmt im Kontext der Ästhetisierung von soziokulturellen Beziehungen folglich die Rolle des Katalysators. Bourriaud macht außerdem deutlich, dass seine Idee von einer ›relationalen Ästhetik‹ dementsprechend keine gänzlich neue sei; schließlich könne jedes Kunstwerk einen Dialog oder eine Beziehung zur Welt und seinen Rezipient*innen

¹⁶² Siehe dazu auch Regula Valéries Sammelband *Versammlung und Teilhabe*, in dem Konzepte von Partizipation und Öffentlichkeit im Kontext von Urbanität, politischer Versammlung und performativer Künste zur Diskussion gestellt werden. Vgl. Regula Valérie Burri (Hg.): *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

¹⁶³ Vgl. Bourriaud: *Relational aesthetics*, 1998, S. 14 f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 17 f.

initiiieren.¹⁶⁵ Das Einzigartige sei aber, dass relationale Kunst die Sphäre der zwischenmenschlichen Beziehungen als Schauplatz des Kunstwerks in den Mittelpunkt stelle und die entsprechenden Werke den sozialen Austausch als Interaktion mit dem Betrachter innerhalb der ihm angebotenen ästhetischen Erfahrung initiieren.¹⁶⁶ Die Aufgabe der Künstler*innen bestehe in diesem Geflecht darin, die Parameter, die das Zustandekommen einer solchen Relationalität unterstützen, auszuloten und zur Verfügung zu stellen. Zwischenmenschliche Beziehungen seien letztlich in der ›relationalen Ästhetik‹ nicht das Ziel, sondern das Mittel für einen kollektiven Prozess der Begegnung.¹⁶⁷

Während bis dato die Ausprägungen künstlerischer Partizipation überwiegend die duale Beziehung zwischen ›Partizipant und Werk‹ oder ›Kollektiv und Werk‹ fokussierten, richtet Bourriaud seinen Blick auf die ›innergemeinschaftlichen Beziehungen‹ sowie die ›Intersubjektivität‹, was für diese Zeit gänzlich neu ist.¹⁶⁸ Doch wie bereits eingangs erwähnt, ist Bourriauds Theorie bis heute umstritten. Juliane Rebentisch beispielsweise konstatiert, dass ›das Relationale‹ stets im institutionellen Raum der Kunstwelt stattfinde. Dadurch würde die Differenz zwischen Kunst und Leben wieder herbeigeführt werden, da die Partizipant*innen überwiegend privilegierte Mitglieder der Kunstwelt seien. Kritisch zu sehen sei auch die Tatsache, dass Bourriaud kaum ausführe, wie der Produktionsprozess des Sozialen innerhalb der von den Künstler*innen bereitgestellten Parameter aussehen könne.¹⁶⁹ Claire Bishop hingegen hat Bourriaud vorgeworfen, dass er die ›Qualität‹ der Relationen nicht hinterfrage und scheinbar annehme, dass alle Relationen automatisch demokratisch und in seinem Verständnis daher harmonisch und gut seien. Damit ignoriere Bourriaud nach Bishop aktivistisch agierende Künstler*innen, die in ihren Arbeiten Motive des Antagonismus als Teil von Demokratie inszenieren, und missachte gleichzeitig das Konzept des Antagonismus, welches anerkennt, dass Konflikte eine Demokratie nicht gefährden würden, sondern vielmehr Bedingung ihrer Existenz seien. Bishop schlussfolgert daraus, dass in relationaler Kunst das politi-

¹⁶⁵ Vgl. Bourriaud: *Relational aesthetics*, 1998, S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 43 f.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 35 f.

¹⁶⁸ Auf die oft undifferenzierte Verwendung des Begriffs der Intersubjektivität wurde bereits in Kapitel 2 hingewiesen und auch hier scheint Intersubjektivität mit dem Begriff des ›zwischenmenschlichen‹ gleichgesetzt. Auch die grundsätzliche Frage nach der Dimension von Intersubjektivität in partizipatorischen Arbeiten scheint nicht geklärt und hat unterschiedliche Lager entstehen lassen. Während Bourriaud die Position vertritt, dass Kunst Gemeinschaft herzustellen vermag, würden gegenteilige Positionen die Meinung vertreten, dass sich das ethisch-politische Potenzial der Kunst vielmehr in der ›Infragestellung‹ eben solcher Gemeinschaften zeige. Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 60 ff.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 62 f. Siehe dazu auch Wolfgang Kemp, der die Rekrutierungsstrategien privilegierter Besucher*innen nachzeichnet. Vgl. Kemp: *Der explizite Betrachter*, 2015, S. 103 ff.

sche Potenzial fehle.¹⁷⁰ Bishop stellt zwar richtig fest, dass Bourriaud vom harmonisch Guten im Dialogischen ausgeht; dennoch erörtert sie nicht nachvollziehbar, wie die Qualität relationaler Beziehungen festzustellen ist, wer ein solches Qualitätsurteil erheben und was das Ziel einer solchen Bewertung sein könnte. Bishop bringt in ihren Abhandlungen immer wieder das Moment der ›Qualität‹ ein – und unterzieht hier nicht nur die künstlerische Perspektive, sondern auch die Seite der Kunstrezipient*innen einer ›pseudo-Bewertung‹. Es kann sich daher Lars Blunck angeschlossen werden, der ebenfalls den Eindruck hat, dass »[...] Bishop die Öffentlichkeit, wie sie durch relationale Kunst erzeugt werden solle, als irgendwie hohl und oberflächlich [empfinde]«. ¹⁷¹ Zusätzlich bleibt die Frage offen, ob Bishop relationalen Arbeiten, die sich weder als antagonistisch (was sie ihrer Meinung nach niemals sind) noch als harmonisch-demokratisch zeigen – und damit einem weniger zweckgerichteten Ziel genügen als Bishop es erwartet – ihren Kunststatus abspricht.

DAS KUNSTWERK ALS KOLLABORATIVES PROJEKT – NEUE FORMEN DER ZUSAMMENARBEIT

Weitere Gegenargumente zu Bishops Aussagen in Bezug auf mögliche ›Qualitäten‹ von relationaler Partizipationskunst lassen sich aus Marions Strunks Aufsatz *Vom Subjekt zum Projekt* herausarbeiten. So macht Strunk zum einen in ihrem Aufsatz deutlich, dass das Fehlen einer politischen Dimension – wie Bishop postuliert – nicht mit einer minderen, wenn überhaupt einer ›Qualität‹ partizipatorischer Kunst einhergehen müsse. Zum anderen verdeutlicht sie aber auch, dass es gar nicht möglich sei, einer künstlerischen Arbeit eine politische Dimension vollständig abzusprechen. Sie bezieht sich dabei auf den Passus, dass auch und vor allem ›das Private‹ politisch sei und verdeutlicht dies an ihrem Verständnis von ›Projektkunst‹: ›Projektkunst‹ würde nicht mehr auf eine ›Erweiterung‹ des Kunstbegriffs abzielen, sondern vielmehr die Frage nach dem ›Kunststatus‹ grundsätzlich obsolet machen. Solche (Projekt-)Arbeiten würden darüber hinaus inhärent einen ›Handlungsraum‹ anbieten, der sowohl künstlerische Ideen, deren Umsetzung als auch Präsentation, Rezeption und Vermittlung von Kunst in sich vereine. Diese und weitere Formen der Zusammenarbeit in Bezug auf Kommunikation und Gemeinschaft offen, vielfältig, zwanglos und würden weder Ansprüche stellen

¹⁷⁰ Vgl. Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004, S. 65 ff.

¹⁷¹ Lars Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 13–29, hier S. 23.

noch eigene Ideale verfolgen.¹⁷² Auch wenn an dieser Stelle nicht versucht werden soll, relationale Kunst grundsätzlich neu zu denken, hilft Strunks ›Handlungsraum‹ doch dabei, relationaler Kunst weniger abzuverlangen und vielmehr jede ›Handlungsform‹ an sich (jedes Einzelnen, jeder Gruppierung oder eines Kollektivs) als grundsätzlich bedeutend anzuerkennen. Natürlich können Projekte weiterhin zu sozialen Aktionen werden und ihren Wirkungsradius über die Kunst hinaus erweitern, doch sind sie ›nicht nur dann‹ relevant.

Mit dem Boom an internationalen Biennale-Gründungen ab den 1990er-Jahren und der Öffnung des weltweiten Kunstmarktes (dieser Kontext wird in Kapitel 3.4 aus der Perspektive der Ausstellung vertieft) wurden Ausstellungen verstärkt als Möglichkeitsräume betrachtet. Diskursivität und Geselligkeit waren immer öfter nicht nur zentrale Anliegen partizipativer Werke, sondern waren generell bei der Entstehung jeglicher Art von Kunst gefragt und gefordert. Partizipation wurde weiter gefasst, sodass es grundsätzlich keine Kunst mehr gab, an der nicht aktiv partizipiert werden könnte. Auch einer rein sprachlichen Teilhabe, zum Beispiel durch Diskussionen, wurde in diesem Zuge eine wichtige Bedeutung in der Konstitution eines Werks zugesprochen.¹⁷³ Marion Strunk erklärt sich diese Entwicklung besonders vor dem Hintergrund neuer digitaler, die globale Kommunikation fördernder Technologien, in dessen Folge sich soziales Handeln immer öfter als flexible und selbstbestimmte Aktivität auf der Basis von sozialer Interaktion zeige. Dies habe sich auch in der Kunst niedergeschlagen, sodass immer öfter der Begriff der ›Kollaboration‹ – im Sinne von Teamarbeit – aufgetaucht sei. Entstehungsprozesse seien in diesem Kontext wichtiger geworden als das abgeschlossene Werk, an dessen Stelle das ›Networking‹ getreten sei. Das ›Netzwerk‹ bediene sich passender Methoden wie ›Auswahl und Verknüpfung‹, ›Copy, Cut & Paste‹, ›Switching‹, ›Sampling‹ oder ›Morphing‹.¹⁷⁴ Auch bezüglich der Gruppenentstehung und -dynamik sei ein Paradigmenwechsel zu verzeichnen, da sich Gruppen verstärkt im losen Plural, unideologisch und vorübergehend formieren würden. Zwar bestehe immer noch der Wunsch nach Gemeinschaft, dieser sei jedoch ihre idealistische Seite genommen. Neu entstandene Gruppen würden keinen Parallelentwurf mehr zur bestehenden Ordnung darstellen, sondern seien viel mehr als eine Form der Versuchsanordnung zu verste-

.....
¹⁷² Vgl. Strunk: Vom Subjekt zum Projekt, 2000.

¹⁷³ Vgl. Hal Foster: Chat Rooms//2004, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 190–195, hier S. 192.

¹⁷⁴ Vgl. Strunk: Vom Subjekt zum Projekt, 2000.

hen. Strunk schlussfolgert weiter, dass dadurch die Einzelnen in der Gruppe nicht mehr untergehen würden, sondern vielmehr erst durch sie hervorkämen. Sie konstatiert letztlich, dass durch den Anstieg sozialen Interesses auch ›das‹ Politische eine andere Bedeutung bekäme: So stünde nicht mehr die grundsätzliche Kritik an der Gesellschaft im Fokus, sondern die Bildung kleiner inhärenter Gesellschaften oder Kollektive, die gemeinsam an Alternativen arbeiten würden.¹⁷⁵

In Kapitel 2.1 konnte herausgearbeitet werden, dass sich die Gegenwartskunst vor allem dadurch auszeichnet, dass sie Gegenwart produziert. Sie setzt Prozesse in Gang, die nicht immer unbedingt das ›Jetzt‹ abbilden, sondern den Menschen auch Vergangenes vergegenwärtigen. Die Partizipationskunst streife – so Düttmann – dieses ›Konzept der Vergegenwärtigung‹ ab, setze anstelle dessen die reale Gegenwart einer Situation und mache damit Echtzeiterfahrungen möglich.¹⁷⁶ Die Adressaten von Partizipationskunst würden dadurch eine ›Rollenbewertung‹ durchlaufen: aus Rezipient*innen oder Zuschauer*innen würden Teilnehmer*innen, Co-Autor*innen oder Co-Produzent*innen. Entscheidend sei weiter, dass Partizipation in Formen wie der Kollaboration sowohl als kulturelle, soziale oder auch politische Teilhabe verstanden werden kann. Diese Teilhabe könne sich als körperliches, aber auch als rein intellektuelles Engagement zeigen; letzteres zum Beispiel in Form eines geistigen Nachvollzugs eines Kunstwerks.¹⁷⁷ Es zeigt sich, dass das Verständnis von Partizipationskunst immer breiter geworden ist und grundsätzlich jede Form eines ›sich Einbringens‹ als partizipatorisch gewertet werden kann. Der Fokus liegt hier auf partizipatorischen Entstehungsprozessen und nicht auf vollendeten Werken.

MITTENDRIN-UND-DRAUSSEN – MAX GLAUNERS *MODI DER PARTIZIPATION*

Auch Max Glauner argumentiert, dass gegenwärtig Menschen überall mitwirken sollen und vor allem wollen: in der Politik und Wirtschaft, im Kulturbetrieb oder in der Unterhaltungsindustrie; neben analogen Teilhabemöglichkeiten seien besonders virtuelle Massenmedien und soziale Netzwerken gefragt.¹⁷⁸ In seinem Aufsatz *Partizipation als künstlerische Strategie* nähert er sich daher der Partizipation als einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen und bringt mittels einer Verortung in einem ›Mittendrin-und-draußen‹ ein eigenes partizipatorisches Modell auf den Weg.

¹⁷⁵ Vgl. Strunk: Vom Subjekt zum Projekt, 2000.

¹⁷⁶ Düttmann et al.: Totale Gegenwart, 2016.

¹⁷⁷ Vgl. Feldhoff: Partizipative Kunst, 2013, S. 24 f.

¹⁷⁸ Vgl. Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, 2016, S. 32.

Partizipation ist für Max Glauner die »Kernparole der neoliberalen Lebenswelt«, die sich vor allem durch die Imperative »Mach mit! Sei dabei! Get involved! Be part of it!«¹⁷⁹ auszeichne. »Wie« sich eingebracht werden könne, scheine den Menschen dabei grundsätzlich egal zu sein; durch Klicks oder Likes, in Communities oder auf Blogs oder auch nur in Interaktion mit einem Algorithmus. Während Adorno noch prognostizierte, die Rezipient*innen unterhaltungslustiger Medien würden in eine passiv konsumierende Rolle gedrängt werden, die mit Entfremdung und Manipulation einhergehe, sei nach Glauner vielmehr das Gegenteil der Fall.¹⁸⁰ Er erklärt es an dem Begriffspaar »Mittendrin-und-draußen«, an dem sich eine »partizipative Urszene« ablesen ließe: Ob Theaterbühne, die Tanzfläche im Club oder eine Menschengruppe auf einer Feier, es gebe auf der einen Seite immer Personen, die sich »auf die Bühne oder »in« die Menschengruppe begeben wollen, aber auf der anderen Seite auch diejenigen, die lieber am Rand stehen blieben. Als Beobachtender, so Glauner, könne man meinen, dass die mitmachen, dabei sind, also »mittendrin«, während die anderen außen vor und damit »draußen« wären. Es sei jedoch – und das ist der entscheidende Punkt – auch im Modus einer Exklusion eine Inklusion möglich. Partizipationskunst formatiere sich demnach in einem »Mittendrin-und-draußen«¹⁸¹, da

»[...] die Kunst aus dem Mittendrin ein Draußen, aus dem Versprechen der Partizipation Widerspruch und kritische Anteilnahme herzustellen vermag, indem sie den vordergründigen Impuls zum Mitmachen unterläuft«.¹⁸²

Vor allem bei installativen Arbeiten der letzten Zeit würde nach Max Glauner dieser Modus eines »Mittendrin-und-draußen« verstärkt in Erscheinung treten. Ob eine Situation mit der Realität übereinstimme, sei hier nebensächlich, da gerade das Bewusstsein für die Differenz das Wertvolle sei. Das »Draußen« im »Mittendrin« setze die Einbildungskraft in Bewegung und würde ein Mind-Set wie auch eine Haltung zu Fragen im Kontext von öffentlich und privat, Freiheit und Kontrolle zur Disposition stellen.¹⁸³ Das »Mittendrin-und-draußen« entspricht für Glauner daher einer »Binnenstruktur parti-

¹⁷⁹ Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, 2016, S. 31.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Diese Zusammenhänge arbeitet Glauner detailliert anhand der Arbeit *Souvenir: La leçon de géométrie* (Marrakesch Biennale 2014) des französischen Künstlers Saädane Afif heraus. In der Arbeit sei eine große Anzahl an möglichen, unterschiedlichen partizipatorischen Angeboten bereitgehalten worden, gleichzeitig sei aber auch die Frage nach Teilhabe und Gemeinschaft »selbst« zur Disposition gestellt und dadurch neu verhandelt worden. Vgl. ebd., S. 42 ff.

zipativer Kunst und ihrer Erfahrung¹⁸⁴ – darauf aufbauend entwickelt er eine Trias partizipatorischer Modi, in dessen Zentrum die Frage nach der Positionierung steht:

»Welche Position [kommt] dem Publikum als Akteur im Verhältnis zum Künstler [zu], sprich, welche produktive Rolle [wird] ihnen am Zustandekommen des Werks oder der Aufführung jeweils beigemessen [...]«?¹⁸⁵

Glauner fundiert sein Modell damit in der traditionellen Ästhetik, in der drei Aspekte eines Kunstwerks unterschieden werden. Abbildung 2 verdeutlicht dies:

Produzent		Produktion	
Partizipation 1 (Position des Produzenten)	Mitbestimmung	Kollaboration	Aktive Bestimmung und Veränderung der Parameter durch alle am Arbeits-, Schöpfungsprozess Beteiligten.
Partizipation 2 (Position des Kunstwerks/ Ereignisses)	Mitwirkung, Teilnahme	Kooperation	Aktive Mitarbeit am Zustandekommen des Kunstwerks. Aktionsrahmen und Ablauf sind weitgehend durch den Künstler/Spielleiter vorgegeben.
Partizipation 3 (Position des Rezipienten)	Teilhabe	Interaktion	Aktiver Nach- und Mitvollzug des Kunstwerks durch den Betrachter, Zuschauer, Leser und Hörer. Lektüre und Kunsterleben als kritisch-reflexiver Akt.
Rezipient		Rezeption	

Abb. 2

Max Glauner, *Modi der Partizipation*, 2016

Die ›Produktionsästhetik‹ fragt nach den ›Künstler*innen‹ und nach dem, was sie brauchen und mitbringen, um ein Werk hervorzubringen. Die ›Rezeptionsästhetik‹ fragt nach dem Publikum und wie dieses etwas wahrnimmt, liest, sieht oder hört. Die ›Werkästhetik‹ fragt nach dem ›Kunstwerk‹ und nach dessen Aufbau, Struktur oder Rhetorik; thematisiert aber auch, in welchem historischen Kontext das Werk steht oder worin es über sich hinausweist. Glauner verbindet diese traditionell ästhetischen Perspektiven der Kunstbetrachtung mit der Partizipation. Da er dem ›Publikum‹ einen großen schöpferischen Anteil am Entstehen des Kunstereignisses zuspricht, setzt er die

¹⁸⁴ Vgl. Glauner: *Partizipation als künstlerische Strategie*, 2016, S. 48.

¹⁸⁵ Ebd., S. 42.

ursprünglichen Kategorien ›Rezeption‹, ›Werk‹ und ›Produktion‹ außer Kraft. Daraus resultiert ein starker Begriff der Partizipation, der die Rolle der Rezipient*innen, der Produzent*innen und den traditionellen Werkbegriff negiert. Auf dieser Grundlage entwickelt Glauner drei Positionen, die ebenfalls in der Tabelle gegenübergestellt sind.¹⁸⁶

›Mitbestimmung‹ oder ›Kollaboration‹ zeichne sich nach Glauner durch aktive Bestimmung und Veränderung der Parameter durch alle am Schöpfungsprozess Beteiligten aus. Anstelle von ›Künstlerproduzent*innen‹ gibt es ›Akteurinnen‹ und ›Akteure‹, die nicht in direkter Weise mit dem Schaffenskontext der Initiator*innen verknüpft sind. Diese Akteurinnen und Akteure sind gleichberechtigt und beeinflussen Verlauf wie Ergebnis der künstlerischen Arbeit. Ausgangspunkt und Rahmenbedingungen sind nicht fix, sondern von allen Beteiligten zu jeder Zeit verhandelbar. ›Mitwirkung‹, ›Teilnahme‹ und ›Kooperation‹ seien hingegen gekennzeichnet durch eine aktive Mitarbeit am Zustandekommen des Kunstwerks. Anstelle des ›Kunstwerks‹ steht hier die ›Kooperation‹; Aktionsrahmen und der Ablauf der Zusammenarbeit werden jedoch überwiegend durch die Künstler*innen bestimmt und gesteuert. Verlauf und Resultat des Produktionsprozesses sind auch hier zumeist offen. Im Modus der ›Teilhabe‹ und ›Interaktion‹ stehen letztlich das Kunsterleben als kritisch-reflexiver Akt im Fokus. Anstelle der ›Betrachter*innen‹ oder ›Zuschauer*innen‹ stehen hier Teilhabe und Interaktion, im Zentrum steht das offene Kunstwerk und lädt zur aktiven Teilnahme ein. Eine Veränderung des medialen Settings ist nur in einem vorgegebenen Rahmen (zum Beispiel durch Zuerufe im Theater oder das Aktivieren bestimmter Algorithmen) möglich. Als reflektierter Nachvollzug der Entstehung eines Kunstwerks entspricht diese Position der kritischen Reflexion der ins Werk gesetzten Möglichkeit von Teilhabe überhaupt.¹⁸⁷

Glauner berücksichtigt Facetten von Partizipationskunst, die in anderen Positionen vermisst worden sind, und bezieht sich sowohl auf künstlerische Arbeiten, in denen körperlich-physisch gehandelt wird, als auch welche, die Handlungsspielräume rein kognitiv besetzen. Entscheidend seien für Glauner vor allem die ›Anteilnahme‹ am künstlerischen Vorgang und die ›Awareness‹ für freigesetzte Prozesse, welche wiederum interaktiv, kooperativ, kollaborativ oder alles gleichzeitig sein können. Eine solche offene Anteilnahme sei wichtig, da partizipative Kunstwerke aufgrund ihres Auffüh-

¹⁸⁶ Vgl. Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, 2016, S. 48.

¹⁸⁷ Am häufigsten seien partizipative Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst dem Modus Interaktion zuzuordnen, als Beispiele führt er dafür Installationen von Carsten Höller und Tania Bruguera sowie den Kanadischen Pavillon auf der Venedig Biennale 2015 auf. Arbeiten, in denen alle drei Modi auftreten, seien vor allem im Theater zu finden. Vgl. ebd., S. 48 ff.

rungscharakters oft erst im Nachgang in Form institutioneller Präsentationen zugänglich seien und seltener bereits in ihrer Entstehung erfahren werden würden.¹⁸⁸

Wenngleich die grundlegende Gemeinsamkeit aller partizipativen Tendenzen darin liegt, traditionelle Kunstformen und deren Institutionen zu hinterfragen sowie bestehende Konventionen zu überwinden, sei nach Glauner die Geschichte der Partizipation noch nicht geschrieben worden. Dies sei einerseits positiv zu bewerten, da dies die Vielseitigkeit partizipatorischer Entwürfe unterstreiche. Dies führe jedoch andererseits dazu, dass der gegenwärtige Diskurs zur Partizipationskunst keineswegs nachhaltig sei und es bis dato weder eine Ästhetik noch eine Theorie der Partizipation gebe. Vielmehr hätten sich in den letzten zwei Jahrzehnten (1996–2016) ›zwei verfeindete Lager der Theoriebildung‹ herausgestellt, so verorte das konservative Lager (zum Beispiel Michael Fried) die Kraft der Kunst in der Singularität und Autonomie des künstlerischen Ereignisses. Kennzeichnend für dieses Lager sei die Nähe zum ›Mitmachtheater‹; die steigende Tendenz, partizipatorische Kunst explizit als solche auszuweisen, wird eher kritisch gesehen. Teilnahme wird hier als erweiterte Rezeption verstanden, da jede bewusste Wahrnehmung einer aktiven Rezeption und damit der Teilhabe (am Werk) entspreche. Das aktionistische Lager hingegen spreche erst von Partizipation, wenn die Rezipient*innen unmittelbar körperlich involviert an der Kunstproduktion teilnehmen und dadurch eine Stimme und ein Widerspruchsrecht erhalten würden. Repräsentiert werde dieses Lager vor allem durch futuristische Konzepte der klassischen Moderne, die Neo-Avantgarden oder Nicolas Bourriaud. Gerade deutlich gesellschaftspolitisch ausgerichtete Aktionen würden hier, so Glauner, das Feld der Kunst oftmals verlassen.¹⁸⁹

In der vorliegenden Arbeit wird, wie bereits in Kapitel 2 erläutert, die Annahme vertreten, dass sich Partizipation nicht nur in physisch-körperlichen Teilnahme zeigen kann. Vielmehr soll jede Involviertheit, auch rein kognitiver Art, als Anteilnahme verstanden werden. Dies bedeutet in der Konsequenz, dass auch die Partizipation an einer Idee oder das Weiterführen eines Gedankengangs, der durch eine künstlerische Arbeit eröffnet wird, Akzeptanz findet – Akzeptanz, die sich durch eine Wertigkeit auszeichnet und sich dennoch einer Bewertung entzieht. Das Einnehmen einer solchen Position, die sich tendenziell zwischen den beiden vorgestellten Lagern verortet, kann dem Hang zu einer Idealisierung wie Überhebung von Partizipationskunst entgegenwirken.

¹⁸⁸ Vgl. Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, 2016, S. 49 f.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 38.

3.3 DAS MATERIAL DER KUNST

»Über dem wenigen Wesentlichen und dem vielen Unwesentlichen, dass die Wissenschaft dabei herausbringt, vergißt sie aber die Hauptsache, nämlich die uralte Wahrheit, die alle Naturvölker erkannt haben, und die dem unbefangenen Laien nie abhanden gekommen ist, das daß Bier das belebende Prinzip des Organismus darstellt (Trinkpause) und daß das Leben entflieht, sobald das Bier aufhört.«¹⁹⁰

Die Geschichte vom Bedeutungswandel des Materials (in) der Kunst ist vielschichtig wie umfangreich und kann – erneut dem Rahmen dieser Arbeit geschuldet – nicht ausführlich behandelt werden. Dennoch sollen, um unter anderem besser nachvollziehen zu können, wie alimentäre Realien wie zum Beispiel Bier ihren Weg als Material in die Kunst finden konnten, im Folgenden einige relevante Stationen skizziert werden.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein galt, dass das Material eines Kunstwerks so wenig wie möglich sichtbar sein sollte, da es Inhalt und Form hierarchisch untergeordnet wurde.¹⁹¹ Diese materialfeindliche Haltung prägte vor allem die westliche Kulturwelt.¹⁹² Den Anstoß, diese Haltung zu überdenken, lieferte nach Monika Wagner der Architekt Gottfried Semper, der in seinem Band *Der Stil* (1860) die (Bau-)Materialien als wichtigste Faktoren der Kunst bezeichnete.¹⁹³ Die Forderung nach einer ›materialgerechten‹ Form kam auf, denn Materialien oder Werkstoffe sollten dem Thema des Kunstwerks möglichst ›gerecht‹ werden.¹⁹⁴ Ab dem 20. Jahrhunderts zogen dann neben Materialien wie Licht und Ton, die aufgrund ihrer phänomenologischen Erscheinung das Interesse weckten, verstärkt Materialien des Alltags in die Kunst ein. Während Kurt Schwitters für seine Assemblagen Wertloses bis hin zu Abfall nutzte, überführte Marcel Duchamp Gegenstände als ›Ready-mades‹ oder ›Objets Trouvés‹ in die Kunst. Dinge und Materialien wurden von ihrer Nützlichkeit entbunden und der Begriff der ›Anti-Form‹, den Robert Morris 1968 prägte, sollte einen nachhaltigen Einfluss auf folgende Künstlergenerationen haben.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Marcus Braun: Wo Bier ist, in: Manuela Reichart; Peter Glückstein; Stefanie Steudemann (Hrsg.): Bier. Bar am Lützowplatz, 2009, S. 119–120, hier S. 119.

¹⁹¹ Vgl. Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, 2. Auflage, Münster: Waxmann, 2008, S. 27.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 38.

¹⁹³ Vgl. Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart: Metzler Verlag, 2010, S. 874.

¹⁹⁴ Vgl. Wagner: Lexikon des künstlerischen Materials, 2010, S. 7.

¹⁹⁵ Vgl. Robert Morris: Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995, S. 41.

Die bereits thematisierte Entgrenzung des Kunstbegriffs ab den 1960er-Jahren zeigte sich als Antwort auf die Aufbruchsstimmung der damaligen Zeit besonders auch in einer Erweiterung des traditionellen Materialkanons. Durch das Einbringen von per definitionem ›kunstfernen‹ Materialien wurde immer offenkundiger, dass Materialien wesentlich an der Wirkung und Bedeutung eines Kunstwerks beteiligt sind. Künstler*innen führten die Materialität von Kunstwerken vor und setzten verstärkt Materialien mit eigenen semantischen Qualitäten ein.¹⁹⁶ Kategorien wie Zufall und Schwerkraft sowie der Einsatz von flüchtigen oder formlosen Materialien prägten die künstlerischen Arbeitsweisen dieser Zeit.¹⁹⁷ Die Erweiterung des traditionellen Materialkanons führte letztlich zu neuen künstlerischen Formwerdungsprozessen und einer außerordentlichen Materialvielfalt, die durch mediale Arbeitsweisen nochmals erweitert worden ist.¹⁹⁸ Materialikonografische Studien befragten Materialien nach ihrem Einfluss auf den Kunstbegriff und die künstlerische Arbeit, während zugleich eine Hinwendung der Kunst- und Kulturwissenschaften zur materiellen Kultur festgemacht werden konnte: Das Phänomenologische rückte in den Vordergrund und das Material wurde schließlich zu einer ästhetischen Kategorie.¹⁹⁹ Die gegenwärtige Materialvielfalt sowie Materialexpositionen zeichnen sich durch einen besonders engen Bezug der Künstler*innen, aber auch der Rezipient*innen zum Material an sich aus. Dies zeigt sich vor allem in einer Vielfalt an performativen Arbeitsweisen sowie einem künstlerischen Handeln, dass spezifisch auf ein Material einwirkt und infolgedessen auch die prozesshafte Arbeit am Material Werkcharakter erlangen kann.²⁰⁰

In den nun folgenden Ausführungen werden verschiedene Schwerpunkte gesetzt: Zunächst auf den Einsatz von Lebensmitteln als Kunstmaterial und die Entwicklung der künstlerischen Strömung der ›Eat Art‹, darauffolgend auf Bier als Nahrungsmittel mit seinen kulturhistorischen und gesellschaftlichen Bedeutungen sowie vor allem als Kunstmaterial. Zuletzt geht es um die sinnliche Wahrnehmung von alimentären Realien, deren Veränderlichkeit wie Vergänglichkeit sowie konservatorische Strategien.

¹⁹⁶ Vgl. Wagner: Lexikon des künstlerischen Materials, 2010, S. 7 ff.

¹⁹⁷ Vgl. Dies.: Das Material der Kunst, 2002, S. 69.

¹⁹⁸ Vgl. Sabiene Autsch; Sara Hornäk: Materialhandlungen. Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren, in: Dies. (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 7–21, hier S. 7.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 8.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 9 f.

LEBENSMITTEL ALS KUNSTMATERIAL UND DIE KUNST DER ›EAT ART‹

Die Vorgänge des Essens und Trinkens sind existenzielle Grundbedürfnisse, können als Ausdruck von Lebensqualität begriffen werden und repräsentieren Werte, Traditionen und Rituale. Gemeinsame Mahlzeiten und Esskulturen verbinden und schaffen Orte der Kommunikation. Lebensmittel, ihre Zubereitung und ihr Verzehr können weiter als Spiegel unserer Gesellschaft und ihrer Veränderung verstanden werden. Auch in der Kunst waren Lebensmittel aufgrund ihrer anthropologischen Bedeutung schon immer ein Motiv, so zum Beispiel in den Vanitas-Gemälden der Stillebenmalerei, Genredarstellungen und Prunkgelagen.²⁰¹ Im Zuge der bereits erläuterten Erweiterung des traditionellen Materialkanons zogen vor allem ab den 1960er-Jahren vermehrt Lebensmittel als Material in die Kunst ein. Frühe Wegbereiter waren die Futuristen mit ihrem revolutionären *Manifest der futuristischen Küche* (1930).²⁰² Ihr übergeordnetes Ziel: Die Zusammenführung von Kunst und Leben, von Leben und Kochen sowie von Essen und Kunst.²⁰³

Zentrale Figur der ›Eat Art‹ war vor allem Daniel Spoerri, der von Beginn seines künstlerischen Schaffens an das Kochen als Teil der bildenden Kunst zu verstehen wusste. Im Jahr 1960 entsteht sein erstes Fallenbild *Kichka's Breakfast*, für das er die Hinterlassenschaften einer vorgefundenen Situation, in diesem Fall ein Frühstück, mit Kunstharz fixierte, auf einem Brett arrangierte und dieses ausstellte.²⁰⁴ Umfangreiche Versuchsreihen mit Brot, sein Gastronomisches Tagebuch inklusive einer *Abhandlung über die Bulette* (1967) und schließlich die Eröffnungen des *Restaurant Spoerri* (1968) und der *Eat Art Gallery* (1970) legten die Grundsteine für die Entwicklung der ›Eat Art‹; einer Strömung, die wie keine andere den sinnlichen Wahrnehmungshorizont ihrer Rezipient*innen herausfordern sollte.

²⁰¹ Vgl. Magdalena Holzhey: *Eating the Universe*, in: Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (Hrsg.): *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009, S. 10–20, hier S. 12 f.

²⁰² Für eine detailliertere Auseinandersetzung mit den Futuristen sowie deren Einfluss auf die Entwicklung der ›Eat Art‹ siehe Cecilia Novero: *Antidiets of the avant-garde. From Futurist cooking to Eat art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; Filippo Tommaso Marinetti (Hg.): *The futurist cookbook*, Berlin: Sternberg Press, 2014 oder Harald Lemke: *Das Manifest der futuristischen Koch-Kunst. Annäherungen an die Eat Art*, in: *recenseo – Texte zu Kunst und Philosophie*, 2006, online verfügbar unter <http://www.recenseo.de/artikel/artikel.php?aid=0122-lemke-manifest-futurismus>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.

²⁰³ Vgl. Ulrike Groos: »Optimismus bei Tisch« – Zu einigen ausgewählten Künstlerlokalen, in: Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (Hrsg.): *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009, S. 56–75, hier S. 56.

²⁰⁴ Museum of Modern Art (Hrsg.): Daniel Spoerri. *Kichka's Breakfast I*, o. J., online verfügbar unter <https://www.moma.org/collection/works/81430>, zuletzt geprüft am 29.04.2020.

Die in der Folge entstandenen Werke und die darin eingesetzten Materialien zeugen von einer nahezu unendlichen Varianz – von Schokolade, Butter oder Fleisch über Brot, Gemüse und Obst bis hin zu Kaffee, Spirituosen oder Bier war und ist alles denkbar. Gleichsam divers waren die künstlerischen Bearbeitungsmethoden, die adressierten Themen und Kontexte sowie die intendierten Partizipationsmöglichkeiten.²⁰⁵ Die folgenden exemplarischen Beispiele können lediglich einen ersten Eindruck verschaffen – und wecken bestenfalls Neugier, sich auch über die vorliegende Untersuchung mit künstlerischen Positionen aus dem Kontext der ›Eat Art‹ zu befassen. Die ausgewählten Beispiele beschränken sich dabei nicht auf Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre, wenngleich die ›Eat Art‹ hier ihren Höhepunkt zu verzeichnen hatte. Bis heute bieten aktuelle Werke jedoch vielfältige Aktualisierungen der oder Rückgriffe auf die Historie der ›Eat Art‹ aus gegenwärtiger Perspektive.

Einige Künstler*innen stellen Lebensmittel unbearbeitet – als ›Material an sich‹ – aus wie zum Beispiel Carl Andre, der 1973 für seine Arbeit *American Decay* 150 kg Hüttenkäse und 40 l Tomatenketchup auf den Boden einer Galerie anhäufte, oder wie Thomas Rentmeister, der für *Earthapple room* (2007, vgl. Abb. 3) den Boden eines Ausstellungsraums mehrere Zentimeter hoch mit Kartoffelchips bedeckte. In Arbeiten wie diesen stehen die spezifischen sinnlichen Qualitäten und Eigenschaften der Materialien im Vordergrund, während gleichzeitig die olfaktorische Wahrnehmung aktiviert wird. Oft werden Lebensmittel aber auch künstlerisch bearbeitet und modifiziert. Hier sei exemplarisch auf Dieter Roths gegossene Selbstporträts aus Schokolade oder Zucker, Janine Antonis Büsten *Lick and Lather* (1993, vgl. Abb. 4) aus Seife und Schokolade oder Sonja Alhäusers Margarine-Skulpturen wie *Das Willkommen* (2010) verwiesen. Monika Wagner bringt in diesem Kontext den Begriff des ›Materialtransfers‹ ein und zeigt damit auf, dass die Künstler*innen in vielen Fällen auf Verfahrenstechniken zurückgreifen, die vormals für andere Werkstoffe entwickelt worden waren.²⁰⁶ Während sich Roth im aufgeführten Beispiel additiver Verfahren bediente, um seine Plastiken aufzubauen, setzten die beiden Künstlerinnen bildhauerische Verfahren ein, um ihre Skulpturen aus dem Material heraus abzutragen. Lebensmittel wurden aber auch zerstört wie in den

²⁰⁵ Ralf Beil versuchte sich in seinem Band *Künstlerküche*, dieser »Macht, mit der das Material Lebensmittel in die Kunst der sechziger Jahre eindringt«, anzunehmen; dennoch habe er – seiner Meinung nach – lediglich ein Fragment seines ursprünglichen Vorhabens umsetzen können. Indes schafft er es in seinem Werk wie kein anderer, der Spur von Lebensmitteln als Material der Kunst detailliert zu folgen. Vgl. Beil: *Künstlerküche*, 2002.

²⁰⁶ Vgl. Monika Wagner: Vom Umschmelzen: Plastische Materialien in Kunst und Küche, in: MARTa Herford (Hg.): *Atelier + Küche. Labore der Sinne* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, S. 170–176, hier S. 171.



Abb. 3

Thomas Rentmeister, *Earthapfelroom*, 2007



Abb. 4

Janine Antoni, *Lick and Lather*, 1993

umstrittenen, obszön provokanten Aktionen der Wiener Aktionisten um Otto Muehl, Günter Brus und Hermann Nitsch; in ihren Aktionen destruierten sie durch Werfen, Treten oder Stampfen Lebensmittel und verunreinigten mit ihnen menschliche Körper. Ihre Arbeitsweise verstanden die Wiener Aktionisten als radikalen Protest gegen die Konsum- und Warenwelt, aber auch als Verweis auf die eigene Vitalität des Lebens.²⁰⁷

Als aus den Zuschauer*innen immer öfter Teilnehmer*innen wurden, geriet auch deren sinnlicher Erfahrungshorizont verstärkt in den Fokus künstlerischer Praktiken. Die Künstlerin Lygia Clark entwickelte beispielsweise konkrete Angebote in Form von Mitmach-Events und brachte in diese oftmals auch Lebensmittel mit ein.²⁰⁸ So legte sich im Rahmen der Arbeit *Canibalismo* (1973, vgl. Abb. 5) ein Ausstellungsbesucher mit verbundenen Augen und mit Früchten bedeckt auf den Boden, während andere Besucher*innen die Möglichkeit erhielten, ebendiese Früchte mit dem Mund aufzunehmen und zu essen. Künstler*innen wie Clark spielten in Aktionen wie diesen bewusst mit der Sinnlichkeit von Lebensmitteln und intimen Körpererfahrungen, eröffneten aber auch Bezüge zu vielfältigen Ess-Ritualen.

Rirkrit Tiravanija wurde schließlich als einem der ersten Künstler überhaupt zugesprochen, ›relationale‹ Kunstwerke zu kreieren und durch diese auch ›echte Begegnung‹ zu schaffen. An der Schnittstelle von ›Eat Art‹, ›Community Art‹ und ›relationaler Kunst‹ lud Tiravanija ab den 1990er-Jahren zu unzähligen Ess-Aktionen ein, in dessen Rahmen unter anderem Thai Curry gegessen oder Tee getrunken worden ist. Die Partizipationskunst erfuhr vor allem durch künstlerische Arbeiten wie diese einen zweiten Höhepunkt, denn immer mehr partizipatorische Konzepte stellten das Essen und Trinken als gemeinsame soziale, gemeinschaftsstiftende und vor allem reale Aktivität in den Fokus. Künstler*innen wie Rirkrit Tiravanija lösten damit bekannte Szenen aus dem Alltag heraus, überführten diese in den künstlerischen Raum und versuchten dadurch – im Kontext postmoderner Bewegungen – traditionelle institutionelle Strukturen und Systeme aufzuweichen. Diese Kritik zielte vor allem darauf ab, wie die Institutionen von Kunst bis dato Objekte ausstellten beziehungsweise diese zur Schau gestellt hätten; durch die Überführung von alimentären Realien sowie von alltäglichen Subjekten in den Ausstellungsraum konnte die traditionelle Rolle des Displays als vormals bedeutungstiftendes

²⁰⁷ Vgl. Peter Weibel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, in: Peter Weibel (Hg.): Kritik der Kunst, Kunst der Kritik. Es says & I say, Wien: Verlag Jugend & Volk, 1973, S. 34–50, hier S. 42.

²⁰⁸ Luis Pérez-Oramas: Lygia Clark: If You Hold a Stone, 2018, online verfügbar unter https://post.at.moma.org/content_items/1045-part-3-lygia-clark-if-you-hold-a-stone, zuletzt geprüft am 29.04.2020.

Element und die damit einhergehende Ästhetisierung von Objekten verstärkt unterlaufen werden.²⁰⁹

Andere Künstler*innen setzen Lebensmittel wiederum in experimentelle Versuchsanordnungen oder für Feldforschungen ein. Während Thomas Feuerstein in seinen Versuchsaufbauten *Manna Maschines* (ab 2005, vgl. Abb. 6) mittels Pumpen und Plankton versuchte, biologische Prozesse zu untersuchen und zu verändern, erforschte Arpad Dobriban in seinem Projekt *Churut – Milch für unterwegs* (ab 2006) Sphären des Geschmacks und deren kulturgeschichtlichen Differenzierungen. Wieder andere Künstler*innen stellten eigene Produkte her; Beispiele sind die bereits erwähnten selbst gebrauten Biere Emeka Ogbohs oder auch der Künstler Jason Rhoades, der für seine Arbeit *Costner Complex* (2001) eine umfangreiche Produktion von eingelegtem Gemüse initiierte. Lebensmittel werden weiter auch in Form ihrer Ausscheidungen thematisiert. Während Wim Delvoye in *Cloaca* (ab 2000) den menschlichen Verdauungstrakt und -prozess simuliert, werden in den Performances von John Bock oder Paul McCarthy bewusst und vor allem drastisch die Grenzen zwischen Genuss und Ekel verwischt sowie tabuisierte Körperfunktionen wie -flüssigkeiten zur Diskussion gestellt.

Weitere Künstler*innen eröffneten Bars, Cafés und Restaurants wie beispielsweise Allen Ruppersberg das *Al's Café* (1969), Tom Marioni das *Café Wednesday* (1976) oder Gordon Matta-Clark das *Food* (1971). Als gastronomische Inszenierungen lösen diese nicht nur die Grenze zwischen Kunst und Alltag auf, sondern reflektieren auch soziokulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen.²¹⁰ Wieder andere Künstler*innen richteten Bankette aus, Beispiele dafür sind Daniel Spoerri's *L'Utima Cena* (1970) oder Sonja Alhäusers *Emsrausch* (2006). Künstlerbankette wie diese fungieren nicht nur als Weiterentwicklung traditioneller Schaugerichte, sondern vereinen Sinnlichkeit und intellektuelle Auseinandersetzung zu einem modellhaften kommunikativen Feld.²¹¹ Auch die Räume oder Orte des Essens und Trinkens sowie Methoden der Essenszubereitung wurden verstärkt zum Thema der Kunst; so wurde zum Beispiel die Küche zum Schauplatz künstlerischer Inszenierungen und als Ort der Kommunikation und Gemeinschaft gezeigt. Verwiesen sei hier exemplarisch auf Joseph Beuys Dokumentarfilm *Jeder*

²⁰⁹ Vgl. Daniel Birnbaum; Rirkrit Tiravanija: *Meaning is Use*, 2015, online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/43630936>, zuletzt geprüft am 21.04.2020.

²¹⁰ Vgl. Holzhey: *Eating the Universe*, 2009, S. 12 f. Siehe vertiefend dazu Groos: *Optimismus bei Tisch*, 2009.

²¹¹ Elisabeth Hartung: *Essen, Kunst und Kommunikation. Das Essen als neues Modell von Kunstrezeption*, 2002, online verfügbar unter http://kunst-buero.de/content/11-publikationen/essen_kunstrezeption_salamanca_2002.pdf, zuletzt geprüft am 29.12.2019.



Abb. 5

Lygia Clark, *Canibalismo*, 1973



Abb. 6

Thomas Feuerstein, *Manna Machines*, 2015

Mensch ist ein Künstler (1979), der zeigt, wie Beuys während eines Interviews kocht und dabei gleichzeitig erklärt, dass das Schälen von Gemüse genauso ein gestalterischer Akt wie die Kreation eines Kunstwerkes sei.²¹²

Beuys filmisch inszenierte Kochkunst zeigte jedoch nicht nur die Küche als Ort der Speisenzubereitung, sondern verdeutlichte, dass auch die Grenze zwischen Kunst und Kulinarik nicht mehr eindeutig zu ziehen war. Vielmehr konnte eine Verflechtung ausgemacht werden, die Sabiene Autsch als ›Crossover-Beziehung‹ beschreibt. Normative Oppositionen würden zunehmend aufgehoben werden, da die an das Themenfeld Kunst und Kulinarik gekoppelten alltagspragmatischen wie kulturellen Praxen eine Reihe informeller Lernpotentiale eröffnen würden. In den daraus entstehenden Gestaltungsspielräumen würden sich schließlich ›Crossover‹-Effekte konstituieren, die nicht nur handlungs- und orientierungspraktische Erprobungen ermöglichen, sondern vor allem ›etwas Drittes‹ mit eigenem Identitätspotential entstehen lassen würden. Das Zusammenspiel aus Diskursen, Medien, Dingen und Materialien zeige sich daher in der künstlerischen Arbeit mit Lebensmitteln per Excellence, da die aus Transformationsprozessen wie dem ›Crossover‹ hervorgehenden Hybridbildungen zum Erwerb von neuartigen und vor allem mehrwertigen künstlerischen Handlungserfahrungen führen würden.²¹³ Hier zeigt sich überdies, dass – wenngleich sich diese ›Crossover‹-Tendenzen bereits in den historischen Vorläufern der ›Eat Art‹ zeigten – vor allem in gegenwärtigen Positionen das Lebensmittel als Kunstmaterial interessiert. Sie interessieren vor allem aufgrund ihres ›Materialseins‹, dass sich »[...] zwischen Materialauflösung und -konstituierung, Materialität und Immaterialität, materieller Konkretheit und Imaginärem« bewegt.²¹⁴

Die vorherigen Ausführungen verdeutlichen, dass das Feld ›Essen und Kunst‹ nicht nur in Bezug auf die adressierten Themen, die verwendeten Materialien oder die eingesetzten Bearbeitungstechniken ein unendlich vielfältiges ist, sondern dass auch über die Jahre hinweg die Grenzen zwischen Kunst und Kulinarik, Kunst und Kochen,

²¹² Vgl. Harald Lemke: »Jeder Mensch ist ein Kochkünstler« oder: Joseph Beuys' unentdeckte Gastrosophie, 2004, online verfügbar unter http://www.haraldlemke.de/texte/Lemke_Beuys.pdf, zuletzt geprüft am 15.09.2020. Siehe vertiefend dazu Heinz-Norbert Jocks: Peter Kubelka: Kochen, die älteste bildende Kunst. Essbare Niederschrift der Weltanschauung. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken I, Kunstforum international, Bd. 159, 2002, S. 92–109.

²¹³ Vgl. Sabiene Autsch: Kunst und Kulinarik. Über Lebensmittel als Kunstmaterial, in: Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 71–94, hier S. 72.

²¹⁴ Ebd., S. 78 f.

Kunst und Leben stetig durchlässiger geworden sind. Rollen oder Praktiken aus Alltag und Kultur überlagerten sich immer stärker, sodass im Laufe der Entwicklungen auch zwischen Künstler und Koch oder künstlerischer Ausdrucksweise und Kochpraxis kaum noch Unterschiede festzumachen waren. Ähnlich verhält es sich mit topografischen Grenzen: Sabiene Autsch arbeitet in *Telleranalysen* heraus, dass auch topografische Grenzüberschreitungen wie Umbrüche stattfanden und -finden; so zeige sich beispielsweise die (Molekular-)Küche gleichsam als Werkstatt, Laboratorium, Atelier und Archiv.²¹⁵ Interdisziplinäre Ansätze wie die Gastrosophie, die aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive das Feld Essen und Gesellschaft erforscht, agieren bewusst auf diesen Schnittstellen. Erwähnt seien hier die umfangreichen Arbeiten Harald Lemkes, der unter anderem das Zusammenspiel aus Philosophie, Politik, Ethik, Kunst und Kultur untersucht.²¹⁶

BIER. EIN MATERIAL DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Im Folgenden soll in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ ein dezidierter Blick auf das Bier als ›flüssiges‹ Lebensmittel und Material sowie das Biertrinken gelegt werden. Dabei sollen vor allem auch kulturhistorische und gesellschaftliche Bedeutungen berücksichtigt werden. Überlegungen zur inhaltlichen Bedeutung von ›flüssigen‹ Lebensmitteln als Material der Kunst finden sich bis dato überwiegend unsystematisch und ungeordnet in größeren Zusammenhängen, die sich mit Lebensmitteln als Kunstmaterial im Allgemeinen befassen. Daher werden folglich vor allem Besonderheiten und Unterschiede in Bezug auf die Kategorien ›Essen‹ und ›Trinken‹ adressiert.

Alkoholische Getränke entstehen aus der Vergärung einer zuckerhaltigen Lösung. Im Unterschied zu Wein oder Met wird für die Herstellung von Bier außerdem eine zuckerhaltige Würze aus stärkehaltigen Ausgangsstoffen benötigt. Im Gegensatz zu Spirituosen wird bei Bier hingegen der Alkoholgehalt nicht durch destillative Verfahren

²¹⁵ Vgl. Sabiene Autsch: *Telleranalysen. Molekularküche zwischen Werkstatt, Atelier und Labor* (Antrittsvorlesung), PUR – Paderborner Universitätsreden, Bd. 116, 2010, S. 22 f. Jürgen Raap verweist in diesem Kontext auch darauf, dass für den sozialgeschichtlichen Wandel der Produktionsstätten Atelier und Küche parallele Entwicklungen festzumachen seien; so würden nicht nur ›Werkstattgeheimnisse‹ aufgebrochen werden, vielmehr sei auch ein Drang, in die mediale Öffentlichkeit zu treten, zu erkennen. Vgl. Jürgen Raap: *Bohnensuppe*, in: MARTa Herford (Hg.): *Atelier + Küche. Labore der Sinne* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, S. 178–182, hier S. 181.

²¹⁶ Siehe unter anderem Lemke: *Die Kunst des Essens*, 2007; ders.: *Politik des Essens. Wovon die Welt von morgen lebt*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012; ders.: *Ethik des Essens. Einführung in die Gastrosophie*, Bielefeld: transcript Verlag, 2016.

erhöht.²¹⁷ Doch wenngleich Bier nicht das erste alkoholische Getränk ist, das die Menschen produziert haben, kann es auf eine lange Historie zurückblicken. So ist Bier heute ein überwiegend industriell hergestelltes Massengetränk; seine Wurzeln liegen jedoch in jahrhundertealter Tradition und Handwerkskunst.²¹⁸

Aus einem vormaligen Brei wurde mit der Entdeckung der Braukunst das erste Bier gebraut, das ab diesem Zeitpunkt und in allen folgenden Epochen immer zur menschlichen Kultur gehört.²¹⁹ Wenngleich nicht exakt bestimmt werden kann, wann erstmals Bier gebraut worden ist (jedoch nicht vor 10.000 v. Chr.), kann mit Sicherheit nachgewiesen werden, dass es um 4000 v. Chr. bereits gesamten Vorderen Orient verbreitet war. Sicher ist auch, dass die Ursprünge des Bieres mit der Kultivierung von Getreide ab 3400 v. Chr. zusammenfallen. Zu dieser Zeit gaben viele Menschen ihre nomadische Lebensweise auf und es entstanden die ersten Städte. Damit einhergehend entwickelten sich unter den Menschen komplexe Sozialgefüge, in denen auch das Bier stets eine zentrale Rolle spielte. Festgehalten werden kann, dass Bier als ›flüssiges Relikt aus der kulturhistorischen Frühzeit‹ in enger Verbindung mit der Entwicklung der menschlichen Zivilisationsgeschichte steht.²²⁰ Das schon in ägyptischen Hieroglyphentexten Biersorten Namen wie ›das Schöne und Gute‹, ›das Himmlische‹ oder ›der Freudebringer‹ trugen, verdeutlicht nochmals die hohe Wertschätzung für das Getränk.²²¹

Franz Meußdoerffer und Martin Zarnkow identifizieren vier Eigenschaften, auf denen diese außergewöhnliche kulturhistorische und gesellschaftliche Bedeutung des Bieres beruhe: Erstens sei Bier schon immer eine vergleichsweise sichere Flüssigkeit gewesen. So sei das Trinkwasser der damaligen Zeit oft kontaminiert, während das Bier durch den Alkoholgehalt, die Kohlensäure sowie den niedrigen pH-Wert ein sehr viel niedrigeres Infektionsrisiko vorwies. Mit seinem hohen Nährwert war Bier zudem bis in das 17. Jahrhundert Bestandteil menschlicher Nahrung.²²² Zweitens wurden dem Bier heilsame Eigenschaften zugesprochen. Sowohl als Grundlage medizinischer Zubereitungen, als isotonisches und damit kräftigendes Getränk oder mit seinen entspannenden Wirkungen bei der Behandlung von Kranken wurde und wird Bier eingesetzt.²²³ Der Einsatz

²¹⁷ Vgl. Meußdoerffer et al.: Das Bier, 2016, S. 6.

²¹⁸ Vgl. Hirschfelder et al.: Bier, 2012, S. 7.

²¹⁹ Vgl. Tom Standage: Sechs Getränke, die die Welt bewegten, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2012, S. 21 ff.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 17 f.

²²¹ Vgl. ebd., S. 21 f.

²²² Vgl. Meußdoerffer et al.: Das Bier, 2016, S. 7.

²²³ Vgl. ebd., S. 8.

zu medizinischen Zwecken wurde bereits um 2100 v. Chr. überliefert. Als Grabbeigabe gehörte das Bier zudem zusammen mit Brot zu den Lebensmitteln, die – dem Glauben der damaligen Völker nach – das Leben im Jenseits positiv beeinflussen konnten.²²⁴

Die vorherigen Ausführungen belegen die bemerkenswerte Bedeutung von Bier als Kulturgut und Nahrungsmittel; Bier ist auch aber ein Genussmittel.²²⁵ So bezeichnen Meußdoerffer und Zarnkow als die dritte relevante Eigenschaft des Bieres die Möglichkeit zum Rausch. In früheren Kulturen waren bewusstseinsweiternde Rauschzustände wichtige Bestandteile ritueller Zeremonien – zum Beispiel, um mit Göttern oder Verstorbenen zu kommunizieren.²²⁶ Doch während der gewöhnliche Durst den Menschen darauf hinweist, dass sein Körper Flüssigkeit benötigt, entspricht der künstliche Durst nach Alkohol keinem natürlichen Verlangen – und obwohl Alkohol zu den gefährlichsten Drogen der Welt gehört, ist ihr Konsum in fast allen Ländern legal.²²⁷ Diese Ambivalenz zeigt sich auch in der gesellschaftlichen Akzeptanz von Alkohol: Während sein Konsum einerseits bei vielen Anlässen einfach ›dazu gehört‹, werden andererseits die Menschen gesellschaftlich ausgeschlossen, die in eine Abhängigkeit geraten. Peter Richter bezeichnet das Trinken von Alkohol daher als eine der ›heikelsten Tätigkeit, der man nachgehen kann‹.²²⁸

Viertens bezeichnen Meußdoerffer und Zarnkow Bier als ›Kitt des Zusammenseins‹. Der Vorgang des Trinkens vermochte schon immer Geselligkeit herzustellen. So war es in früheren Zusammenkünften üblich, dass alle Anwesenden aus einem gemeinsamen Gefäß tranken und dementsprechend auch dieselbe Flüssigkeit aufnahmen. Dies stiftete Vertrauen, denn ein solches Getränk konnte weder vergiftet noch ungenießbar sein. Der ›Akt des gemeinsamen Trinkens‹ ist daher bis heute ein Symbol für Gastlichkeit und Freundschaft. Wenngleich heute nicht mehr aus einem gemeinsamen Gefäß getrunken wird, erinnert das Klingen der Gläser beim Zuprosten auf symbolischer Ebene an das ehemalige Prozedere. Das Anstoßen auf Erfolg, Gesundheit oder Feierlichkeiten soll zudem übernatürliche Kräfte beschwören und ist wie viele Trinkrituale viele tausend Jahre alt.²²⁹

²²⁴ Vgl. Standage: Sechs Getränke, die die Welt bewegten, 2012, S. 40.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Meußdoerffer et al.: Das Bier, 2016, S. 8.

²²⁷ Vgl. Jean Anthelme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979, S. 74 f.

²²⁸ Peter Richter: Über das Trinken, München: Goldmann Verlag, 2011, S. 15 f.

²²⁹ Vgl. Standage: Sechs Getränke, die die Welt bewegten, 2012, S. 24 ff.

Die Vorgänge des Essens und Trinkens sind weiterhin höchst politisch. So ist die Kulinarik nicht nur Ausdruck von Lebensstil, sondern vor allem in Bezug auf die weltweite Ressourcenfrage auch Mittel der sozialen Distinktion. Dies lässt sich vor allem an der Bedeutung flüssiger Lebensmittel festmachen: Wie bereits erörtert, zeichnen sich Speisen und Getränke im Allgemeinen durch eine außerordentliche Körpernähe aus, denn ihre Aufnahme entspricht überlebensnotwendigen, menschlichen Grundbedürfnissen. Doch während menschliche Organismen ohne Nahrung einige Wochen überleben können, gelingt dies ohne Flüssigkeit nur wenige Tage. Schon früh siedelten sich Menschen daher in der Nähe von Quellen und Flüssen an. Wasser sowie später durch Menschen hergestellte (alkoholische) Getränke übten daher einen fundamentalen Einfluss auf die fortschrittliche Entwicklung der Menschheit aus. Seit jeher fungierten sie dabei nicht nur als Nahrungsmittel, sondern auch als Währung, als philosophische wie künstlerische Inspirationsquelle oder als Ingredienzen in Zeremonien.²³⁰

BIER ALS MATERIAL DER KUNST

Die vorherigen Ausführungen verdeutlichen die vielfältigen kulturhistorischen und gesellschaftlichen Bedeutungsebenen von Bier und Biertrinken. Vor allem im Zuge der Entwicklung der ›Eat Art‹ fand das Bier schließlich auch als Material sowie als Thema seinen Weg in viele künstlerische Arbeiten. Im Folgenden werden exemplarisch einige Werke vorgestellt, die die Bandbreite an künstlerischen Einsatz- und Bearbeitungsmöglichkeiten aufzeigen.

So sei zunächst erneut auf Daniel Spoerri verwiesen, der sein bereits erwähntes *Restaurant Spoerri* als einen Organismus beschrieb, der wie folgt strukturiert war:

»Im Parterre befindet sich eine Bierschwemme und Bar (›die Blase‹), darüber das Restaurant (›der Magen‹), eine Etage höher die Eat Art Galerie (›sozusagen die Lunge, denn hier kriegen wir den finanziellen Atem‹) und ganz oben das Studio des ›Fresskunstgestalters‹ mit ständigem Showroom (›hier ist der Kopf‹).«²³¹

Innerhalb dieses Organismus vollbrachte das Bier einen sogenannten ›doppelten Salto‹ (vgl. Abb. 7), womit Daniel Spoerri auf die Anlieferung und Lagerung des Bieres, aber auch auf den Kreislauf menschlicher Einverleibung und Ausscheidung verwies. In den 1980er-Jahren entstand dann Martin Kippenbergers *Alkoholfolter* (vgl. Abb. 8); eine Arbeit, für die sich der Künstler mit den Handgelenken an eine Bierdose ›fesselte‹.

²³⁰ Vgl. Standage: *Sechs Getränke, die die Welt bewegten*, 2012, S. 9.

²³¹ Zitiert nach Heidi E. Violand-Hobi: *Daniel Spoerri. Biographie und Werk*, München: Prestel Verlag, 1998, S. 58.

In Form eines Readymades referierte Kippenberger zum einen auf die ungesellige Seite des Alkoholkonsums und verwies zum anderen selbstkritisch auf seine eigene Neigung zum Alkohol.²³² Der Künstler Wolfgang Stehle entwickelte hingegen mit seiner *Sozialprothese* (2000, vgl. Abb. 9) eine Lösung für Personen, die keinen Alkohol trinken möchten: Ein anziehbarer ›Bierbauch‹ aus Kunststoff ermöglichte es, ›mitzutrinken‹, ohne den Alkohol wirklich konsumieren zu müssen.²³³

Während Tom Marioni in Bierflaschen aufgrund ihrer Formähnlichkeit zu einem Phallus ›das Männliche‹ repräsentiert sieht, verweist Sarah Lucas mit ihrer Serie *Beer Can Penis* (ab 1999, vgl. Abb. 10) auf die Reduzierung von (*Frauen-)Körpern, indem sie die äußeren Geschlechtsorgane des Mannes als zerdrückte Bierdosen darstellt.²³⁴ Im selben Jahr stellte Künstler Guy Overfelt in der Refusalon Gallery, San Francisco in der Ausstellung *Free Beer* den Besucher*innen 35 Fässer Bier als eine Spende einer Brauerei zur Verfügung. Im Ausstellungsraum installierte er eine Bar, an der sich die Gäste ihr Bier selbst zapfen konnten (vgl. Abb. 11, 12).²³⁵ Tony Matelli hingegen fertigte für *The Idiot* (2009, vgl. Abb. 13) einen Bierkarton aus Bronze und funktionierte diesen anschließend zu einem Vogelhaus um.²³⁶ Mike Semi aktualisiert indes mit seinem Readymade *Beer Fountain* (2013, vgl. Abb. 14) Marcel Duchamps *Fountain* (1917) und bot damit den Besucher*innen ein ›endless pour of Budweiser‹ an: Eine spezielle Pumpe sorgte dafür, dass der Bierausguss immer wieder hochgepumpt wurde.²³⁷ Neben Semi entheben viele weitere Künstler*innen den Alltagsgegenstand Bier seiner eigentlichen Funktion und Bedeutung. Arbeiten wie James Hopkins' *Balanced Beer Table* (2002, vgl. Abb. 15), Josh Citarellas und Andrew Christopher Greens' *Baguette Koozie* (2012, vgl. Abb. 16) oder auch Adam Cruces' *Vase with Pierced Irises* (2016, vgl. Abb. 17) hinterfragen so die visuelle Wahrnehmung der Betrachter*innen und schaffen vielfältige Assoziationsketten zwischen bekannten und neuen Bedeutungen alltäglicher Objekte.

²³² Vgl. Jürgen Raap: Alkohol, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002, S. 106–116, hier S. 109.

²³³ Christian Schoen: Überstunden. Das schwere Los des Künstlerdaseins, o. J., online verfügbar unter <http://www.wolfgangstehle.com/index.php?kateg=t>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

²³⁴ o. A.: Beer Can Penis by Sarah Lucas, 2013, online verfügbar unter <https://famous.nl/2013/06/19/beer-can-penis-by-sarah-lucas/>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

²³⁵ Vgl. Ted Purves (Hg.): What we want is free. Critical exchanges in recent art, Albany: State University of New York Press, 2014, S. 130.

²³⁶ Vgl. Howie Chen: Tony Matelli interviewed by Howie Chen, 2011, online verfügbar unter <http://www.tonymatelli.com/howiechen.html>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

²³⁷ Mike Simi: Beer Fountain, online verfügbar unter <https://www.mikesimi.com/beerfountain>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

Neue Formen der Zusammenarbeit zeigen sich hingegen in Arbeiten wie *Free Beer* (ab 2004, vgl. Abb. 18) von SUPERFLEX. Das Künstlerkollektiv bot ihr Freibier jedoch nicht als kostenfreies Bier an, sondern als frei im Sinne von Freiheit. Dazu wurden moderne Open-Source-Methoden aus der Softwareentwicklung auf den Vorgang des Bierbrauens übertragen, sodass mit dem frei zugänglichen Grundrezept prinzipiell jeder – und das weltweit verteilt – sein eigenes Bier brauen konnte. Das Projekt sollte damit auf die lange Tradition des freien Teilens von Rezepten verweisen. Als kollaboratives Ausstellungsprojekt wurde das Bier darüberhinaus auch im Rahmen der *Free Beer School*, wie zum Beispiel auf der *Taipei Biennial* (Taiwan 2010), gebraut.²³⁸

Bereits diese exemplarische Auswahl zeigt, dass Bier als Material oder Thema künstlerischer Arbeiten vielfältige Kontexte eröffnet. So rekontextualisieren die Werke bekannte Trinkrituale oder das eigene Konsumverhalten, sie verweisen auf Zusammenhänge psychischer, ökonomischer oder ökologischer Natur und hinterfragen gesellschaftliche Strukturen und Stereotypen. Natürliche Kreisläufe und die Einverleibung von Nahrung wird thematisiert und museale Ausstellungskonzepte wie Vorstellungen von Autorschaft und Publikum hinterfragt.

WAS BLEIBT? ZUR WAHRNEHMUNG UND VERÄNDERLICHKEIT ALIMENTÄRER REALIEN

Werden alimentäre Realien als Kunstmaterial eingesetzt, zeichnen sich die entsprechenden Werke durch eine besonders intensive anthropologische Nähe zum Menschen aus. Diese Nähe entwickelt sich vor allem, wenn ein Werk nicht nur visuell oder auditiv (Fernsinne), sondern zusätzlich olfaktorisch, gustatorisch, taktil (Nahsinne) oder mittels einer Kombination aus mehreren dieser Sinne wahrgenommen werden kann. Die Klassifizierung in Nah- und Fernsinne geht auf Aristoteles zurück und entspricht einer Hierarchisierung, die sich auch in der traditionellen Wahrnehmung von Kunst widerspiegelt.²³⁹ So galten die Nahsinne für viele Jahre und nach Meinung vieler Ästhetiker*innen als nicht kunstfähig, da in der sinnlichen Erfahrung nur ein kurzer Moment erlebt und wahrgenommen werden würde.²⁴⁰ Während die Fernsinne an kommunika-

²³⁸ SUPERFLEX: *Free Beer*, 2004, online verfügbar unter https://superflex.net/tools/free_beer, zuletzt geprüft am 05.05.2020.

²³⁹ Vgl. Anette Hüsich: Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst, in: Anette Hüsich (Hg.): *Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012), Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012, S. 11–14, hier S. 11.

²⁴⁰ Mădălina Diaconu: *Tasten-Riechen-Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2005, S. 17 f.

tive und intellektuelle Funktionen gekoppelt wurden, wurden die Nahsinne der leiblichen Sphäre zugesprochen und galten daher vor allem als ›primitiv‹.²⁴¹ Begründet ist dies darin, dass basale Empfindungen, die durch die Nahsinne wahrgenommen werden, bereits evolutionär normiert sind – so wird ein süßer Geschmack unmittelbar positiv codiert, während ein Geruch von Fäulnis beispielsweise Ekel hervorruft. Auf die höchst subjektive Wahrnehmung mittels der Nahsinne lässt sich zudem kein festes Regelsystem anwenden, sodass sich folglich keine zuverlässigen Urteile zum Beispiel über die Kategorien des Geschmacks treffen lassen. Bei den Fernsinnen kann hingegen eine solche affektiv determinierte Reaktion kaum festgestellt werden.²⁴²

Spätestens seit der ›Eat Art‹ ist der Umgang mit der sinnlichen Wahrnehmung von Kunst aufgeklärter, sodass vermehrt künstlerische Arbeiten entstanden, die auch die Nahsinne beanspruchten. Werke, die eine multisensorische Wahrnehmung ermöglichen, setzen damit etablierte Verhaltensregeln in musealen Ausstellungsräumen außer Kraft und intensivieren gleichzeitig die selbstreferenzielle, körperlich-sinnliche Teilhabe der Rezipient*innen. Die Teilhabe ist selbstreferenziell, da beispielsweise eine geschmackliche Wahrnehmung nicht teilbar ist und somit weder identisch mit einer anderen noch intersubjektiv (vgl. Kapitel 2) sein kann. Wird sich mit Materialien in einen aktiven Dialog begeben, wird zudem immer Kultur in Form von sozialen Strukturen, Ideen, Werten oder Handlungsmustern internalisiert und inkorporiert. Das bedeutet, dass nicht nur der Mensch etwas mit dem Material (und den Dingen) macht, sondern umgekehrt auch das Material (und die Dinge) etwas mit dem Menschen. Im Sinne des ›material turn‹ wird damit der Eigenwille der Materialien (und der Dinge) betont, der auch den Dualismus von Subjekt und Objekt infrage stellt. Da Materialien und Dinge eng mit der soziokulturellen Identität des Menschen verbunden sind, sei die materielle Kultur nach Peter Bräunlein keine zusätzliche, variable Größe; vielmehr würden sich soziokulturelle Beziehungen im Kern über sie konstituieren.²⁴³ Den natürlichen Konstanten, die das Essen und Trinken betreffen, könne so eine weitere, kulturelle Konstante gegenübergestellt werden – die der Kommunikation.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. Jürgen Raap: Geschmack und Geruch, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002, hier S. 189.

²⁴² Vgl. Harry Lehmann: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016, S. 142.

²⁴³ Vgl. J. Peter Bräunlein: Material Turn, in: Georg-August-Universität Göttingen (Hg.): Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, S. 14–28, hier S. 20.

²⁴⁴ Vgl. Hans-Dieter Bahr: Über den Sinn des Geschmacks, in: Uta Brandes (Hg.): Geschmacksache, Göttingen: Steidl Verlag, 1996, S. 97–111, hier S. 100.

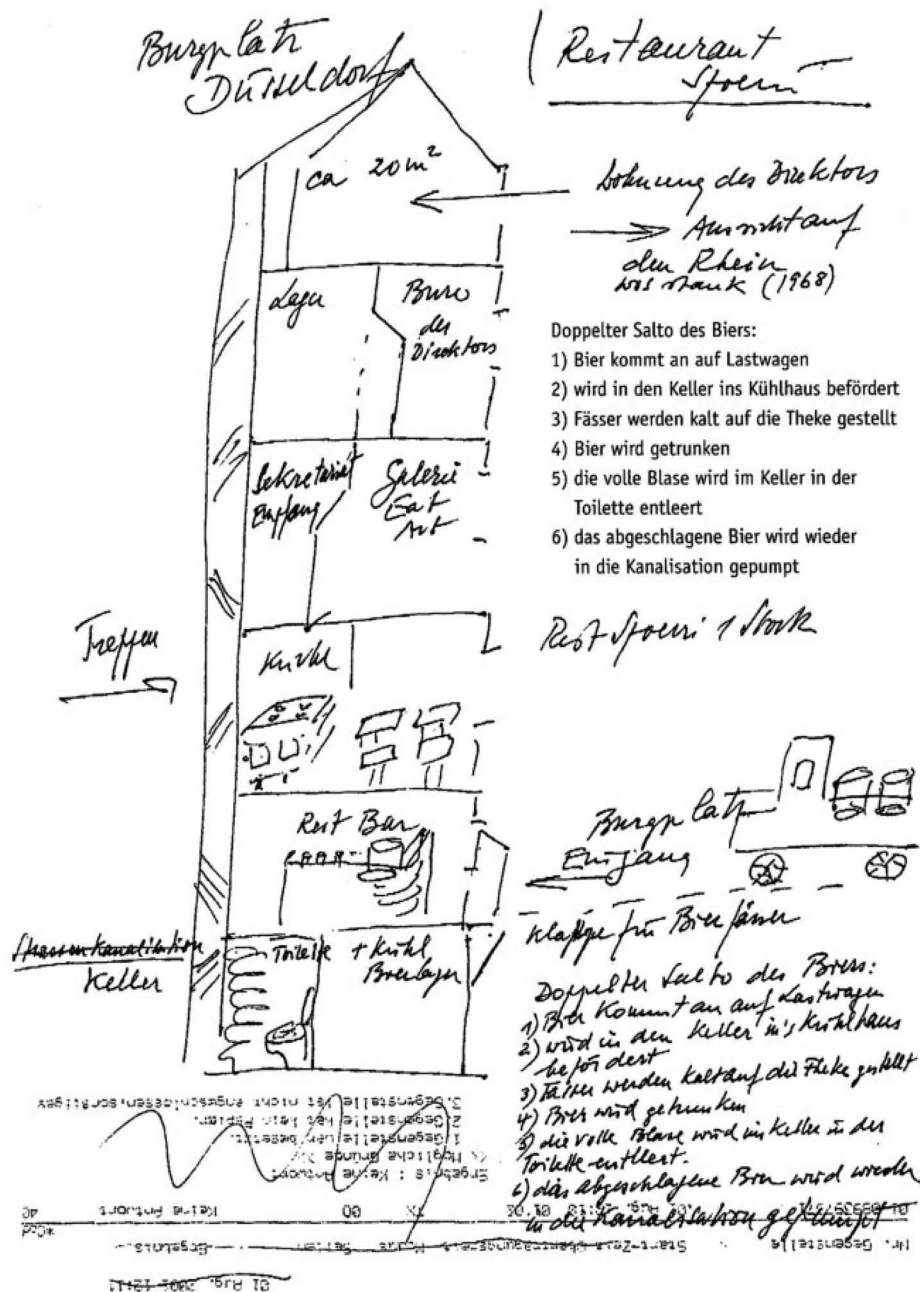


Abb. 7

Daniel Spoerri, Restaurant Spoerri (Haus Burgplatz 4), 1968



Abb. 8

Martin Kippenberger, *Alkoholfolter*, 1989



Abb. 9

Wolfgang Stehle, *Sozialprothese*, 2000



Abb. 10

Sarah Lucas, *Beer Can Penis*, 1999



Abb. 11

Guy Overfelt, *Free Beer*, 1999



Abb. 12

Guy Overfelt, *Free Beer*, 1999



Abb. 13

Tony Matelli, *The Idiot (Budweiser)*, 2009



Abb. 14

Mike Simi, *Beer Fountain*, 2013



Abb. 15

James Hopkins, *Balanced Beer Table*, 2002



Abb. 16

Josh Citarella and Andrew Christopher Green, *Baguette Koozie*, 2012



Abb. 17

Adam Cruces, *Vase with Pierced Irises*, 2016



Abb. 18

SUPERFLEX und andere, *Free Beer School (Taipei Biennial)*, 2010

Neben der hohen Sensibilität und der Eröffnung vielfältiger Wahrnehmungsmodi zeichnen sich Lebensmittel (als Kunstmaterial) durch eine hohe Veränderlichkeit aus. Es wurde bereits erwähnt, dass durch die Erweiterung des Materialkanons das Material der Gegenwartskunst formloser wurde, während das Prozesshafte an Bedeutung gewann.²⁴⁵ Dadurch ziehen Zeitaspekte und Bewegungen in die Werke ein, die formauflösend wirken können und dem Veränderlichen mehr Raum geben.²⁴⁶ Dietmar Rübel beschreibt dieses performative Werden des Materials als »[...] signifikant für eine ›formlose‹ Wendung der modernen Kunst, bei der das Liquide, das Amorphe, das Ephemere tradierte ästhetische Kategorien abschließt und zugleich überschreitet.«²⁴⁷ In künstlerischen Entstehungsprozessen ist die Entscheidung für ein spezielles Material ebenso wichtig wie für die Art und Weise, wie mit diesem Material umgegangen wird, da der künstlerische Umgang mit Material Inhalt und Form zugleich schafft.²⁴⁸

Diese formlose Wendung zeigt sich besonders im Kontext ›flüssiger‹ Materialien, denn diese sind ohne Form, sind nicht ohne Weiteres formbar und sie bleiben vor allem nicht in Form – so lassen sich mit flüssigen Materialien weder abtragende noch aufbauende skulpturale Handlungen durchführen. Die künstlerischen Formfindungsprozesse sind dadurch erheblich eingeschränkt, werden aber gleichzeitig auch erweitert, wenn zum Beispiel bewusst Topografien des Zufalls miteinbezogen werden. Wenngleich ›flüssige‹ Materialien grundsätzlich gängige Kategorien von Ordnung hinterfragen, kann ihr Verhalten dennoch verändert oder begrenzt werden. Beispiele hierfür sind der bewusst herbeigeführte Wechsel eines Aggregatzustandes (zum Beispiel von flüssig zu fest durch Gefrieren), aber auch das Abfüllen in Gefäße wie in Flaschen. Flüssige formlose Materialien können so handhabbar gemacht werden und weisen als Objekt wiederum neue Qualitäten auf.

Die hohe Veränderlichkeit von alimentären Realien als Kunstmaterial zeigt sich jedoch nicht nur durch ihre formlose Form, sondern vor allem auch durch ihre Tendenzen von Vergänglichkeit oder sogar Verderblichkeit – Lebensmittel können schließlich verschimmeln oder verfaulen, unangenehme Gerüche hervorbringen, ihr Aussehen, ihre Materialität oder ihre Form verändern. Wie aber wird mit einer solchen Prozesshaftig-

²⁴⁵ Vgl. Autsch et al.: Materialhandlungen, 2017, S. 10.

²⁴⁶ Vgl. Sara Hornäk: Material und Prozess. Künstlerische und kunstpädagogische Notizen, in: Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 53–70, hier S. 54.

²⁴⁷ Rübel: Plastizität, 2012, S. 7.

²⁴⁸ Vgl. Hornäk: Material und Prozess, 2017, S. 53.

keit flüchtiger Materialien gerade von traditionellen Kunstinstitutionen umgegangen? Wenn es um die Musealisierung des Ephemereren geht, können nach Dietmar Rübel vor allem drei Strategien abgeleitet werden: Das Konservieren, das Wiederholen und das Dokumentieren.²⁴⁹ So entwickeln einige Künstler*innen, oft in Abstimmung mit den Ausstellungshäusern, konservatorische Strategien und wirken so der organischen Materie inhärenten Destabilität entgegen. Während Daniel Spoerri seine Fallenbilder mit Kunstharz fixierte, inszeniert Sonja Alhäuser ihre Margarineskulpturen in Kühlvittrinen. Robert Gober hingegen entzog seinen selbst gebackenen Donuts bereits vor der Ausstellung das Fett und ersetzte es durch einen haltbaren Kunststoff. Andere Künstler*innen reproduzieren ihre Werke, wie die bereits erwähnte Janine Antoni, die ihre Büsten aus Schokolade und Seife für jede Ausstellung neu anfertigt. Wieder andere Künstler*innen reagieren dokumentarisch auf die temporären Erscheinungen der Materialien und legen foto- oder videografische Aufzeichnungen an. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden Strategien der Wiederholung (siehe Kapitel 4.1.3) sowie der Dokumentation (siehe Kapitel 5.3.3) in Hinblick auf die exemplarisch ausgewählten künstlerischen Positionen detaillierter thematisiert. Wieder andere Künstler*innen integrieren den Verfall in ihre künstlerische Strategie. Während Anya Gallaccio in *Stroke* (2007) ganze Ausstellungswände mit Kuvertüre bestrich und diese sich selbst überließ, hat Michael Blazy für *Bar à Orange* (2000-2009) Orangenschalen bis zu neun Jahre lang verschimmeln lassen und bringt sie dann in den Ausstellungsraum. Letztlich war vor allem Dieter Roth bekannt für seine Materialerprobungen mit Lebensmitteln wie Milch, Brot, Schokolade oder Salami, in die er stets bewusst Zerfalls- und Vergänglichkeitsprozesse mit einbezog.

Letztlich ist den erwähnten und vielen weiteren Werken, die Lebensmittel als Kunstmaterial einsetzen, eines gemein: Der traditionelle Ewigkeitsanspruch von Kunstwerken wird nicht nur negiert, sondern unterlaufen. Werden vergängliche Materialien eingesetzt, handelt es sich bei den Werken zumeist um Momentaufnahmen. Im Fokus steht die Metamorphose des Materials, die gleichsam als radikale Antwort auf die traditionellen, oftmals endlichen Kategorien von Kunst sowie das Bestreben von Institutionen, Kunst zu sammeln, zu bewahren und vor allem zu zeigen – ›zur-Schau-zu-stellen‹ – verstanden werden kann.

²⁴⁹ Rübel: Plastizität, 2012, S. 277.

3.4 DIE AUSSTELLUNG VERHANDELN – ÜBERLEGUNGEN ZU ORT, RAUM UND KURATORISCHER PRAXIS

»Ausstellen ...
 ... als Schaustellen,
 ... als Instituieren,
 ... als Versammeln,
 ... als Zirkulieren,
 ... als Zusammenwirken von Dinge,
 ... als Forschen,
 ... als Aggregieren,
 ... als Montieren und
 ... as curators do?«²⁵⁰

Die radikalen Veränderungen ab den 1960er-Jahren werden nicht nur in der Entwicklung von Werk- und Erfahrungsbegriff, dem Rollenwandel von Betrachter*innen und Partizipient*innen oder in Bezug auf das Material von Kunst sichtbar, sondern manifestierten sich auch in Bezug auf das ›Medium Ausstellung‹, die Institutionen von Kunst, auf das Verständnis von kuratorischer Praxis sowie den Orten und Räumen von Kunst. So konstatierte Allan Kaprow, dass erst die Entstehung institutioneller Kunsthäuser im 19. Jahrhundert zu einer Trennung von Kunst und Leben geführt habe – die (seinerzeit) gegenwärtige Kunst zöge ihre Substanz hingegen verstärkt aus der vertrauten Alltagswelt und richte sich damit vehement gegen diese Trennung. Kaprow kritisiert die für ihn absurde Vorstellung, dass lediglich Ausstellungsraum und Atelier angemessene Orte für Kunst sein könnten, da einem doch schließlich die gesamte Welt zur Verfügung stehe.²⁵¹ Auf dieser Grundlage forcierte Kaprow schon ab den späten 1950er-Jahren mittels zahlreicher Aktionen und Happenings die Auflösung der Grenzen zwischen Künstler*innen sowie Betrachter*innen und dachte bis dahin gängige Konzepte von (Ausstellungs-)Ort und (Ausstellungs-)Raum völlig neu.²⁵² Für die Durchführung sei-

²⁵⁰ Gudrun Ratzinger; Franz Thalmair: Ausstellen als..., in: Gudrun Ratzinger; Franz Thalmair (Hrsg.): exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis, Kunstforum international, Bd. 270, 2020, S. 48–65, hier S. 52.

²⁵¹ Vgl. Allan Kaprow: Assemblage, environments & happenings, New York: Abrams, 1966, S. 183.

²⁵² Vgl. Ders.: Notes on the Elimination of the Audience//1966, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 102–104, hier S. 102.

ner Happenings stellte er Regeln auf, wenngleich er diese mehr als ein Aufzeigen von Möglichkeiten denn als strikte Vorgaben verstand. Die Regeln verwiesen zum Beispiel auf zu nutzende Materialien und Themen, mögliche Schauplätze oder die Aufführungszeit.²⁵³ Diese beabsichtigte Variabilität in Bezug auf Material, Ort oder Zeit zeigte sich in Events wie dem *24-Stunden-Happening* (Wuppertal 5. Juni 1965), zu dem ein Galeriebesitzer Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, Bazon Brock und andere in sein Privathaus einlud. Die geladenen Gäste erhielten die Aufgabe, 24 Stunden nach ihrem Gusto zu gestalten. Die Durchführung aller Aktionen fand dann zeitgleich, aber im Haus verteilt statt und erinnert an ein surrealistisches Theaterstück: Wolf Vostell verteilte rohe Fleischstücke, in die er Stecknadeln stach (vgl. Abb. 19), während Studierende an Fleischfetzen nagten, die an einer Holzkiste herunterhingen. Nam June Paik spielte mit seinen Unterarmen Klavier, Bazon Brock machte Kopfstände oder lag unbewegt auf einem Tisch. Joseph Beuys praktizierte Yoga auf einer Kiste, neben ihm lagen Kissen aus Margarine.²⁵⁴

Außergewöhnlich war an den Happenings und Aktionen dieser Zeit nicht nur die Tatsache, dass die Zuschauer*innen bei der Entstehung künstlerischer Werke dabei sein konnten; auch bekannte institutionelle Zeit- und Raumordnungen wurden aufgebrochen. Die bereits skizzierte Entwicklung hin zum offenen Kunstwerk sowie die grundsätzliche Öffnung ästhetischer Kategorien machte sich also auch im Ausstellungskontext bemerkbar und gipfelte in der Aufhebung der bisherigen Neutralität des ›White Cube‹. Abgeschlossen von der Außenwelt lieferte die ›weiße Zelle‹ (Brian O'Doherty) vormals die kontextunabhängige Kulisse zur reinen, ungestörten Betrachtung von Kunst, doch ab den späten 1960er-Jahren beginnen Künstler*innen, in bisherige Ausstellungskonventionen zu intervenieren und immer öfter auch etablierte Ausstellungsräume zu verlassen. Dies ging einher mit dem bereits thematisierten Wandel der Kunstrezeption sowie dem Aufkommen der ›Institutional Critique‹, die systematisch und institutionskritisch Rahmen- und Präsentationsbedingungen klassischer Museen und Ausstellungshäuser hinterfragte.²⁵⁵

²⁵³ »Therefore, the source of the themes, materials, actions, and the relationships between them are to be derived from any place or period except from the arts, their derivatives, and their milieu«; »The performance of a Happening should take place over several widely spaced, sometimes moving and changing, locales«; »Time, which follows closely on space considerations, should be variable and discontinuous«. Kaprow: *Assemblage, environments & happenings*, 1966, S. 260 ff.

²⁵⁴ Bazon Brock: *Action Teaching. 24-Stunden-Happening*, o. J., online verfügbar unter <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2982>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.

²⁵⁵ Vgl. Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, S. 171.

DIE KURATIERTE AUSSTELLUNG ALS VERMITTLUNGSMEDIUM

Zur Sichtbarmachung dieser Entwicklungen im Ausstellungskontext mittels kuratorischer Praktiken trug vor allem Harald Szeemann bei. In Ausstellungen wie *Live in Your Head – When Attitudes Become Form* (Bern, Krefeld, London 1969, als Reenactment in Venedig 2013), die er selbst als Abenteuer und einen Moment großer Freiheit beschrieb²⁵⁶, oder der *documenta 5* (Kassel 1972) brachte er Werke aus ›Land Art‹, ›Konzeptkunst‹, Happenings, Performances und weiteren Strömungen in einen Dialog. Er hinterfragte so klassische institutionelle Präsentationsformen und wollte in der Bandbreite an Kunst vor allem die gesellschaftliche und politische Realität abgebildet sehen. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln erörtert, konnte ab dieser Zeit ein Anstieg an partizipatorischen Projekten sowie an ephemeren und vergänglichen Materialien festgemacht werden. Dies zeigte sich auch auf Großausstellungen wie der *documenta 5*: So inszenierte Paul Thek in *Ark, Pyramid* (1972) eine lebensgroße Wachsfigur als Abbild seines Selbst in einer sargähnlichen Holzkiste; die Auslage echter Zwiebeln sollte gleichzeitig die Tränendrüsen der Besucher*innen aktivieren (vgl. Abb. 20).²⁵⁷ Auch weitere Werke luden zur direkten Teilnahme ein; während Anatol Herzfeld beispielsweise die Besucher*innen im Rahmen seiner Aktion *Arbeitszeit* (1972) zu seinen Mitarbeiter*innen machte, verlegte Joseph Beuys für die gesamte Ausstellungsdauer von 100 Tagen sein Büro als *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1972) im Sinne einer Sozialen Plastik nach Kassel.²⁵⁸ Den *People's Participation Pavilion* (1972) der Künstler David Medalla und John Dugger durfte hingegen nur betreten, wer der Aufforderung nachkam, die Schuhe auszuziehen; im Inneren des Pavillons warteten dann eine lebendige Schlange in einer Grube, einer Seifenblasenmaschine sowie politische Aktionsbanner auf die Besucher*innen. Die Teilhabe der Rezipient*innen sowie deren Beteiligung körperlicher oder geistiger Art wurden in Werken wie diesen vor allem als eine Methode zur Produktion von gesellschaftlicher oder andersgearteter

²⁵⁶ »It was an adventure from beginning to end, and the catalogue, discussing how the works could either assume material form or remain immaterial, documents this revolution in the visual arts. It was a moment of great intensity and freedom, when you could either produce a work or just imagine it, as Lawrence Weiner put it«. Vgl. Hans Ulrich Obrist; Lionel Bovier: *A brief history of curating*, Zurich, Dijon: JRP; Ringier; Les Presses du réel, 2008, S. 110.

²⁵⁷ Vgl. Beil: *Künstlerküche*, 2002, S. 276.

²⁵⁸ o. A.: *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, online verfügbar unter https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_5#, zuletzt geprüft am 20.04.2020. Siehe dazu auch Annemarie Kok, die aktuell zu partizipatorischen Arbeiten der 1960er-Jahre mit einem Schwerpunkt auf der *documenta 5* forscht, vgl. Annemarie Kok: (No) Strings Attached. The Dynamics of Freedom and Control in European Participatory Art in the 1960s, 2019, online verfügbar unter <https://onderzoekschoonkunstgeschiedenis.nl/no-strings-attached/>, zuletzt geprüft am 20.04.2020.

Kritik betrachtet und eingesetzt.²⁵⁹ Zugleich wurden etablierte Raum-, Orts- wie Ausstellungskonzepte hinterfragt, klassische Schauanordnungen durchbrochen, Präsentationsformen neu gedacht sowie gesellige Situationen erzeugt und Begegnungen initiiert. Während Kurator*innen ursprünglich für das Sammeln, Bewahren und Vermitteln der Objekte einer Institution verantwortlich waren, gerieten ab Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt das Auswählen, Zusammenstellen und Ordnen als ›bedeutungsstiftendes Vorgehen‹ in den Fokus.²⁶⁰ Die kategorische Neuausrichtung der kuratorischen Praxis durch Szeemann trug dazu bei, dass Kunsthistoriker*innen wie Beatrice von Bismarck dem ›Curating‹ eine starke Vermittlungstätigkeit zuschrieben. Erklärtes Ziel war in diesem Zusammenhang, »[...] für künstlerische und kulturelle Medien eine Öffentlichkeit zu schaffen«,²⁶¹ in dessen Folge die kuratierte Ausstellung verstärkt als zentrales Vermittlungsmedium bezeichnet worden ist.²⁶² Auch das Rollenverständnis von Kurator*innen wandelte sich zu dieser Zeit, was dazu führte, dass Kurator*innen oft als bedeutender als die Künstler*innen selbst wahrgenommen worden sind und verstärkt in den Fokus medialer Öffentlichkeit gerieten. Ab den 1990er-Jahren konnte eine Professionalisierung kuratorischer Tätigkeiten beobachtet werden. Kurator*innen wurde zugesprochen, mittels der Auswahl und Inszenierung künstlerischer Positionen auch Vermittlungsarbeit zu betreiben, was dazu führte, dass Kurator*innen und ihrem kuratorischen Handeln nachhaltig ein Autonomiestatus sowie in Bezug auf Ausstellungen tiefergehende Interpretationstätigkeiten zugesprochen worden sind.²⁶³ Die kuratorische Praxis entsprach infolgedessen mehr als dem ›Machen von Ausstellungen‹ und konnte ihrerseits Strategien wie Institutionskritik oder politischen Aktivismus anwenden wie auslösen.²⁶⁴

Ebenfalls in den 1990er-Jahren kam die Wende vom ›Artist as Curator‹ auf, die im Zuge von Rollenwechsel und institutionskritischen Strategien verstärkt diskutiert worden ist. Wenn Künstler*innen zu dieser Zeit als Kurator*innen auftraten oder umgekehrt – sie

²⁵⁹ Vgl. Feldhoff: Partizipative Kunst, 2013, S. 78.

²⁶⁰ Vgl. Beatrice von Bismarck: Curating, in: Christoph Tannert; Ute Tischler (Hrsg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004, S. 108–110, hier S. 108.

²⁶¹ Vgl. Christoph Tannert; Ute Tischler (Hrsg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004, S. 108.

²⁶² Vgl. Beatrice von Bismarck: »Kuratorisches Handeln. ›Immaterielle Arbeit‹ zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: Beatrice von Bismarck; Sylvia Bernhardt (Hrsg.): Beyond education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2005, S. 175–190, hier S. 180.

²⁶³ Vgl. Pickartz: Der Tanz war sehr frenetisch, 2019, S. 26 f.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 29.



Abb. 19

Wolf Vostell, Aktion »Die Folgen der Notstandsgesetze« im Rahmen des 24-Stunden-Happenings, 5.6.1965

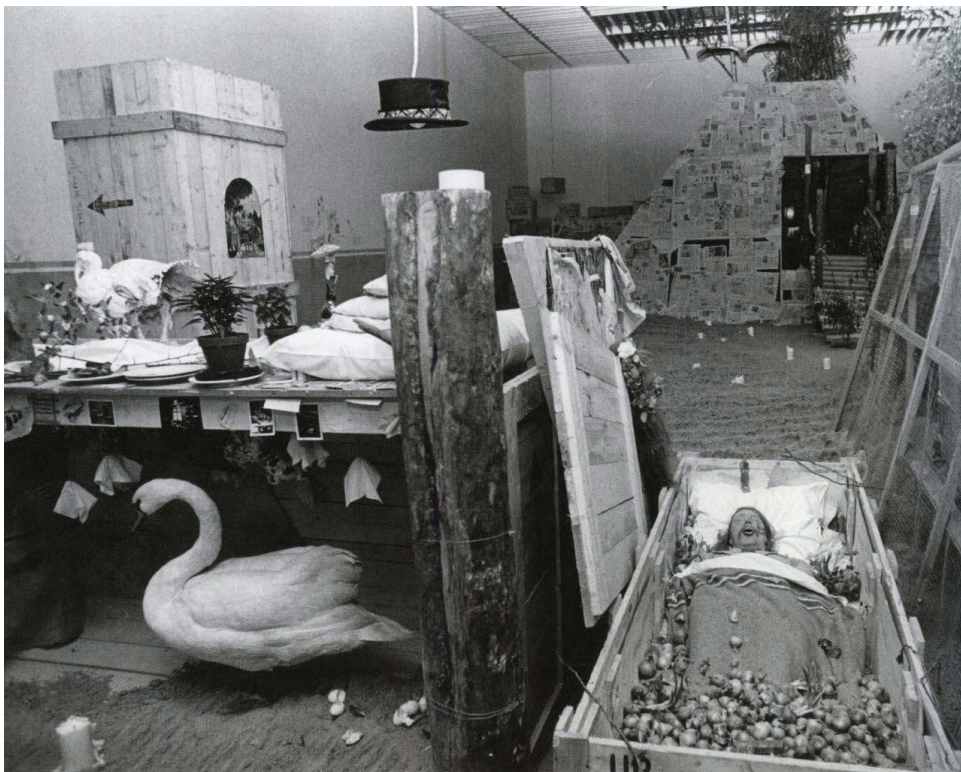


Abb. 20

Paul Thek, *Ark, Pyramid*, 1972

also in eine Doppelrolle schlüpfen – adressiere dies nach Fiona McGover schwerpunktmäßig drei Ziele: Erstens würden Künstler*innen mittels ihrer Doppelfunktion Infrastrukturen für sich oder andere Künstler*innen schaffen können, indem sie neuen Raum für Kunst eröffnen oder in Organisationsteams etablierter Institutionen zu Entscheidungsträgern werden.²⁶⁵ Zweitens könnten Künstler*innen – sofern sie Ausstellungen kuratieren – in den bestehenden Kanon intervenieren. So könnte für bisher wenig vertretene Themen oder künstlerische Positionen eine größere Sichtbarkeit geschaffen werden. Drittens, dies fasst McGover unter dem Ausdruck ›von Künstler*innen lernen‹ zusammen, würden Institutionen die Expertise von Künstler*innen und vor allem deren Blick von außen für sich und die Weiterentwicklung ihrer Ausstellungskonzepte fruchtbar machen können.²⁶⁶

In den 1990er-Jahren standen vor allem Beziehungen zwischen Kurator*innen und Künstler*innen sowie deren Doppelrollen im Fokus. Heute sind es ganze Kurator*innen-Teams und Formen kollaborativer oder kollektiver Zusammenarbeit. Während nach Bernd Schönemann die Erlebnisorientierung aktueller Kunstaussstellungen Ausdruck postmoderner Pluralität und Beliebigkeit sei²⁶⁷, kann, hier deutlich positiver konnotiert, ›postrepräsentatives Kuratieren‹ (Nora Sternfeld) auch das Eröffnen von Handlungsräumen ermöglichen, in denen Kurator*innen, Künstler*innen und Rezipient*innen gleichsam als Akteure agieren und in denen relationale Begegnungen, Diskussionen oder Kollaborationen angeregt werden.

VOR ORT – ZUR ENTWICKLUNG ORTSSPEZIFISCHER KUNST

In den vorherigen Ausführungen konnte bereits skizziert werden, dass ab den ausgehenden 1960er-Jahren etablierte räumliche Konstellationen wie klassische Konzepte von Ausstellungsorten durch Kurator*innen und kuratorische Konzepte nicht nur hinterfragt, sondern vielmehr neu gedacht worden sind. Raum und Räumlichkeit wurden neu verhandelt sowie das Herstellen von Raum und Raumaneignungen diskutiert. Erklärtes Ziel war vor allem, die Kontextlosigkeit von Raum und Ort zu überwinden. Zu diesen Überwindungstendenzen trug die Entwicklung der Theorie der ›Ortsspezifität‹

²⁶⁵ Vgl. Fiona McGovern: Über den Rollenwechsel hinaus. The Artist as Curator Extended Version, in: Gudrun Ratzinger; Franz Thalmair (Hrsg.): exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis, Kunstforum international, Bd. 270, 2020, S. 90–99, hier S. 91 f.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 95 f. Siehe vertiefend dazu Sven Beckstette; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner (Hrsg.): The Curators, Bd. 86, Berlin: Texte zur Kunst, 2012; Heinz-Norbert Jocks (Hg.): Künstler als Kuratoren. Manifesta 11 und 9. Berlin Biennale, Kunstforum international, Bd. 241, 2016 oder Elena Filipovic (Hg.): The artist as curator. An anthology, London, Milan: Koenig Books; Mousse Publishing, 2017.

²⁶⁷ Zitiert nach Autsch: Medium Ausstellung, 2002, S. 7.

stark bei. Miwon Kwon zeichnet in *One place after another* die Entwicklung der Ortspezifität von 1960 bis 2000 nach, ausgehend von dem Befund, dass der Begriff ›ortspezifisch‹ meist unspezifisch, unkritisch oder sogar falsch verwendet werden würde. Da Kwon Ortsspezifität nicht nur als künstlerisches Genre, sondern vor allem als Chiffre von Kunst- und Raumpolitik versteht, schlägt sie eine Genealogie vor, die sich in drei Paradigmen ortsspezifischer Kunst manifestiert. Diese Paradigmen würden dabei nicht historisch linear ablaufend, vielmehr könnten auch alle drei Typen in einer einzigen Arbeit gleichzeitig ausgemacht werden.²⁶⁸

Als ersten Typ ortsspezifischer Kunst bezeichnet Kwons den ›phänomenologischen‹ (original: phenomenological/experiential) Typ, der in den späten 1960er-Jahren durch die künstlerische Praxis der Minimalisten entstand. Der Ort wird hier als realer physischer Raum erfahren, dessen Einzigartigkeit sich durch seine physischen Eigenschaften wie Raummaße und -proportionen, Texturen, Strukturen oder Lichtverhältnisse manifestiere.²⁶⁹ Ortsspezifische Kunst zeichnete sich in dieser frühen Form durch eine unauflösbare Beziehung zwischen dem Werk sowie seinem Installationsort aus und das Werk wurde von der Topografie des Ortes formal bestimmt oder sogar gelenkt. Werke dieses Typs konnten demnach nicht an einen anderen Ort verlegt werden, da dies in ihrer Zerstörung resultieren würde.²⁷⁰

Den zweiten Typ ortsspezifischer Kunst nennt Kwon den ›sozial-institutionellen‹ Typ (original: social/institutional). Im Zuge der Entwicklung von ›Konzeptkunst‹ und Institutionskritik in den 1970er-Jahren, die sich vor allem gegen das hermetische Kunstsystem richtete, wurden Räume verstärkt als kultureller Rahmen verstanden, auch wenn dieser weitestgehend noch von den Institutionen definiert worden ist. (Ausstellungs-) Räume wurden jedoch nicht mehr nur in ihren physischen und räumlichen Erscheinungen berücksichtigt, sondern vielmehr als institutionelle ›Verkleidung‹ und normativ ausgerichtete Ausstellungskonvention mit ideologischer Funktion verstanden. Die ortsspezifische Kunst hatte das Ziel, institutionelle Konventionen zu entschlüsseln, neu zu codieren und damit aufzuzeigen, dass Institutionen sowohl auf die Bedeutung als auch auf die kulturellen und ökonomischen Werte von Kunst Einfluss nehmen.²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 3.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 12 f. Dies spiegelte sich auch in der Sprache wider, so wurde zunächst von ›site-adjusted‹ (ortsangepasst) gesprochen, während sich ab den 1970er-Jahren der Begriff ›site-specific‹ (ortsspezifisch) etablierte.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 13 f.

Den dritten Typ ortsspezifischer Kunst bezeichnet Kwon als ›diskursiven‹ Typ (original: discursive). Vor allem Künstler*innen der ›Konzeptkunst‹ betrachteten ab den 1970er-Jahren den Ort von Kunst auch aus sozialer, ökonomischer und politischer Perspektive und sahen diese auch im Inhalt des Werks durchgesetzt. Die Grenze zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten löste sich in der Folge immer weiter auf.²⁷² Mit der Entmaterialisierung des Ortes gingen schließlich auch die Entästhetisierung sowie Entmaterialisierung der Kunstwerke einher. Werke ortsspezifischer Kunst wandten entgegen institutioneller Gewohnheiten vermehrt antivisuell-informative, didaktische oder immaterielle Strategien an und manifestierten sich zunehmend als Geste oder als Ereignis. Das Werk trat folglich nicht mehr als abgeschlossenes Objekt auf, sondern vielmehr als Prozess. Die Beziehung zwischen einem Werk und seinem Ort zeichnete sich deshalb nicht mehr durch ihre physische Dauerhaftigkeit aus, sondern mehr durch eine unbestimmte Unbeständigkeit.²⁷³

Die zunehmende Sensibilität in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Raum zeigte sich auch in der Erweiterung des Installationsbegriffs, sodass auch Skulpturen als »[...] aus der Konstellation mit dem sie umgebenden Raum her« verstanden wurden.²⁷⁴ Auch in den Kultur- und Sozialwissenschaften wurde sich ab Mitte der 1980er-Jahre disziplinübergreifend mit Kategorien von Raum und Räumlichkeit befasst. Im Band *Räume in der Kunst* erläutern Sabiene Autsch und Sara Hornäk, dass unser gesamtes Alltagsleben von diesen Kategorien bestimmt und gestaltet werde und sich Erfahrungen, Relationen oder Erinnerungen durch Raum und Räumlichkeit formen würden. Der Raum beziehungsweise ein ›Denken im Räumlichen‹ seien daher zunehmend als Ordnungs- und Orientierungsgrößen zu begreifen, auf den die Kunst wiederum referiere und welche sie künstlerisch erforsche.²⁷⁵ Der sogenannte ›spatial turn‹ als die ›Wende zum Raum‹ sei zudem eng verknüpft mit einem Perspektivwechsel, der sich vor allem im Zuge der Entwicklung medialer und digitaler Technologien sowie von Kommunikationsprozessen gezeigt habe. Während Künstler*innen vor allem ab den 1960er-Jahren vor allem den Betrachterraum im Allgemeinen weiterdachten und diesen um Handlungs- und Erfahrungsräume erweiterten, galt ›der Raum‹ vor allem ab den

²⁷² Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 19.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 14.

²⁷⁴ Vgl. Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, 2002, S. 257.

²⁷⁵ Vgl. Sabiene Autsch; Sara Hornäk: *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, in: Dies. (Hrsg.): *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 7–15, hier S. 7.

1990er-Jahren nicht mehr als abgeschlossen oder statisch – vielmehr seien seine Grenzen als fließend zu begreifen, das Räumliche als sich etwas überlappendes, zugleich nebeneinander und simultan existierendes.²⁷⁶

Vor diesem Hintergrund setzt Kwon an ihre Paradigmen von Ortsspezifität an und beschreibt ›heutige‹, aus ihrer Perspektive also ab 2000, ortsspezifische Kunst als eine, die nach einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Außenwelt und dem Alltagsleben strebe. Darin manifestiere sich eine Kulturkritik, die sich in der Besetzung kunstfremder Räume und Institutionen sowie der Behandlung kunstferner Themen zeige. Zeitgenössische ortsbezogene Werke würden Hotels, Wohnprojekte, Supermärkte oder Kirchen besetzen sowie Medienräume wie das Fernsehen und das Internet infiltrieren. Neben dieser räumlichen Ausdehnung würden auch ein breites Spektrum an Disziplinen wie die Soziologie, Psychologie, Urbanistik, Philosophie sowie populäre Diskurse wie Mode, Musik oder Film berührt werden. Im Kontrast zu bisherigen Paradigmen von Ortsspezifität sei der Ort gegenwärtig nicht als Vorbedingung definiert. Vielmehr würde dieser erst durch die künstlerische Arbeit (als ›Inhalt‹) generiert und dann durch seine Konvergenz mit bestehenden diskursiven Formationen verifiziert werden.²⁷⁷ Das bedeute nicht, dass physische Orte oder Institutionen nicht mehr wichtig seien, denn auch heute könne ortsspezifische Kunst nicht ohne ortsbezogene und institutionelle Gegebenheiten gedacht oder durchgeführt werden. Der Ort, an den sich die gegenwärtige Ortsspezifität richte, sei jedoch nicht mehr von dieser bestimmt. Schlussendlich bedeute dies, dass Orte der Aktion und Intervention (physisch) sowie Orte der Wirkung und Rezeption (diskursiv) nicht mehr deckungsgleich aufeinanderliegen würden.²⁷⁸ Diese gegenwärtige ortsspezifische Kunst beschreibt James Meyer als einen funktionalen Standort beschrieben:

»[The functional site] is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them (the artist's above all). It is an informational site, a palimpsest of text, photographs and video recordings, physical places and things. It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings and imbricated histories: a place marked and swiftly abandoned. The mobile site thus courts its destruction; it is willfully temporary; its nature is not to endure but to come down.«²⁷⁹

²⁷⁶ Vgl. Autsch et al.: Räume in der Kunst, 2014, S. 9.

²⁷⁷ Vgl. Kwon: One place after another, 2002, S. 24 ff.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 29.

²⁷⁹ James Meyer: The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity, in: Erika Suderburg (Hg.): Space, site, intervention. Situating installation art, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, S. 23–38, hier S. 25.

Der funktionale Ort ist also ein temporärer Prozess, der ›zwischen‹ den Orten stattfindet und dabei seine institutionellen Abstammungen kartiert. Als Reiseroute, die durch die Künstler*innen artikuliert werde, entspreche dies dem Wandel eines physischen, fixierten, realen Ortes zu einem diskursiven, fließenden, virtuellen Vektor. Künstler*innen, Kurator*innen wie Kunstkritiker*innen würden diese Abkehr von einer wörtlichen Interpretation des Ortes als Mittel zum Widerstand gegen institutionelle wie marktwirtschaftliche Kräfte nutzen. Zugleich würde diese ortsbezogene Kunst verstärkt kollaborative Beteiligungen der Partizipant*innen nutzen; einerseits zur Produktion des Werkes, andererseits auch als Hilfsmittel zur Durchdringung der gesellschaftspolitischen Strukturen des zeitgenössischen Lebens.²⁸⁰

RAUMDISPOSITIONEN IM ZUGE DER POSTMODERNE

Als Resultat einer langen Entwicklungsgeschichte zeigt sich, dass Ortsspezifität gegenwärtig nicht mehr nur formal bestimmt ist, sondern seine Orientierung in historischen, soziologischen sowie kulturellen Diskursen findet.²⁸¹ Zudem werde deutlich, dass Raumdispositionen nicht nur verstärkt auf die sinnliche Interaktion mit den Rezipient*innen ausgelegt sind, sondern Raum vielfach erst ›in‹ der Interaktion durch Partizipation entstehe.²⁸² Diskursivität und Geselligkeit sind jedoch nicht nur zentrale Anliegen partizipativer Werke, sondern waren und sind bei der Entstehung jeder Kunst gefordert. Vor diesem Hintergrund bildeten sich neue Formen künstlerischer Zusammenarbeit, die sich nicht nur durch ihre Offenheit auszeichneten, sondern auch durch ihre globale Verteilung. Die sich insgesamt verändernden Technologien im Kontext von Digitalisierung, expandierender Medienwelt und Globalisierung hatten zudem nicht nur einen unmittelbaren Einfluss auf Produktions- und Rezeptionsbedingungen in der Gesellschaft, sondern zeigten sich auch in der Kunst vor allem ab dem Jahr 2000.

Diese Entwicklungen wirkten sich vor allem auch auf das ›Medium Ausstellung‹ an sich aus, das erneut in den Fokus interdisziplinärer Forschungen geriet. Diskutiert wurden beispielsweise neue, zeitgemäße Präsentationsformen von Kunst, in denen das

²⁸⁰ Kwon verdeutlicht aber auch, dass diese ›heilsamen‹ Ziele nicht nur enthusiastisch unterstützt, sondern vor allem als Widerspruch innerhalb ortsspezifischer Kunst kritisch hinterfragt werden müssten. Die diskursive Mobilisierung des Ortes führe nicht nur zu einer physischen Trennung des Werks vom Ort seiner ursprünglichen Installation, sondern auch einer im metaphorischen Sinne. Dies führe wiederum zu Fragen nach traditionellen ästhetischen Werten wie Originalität und Authentizität, nach der Autorschaft von Werken sowie nach dem Wert und Warenstatus von immateriellen, prozessorientierten und ephemeren Ereignissen. Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 30.

²⁸¹ Vgl. Autsch et al.: *Räume in der Kunst*, 2014, S. 9.

²⁸² Vgl. ebd., S. 10.

Ausstellungsdisplay als ein »[...] Verweisnetzwerk zwischen unterschiedlichen Disziplinen und Ideologien«²⁸³ fungieren konnte; Ausstellungen wurden als Plattformen oder Stationen bezeichnet sowie als Möglichkeitsräume deklariert.²⁸⁴ Gerade im Kontext von Werken zeitgenössischer Kunst konnte zudem eine hohe Preis- wie Prestigesteigerung verzeichnet werden, sodass in diesem Zuge vermehrt Stimmen laut wurden, die diese wachsende Dominanz des Geldes auf dem weltweit expandierenden Kunstmarkt als Merkmal einer sogenannten ›Generation Glamour‹ kritisierten.²⁸⁵

Auch der rasante Anstieg an internationalen Biennale-Gründungen, der in den 1990er-Jahren begann, hielt weiter an. Diese Zunahme führte nach Juliane Rebentisch unter anderem dazu, dass sich vor allem ab den 2000er-Jahren der Kunstdiskurs, der sich vormals vor allem auf Westeuropa sowie die USA konzentrierte, weltweit öffnete.²⁸⁶ Der stetige Wachstum an Biennalen wurde begleitet von einer großen Anzahl an weltweiten Museumsneubauten sowie unzähligen Groß- und Mega-Ausstellungen.²⁸⁷ Dieser Museumsboom zeigte sich letztlich auch in Ländern und Regionen, welche lange Zeit für Kunst nicht oder nur schwer zugänglich waren, wie zum Beispiel Afrika und China. Heinz Schütz sieht in dieser Entwicklung vor allem eine ›globale postkolonialistische Perspektive‹, die zur großen Herausforderung für das ›Museum im Wandel‹ werde und Fragen zum generellen Umgang mit Kunst aufwerfe. Wenn also – historisch betrachtet – die ›Sammlung‹ eines Museums seinem Kern entspräche, stünde an dieser Stelle heute die ›Ausstellung‹. Diese sei vor allem von einer gestiegenen Aufmerksamkeitsökonomie sowie dem von ihr geforderten Ereignischarakter geprägt und greife kunstimmanent das von der Kunst anvisierte Performative auf. Das Performative, das sich auch auf den Umgang mit Objekten übertrage, werde dadurch zum Gegenstand der Institutionen sowie besonders der Ausstellung selbst. Dies stelle das Museum nach Schütz vor komplexe Aufgaben, denn die zeitgenössische Rezeption im Museum, die er nach Peter J. Schneemann als ›Handlungsmodell‹ versteht, operiere sowohl mit verschiedenen Zeitlichkeiten als auch unterschiedlichen Aggregatzuständen eines

²⁸³ Christian Teckert: Display als Dispositiv, in: Paolo Bianchi (Hg.): Das neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens, Kunstforum international, Bd. 186, 2007, online verfügbar unter <https://www.kunstforum.de/artikel/display-als-dispositiv/>, zuletzt geprüft am 04.05.2020.

²⁸⁴ Vgl. Foster: Chat Rooms//2004, 2006, S. 192 f.

²⁸⁵ Christian Herchenröder: Kunstmarkt: Generation Glamour, in: Zeit Online, 30.04.2014, online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2014/19/marktveraenderungen-kunstmarkt-als-party-event>, zuletzt geprüft am 04.05.2020.

²⁸⁶ Vgl. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, 2013, S. 182.

²⁸⁷ Siehe vertiefend dazu Sabine B. Vogel (Hg.): Quo Vadis Biennale? Die Zukunft der Mega-Ausstellungen, Kunstforum international, Bd. 271, 2020.

künstlerischen Werks, zum Beispiel durch neue Möglichkeiten der globalen Involvement von Besucher*innen durch das Internet.²⁸⁸

Eine so stark expandierende Dynamik im Zeitalter der Mega-Ausstellungen könne, so arbeitet es Jörg Heiser heraus, die Betrachter*innen von Kunst erschöpfen. Heiser beschreibt die Ausstellung selbst als ›globales Massenmedium‹, da die Ökonomisierung der Museen extrem publikumsorientiert sei, was dazu führen könne, dass das ›Megalo-manische‹ aus den vormals emanzipierten Betrachter*innen wieder bloße Besucher*innen mache. Die Tragweite von Mega-Ausstellungen und die daraus resultierende Überforderung erfasst Heiser anschaulich: »[...] ›Na, wie findest du die Ausstellung?‹ klingt zunehmend so, als würde man gefragt: ›Na, wie war's gestern auf Google?‹.«²⁸⁹ Hans Belting beobachtet in der gegenwärtigen Entwicklung einen Wandel von der ›World Art‹ zu einer ›Global Art‹. Er argumentiert aus der gleichen Richtung wie Heinz Schütz, wenn er von der globalen Kunst als einer spricht, die im Geiste postkolonial sei und versuche, durch eine weltweite Kunstproduktion eine hegemoniale Moderne zu ersetzen. Während die Weltkunst komplementär zur Moderne sei und primär die Kunst der ›Anderen‹ bezeichne, sei globale Kunst nicht nur als Praxis polyzentrisch, sondern verlange auch nach einem polyfonen Diskurs. Zeitgenössische Kunst sei daher durch eine Ortsspezifität geprägt, die sie innerhalb eines Wechsels einer spezifischen lokalen Perspektive zu einer anderen sehr unterschiedlich aussehen lassen könne. Kunstwelten, die geografische und kulturelle Unterschiede beanspruchen, würden sich schlussendlich im Plural kartieren.²⁹⁰

Der bereits erwähnte, stark gewachsene Ereignischarakter von Kunst und gerade auch von künstlerischen Arbeiten, die sich musealen Konservierungsstrategien widersetzen, spiegelt sich auch im ›Medium Ausstellung‹ und vor allem einem diesen immanenten dominierenden Unterhaltungswert aus. Dies resultiere wiederum zwangsweise in einem neuen Verständnis von Musealisierung und Inszenierung: Beide Strategien würden sich nicht mehr zwischen Aufbewahrung, Rahmung und Fixierung verorten lassen, da dies gerade in Bezug auf Werke, die Zufalls- und Zerfallsprozesse bewusst miteinbeziehen (zum Beispiel durch den Einsatz veränderlicher Materialien), als ein intervenierender

²⁸⁸ Vgl. Heinz Schütz: Museumsboom. Wandel einer Institution, in: Heinz Schütz (Hg.): Museumsboom. Wandel einer Institution, Kunstforum international, Bd. 251, 2017, S. 44–45, hier S. 44.

²⁸⁹ Jörg Heiser: Der erschöpfte Betrachter: Kunst in Zeiten der Mega-Ausstellung, in: What's Next?, Nr. 63, 2012, online verfügbar unter <http://whatsnext.net/063>, zuletzt geprüft am 05.05.2020.

²⁹⁰ Hans Belting: From World Art to Global Art. View on a New Panorama, in: What's Next?, Nr. 11, 2013, online verfügbar unter <http://whatsnext.net/011>, zuletzt geprüft am 05.05.2020.

Akt zu bewerten sei.²⁹¹ Vielmehr seien sowohl Musealisierung- als auch Inszenierungsstrategien »[...] als Ausdruck einer permanenten Anpassung an die sich verändernden kulturellen Kontexte zu verstehen.«²⁹² Anordnungen, für die spezifische Architekturen wie das Archiv oder das Atelier kennzeichnend sind, rücken im Ausstellungskontext dadurch verstärkt in den Vordergrund. Gleichzeitig zeigt sich der interaktive Charakter, der vor allem in intermedialen oder installativen Kunstwerken zu verzeichnen ist, vor allem in einer Prozesshaftigkeit wie auch einer zeitlichen, räumlichen wie rezeptiven Entgrenzung.²⁹³

(AUSSTELLUNGSINSZENATORISCHE) TRANSFORMATIONSPROZESSE

Es konnte im Rahmen der vorherigen Ausführungen gezeigt werden, wie Ausstellungskonzepte und deren Wandel, Kategorien von Ort, Raum und Räumlichkeit mit kuratorischer Praxis zusammenhängen – und wie sich auch das Verständnis von ebendieser Praxis im Laufe der Zeit wandelte. Als ein weiterer Aspekt in diesem Kontext soll der der Transformation betrachtet werden. So können nicht nur Ausstellungen als gekennzeichnet durch inhärente Inszenierungs- wie Transformierungsprozesse begriffen werden, vielmehr sind auch die, beispielsweise inszenierende, (Ausstellungs-)Handlung sowie die künstlerische Praxis an sich als Transformation zu begreifen. Wenn Künstler*innen in diesem Verständnis Transformationsaufgaben übernehmen, so erläutert es Tim Pickartz, würden sie dadurch die sie umgebende Institution als Möglichkeitsraum begreifen.²⁹⁴ In diesen gehe es dann »[...] primär um eine Veränderung des Handelns, sodass es befähigt wird, Gegebenes in das zu transformieren, was es sein kann.«²⁹⁵ Entscheidend sei in diesem Kontext dann, »wie« sich spezifische künstlerische wie ausstellungsinszenatorische Praktiken formieren würden und nicht, »wer« diese ausführe.²⁹⁶ Dieser starke handlungsorientierte Transformationsbegriff findet sich, wie bereits in der methodischen Herangehensweise erläutert, auch bei Johannes Lang wieder. Dieser versteht künstlerische Praxis in diesem Zusammenhang als einen gestaltenden und gestalteten »[...] Teil von Wirklichkeit und nicht als urteilendes Quasisubjekt, welches sich wer-

²⁹¹ Vgl. Sabiene Autsch; Andreas Käuser: Der Koch und der Kurator. Zur Medienästhetik von Ausstellung, Schmecken und Geschmack, in: Achim Barsch; Helmut Scheuer; Georg-Michael Schulz (Hrsg.): Literatur-Kunst-Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag, München: Martin Meidenbauer Verlag, 2008, S. 171–187, hier S. 175.

²⁹² Ebd., S. 176.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 176 f.

²⁹⁴ Vgl. Pickartz: Der Tanz war sehr frenetisch, 2019, S. 55.

²⁹⁵ Lang: Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis, 2015, S. 15.

²⁹⁶ Vgl. Ratzinger et al.: Ausstellen als..., 2020, S. 65.

tend auf die Wirklichkeit ›da draußen‹ bezieht.«²⁹⁷ Dies gründet vor allem in Johannes Langs Beobachtung, dass

»[...] sich die Begriffe der Affirmation, der Kritik und der Transformation von einer normativen zu einer deskriptiven Bedeutung verschieben. Affirmation kennzeichnet dann nicht mehr die bejahte, sondern die erfahrene oder vorgefundene Wirklichkeit, Kritik nicht mehr die negierte, sondern die erkannte oder bestimmte Wirklichkeit und Transformation nicht mehr die verbesserte, sondern die veränderte oder gewordene Wirklichkeit. Während es sich in der normativen Bedeutung der drei Worte um Werturteile handelt, zu denen man implizit die Kunst befähigt glaubt, handelt es sich in der deskriptiven Bedeutung um Modalitäten des Wirklichen, nämlich die seiende, die mögliche und die gewordene Wirklichkeit.«²⁹⁸

In der Abgrenzung von den bisher normativ verwendeten Kategorien Affirmation und Kritik sowie in der Anerkennung transformatorischer Kräfte gelangt Lang letztlich zu der These, dass künstlerische Praxis an drei Wirklichkeitsbezügen – dem affirmativen, dem kritischen und dem transformativen – partizipiere. Diese Trias verknüpft er mit den klassischen ästhetischen Konzeptionen: Während die ›affirmative Position‹ zur Werkästhetik tendiere und damit im Wesentlichen beobachte, wie das Gegebene in der Kunst erfahren wird, richte die ›kritische Position‹ im Sinne der Rezeptionsästhetik den Blick auf die von den Rezipient*innen erlebte Unabhängigkeit vom Gegebenen. Die ›transformative Position‹ argumentiere als Produktionsästhetik und fokussiere die Veränderung der Handlungen und damit die Transformation des Gegebenen. Letztlich könne, wenngleich alle drei wesentlich seien für die künstlerische Praxis, auch ein Wirklichkeitsbezug in den Vordergrund rücken.²⁹⁹

Auch Thomas Düllo befasst sich mit kulturellen wie künstlerischen Transformationsprozessen, die hier als Anschluss an Johannes Langs Wirklichkeitskonzeption von ›Transformation‹ verstanden werden sollen. In seiner umfangreichen Studie *Kultur als Transformation* erörtert er verschiedenartige Transformationsprozesse und überführt diese mittels praxisorientierter Case Studies in eine Theorie. Zu seinen Thesen gehört, dass Akteurinnen und Akteure in kulturellen Feldern durch Handlungserfahrungen und -entwicklungen alltagspraktisches Wissen erwerben können. Diese erworbenen Orientierungsmuster würden in einem zweiten Schritt innerhalb kollektiver Kulturprogramme individuell erfahren, angeeignet und verschoben werden können, woraus

²⁹⁷ Lang: Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis, 2015, S. 13.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 13 f.

sich schlussendlich – so Düllo – Identitäten bilden würden.³⁰⁰ Mit welchen Mitteln und Mechanismen sich nun kulturelle Angebote angeeignet und dann verschoben werden können, oder – wie sich kulturelle Transformationen manifestieren – erarbeitet Düllo anhand einer großen Anzahl an Beispielexplicationen. Düllos Modi kultureller Transformation erweisen sich als bilateral ertragreich: So stellen sie einerseits in ihrer Koppelung mit zeitgenössischen und tradierten Diskursen Ordnung und Orientierung her, verdichten aber andererseits auch künstlerische Prozesse, indem sie diese mit weiteren Diskursen verknüpfen.³⁰¹

Wenngleich hier nicht tiefergehend auf Düllos Theorie eingegangen werden kann, sollen zwei von Düllo herausgearbeitete Transformationsstrategien erwähnt werden, die im weiteren Verlauf der Arbeit an Bedeutung gewinnen werden. So bezeichnet er mit dem ›Cultural Hacking‹ eine Subversionspraktik, die als eine Form künstlerischen Ausdrucks betrachtet werden kann.³⁰² Der Logik eines Hackers folgend sei diese Strategie bereits von den Dadaisten und Situationisten eingesetzt worden, habe aber vor allem bei den Konzeptkünstler*innen großen Anklang gefunden. Das Prinzip erscheint einfach: In ein System (zum Beispiel das Kunstsystem) eindringen, sich im System orientieren und es dann transformieren. Bestehende kulturelle Codes könnten dann über Mechanismen der Manipulation sowie über die Zweckentfremdung von Alltagsgegenständen, -regeln und -routinen hinterfragt oder verändert werden. Im außermusealen, öffentlichen Raum schaffe diese Strategie so neue Lesarten des Gewohnten und heben oftmals auch Tabuisiertes hervor³⁰³ – »Cultural Hacking als Kunst verläuft dabei entlang den Linien des Subtil-Politischen.«³⁰⁴ Da das ›Hacking‹ erst während seiner Realisierung entstehen könne, entspreche es damit einem performativen Vorgang.³⁰⁵ Traditionelle Institutionen würden mittels solcher Transformationsprozesse nicht nur kritisiert, sondern subversiv unterlaufen werden. Die kulturellen Codes würden dabei nicht mehr denen von Kunst entsprechen, sondern seien dechiffriert, rekontextualisiert und unter eine völlig neue Typologie gestellt worden. Das Hacking funktioniere dabei sowohl

³⁰⁰ Vgl. Düllo: Kultur als Transformation, 2014, S. 19.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 26.

³⁰² Siehe vertiefend dazu Franz Liebl; Thomas Düllo (Hrsg.): Cultural hacking. Kunst des strategischen Handelns, Wien: Springer-Verlag, 2005.

³⁰³ Vgl. Max Strohmeier: Cultural Hacking – Was ist das?, online verfügbar unter <https://sites.google.com/site/cultural-hackingundyesmen/definition>, zuletzt geprüft am 04.06.2020.

³⁰⁴ Adrian Heuberger: Cultural Hacking. Definitionen, 2009, online verfügbar unter <https://culturalhacking.wordpress.com/cultural-hacking/>, zuletzt geprüft am 03.06.2020.

³⁰⁵ Vgl. Düllo: Kultur als Transformation, 2014, S. 97.

orientierend als auch desorientierend, da durch Umcodierungen zwar Ähnlichkeiten, aber auch neue Formationsbildungen erzeugt werden würden. Das ›Cultural Hacking‹ gehört damit zu den Formationsstrategien.³⁰⁶ In Anlehnung an die Forschungen Bruno Latours erörtert Thomas Düllo Transformation auch als ›Crossover‹ und Verschiebung. Während kulturelle Transfers noch bis Ende des 19. Jahrhunderts mit einem ›Entfremdungsgefühl‹ sowie dem ›Nicht-Identischen‹³⁰⁷ beschrieben worden sind, argumentiert Bruno Latour:

»Der ›Blick‹ auf die Dinge werde ›umso klarer, je mehr Filter zwischengeschaltet werden‹ – Filter im Sinne einer ›Vermittlung zwischen Wissenschaft und dem autonomen Gegenstand in der Welt.«³⁰⁸

Thomas Düllo entwirft mit seinem Verständnis von ›Crossover‹ und in Anlehnung an Latour ein gegenteiliges Modell, in dem Entfremdung als Bedingung für Nicht-Entfremdung zu interpretieren ist. Vertreter der ›Cultural Studies‹ wie Stuart Hall, so Düllo, würden aber noch einen Schritt weitergehen und eine Denkfigur eines dritten Raumes eröffnen. Dieser entspreche einem vermischten, unreinem Raum, der sich durch ein eigenes Identitätspotential auszeichne. Das Entscheidende sei nun, dass hier keine Rückwege mehr aus der Entfremdung gesucht werden würden, sondern vielmehr das Gemischte akzeptiert, artikuliert und repräsentiert werden würde. Damit würden weiter hegemonial strukturierte Kontexte nicht verkannt, sondern vielmehr bewusstgemacht werden.³⁰⁹

³⁰⁶ Vgl. Düllo: Kultur als Transformation, 2014, S. 99.

³⁰⁷ Ebd., S. 42 f.

³⁰⁸ Zitiert nach ebd., S. 42.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 43.

3.5 RESÜMEE

In den vorhergegangenen Ausführungen wurden diskursive Rahmungen abgesteckt, die die zeitgenössische Kunst, die Partizipationskunst, das Material der und die Materialität von Kunst sowie die Ausstellung von Kunst, kuratorische Handlungen und die Kategorien von Raum und Ort fokussierten. Dem Format der Untersuchung geschuldet, konnte dies jeweils lediglich exemplarisch und überblicksartig vorgenommen werden. Als entscheidend festgehalten werden kann jedoch, dass die eröffneten Diskurse eng miteinander verknüpft sind und die eine Entwicklung nicht ohne die andere geschehen konnte. So resultierte aus den ersten Werken aktionistischer Kunst der Wandel von bisher lediglich kognitiv beteiligten Zuschauer*innen zu körperlich aktiven Teilnehmer*innen. Strömungen wie die ›Eat Art‹ brachten neue Materialien in die Kunst, die wiederum neue Rezeptionsformen forderten. Gesellschaftliche Umbrüche ließen vermehrt soziale wie politische Themen in die Kunst einziehen und Partizipation galt nicht mehr nur der Unterhaltung, sondern konnte gesellschaftskritisch-kreatives Potenzial freierwerden lassen. Die Grenze zwischen Kunst und Leben wurde zunehmend brüchig und das postmoderne pluralistische Nebeneinander von Erscheinungsformen zeigte sich deutlich in neuen Formen künstlerischer Praxis.

Gegenwartskunst: Die ›gegenwärtige Gegenwart‹ zu fassen, erscheint so schwierig wie nie zuvor. Während Zybok die Gegenwart als eine Übergangsperiode beschreibt, sei diese Form der Ausgestaltung für Umbrecht bereits vorbei; vielmehr dehne sich die Gegenwart immer weiter aus, sie werde breiter. Düttmann hingegen diagnostiziert der Gegenwart, einen Riss zu tragen – einen Riss, der die Welt durchzieht und diese in eine Ordnung bringt, die einem Chaos gleicht. In allen drei Ansätzen herrscht eine gewisse Ungewissheit und zudem zeigt sich ihnen eine Tendenz zur Zeitlosigkeit und darin ein permanenter Zustand zwischen Be- und Entschleunigung. Weiterhin stellen sich alle drei Positionen zwar nicht direkt auf die Seite der Kritiker*innen von Technik und Technologien, dennoch werden die gegenwärtigen technologischen Innovationen, die veränderte Kommunikation, weitläufige Globalisierungstendenzen, der Kapitalismus und die Bewegung zu einer Bilderflut als Symptome eines massiven Umbruchs und damit unserer gegenwärtigen Gegenwart beschrieben. Die Gegenwartskunst zeigt sich vor diesem Hintergrund als hybride, während Künstler*innen nicht nur eigene Erfahrungen und Erlebnisse verarbeiten, sondern politisch Stellung beziehen oder Fragen

nach der eigenen und ›anderen‹ Kulturen verhandeln. Die in den letzten Jahrzehnten auffällig gestiegene Relevanz ›gemachter‹ Bilder und der zu beobachtende Visualisierungs- und Sichtbarkeitsdruck (Holert) würden gleichzeitig dazu führen, dass sich die (eigene) Gegenwart als nahezu unfassbar beziehungsweise als »[...] rasanter und beziehungsloser Leerlauf dar[stellt], dem Vergangenheit und Zukunft abhandengekommen sind.«³¹⁰ In den nun folgenden Analysen künstlerischer Positionen wird zu untersuchen sein, wie gerade vor dem Hintergrund ihrer unterschiedlichen Schaffenszeit die Werke von Tom Marioni und Cyprien Gaillard in die Tendenzen der Gegenwartskunst einzuordnen sind. Gelingt es beispielsweise Tom Marioni, echte avantgardistische Impulse zu setzen und dem von ihm kritisierten ›Spektakel-Charakter‹ der Kunst etwas entgegenzusetzen? Und wie manifestiert sich Cyprien Gaillards künstlerisches Wirken vor dem Hintergrund einer Generation Glamour?

Partizipationskunst: Im Modus der Partizipation kann sich echte, gegenwärtige Erfahrung zeigen und in Handlungsformen manifestieren, während das Angebot unterschiedlichster Strategien der Beteiligung an künstlerischen Schaffensprozessen gleichzeitig zur Bildung relationaler temporärer Gemeinschaften, inszenierten Ereignissen oder kollektiver Begegnung führen kann. Im Zentrum der vorherigen Überlegungen zur Partizipationskunst stand die Frage danach, welche Rolle den Partizipant*innen im Produktionsprozess künstlerischer Projekte zukommt und wie diese Rolle ausgeübt werden kann. Es zeigte sich eine Bilateralität: Da, wo Partizipant*innen an Kunst partizipieren können, gibt es immer auch Künstler*innen oder künstlerische Werke, die die Handlungsaufforderungen definieren und damit konkrete Handlungen erst aktivieren. Das vormals lediglich zuschauende Publikum vermochte so, direkt und demokratisch auf die Kunstproduktion einzuwirken, wodurch bestehende Hierarchien zwischen Künstler*innen und Partizipant*innen dadurch verstärkt aufgelöst oder zumindest sichtbar gemacht werden konnten. Diskursivität und Geselligkeit wurden zu zentralen Anliegen von Kunst und nicht nur von explizit als Partizipationskunst deklarierten Werken. Dazu trug bei, dass der Begriff der Partizipation mit der Zeit weiter gefasst worden ist und nicht mehr nur einer körperlich-physischen Involviertheit entsprach. So gibt es heute keine Kunst mehr, an der nicht aktiv partizipiert werden könnte, denn auch in rein kognitiven Gedanken- oder Möglichkeitsräumen vermag sich kulturelle oder künstlerische Teilhabe zu manifestieren. Relevant werden in diesem Zusammenhang und mit Blick

³¹⁰ Marcus Quent: Vorwort, in: Marcus Quent (Hg.): Absolute Gegenwart, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 7–15, hier S. 7.

auf das durch die Künstler offerierte partizipatorische Handlungsspektrum die objektiven und subjektiven Wirkungsmerkmale sowie auch individuelle und gruppenbezogene Aspekte des (gemeinsamen) Konsums von Bier in einem künstlerischen Umfeld. Hier werden Fragen nach der Motivation, nach externen und internen Einflüssen, aber auch der Konsumgestaltung tangiert. Auch das Konzept des Ephemereren gilt es, in den Blick zu nehmen: So weisen zum einen die partizipatorischen Handlungen transitorische Züge auf, während zum anderen auch die Erscheinung des Materials Bier flüchtig und vergänglich ist. Es wird weiter auch zu untersuchen sein, wie und auf welche Weise die ausgewählten Künstler das Flüchtige und Transformative produktiv machen.

Material: Es konnte weiter gezeigt werden, dass sich im Laufe der Jahre nicht nur das Material der Kunst zu einer ästhetischen Kategorie entwickelt hat, sondern dass – vor allem, wenn alimentäre Realien als Kunstmaterial eingesetzt werden – die Prozessualität, also das performative Werden von Material und Werk, verstärkt in den Fokus künstlerischen Ausdrucks gerückt ist. Materialien aus dem Kontext von Essen und Trinken weisen hierbei besonders vielfältige Eigenschaften auf: Sie sind endlich und veränderlich, ephemere, vergänglich; sie sind zugleich flexibel formbar wie formlos, sind verderblich und befinden sich permanent in Auflösungsprozessen, sie inszenieren Genuss oder rufen Reaktionen wie Ekel hervor, sie hinterlassen letztlich Einträge im kulinarischen Gedächtnis. Zudem tangieren sie die verschiedenen Ebenen menschlicher Kommunikation auf eine besonders intensive Art und Weise – dies tritt vor allem im Akt des gemeinsamen Trinkens zutage, der als Symbol für Gastlichkeit und Gemeinschaft fungiert. Die künstlerische Arbeit mit essbaren Materialien referiert dabei auf eine Materialästhetik, die nicht nur durch eine extreme, da besonders sinnliche, Körpernähe gekennzeichnet ist, sondern welche die Gegebenheiten des Lebens reflektiert und sich damit besonders deutlich auf der Schnittstelle von Kunst und Leben positioniert. In den vorhergegangenen Ausführungen konnten deutliche Differenzen zwischen flüssigen und nicht-flüssigen alimentären Realien herausgearbeitet werden, so unterscheiden sie sich zum Beispiel durch ihren Grad der Lebensnotwendigkeit oder ihre jeweils ganz eigene ästhetische Materialsprache. Besonders in den Fokus genommen wurde das Bier als alkoholisches Getränk sowie das Bier als ein Material der zeitgenössischen Kunst. Dabei wurden auch die kulturhistorisch und gesellschaftlich relevanten Dimensionen des Biertrinkens berücksichtigt und die dem Konsum von Alkohol immanenten Ambivalenzen aufgezeigt. Peter Richter bezeichnete das Trinken von Alkohol als eine der

heikelsten Tätigkeit, der der Mensch nachgehen könne – wie sich diese in den Werken von Tom Marioni und Cyprien Gaillard zeigt, wird im weiteren Verlauf der Arbeit zu konturieren sein.

Ausstellung, Ort und Raum, kuratorische Praxis: Letztlich konnte herausgearbeitet werden, dass parallel zu den zuvor thematisierten Entwicklungen in der Kunst auch bis dahin gängige Konzepte von Ort, Raum und Räumlichkeit neu gedacht sowie institutionelle Zeit- wie Raumordnungen verstärkt unterlaufen worden sind. In der Aufhebung der Neutralität des ›White Cube‹ zeigte sich im Zuge der Tendenzen der Institutionskritik die stetige Hinterfragung etablierter Rahmen- und Präsentationsbedingungen klassischer Museen und Ausstellungshäuser. Neue kuratorische Praktiken und Ausstellungskonzepte machten dies sichtbar. Neben der Neuausrichtung der kuratorischen Praxis wandelte sich infolge auch das Rollenverständnis von Kurator*innen, denen letztlich zugesprochen wurde, mittels Praktiken des Auswählens, Zusammenstellens und Ordens sowohl Bedeutung zu stiften wie auch Vermittlung zu betreiben.

In divers zusammengesetzten Kurator*innen-Teams manifestierten sich darüber hinaus zunehmend neue Formen kollaborativer, kollektiver oder global-verteilter Zusammenarbeit. Vor allem die beschriebene Entwicklung der Theorie der ›Ortsspezifität‹ trug letztlich dazu bei, dass die vormalige Kontextlosigkeit von Raum und Ort immer mehr überwunden werden konnte. Orte und Räume zeichneten sich in der Folge nicht mehr nur durch ihre physischen Eigenschaften aus, sondern berührten beispielsweise auch kulturelle, soziale oder politische Perspektiven und Themen. Die Entmaterialisierung des Ortes ging schließlich einher mit der Entästhetisierung und Entmaterialisierung künstlerischer Werke im Allgemeinen. In der Abwendung vom hermetischen Kunstsystem und durch den ›spatial turn‹ werden die Kategorien von Ort, Raum und Räumlichkeit gegenwärtig als etwas sich überlappendes, nebeneinander und simultan existierendes sowie als Möglichkeitsräume begriffen. Im Zuge dieser Untersuchung werden die ausgewählten künstlerischen Arbeiten auch im Kontext ihrer Verortung im (Ausstellungs-) Raum betrachtet – so stellt sich unter anderem die Frage, wie das den Werken und dem Material inhärente Prozesshafte und Transformative einhergeht mit inszenatorischen Zielen und Ausstellungskonzepten an Orten der (Ver-) Sammlung. Die Simultanität von Ereignissen und die Flüchtigkeit der partizipatorischen Situationen adressiert auch Fragen nach möglichen konservatorischen Strategien, die im Verlauf dieser Arbeit beantwortet werden sollen.

ZUR LOGIK DES AUFBAUS IN DEN FOLGENDEN ZWEI KAPITELN

Die Herausforderung besteht nun darin, den zahlreichen eröffneten kunst- und kulturhistorischen Ansätzen in ihrer Funktion als diskursive Rahmungen gleichwertig Rechnung zu tragen. Der bereits vorgestellte methodische Ansatz stellt sich dieser Herausforderung, indem er Entgrenzungen, Überlagerungen, Parallelisierungen oder Verschiebungen zulässt, gleichsam aber in eine mögliche Einheit überführt. Die Erkenntnisse aus den diskursiven Rahmungen zählen auf die bereits vorgestellten Untersuchungskategorien ›Werk‹, ›Partizipient*innen und Partizipation‹, ›Material‹, ›Ort und Raum‹, ›Zeit‹, ›Transformation‹ sowie ›Künstler*in‹ ein und geben ihnen den notwendigen historischen wie theoretischen Rahmen.

In den nun folgenden zwei Kapiteln werden anhand der Untersuchungskategorien und vor dem Hintergrund der diskursiven Rahmungen ausgewählte Arbeiten Tom Marionis sowie Cyprien Gaillards analysiert. Die beiden Kapitel beginnen je mit einer Einordnung des Künstlers über eine Annäherung an die jeweilige Biografie sowie das künstlerische Œuvre. Neben den beiden im Rahmen dieser Arbeit schwerpunktmäßig fokussierten Werke *Beer with Friends* und *The Recovery of Discovery* werden außerdem jeweils weitere Werke der beiden Künstler thematisiert, wobei insgesamt chronologisch vorgegangen wird. Das bedeutet, dass im Kapitel zu Tom Marioni *Beer with Friends* den Ausgangspunkt bildet und im Anschluss eine Auswahl weiterer Werke thematisiert wird. Im Kapitel zu Cyprien Gaillard werden zunächst zwei frühere Arbeiten thematisiert, die relevant für das Verständnis von *The Recovery of Discovery* sind, bevor es anschließend dann um ebendieses Werk geht. In den jeweiligen Unterkapiteln wird auf die weiteren Untersuchungskategorien Material, Partizipient*innen und Partizipation, Ort und Raum, Zeit sowie Transformation eingegangen. In einem jeweils abschließenden Resümee werden die Ergebnisse aus den untersuchten Kategorien wieder systematisch zusammengebracht.



Abb. 21

Tom Marioni, *Portrait*, o. J.

4. TOM MARIONI

»I am not a big beer drinker, but I am a famous beer drinker.«³¹¹

Tom Marioni, geboren 1937 in Cincinnati, Ohio, USA, ist ein US-amerikanischer Bildhauer, Konzept-, Performance-, Installations- und Zeichenkünstler sowie Kurator (vgl. Abb. 21). In den 1970er-Jahren war er eine der Schlüsselfiguren in der ›Konzeptkunstbewegung‹ in der San Francisco Bay Area. Durch seine Memoiren *Beer, Art and Philosophy*³¹², die er 2003 veröffentlichte, sind Marionis Vita und sein umfangreiches künstlerisches Schaffen sehr gut dokumentiert. Im Folgenden werden auszugsweise einige bedeutende Stationen herausgegriffen.

Tom Marioni studierte einige Jahre an der *Cincinnati Art Academy* (1955–1959) und arbeitete bereits ab 1950 im *Contemporary Art Center* in Cincinnati, Ohio, als Assistent des Kurators. Im Jahr 1959 zog er nach San Francisco. In seiner dortigen Lieblingslokalität errichtete er Mitte der 1960er-Jahre einen eigenen ›Art Space‹ mit dem Namen *The Beep Gallery*. In 1965 fand dort die erste Ausstellung mit dem Titel *Op at the Beep* statt, in der Op-Art-Gemälde zu sehen waren.³¹³ Im Jahr 1960 wurde Tom Marioni dann zur Armee eingezogen und in Ulm stationiert. In 1963 zog er zurück nach San Francisco, wo er verschiedenen Gelegenheitsjobs nachging und gleichzeitig an eigenen künstlerischen Projekten arbeitete; in dieser Zeit entstanden unter anderem erste grafische Arbeiten sowie kleinere Skulpturen.³¹⁴ Inspiriert von der neuen experimentellen Kunst aus zum Beispiel New York entwickelte Marioni zu dieser Zeit seine *Refrigerator Graphics* – Schriftzüge wie *Free Beer* auf glänzender Klebefolie. Aufgebracht auf einen Kühlschrank wurde dieser für den Künstler zu einer Skulptur und diese Skulptur damit ›da, wo sie war‹ zu einer intellektuellen Beschäftigung.³¹⁵ Im Jahr 1968 begann Marioni als Kurator am *Richmond Art Center* zu arbeiten, was seinen Blick auf die Kunstwelt und auf sein eigenes künstlerisches Schaffen nachhaltig verändern sollte. Die traditionelle Kunst ließ er zu dieser Zeit nach eigenen Aussagen hinter sich und begann, sich innerhalb der ›Konzeptkunst‹ zu positionieren, die in den 1960er-Jahren im Zuge der

³¹¹ Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 15.

³¹² Tom Marioni: *About*, o. J., online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/about/>, zuletzt geprüft am 28.09.2019.

³¹³ Vgl. Andrew McClintock: Tom Marioni. MOCA (Museum of Conceptual Art) 1970-1984, in: *SFAQ* (San Francisco Art Quarterly), Nr. 13, 2013, S. 44–57, hier S. 44.

³¹⁴ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 65.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 80 ff.

Ablehnung der Malerei und anderen künstlerischen Strömungen entstand.³¹⁶ Der Passus ›am Anfang war die Idee‹ entsprach dabei Tom Marionis grundlegendem Verständnis ebendieser ›Konzeptkunst‹:

»I define conceptual art as art that's not defined by the medium, so an artist starts with an idea and realizes that idea in whatever media is appropriate or best for the idea, so in other words it's idea art. And if it's not an original idea then it's not conceptual art.«³¹⁷

Mit ihren Wurzeln im Dadaismus liegend begann die Entwicklung der ›Konzeptkunst‹ bereits in den frühen 1950er-Jahren. Im Jahr 1963 veröffentlichte der amerikanische Fluxus-Künstler Henry Flynt dann den Begriff ›Concept Art‹, woraus sich vier Jahre später vor allem durch den Künstler Sol LeWitt der Begriff der ›Conceptual Art‹ entwickelte.³¹⁸ Die Bewegung der ›Konzeptkunst‹ trat als ein internationales Phänomen zur gleichen Zeit in vielen Teilen der Welt auf, wenngleich sie nach Tom Marioni je nach Standort unterschiedliche Formen annehmen konnte.³¹⁹ Als ein avantgardistischer Impuls richtete sich die Strömung der ›Konzeptkunst‹ vor allem gegen den zu dieser Zeit häufig kritisierten ›Spektakel-Charakter‹ der Kunst sowie die Dominanz des Kunstmarktes.³²⁰ Die Konzeptkünstler*innen verfolgten hingegen unter anderem die Intellektualisierung sowie Entmaterialisierung der Kunst und vertraten gleichzeitig auch die Position, dass schon eine Idee ausreiche und kein (abgeschlossenes), auratisches Werk mehr benötigt werden würde. Viele Konzeptkünstler*innen wie beispielsweise auch Tom Marioni entwickelten darüber hinaus auch Texte, in denen sie Projekte oder Ideen tiefgehend reflektierten. Solche Texte oder auch das reine Nachdenken über ein Werk könne, so

³¹⁶ Vgl. Linda Shearer: Foreword, in: Contemporary Arts Center (Hg.): Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 6–8, hier S. 6.

³¹⁷ McClintock: Tom Marioni, 2013, S. 44.

³¹⁸ Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: Conceptual art, 27.09.2007, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/art/conceptual-art>, zuletzt geprüft am 08.04.2020.

³¹⁹ Marioni beschreibt die deutsche ›Konzeptkunst‹ als wissenschaftlich (wie Joseph Beuys' Experimente zur Erzeugung von Wärme und Strom), die italienische als theatralisch (wie bei Luigi Ontani, der die italienische Renaissance im Kostüm nacherlebte) oder die französische als theoretisch (wie Daniel Buren's gemalte Streifen, mit denen er den Nullwert der Malerei suchte). In England gehe es um das Land (wie bei Richard Long, der Steine in der Landschaft arrangierte und fotografierte), in New York um das System der Sprache (wie bei Robert Barry, der Radiowellen in Sprache festhielt), in Japan um Spiritualität (wie bei Yoko Ono's schriftlicher Anweisung, auf das zu achten, was einen umgibt), während in Los Angeles Künstler wie Robert Irwin ›Tempel des Lichts‹ schufen und in San Francisco die Betonung auf dem Körper läge. Vgl. Marioni: Beer, art, and philosophy, 2003, S. 83 f.

³²⁰ Martin Büsser erarbeitet vor diesem Hintergrund eine dem Kunstsystem immanente Problematik: So handle es sich bei der ›Konzeptkunst‹ zwar um eine Revolte gegen das Betriebssystem Kunst, doch genau diese Revolte bliebe gleichzeitig ›betriebsintern‹, da das Hinterfragen des Kunstmarktes nur innerhalb der Grenzen des Kunstmarktes wahrgenommen werden würde. Eine ›gesellschaftliche‹ Revolte sei folglich ausgeblieben. Vgl. Büsser: Von der Avantgarde zur Selbstreferentialität, 2009.

erläutert es Martin Büsser, bereits das ›Werk an sich‹ ersetzen.³²¹ Marioni verstand die ›Konzeptkunst‹ als ›Erweiterung der Skulptur‹, wobei seiner Meinung nach Konzeptkünstler*innen grundsätzlich in jedem Medium außer der Malerei arbeiten könnten.³²²

Ab dem Ende der 1960er-Jahre fanden Tom Marionis konzeptuelle Arbeiten ihren Weg in die kalifornische Kunstszene; im Jahr 1969 richtete er unter dem Titel *Invisible Painting and Sculpture* die erste Konzeptkunstaussstellung in der San Francisco Bay Area aus.³²³ Im selben Jahr schuf Marioni auch sein Alter Ego ›Allan Fish‹, um – wie er es selbst begründete – Kurator und Künstler zugleich sein zu können.³²⁴ Während es heute nicht mehr außergewöhnlich ist, dass Künstler*innen auch als Kurator*innen tätig sind und die Rollen im Kunstbetrieb längst nicht mehr trennscharf voneinander abzugrenzen sind, wurde das Ausüben solcher Doppelfunktionen zu der Zeit als ein ›Handicap‹ verstanden. Die ›Konzeptkunst‹ strebte daher auch an, die Grenze zwischen Künstler*innen und Kurator*innen sowie in diesem Zuge auch die Problematik der Autorschaft neu zu verhandeln. Die Debatte um Autorschaft habe nach Sven Beckstette et al. dazu geführt, dass kuratorische Praktiken (miss-)verstanden worden seien: So dürfe die Verwirklichung kuratorischer Strategien durch Künstler*innen nicht nur als ›Streben nach Selbstermächtigung im Sinne institutionskritischer Praktiken‹ verstanden werden, sondern auch als an die Traditionen des Readymade oder der Appropriation Art anknüpfend, wenn fremdes Material aneignend verwendet werden würde.³²⁵ Künstlerische Strömungen wie die der ›Konzeptkunst‹ forderten, tradierte wie hierarchisch angelegte Rollenzuschreibungen zu überwinden und argumentierten damit entgegen der im Zuge der Postmoderne vielfach eingenommenen Perspektive, dass die Kurator*innen bedeutender seien als die Künstler*innen.

Tom Marioni hat im Laufe der Zeit nicht nur Werke anderer Künstler*innen, sondern vor allem seine eigenen Arbeiten kuratiert. Als Kurator wollte er vor allem den sozialen

³²¹ Vgl. Büsser: Von der Avantgarde zur Selbstreferentialität, 2009.

³²² Marioni bezeichnete die Malerei als altmodisch und forderte, dass sie als das begriffen werden sollte, was sie ist: Ein Handwerk aus dem 19. Jahrhundert. Vgl. Jess Rigelhaupt: SFMOMA 75th Anniversary: TOM MARIONI Conceptual Artist. Interview conducted by Jess Rigelhaupt in, 2008, online verfügbar unter https://digitalassets.lib.berkeley.edu/roho/ucb/text/marioni_tom.pdf, zuletzt geprüft am 28.12.2019.

³²³ Die Ausstellung umfasste überwiegend immaterielle beziehungsweise ›entmaterialisierte‹ Werke; Marionis Beitrag waren zwei leere Seiten im Ausstellungskatalog. Vgl. Thomas McEvilley: Introduction, in: Tom Marioni (Hg.): Beer, art, and philosophy. A memoir. Tom Marioni. The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art, San Francisco: Crown Point Press, 2003, S. 9–22, hier S. 16.

³²⁴ Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

³²⁵ Sven Beckstette; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner: Vorwort, in: Sven Beckstette; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner (Hrsg.): The Curators, Bd. 86, Berlin: Texte zur Kunst, 2012, S. 4, hier S. 4.

Weg des Werkes begleiten, nachdem dieses das Atelier verlassen hatte, und anschließend in einem bestimmten Rahmen sowie mit einer bestimmten Agenda auf die Gesellschaft ausrichten.³²⁶ Während seiner Jahre als Kurator am *Richmond Art Center* war Marioni wegen seiner äußerst innovativen kuratorischen Haltung und seinen provokanten Ausstellungen stets umstritten. Nach der Inszenierung der Ausstellung *California Girls* (1971) erhielt Marioni schließlich die Kündigung.³²⁷ Am *Richmond Art Center* entstand auch die *One Second Sculpture* (1969, vgl. Abb. 22) als eine von Marionis ersten Kunstaktionen, die Performance, Klangkunst und Zeichnung miteinander kombinierte. Für die Arbeit warf Marioni ein aufgerolltes Maßband in die Luft, welches sich mit einem lauten Geräusch öffnete und dann – eine Zeichnung im Raum machend – wieder zu Boden fiel.³²⁸ Die Arbeit macht Marionis damaliges Verständnis von ›Konzeptkunst‹ sichtbar: das verwendete Objekt ist alltäglich, es gibt keine handwerkliche oder formale Absicht, die Intention ist eher dem Material als dem Künstler gegeben, der Prozess ist entmystifiziert und das Ergebnis winzig.³²⁹

Im Jahr 1970, also noch während seiner Zeit als Kurator am *Richmond Art Center*, gründete Tom Marioni sein eigenes Museum. Am *MOCA – Museum of Conceptual Art* (1970–1984) wollte Marioni radikaler arbeiten als es ihm am *Richmond Art Center* möglich war, und schuf daher mit dem *MOCA* ein ›großes soziales Kunstwerk‹, dass für ihn gleichzeitig einer moralischen wie politischen Bewegung entsprach. Als ein alternativer Kunstraum war das *MOCA* vor allem für Aktionskunst, Klang- und Körperstücke sowie ortsspezifische Installationen gedacht und hatte das Ziel, ein breites Publikum mit dem neuen Phänomen der ›Konzeptkunst‹ bekannt zu machen.³³⁰ Ein Großteil der Künstler*innen, mit denen Tom Marioni in seinem *MOCA* zusammenarbeitete, nahm eine anti-materialistische Position ein. Gemeinsam rebellierten sie gegen die Objekt-

³²⁶ Vgl. McEvilley: Introduction, 2003, S. 15.

³²⁷ *California Girls* war eine der ersten feministischen Shows in den USA. Vor allem eine Performance einer Studentin Judy Chicagos war stark umstritten und führte letztendlich zu Marionis Kündigung: Die Künstlerin rollte in der Eingangshalle des Ausstellungsgebäudes mehrere Meter weißes Papier aus und kroch diese Papierbahn anschließend auf Händen und Knien entlang. Am Bauch der Künstlerin war eine Melkmaschine befestigt, die permanent Kuhblut auf dem Papier verteilte. Vgl. Marioni: Beer, art, and philosophy, 2003, S. 90.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 93.

³²⁹ Vgl. McEvilley: Introduction, 2003, S. 13.

³³⁰ Marioni bezeichnete sich selbst als ›Museumperson‹ und gründete das *MOCA* als Museum für Aktionen statt für Objekte. Da per definitionem ein Museum ein Ort sei, an dem in einer Sammlung Werke und Dinge aufbewahrt wie bewahrt werden würden, eröffnete Marioni am *MOCA* auch eine Sammlung. Diese bestand überwiegend aus Dokumentationen oder Rückständen von Aktionen, die jedoch als diese nie ausgestellt worden sind. Vgl. Carl Loeffler: Tom Marioni, Director of the Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco, in Conversation, in: Liz Glass; Susannah Magers; Julia Meyers (Hrsg.): Give them the Picture. An Anthology of La Mamelle and ART COM, 1975–1984, San Francisco: California College of the Arts, 2011, S. 25–34, hier S. 25.

kunst, das ›Objekt Kunst‹ und die Kommerzialisierung des Museumsbetriebs. Die künstlerischen Arbeiten standen immer häufiger nicht mehr auf Sockeln, sondern wurden zu raumgreifenden Installationen und nahmen als diese den gesamten Raum ein, während die Körper der Künstler*innen zur Bühne wurden.³³¹ Eine der bekanntesten Arbeiten dieser Tage war die Marionis Sound-Skulptur *Piss Piece* (1970).³³² Als sein Alter Ego ›Allan Fish‹ kletterte der Künstler auf eine Leiter und urinierte mit dem Rücken zum Publikum stehend in eine verzinkte Wanne. Als der Wasserstand stieg, ging die Tonhöhe zurück – ein einfaches, physikalisches Prinzip, für das Tom Marionis Körper als Produzent fungierte.³³³

Als Autor machte Marioni in seinen Memoiren, in denen er vor allem seinen Weg als Künstler nachzeichnet, sowie vor allem in zahlreichen Texten zur Kunst seine Denkweise als Konzeptkünstler und seinen Hang zur Theoretisierung deutlich. In seinen Texten beschreibt er seine Ideen und sein Konzept von Kunst, hinterfragt die etablierten Kunstgattungen oder traditionelle künstlerische Arbeitsformen. Einige Schriften sind zudem wie Regelsets strukturiert und gaben damit zum Beispiel vor, wie Marionis Arbeiten zu rezipieren beziehungsweise überhaupt erst zu produzieren sind (vgl. Abb. 23) oder dienten als Empfehlungen wie die folgenden Regeln für Kurator*innen:

»The Curator of Art should 1. Present the best and most poetic examples of our culture's products. 2. Preserve the objects in the gallery's care. 3. Interpret the art for the public. 4. Respect artists and their work. 5. Not make artists anonymous. 6. Not make the curator the artist unless the curator is anonymous. 7. Not mix art and non-art to confuse the public. 8. Not rearrange the artist's work. 9. Not use artists' work as raw material for the curator's own end.«³³⁴

In den Jahren 1975–1981 war Marioni weiterhin Herausgeber und Redakteur des Magazins *VISION*, in dem er seine kuratorische Arbeit am MOCA fortgeführt sah.³³⁵ Für die Beiträge der fünf Ausgaben konnte er für die Zeit wichtige Künstler*innen gewinnen; da die Arbeit an dem Magazin jedoch sehr langsam voranging und sich das unabhängige Publizieren weder rentierte noch sich selbst trug, stellte Marioni die *VISION*

³³¹ Vgl. Jesse Hamlin: It's really art – drinking beer and gabbing with friends, in: SFGATE, 13.02.2004, online verfügbar unter <https://www.sfgate.com/entertainment/article/It-s-really-art-drinking-beer-and-gabbing-with-2823896.php>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

³³² Mit der Arbeit verwies er zum einen auf Jackson Pollock, der 1943 in den Kamin von Peggy Guggenheim urinierte, sowie zum anderen auf Bruce Naumanns *Self Portrait as a Fountain* (1966). Vgl. ebd.

³³³ Vgl. McEvelley: Introduction, 2003, S. 17.

³³⁴ Marioni: Writings on art, 2000, S. 68.

³³⁵ Marioni: About, o. J.



Abb. 22

Tom Marioni, *One Second Sculpture*, 1969

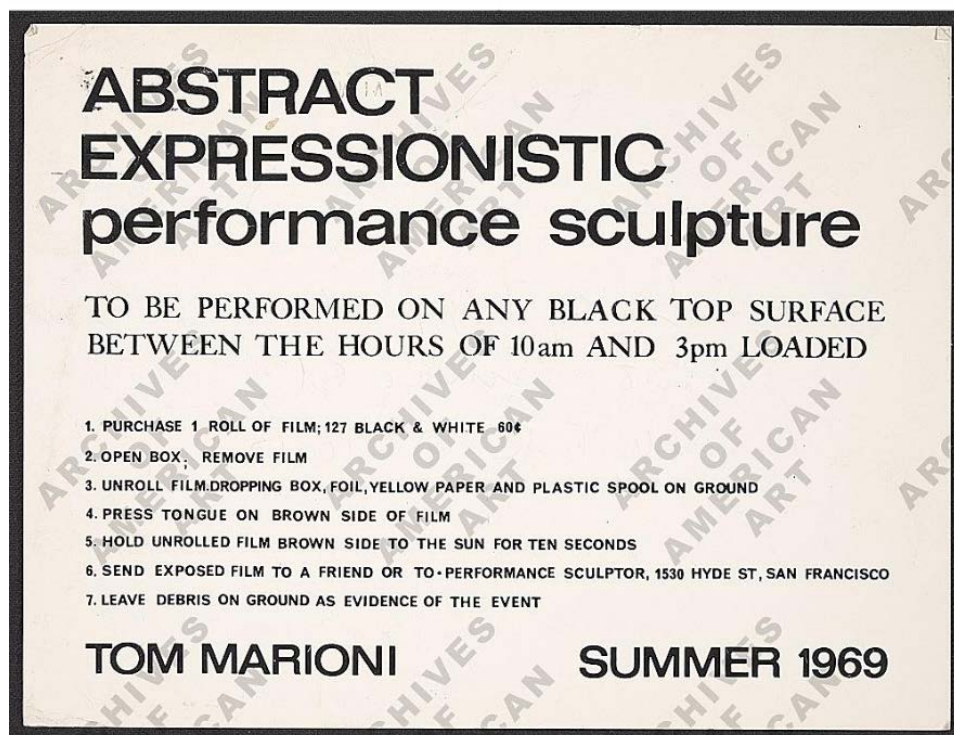


Abb. 23

Tom Marioni, *Abstract Expressionist Performance Sculpture*, 1969

nach der fünften Ausgabe in 1981 ein und brachte 38 Jahre später mit *Art and Food* einen sechsten Band heraus.³³⁶ Tom Marioni hat im Laufe seiner langen und noch andauernden Schaffensphase zudem an unzähligen Einzel- und Gruppenausstellungen teilgenommen.³³⁷ Schon im Jahr 1999 gab es eine Retrospektive im *Mills College Art Museum*, Oakland zu sehen, 2006 zeigte dann auch das *Contemporary Art Center*, Cincinnati einen Überblick über sein Werk.³³⁸ Seine bis heute (Stand: Dezember 2020) letzte Einzelausstellung *TOM MARIONI at 80* fand 2017 in der *Crown Point Gallery*, San Francisco statt.

Tom Marioni, der sich selbst als ›Famous Beer Drinker‹³³⁹ bezeichnet, war von Beginn seines künstlerischen Schaffens an vom Bier als Getränk sowie als Motiv und Thema fasziniert, was sein gesamtes Werk stark prägen sollte. Ausgehend von dem Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ werden im Folgenden ausgewählte Werke Marionis sowie mit einem besonderen Schwerpunkt die Arbeit *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* eingehend thematisiert. Leitend sind dabei die bereits vorgestellten Untersuchungskategorien. Nachdem es aktuellen Kapitel zunächst um Marionis Vita sowie seinen Weg als ›Künstler‹ ging, geht es in Kapitel 4.1 zunächst um das ›Werk‹ und hierbei vor allem um die Entstehung sowie die Entwicklung von Marionis Idee zu *Beer with Friends*. Kapitel 4.1.1 vertieft diese Sicht auf die Untersuchungskategorie ›Werk‹, indem es sich Marionis umfassenden Regelwerk, das er für *Beer with Friends* entwickelt hat, sowie der Arbeit inhärenten Prozessen von ›Transformation‹ widmet. In Kapitel 4.1.2 stehen darauffolgend die Untersuchungskategorien ›Partizipant*innen und Partizipation‹ sowie das ›Material‹ der Arbeit im Mittelpunkt. Kapitel 4.1.2 schließt mit Überlegungen zu ›Ort und Raum‹ sowie ›Zeit‹ an. In Kapitel 4.2 werden die Untersuchungskategorien letztlich wieder systematisch zusammengebracht und schließen den Teil zu Tom Marioni ab.

³³⁶ Vgl. McClintock: Tom Marioni, 2013, S. 52.

³³⁷ Für weitere aktuelle und vergangene Einzel- oder Gruppenausstellungen siehe unter anderem die Internetauftritte der Tom Marioni vertretenden Galerien *Carl Solway Gallery*, *Anglim Gilbert Gallery* oder *Margarete Roeder Gallery* sowie des Verlages *Crown Point Press*; eine gute Gesamtübersicht findet sich zum Beispiel hier: Anglim Gilbert Gallery: Tom Marioni, 2017, online verfügbar unter http://anglimgilbertgallery.com/wp-content/uploads/2017/10/Marioni_Tom_bio.pdf, zuletzt geprüft am 17.11.2019.

³³⁸ Marioni: About, o. J.

³³⁹ Da er nur fünf Bier an einem Abend trinken könne, sei er kein ›großer‹, sondern ›nur‹ ein ›berühmter‹ Biertrinker. Vgl. McEvilley: Introduction, 2003, S. 15.

4.1 THE ACT OF DRINKING BEER WITH FRIENDS IS THE HIGHEST FORM OF ART (1970–2017) – WERKBESCHREIBUNG

»I wanted to make art as close to real life as I could without it being real life. Art and life should not be confused. God makes life. People make art.«³⁴⁰

The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art (1970–2017) war eine fast 50 Jahre andauernde Kunstpraxis und mit ihrem Beginn in 1970 ein frühes Beispiel für soziale Kunst als skulpturale Aktion. *Beer with Friends* bezieht sich dabei auf die Grundidee, die Tom Marioni in den frühen 1970er-Jahren entwickelte, und aus der sich parallel zwei ganz unterschiedliche Manifestationen entwickelten: Zum einen richtete Marioni ab 1973 einen wöchentlichen ›Beer Salon‹ an wechselnden Orten aus, während zum anderen *Beer with Friends* immer wieder auch als Installation in verschiedenen Institutionen inszeniert worden ist. Diese Differenzierung ist wichtig, wird aber in der Sekundärliteratur überwiegend gar nicht oder nur ungenau vorgenommen.

Die Idee zu *Beer with Friends* sei Marioni schon in den 1950-Jahren während seiner Zeit an der *Cincinnati Art Academy* gekommen – beim gemeinsamen Biertrinken mit einigen Freund*innen.³⁴¹ In 1970, als sein *Museum of Conceptual Art* bereits eröffnet war, lud er an einem Montag – also einem Tag, an dem Museen für gewöhnlich geschlossen sind – sechzehn seiner Freund*innen in sein MOCA ein. Sie amüsierten sich den ganzen Abend über beim gemeinsamen Biertrinken, blieben dabei aber bewusst unter sich: Da Marioni aus seinen Freund*innen keine Performer*innen machen wollte, wurde die Öffentlichkeit in Form weiterer Besucher*innen von Anfang an ausgeschlossen. Die Überreste (original: debris, dt. Trümmer) dieses Abends stellte Marioni dann am nächsten Tag unter seinem Pseudonym ›Allan Fish‹ im *Oakland Museum* aus. Unter dem Titel *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* verstand er die Überreste als Beweise für das gesellige Zusammenkommen. Für Marioni und die gesamte Konzeptkunstbewegung der San Francisco Bay Area kann dies als eine wegweisende Geste bezeichnet werden, da Marioni die ›Aktion‹ an sich – also den Akt des Biertrinkens mit Freunden – als Kunst definierte und nicht ein wie auch immer geartetes ›Objekt‹. Seine Idee *Beer with Friends* bezeichnete er deswegen als soziales Kunstwerk (original: social artwork; ≠ Soziale Plastik) und sich selbst als Autor einer

³⁴⁰ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 83.

³⁴¹ Vgl. Tom Marioni: *Artist's Statement*, in: Contemporary Arts Center (Hg.): *Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006*, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 9–10, hier S. 10.

Idee, die vor allem ab den 1990er-Jahren als soziale Interaktion im Kunstkontext zu einer Kunstbewegung werden sollte.³⁴²

BEER WITH FRIENDS ALS ›BEER SALON‹

Im Jahr 1971 bewarb sich Tom Marioni erfolgreich um ein Stipendium für sein Museum, mit dessen Hilfe er Ende 1972 das *Museum of Conceptual Art* in größere Räumlichkeiten auf der anderen Straßenseite verlegen konnte. Das MOCA befand sich nun ein Stockwerk über dem *Breen's*, einer historischen Cafébar (vgl. Abb. 24), in die er ab dem Jahr 1973 jeden Mittwochabend befreundete Künstler*innen und Freund*innen zu Freibier einlud. Tom Marioni stellte dazu einen Kühlschrank inklusive einer seiner *Refrigerator Graphics* mit der Aufschrift *Free Beer* auf und füllte ihn mit dem günstigsten Bier, das er kaufen konnte (vgl. Abb. 25).³⁴³ Während der Zusammenkünfte spielte er außerdem Videos von Künstler*innen ab, die er von einem befreundeten Kurator erhalten hatte.³⁴⁴

Seine sogenannten ›Beer Salons‹ verstand er zum einen als Fortsetzung seiner Idee wie ersten Umsetzung von *Beer with Friends* aus dem Jahr 1970. Zum anderen referierte Tom Marioni damit auf die Tradition der ›Salons‹, die – gegründet von Madame de Rambouillet im Frankreich des 18. Jahrhunderts – es Frauen und Männern ermöglichten, sich gleichberechtigt miteinander zu unterhalten.³⁴⁵ Die Salons entwickelten sich zudem seit dem 18. Jahrhundert zu einem neuen Präsentationsforum für Kunst, was das Ineinandergreifen von Kunst und Leben ab dieser Zeit intensivierte.³⁴⁶ Tom Marioni nutzte für die Bezeichnung seiner Treffen sowohl den Begriff des ›Saloons‹, was in etwa ›Kneipe‹ oder ›Lokal‹ bedeutet, als auch (überwiegend) den des ›Salons‹, womit er Parallelen zu der Bedeutung des historischen Gesellschaftszimmers eröffnete und vor allem den kulturell-ästhetischen Anlass eines ›in Gesellschaft sein‹ betonte. Für den Künstler gehörten zu einem ›Salon‹ außerdem Gespräche über Jazz und Kunst, das Erzählen von Witzen und Lügen und ausgiebiges Rauchen und Trinken dazu.³⁴⁷

³⁴² Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 93.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 102 ff.

³⁴⁴ Die Videos waren schwarz-weiß und ohne vorab festgelegtes Drehbuch. Sie zeigten zum Beispiel Bruce Nauman, der in seinem Studio ein aufgeklebtes Quadrat auf dem Boden ablief, oder Vito Acconci, der sich seine Brusthaare abbrannte. Im Fokus stand stets der Körper. Vgl. ebd., S. 97.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 118.

³⁴⁶ Vgl. Autsch: *Medium Ausstellung*, 2002, S. 12.

³⁴⁷ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 208.

Ab 1976 erhielt Marioni die Möglichkeit, seinen ›Beer Salon‹ in den Räumlichkeiten der *Breen's Bar* auszurichten und verschickte dazu Einladungskarten mit den Worten: »Café Society ›twotofour‹ every Wednesday in the ›saloon of MOCA‹«. Das sogenannte *Café Society* verstand Marioni als soziales Kunstwerk und zugleich als offenes Haus für Künstler*innen, als ein Forum für Kunstideen und soziales Trinken. All dies entsprach Marionis Verständnis von einer ›unsichtbaren Kunst‹.³⁴⁸

»I wanted to try to recreate the café scene of artists and writers in Paris in the 20s. I thought of Café Society as drunken parties where ideas are born. My Café Society became a kind of open house for artists, an artists' bar, really. In New York, a lot of artists were living in the same neighborhood, SoHo, which had bars where they hung out. But the only way to get an artists' scene going in San Francisco was to do it in an artificial way, by formalizing it, by inviting people.«³⁴⁹

Als 1979 die Cafébar *Breen's* schloss, zog Marioni mit seinem ›Beer Salon‹ für die nächsten zehn Jahre in die Bar *Jerry & Johnny's*, die sich direkt neben dem *Breen's* befand (vgl. Abb. 26). 1980 druckte er außerdem eigene ›Kreditkarten‹ und verteilte diese an befreundete Künstler*innen. Beim Vorzeigen dieser Karte an der Bar gab es Freibier, welches Marioni zunächst über ein weiteres Stipendium finanzierte. Nach dem Auslaufen dieses Stipendiums brachten die eingeladenen Gäste schließlich ihr eigenes Bier mit.³⁵⁰

In 1984 schloss Marioni schließlich sein *Museum of Conceptual Art*, in dem bereits seit 1981 keine Ausstellungen mehr ausgerichtet worden sind. Nach der Schließung des *MOCA* nannte er das *Café Society* in *Academy of MOCA* um: Gemeint war damit eine Akademie im antiken Sinne, »[...] like in the time of Aristotle, where people sat around and drank and talked«.³⁵¹ Damit machte Marioni auch deutlich, was seiner Meinung nach zum ›Tod‹ der ›Konzeptkunst‹ im Jahr 1980 geführt habe: die Akademisierung und Institutionalisierung dieser Kunst.³⁵² Als sich 1989 ein Erdbeben ereignete, verlor Marioni sein Atelier und auch den Ort für seinen ›Beer Salon‹ im *Jerry & Johnny's*. Übergangsweise zog er in eine weitere nahe gelegene Bar und danach in einen Kunstraum, bis er ein neues Studio fand. In dieses baute er sich seine eigene Bar. In den Jah-

³⁴⁸ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 115.

³⁴⁹ Vgl. John Held Jr.: *The Management Reserves the Right to Refuse Service to Anyone who Doesn't Know Where They Are or What is Going on*, in: *SFAQ* (San Francisco Art Quarterly), Nr. 5, 2011, S. 19–22, hier S. 19.

³⁵⁰ Sam Whiting: *Conceptual artist holds weekly beer salon in S.F.*, in: *SFGATE*, 2012, online verfügbar unter <https://www.sfgate.com/art/article/Conceptual-artist-holds-weekly-beer-salon-in-S-F-3700516.php>, zuletzt geprüft am 24.11.2019.

³⁵¹ Rigelhaupt: *TOM MARIONI Conceptual Artist*, 2008.

³⁵² Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 116.



Abb. 24

Museum of Conceptual Art (MOCA, über der Breen's Bar), 1973



Abb. 25

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (im MOCA), 1975

ren 1990 bis 1992 fanden dort die wöchentlichen Treffen unter dem Namen *Archives of MOCA* statt. Als das *Berkeley Art Museum*, Kalifornien die ›echten‹ Archive des MOCA käuflich erwarb (in denen sich zum Beispiel die Dokumentationen und Aufzeichnungen vergangener Kunstaktionen befanden), benannte Marioni die Treffen in *Café Wednesday* um (vgl. Abb. 27).³⁵³ Als ab 1990 Marionis regelmäßige ›Beer Salons‹ nicht mehr in öffentlichen Bars, sondern in seinem privaten Atelier stattfanden, sei es nach Marioni schließlich notwendig geworden, Regeln (original: House Rules) aufzustellen. Damit wollte der Künstler in erster Linie erreichen, dass sein Atelier respektiert und die Idee seines ›Beer Salons‹ nicht infrage gestellt werden würde.³⁵⁴

1997 gründete Tom Marioni das *Art Orchestra*, für das er fünfzehn Bildhauer*innen aus San Francisco zusammenbrachte. Die musikalische Gruppe erfand und baute ihre eigenen Instrumente, mit denen sie regelmäßig probte. Im gleichen Jahr entwickelte Marioni seine *Beer Drinking Sonata for 13 players*, ein 3-teiliges Klangstück, dessen Töne durch das Blasen auf leeren Bierflaschen entstanden.³⁵⁵ In der gleichen Besetzung führten sie auch ein zweites Stück namens *Unity without Uniformity*³⁵⁶ auf. Mit dem Titel referierte Marioni auf die *Society of Independent Artists (SIA)*, einer Künstlergruppe rund um Gründer Marcel Duchamp, der eine große Inspirationsquelle für Marioni war und ihn zum Beispiel mit seinem Alter Ego ›Rose Sélavy‹ zur Kreation von ›Allan Fish‹ anregte.³⁵⁷ Der Kern der *SIA* war das Verständnis, dass jedes Gruppenmitglied ein einzigartiges Individuum sei und das gerade diese Heterogenität die Interaktionen und Beziehungen zwischen Menschen bereichere und sich trotz der Heterogenität Gemeinschaften bilden können.³⁵⁸ Da dies auch dem erklärten Ziel von Tom Marionis Treffen

³⁵³ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 118.

³⁵⁴ Vgl. Guillaume Désanges: *Tom et Moi. Exchanging emails with a stranger is the highest form of art criticism*, in: *Les presses du réel*, 2006, hier S. 133 f.

³⁵⁵ Vgl. McClintock: *Tom Marioni*, 2013, S. 52.

³⁵⁶ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017. Der Satzteil ›Unity without Uniformity‹ ist Teil des Konzepts ›unity without uniformity and diversity without fragmentation‹ und verdeutlicht das Verständnis von Einheit in der Vielfalt als Ausdruck von Harmonie zwischen ungleichen Individuen. Der Grundsatz stammt aus der Antike und findet heute in vielen Bereichen wie der Ökologie, Philosophie, Religion oder Politik Anwendung. ›United in diversity‹ ist zudem seit dem Jahr 2000 das Motto der Europäischen Union. Vgl. Roxanne Lalonde: *Unity in Diversity*, 1994, online verfügbar unter http://bahai-library.com/lalonde_unity_diversity, zuletzt geprüft am 08.04.2020; European Union: *The EU motto*, 2020, online verfügbar unter https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/motto_en, zuletzt geprüft am 08.04.2020.

³⁵⁷ Vgl. Alexander Hawkins: *Meet Rose Sélavy. Marcel Duchamp's Female Alter Ego*, in: *another Mag*, 01.12.2015, online verfügbar unter <https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.

³⁵⁸ Vgl. McClintock: *Tom Marioni*, 2013, S. 52.

entsprach, nannte er seinen ›Beer Salon‹ ab dem Jahr 2000³⁵⁹ in *Society of Independent Artists* um und übernahm damit unverändert den Namen von Marcel Duchamps Künstlergruppe.³⁶⁰ Den der Verfasserin vorliegenden Aufzeichnungen nach fanden die ›Beer Salons‹ unter diesem Titel bis einschließlich 2017 statt.³⁶¹

Im Laufe der Jahrzehnte wurde Tom Marioni immer wieder von neuen Einflüssen – vor allem durch seine Reisen – geprägt, die er stets versuchte, auf seine ›Beer Salons‹ zu übertragen und diese dadurch weiterzuentwickeln. Die Arbeit und damit vor allem die Idee von *Beer with Friends* sei dadurch nach Marioni zu einer komplexen ästhetischen Erfahrung geworden. Unter anderem sei er von dem Café *Les Deux Magots* in Paris, dem deutschen Stammtisch sowie der japanischen Teezeremonie beeinflusst worden. Das *Les Deux Magots* (gegründet 1812) ist ein Café, das seit seiner Gründung und bis heute eine hohe Bedeutung im Pariser Kunst- und Kulturleben hat.³⁶² Vor allem ab den 1920-Jahren bildete sich im Zuge der allgemeinen Aufbruchsstimmung der Nachkriegsjahre sowie aus dem Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung an Treffpunkten wie beispielsweise dem *Les Deux Magot* eine große intellektuelle Kunst- und Literaturszene; beeindruckt und inspiriert von diesem romantischen Flair habe auch Tom Marioni versucht, eine eigene Künstlerszene zu schaffen. Aus dieser Idee sei dann sein ›Künstlerclub‹ entstanden.³⁶³ Die Tradition des ›deutschen Stammtischs‹ begegnete ihm hingegen während seiner zahlreichen Aufenthalte in Deutschland. In Anlehnung an den Stamm eines Baumes habe er den Stammtisch als einen Familientisch verstanden, an dem sich bestimmte Gruppierungen an einem festen Tag treffen – genau dies entspreche auch der Grundidee seines ›Beer Salons‹. An der japanischen Teezeremonie schließlich habe Tom Marioni vor allem die Inszenierung bestimmter Abläufe, das Festlegen und die Einhaltung von Regeln sowie das rituelle Moment des gemeinsamen Trinkens gefallen.³⁶⁴

³⁵⁹ Marioni gründete die *Society of Independent Artists* schon im Jahr 1999, nach außen kommunizierte er jedoch das besondere Jahr der Jahrtausendwende als Gründungsjahr. Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Vgl. Crown Point Press: TOM MARIONI at 80, 2017, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/exhibition/tom-marioni-80/>, zuletzt geprüft am 28.12.2019.

³⁶² o. A.: *Les Deux Magots. A café synonymous, with literary and artistic life.*, o. J., online verfügbar unter <http://www.lesdeuxmagots.fr/en/history-restaurant-paris.html>, zuletzt geprüft am 28.12.2019.

³⁶³ Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 22.

³⁶⁴ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.



Abb. 26

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (in der Bar Jerry & Johnny's), 1979



Abb. 27

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (Café Wednesday, in Tom Marionis Atelier), 1992

BEER WITH FRIENDS ALS INSTALLATION

Während Marioni in 1970 noch die echten Überreste der vorherigen nächtlichen Zusammenkunft mit seinen Freund*innen ausstellte, entwickelte er kurze Zeit danach eine ›installative Bar-Umgebung‹, die er selbst als ›Bar mit Unterhaltung, die man in ein Museum stellt‹, beschrieb.³⁶⁵ Bei den Bestandteilen der Installation handelte es sich um verschiedene Elemente, die lediglich für ausstellungsinszenatorische Zwecke genutzt wurden und nicht im Rahmen seiner wöchentlichen ›Beer Salons‹ eingesetzt worden sind. Seit Erstinstallation in 1970 (vgl. Abb. 28) wurde Marioni immer wieder eingeladen, die Arbeit in verschiedenen Ausstellungskontexten und bis dato über 40mal auf der ganzen Welt zu inszenieren. Die Bar war dabei meist nur an einem Abend je Ausstellungswoche zum Biertrinken geöffnet, während sie an den anderen Tagen lediglich als Teil der Installation betrachtet werden konnte.³⁶⁶

Die Installation *Beer with Friends* bestand stets aus verschiedenen Basiselementen, auf die Marioni streng bestand, sowie weiteren ergänzenden Elementen. Zu den wichtigsten Basiselementen gehörten ein mit Bierflaschen gefüllter Kühlschrank sowie ein Regal für die leeren Flaschen. In den ersten Jahren servierte Marioni das Bier *Anchor Brew*, wechselte aber später aufgrund des gelben Etiketts sowie des sehr guten Klanges der Flaschen beim Hineinblasen zum mexikanischen Bier *Pacifico*.³⁶⁷ Weiteres Basiselement war die Bar, an der den Gästen das Bier serviert worden ist und die immer erst vor Ort entsprechend den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten aufgebaut worden ist. Direkt vor dem Tresen der Bar wurden Holztische mit Stühlen aufgestellt.³⁶⁸ Eine wichtige Rolle kam vor allem den Barkeeper*innen zu, die Marioni meist selbst für diese Aufgabe akquirierte, während er hingegen nie Barkeeper gewesen ist. Als Marionis Arbeit bekannter geworden ist, bewarben sich zudem einige Personen aktiv bei Tom Marioni um den Posten als Barkeeper*in.³⁶⁹ Zudem konnte Marioni im Laufe der Jahre auch einige prominente Barkeeper*innen wie die Künstler*innen Ed Ruscha, Barbara T. Smith, Lisa Anne Auerbach, Chris Burden oder den Schauspieler Will Ferrell gewin-

³⁶⁵ »It's like a thing a bar with entertainment and putting it in a museum.« Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

³⁶⁶ Vgl. Marioni: About, o. J.

³⁶⁷ Jori Finkel: Drinking with Tom Marioni, Ed Ruscha and friends at the Hammer Museum, 2010, online verfügbar unter <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/09/drinking-with-tom-marioni-ed-ruscha-and-friends-at-the-hammer-museum.html>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

³⁶⁸ Kathan Brown: Overview. TOM MARIONI at 80. Crown Point Press Newsletter, 2017, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/app/uploads/Marioni-Overview-2017-front-page-RGB.pdf>, zuletzt geprüft am 28.11.2019.

³⁶⁹ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

nen.³⁷⁰ Um die Jahrtausendwende begann Marioni zusätzlich, ein *Graduate Bartender* (GB) *Degree* zu vergeben. Wer insgesamt dreimal im Rahmen seiner Installationen von *Beer with Friends* an der Bar Getränke ausschenkte, erhielt das Zertifikat.³⁷¹ Mit diesem Zertifikat konnte gegen Vorlage vergünstigt mit dem öffentlichen Nahverkehr in San Francisco gefahren werden.³⁷²

Zu den weiteren Basiselementen gehörte die Beleuchtung der Installation. Da die Farbe Gelb für Tom Marioni das kalifornische Licht repräsentiere und zudem auch sterile Orte in ein warmes wie wärmendes Licht tauche, setzte er stets auch ein solches Licht als Material in seinen Installationen ein.³⁷³ Um das Gefühl einer permanent spielenden Jukebox zu vermitteln, ließ Marioni im Rahmen der Installationen stets durchgängig Musik abgespielen. Dabei handelte sich meistens um Jazz-Musik, die der Künstler auf Endlosbändern aufgenommen hatte.³⁷⁴ Im Jahr 1986 ergänzte Tom Marioni diese Basiselemente der Installation um die Arbeit *Pi* (1986), bei der es sich um einen gerahmten Holzblockdruck der Kreiszahl π handelt. Die Zahl verstand er als das ›mathematische Äquivalent Gottes‹ (vgl. Abb. 29).³⁷⁵ Im Jahr 2000 ergänzte Marioni die Installation dann um die Wandskulptur *Golden Rectangle* sowie ab 2004 um die Videoarbeit *Golden Rectangle Beer* (vgl. Abb. 30).³⁷⁶

Neben diesen ›sichtbaren‹ Basiselementen gehörten weiterhin auch ›unsichtbare‹ Elemente zum festen Setting von *Beer with Friends* – das ›Männliche‹, das ›Weibliche‹ und das ›Geistige‹.³⁷⁷ Das ›Männliche‹ sah der Künstler aufgrund der Formähnlichkeit zu einem Phallus in den Bierflaschen repräsentiert, während der Kühlschrank indes Nahrung enthält und daher in Analogie zu einer Gebärmutter für das ›Weibliche‹ steht. Das

³⁷⁰ Vgl. Finkel: *Drinking with Tom Marioni*, 2010.

³⁷¹ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 117.

³⁷² Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 22.

³⁷³ Vgl. Brown: *TOM MARIONI at 80*, 2017.

³⁷⁴ Manchmal spielte Marioni außerdem Bänder ab, auf die er die Musik inklusive der Gespräche aus der *Breen's Bar* in den 1970er-Jahren aufgenommen hat. Marioni war davon überzeugt, dass die Gäste schneller ins Gespräch kommen würden, wenn die aufgezeichneten Gespräche unbewusst gehört werden würden. Es klinge dann so, als seien viele Personen im Raum, wodurch die Party schneller an Fahrt aufnehmen würde. Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 209.

³⁷⁵ »The Greek symbol pi relates to the golden rectangle. It represents the ratio of a circle's circumference to its diameter. Pi is a number without end that does not repeat any sequence, so far as anyone has been able to calculate. [...] In 1986, I made a drawing by writing the character pi with the backside of a feather dipped in red ink. For me, the symbol of pi represents the mathematical equivalent of God, like the cross does to the Catholics.« Vgl. ebd., S. 200 f.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 199 f.

³⁷⁷ Sein Interesse für das ›Geistige‹ entstand vor allem aus der Beschäftigung mit der asiatischen Kultur. Marioni mischte oftmals europäische Stile mit der Zen-Philosophie, an welcher er vor allem die Einfachheit sowie deren Verständnis von der Geometrie der Natur schätzte und deswegen vielfach als Inspirationsquelle nutzte. Vgl. ebd.



Abb. 28

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art*, 1970



Abb. 29

Tom Marioni, *Pi*, 1988

gelbe Licht entsprach für Tom Marioni dem ›Geistigen‹ und sei gleichzeitig die Farbe des Intellekts und der Erleuchtung.³⁷⁸

Im Laufe der Zeit kamen noch weitere, variable Elemente zur Installation *Beer with Friends* hinzu. Im Jahr 2004 zeichnete Marioni beispielsweise während der Ausstellungseröffnung einen Kreis auf eine mit Papier bezogene Wand (vgl. Abb. 31) und erzählte danach – auf einem kleinen Podest stehend – Witze.³⁷⁹ In 2008 wurden hingegen von Marioni wie auch von Gästen Texte vorgelesen³⁸⁰, während in 2016 *Beer with Friends* als Teil einer Gala-Veranstaltung zur Wiedereröffnung des *San Francisco Museum of Modern Art* auf einer mit gelbem Licht beleuchteten Terrasse erstmalig im Freien installiert worden ist.³⁸¹

³⁷⁸ Vgl. Brown: TOM MARIONI at 80, 2017.

³⁷⁹ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

³⁸⁰ Vgl. Rigelhaupt: TOM MARIONI Conceptual Artist, 2008.

³⁸¹ Vgl. Brown: TOM MARIONI at 80, 2017.

4.1.1 RITUALE UND REGELN IN BEER WITH FRIENDS

Tom Marioni ist streng katholisch aufgewachsen. Bereits ab dem Jugendalter lehnte er die katholische Kirche jedoch ab, da diese zum einen versucht habe, seine zumeist unreinen Gedanken zu kontrollieren und sie zum anderen stets ihr monetäres Geschäftsinteresse an die erste Stelle setzen würde.³⁸² Seine katholische Erziehung hat Marioni dennoch stark geprägt und vor allem die Durchführung von Ritualen wie beispielsweise die der Heiligen Messe habe ihn von jeher fasziniert.³⁸³ An der Heiligen Messe und hier vor allem an der Eucharistiefeier interessierten Marioni im Wesentlichen zwei Dinge: erstens die Verinnerlichung von Ritual und Routine durch die Messebesucher*innen. So wüssten diese beispielsweise genau, dass der Priester erst im Kelch Wasser mit Wein mische, bevor er das Brot bricht und teilt. Zweitens die grundsätzliche Idee, dass der Priester gleichzeitig etwas Weiteres durchführte – etwas, das nicht sichtbar war, das aber dennoch stets zu einer Art rituellen Erfahrung führte.³⁸⁴

Die ausgeprägte Faszination Tom Marionis für die katholische Kirche und deren Riten zeigt sich sehr deutlich in seiner künstlerischen Denk- und Arbeitsweise und vor allem auch in seiner Idee zu *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* – so bezeichnet Marioni Bier beispielsweise auch als amerikanischen Sakramentwein.³⁸⁵ Das Biertrinken mit Freund*innen im Rahmen von Marionis regelmäßigen ›Beer Salons‹ entspricht für ihn außerdem einer rituellen Erfahrung, einem »[...] minor rite of creation – destruction – consumption«. ³⁸⁶ Um diesem Ritus einen Rahmen zu geben, entwickelte Tom Marioni ab dem Jahr 1990 einen umfangreichen Regelkatalog für seine wöchentlichen Treffen, um den es im weiteren Verlauf dieses Kapitels detaillierter gehen wird. Zunächst werden jedoch die existenzielle Bedeutung von Ritualen für den Menschen sowie das Ritual als Motiv der Kunst im Allgemeinen thematisiert. Anschließend geht es um den unauflösbaren Zusammenhang zwischen Regeln und Ritualen sowie die Einordnung von Marionis Arbeit *Beer with Friends* in ebendiesen Kontext.

³⁸² Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 199 f.

³⁸³ Vgl. Shearer: *Foreword*, 2006, S. 6.

³⁸⁴ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 31 f.

³⁸⁵ Vgl. Hamlin: *It's really art*, 2004.

³⁸⁶ Vgl. Carl E. Loeffler (Hg.): *Performance anthology. Source book of California performance art*, San Francisco: Last Gasp Press, 1989, S. 23.



Abb. 30

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer With Friends is the Highest Form of Art*, 2006



Abb. 31

Tom Marioni, *Out of Body, Free Hand Circle*, 2004

RITUALE IM ALLGEMEINEN UND RITUALE IN DER KUNST

Die Durchführung von Ritualen ist ursprünglich vor allem in der Ausführung zeremonieller Handlungen im Kontext kultischer und religiöser Praxis verankert. Im allgemeineren Sinn sind Rituale heute jedoch in nahezu allen gesellschaftlichen oder kulturellen Bereichen auf der ganzen Welt und zu jeder Zeit zu finden.³⁸⁷ Auch die Ursprünge des Theaters sowie der Performance-Kunst liegen im Ritual – konstitutiv sind in diesem Zusammenhang vor allem die Elemente Tanz, Spiel, Musik und Fest. Rituale enthalten weiterhin immer auch performative Elemente, da sie sich erst durch den Vollzug einer Handlung entfalten. Diese Handlungen sind durch Regeln definiert und oft auf verschiedene Personen verteilt. Die Durchführung von Ritualen hat stets das Ziel, eine Form von Gemeinschaft zu schaffen. Wenngleich sich diese Gemeinschaften zwar unterschiedlich ausgestalten können, ist ihnen gemein, dass sie sich über ihre jeweils eigenen gemeinsamen, repetitiven Regeln konstituieren und definieren.³⁸⁸

Die Durchführung von Ritualen sowie das Ermöglichen ritueller Erfahrungen war und ist auch in der Kunst ein immer wiederkehrendes Motiv in den unterschiedlichsten Ausführungen. Während sich Joseph Beuys in Arbeiten wie *Eurasienstab. 82 min fluxorum organum* (1967) vor allem schamanischen Ritualen widmete, erschuf Hermann Nitsch mit seinem *Orgien Mysterien Theater* (ab 1950) ein komplexes Gesamtkunstwerk, das er selbst als ›komprimiertes Urdrama‹ bezeichnet. In seinen Aktionen, bei denen es sich zumeist um verschiedene Arten von Opferritualen handelt, verweist er stark auf das Mythische und bezieht oftmals echte Tierkadaver sowie tierisches Blut mit ein. Damit zielt er vor allem darauf ab, bei den Zuschauer*innen zunächst Ekel hervorzurufen und dann – im Sinne einer Reinigung von jeweils persönlichen Affekten – eine Katharsis zu erreichen.³⁸⁹

Weitere künstlerische Perspektiven berühren unter anderem die rituelle Körperinszenierung sowie subjektive Körpererfahrungen und Spiritualität (Marina Abramović, Peter Gilles), religiöse Praktiken (Zhang Huan, Matthew Barney), Ritualisierungen im Sport (Ingeborg Lüscher, Benita-Immanuel Grosser) oder thematisieren Rituale des Alltags

³⁸⁷ Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: Ritual, in: Encyclopaedia Britannica, 19.09.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/ritual>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.

³⁸⁸ Richard Hehn: Performance Art. Spiele ohne Grenzen, online verfügbar unter <https://parapluie.de/archiv/theater/performance/>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.

³⁸⁹ Vgl. Christine Wetzlinger-Grundnig: Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters und seine Disziplinen, online verfügbar unter <https://www.nitsch-foundation.com/das-omt-und-seine-disziplinen/>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.

(Mischa Kuball, Florian Slotawa). Rund um das Themenfeld Essen und Trinken finden sich unter anderem künstlerische Perspektiven auf Rituale der Massenkongsumgesellschaft (Anna und Bernhard J. Blume, Paul McCarthy), auf Rituale rund um verschiedene Trinkkulturen sowie das Thema des Alkoholkongsums im Allgemeinen (George Maciunas, Florian Neuwirth), auf Rituale zu Tisch und ritualisierte Feste (Sonja Alhäuser, Rikrit Tiravanija) oder auf Koch- und Zubereitungsrituale (Jürgen Klauke, Matthew Ngui) – diese Zusammenstellung ließe sich weiterführen. Deutlich wird jedoch, dass Rituale nahezu alle Lebensbereiche durchdringen und damit eine existenzielle Bedeutung für den Menschen haben.³⁹⁰ Rituale wirken transformativ, geben Struktur oder stellen Gemeinschaften her, in denen kollektiv Gefühle oder Erfahrungen erlebt werden können³⁹¹ – all dies geschieht jedoch stets innerhalb eines vorher definierten, durch Regeln abgesteckten Rahmens.

MARIONIS REGELWERK FÜR *BEER WITH FRIENDS*

»But since 1990, I moved it into my studio, and then it became an artist club, so I had to establish rules so I could keep out the riff-raff.«³⁹²

Auch Tom Marionis wöchentlich stattfindende ›Beer Salons‹ erhielten, als er sie ab dem Jahr 1990 in seinem privaten Atelier ausrichtete, ein eigenes Regelwerk. Insgesamt hat es im Laufe der Zeit mindestens 19 Regeln gegeben, wobei der Künstler aus seiner umfangreichen Sammlung an Regeln immer wieder unterschiedliche Regelkataloge zusammenstellte. Zusätzlich sind von Zeit zu Zeit neue Regeln hinzugekommen, während andere gestrichen worden sind. Eine der ersten von Tom Marioni aufgestellten Regeln verbot beispielsweise den von ihm eingeladenen Künstler*innen, Dias von ihren eigenen Kunstwerken mitzubringen und diese eingeladenen Kurator*innen zu zeigen. Tom Marioni wollte damit vermeiden, dass die Kurator*innen ›bedrängt‹ werden würden. Da es einige Jahre später kaum noch Dias gab, war die Regel hinfällig geworden, sodass der Künstler sie aus dem Regelwerk entfernte.³⁹³

³⁹⁰ Siehe vertiefend dazu Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München: Prestel Verlag, 1993; Andréa Belliger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998; Klaus-Peter Köpping: *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster: LIT Verlag, 2000.

³⁹¹ Vgl. Lisa Stuckey: *Ritual & Performancekunst. Ein dialektisches Verhältnis*, in: *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*, Nr. 2, 2016, S. 70–78, hier S. 72.

³⁹² Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 21.

³⁹³ Vgl. Riedel: *Oral history interview with Tom Marioni*, 2017.

DIE REGELN

- 1 The management reserves the right to refuse service to anyone who does not know where they are or what is going on.³⁹⁴
- 2 People bring their own drinks except first timers who don't know any better.
- 3 Two-drink minimum; this means at least two.
- 4 Any carbonated drinks must be opened in the WC room.
- 5 No beer in cans except Tecate.
- 6 No drinking from beer bottles except in character.
- 7 No use of telephone except with consent.
- 8 No one behind the bar except the bartender.
- 9 Bartenders can invite up to three guests.
- 10 Guests do not invite guests without checking with the management.
- 11 No theater people except famous movie stars.
- 12 No art students except those who can pass as professionals.
- 13 No smoking, except writers and cigar smokers.
- 14 No touching objects or books on shelves.
- 15 No art collectors except in disguise.
- 16 People should sign the guest book at the bar.
- 17 Hours 5-8, except on special occasions.
- 18 No popcorn, unshelled peanuts or cake.
- 19 Leave the bathroom light on.³⁹⁵

³⁹⁴ Guillaume Désanges: Tom et Moi, 2006, S. 134.

³⁹⁵ Marion: Beer, art, and philosophy, 2003, S. 21 f.

KATEGORIEN DER REGELN

Marionis Regeln lassen sich in verschiedene Kategorien einteilen.

DIE GÄSTE

Oberstes Ziel war für Marioni, mithilfe seiner Regeln das ›Gesindel‹ (original: riff-raff) aus seinen ›Beer Salons‹ herauszuhalten. Dies hängt eng zusammen mit der für Marioni wichtigsten Regel Nummer 1, die aussagt, dass die Gäste seiner ›Beer Salons‹ stets wissen mussten, ›wo‹ sie sich gerade befinden und ›was‹ sie dort tun – sie mussten sich also ihrer gegenwärtigen Situation bewusst sein.

Die Auswahl seiner Gäste traf Tom Marioni grundsätzlich selbst, wobei er im Laufe der Zeit auch den Barkeeper*innen zugestand, je drei weitere Personen einzuladen. Dies sei für Marioni eine willkommene Möglichkeit, neue interessante Leute kennenzulernen (Regel 9). Da Marioni davon überzeugt war, dass bereits ein einzelner unausstehlicher Gast ein gesamtes Zusammenkommen ruinieren könnte, verlangte er von seinen Gästen, dass diese sich stets einem Künstlerclub angemessen verhalten. Ein Gast, den ein Freund Marionis mitgebracht hatte und der nicht gewusst habe, wer Sol LeWitt ist, durfte daher nicht wiederkommen. Nach diesem ›Vorfall‹ entschied Marioni, dass Gäste ohne Absprache keine weiteren Personen einladen dürfen (Regel 10).³⁹⁶

Tom Marioni schloss weiterhin bestimmte Personengruppen von vornherein aus. So wollte er erstens keine Personen vom Theater in seinen ›Beer Salons‹ haben, da diese zu theatralisch seien. Übermäßig theatralische Menschen könnten die Interaktion, die während der Zusammenkünfte stattfinden würde, an sich reißen oder sogar übernehmen, was der Künstler in jedem Fall vermeiden wollte.³⁹⁷ Die einzige Ausnahme machte Tom Marioni bei berühmten Filmstars (Regel 11). Zweitens wollte Marioni keine Studierenden der Kunst als seine Gäste begrüßen. So sei einmal ein Lehrer mit seiner Klasse in der *Breen's Bar* aufgetaucht und die Studierenden hätten unbeweglich auf ihren Plätzen gesessen, als ob sie auf jemanden warten würden, der sie unterrichtet. In Ausnahmefällen könnten Kunststudierende jedoch klug und interessant sein, dann könne es eine Ausnahme von der Regel geben (Regel 12).³⁹⁸ Drittens durften keine Kunstsammler*kommen, da Marioni wisse, wie sich manche Künstler*innen in deren Nähe verhalten würden – und das manche Sammler*innen dieses ›Einschleimen‹ wiederum

³⁹⁶ Vgl. Guillaume Désanges: *Tom et Moi*, 2006, S. 133 f.

³⁹⁷ Vgl. ebd.

³⁹⁸ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 120 f.

ausnutzen würden. Eine Ausnahme von dieser Regel konnte für ›verkleidete Kunstsammler*innen‹ gemacht werden; diese Ausnahme galt bereits, wenn sich die entsprechende Person nicht als Kunstsammler*in vorstellte (Regel 15).³⁹⁹ Es war außerdem verpflichtend, einen Eintrag in das Gästebuch vorzunehmen. Diese Regel hatte Marioni eingeführt, da die Gäste ihn immer ausgefragt hätten, wer in der Woche zuvor dagewesen sei. Die unzähligen gefüllten Gästebücher möchte er eines Tages einem Kunstarchiv übergeben (Regel 16).⁴⁰⁰

ESSEN UND TRINKEN

Während Marioni zu Beginn der Ausrichtung seines ›Beer Salons‹ das gesamte Freibier mithilfe eines Stipendiums bezahlen konnte, mussten nach Ablauf des Stipendiums die Gäste aus Kostengründen ihre eigenen Getränke mitbringen (Regel 2). Da Marioni nicht wollte, dass Besucher*innen nur auf einen schnellen Drink vorbeikamen oder sogar gar nichts tranken, musste jeder Gast mindestens zwei Getränke mitbringen und verzehren (Regel 3). Diese Regel sei entstanden, als er eine Gruppe beobachtet habe, die keine Getränke verzehrt, sondern einfach nur dagesessen hätten, als würden sie sich ein Theaterstück anschauen. Da Marioni Glas für ein eleganteres Material als Blech hielt, waren Getränke aus Dosen grundsätzlich verboten. Eine Ausnahme gab es für das Bier *Tecate*, da dieses traditionell mit einer Zitronenscheibe serviert werden würde und es dann aus einer Dose besser als aus einem Glas schmecken würde. Positiv werten würde er hier außerdem, dass Zitronen den Geschmack von nahezu allen Dingen unterstreichen würden und gelb zudem seine Lieblingsfarbe sei (Regel 5).⁴⁰¹

Nach Marioni sei es weiterhin nicht würdig, direkt aus der Flasche zu trinken. Dies war daher im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ nur erlaubt, wenn dies den individuellen Stil unterstreiche. Ein Cowboy könne daher niemals ein Glas benutzen, sondern müsse direkt aus der Flasche trinken (Regel 6). Da Marioni sein Atelier sauber halten wollte, waren der Verzehr von Popcorn, ungeschälten Nüsse sowie von Gebäck und Kuchen grundsätzlich verboten (Regel 18). Getränke, die wie zum Beispiel *7-Up* Kohlensäure enthielten, mussten daher auf der Toilette geöffnet werden (Regel 4).⁴⁰²

³⁹⁹ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 121 f.

⁴⁰⁰ Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 21.

⁴⁰¹ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 118 f.

⁴⁰² Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 21.

SONSTIGE VERHALTENS- BZW. HÖFLICHKEITSREGELN

Telefonieren war während des Aufenthalts im ›Beer Salon‹ nur nach allgemeiner Zustimmung erlaubt (Regel 7). Hinter der Bar durfte sich niemand außer den Barkeeper*innen aufhalten (Regel 8). Rauchen war generell verboten, wobei es Ausnahmen für das Rauchen von Zigarren sowie für Schriftsteller*innen gab. Diese Regel sei nach Marioni allerdings auch schon missbraucht worden, schließlich könne jeder behaupten, Schriftsteller*in zu sein. Die Ausnahme für Zigarrenraucher*innen bestehe, da Zigarrenrauch nicht inhaliert werde und Zigarren daher nicht als ›Nikotinabgabesystem‹ gedacht seien. Vielmehr gehe es um den Geschmack und das Aroma, wodurch das Rauchen von Zigarren für Marioni zur guten Stimmung beitrage. Während Zigaretten durch den billigen Tabak und das Verbrennen von Papier einen anstößigen Geruch entstehen lassen würden, könne Zigarrenrauch darüber hinaus Nostalgie hervorrufen oder Erinnerungen an die Kindheit erzeugen. Das Zigarettenverbot dürfe jedoch nicht als grundsätzliche Diskriminierung von Frauen aufgefasst werden (Regel 13). Weitere Regeln legten fest, dass keinerlei Objekte und Bücher angefasst werden durften (Regel 14) und dass das Licht im Badezimmer stets angeschaltet sein muss, da für Marioni die gelbe Beleuchtung zur Atmosphäre beitrage (Regel 19).⁴⁰³ Die Öffnungszeiten der ›Beer Salons‹ waren immer von 17 bis 20 Uhr – außer bei besonderen Anlässen, für die es eine Ausnahme geben konnte. Ein solcher Anlass war für Tom Marioni zum Beispiel, »[...] when everyone is having ›such a good time‹.«⁴⁰⁴

Marioni versuchte mit seinen Regeln, die für ihn richtige Mischung aus neuen Gästen und Stammkunden, der passenden Musik, der Qualität des Lichts und der Gesamtatmosphäre zu erreichen.⁴⁰⁵ Gleichzeitig macht er auf teils humoristische Art und Weise deutlich, dass er nur eine ganz bestimmte Gruppierung an Gästen vor Ort haben wollte: Die, die sein Ritual verstanden haben, die sich innerhalb dieses Rituals verorteten und sich einbrachten. Der Ablauf seiner ›Beer Salons‹ sei von der traditionellen Jazz-Musik beeinflusst. So würden beim Spielen einer Jazz-Combo alle Teilnehmer*innen zusammen beginnen, in Mittelteil des Stücks improvisieren und die Combo schließlich gemeinsam wieder beenden. In der Improvisationsphase würden sich die Musiker*innen mit ihren Instrumenten ›unterhalten‹. Ähnlich laufe es während seiner ›Beer Salons‹ ab, denn für die Unterhaltungen zwischen den Gästen gebe es keine Vorgaben. Mittels

⁴⁰³ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 121.

⁴⁰⁴ Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 19.

⁴⁰⁵ Vgl. Guillaume Désanges: *Tom et Moi*, 2006, S. 133 f.

der Regeln wollte Tom Marioni lediglich einen Rahmen vorgeben und mit diesem die Kontrolle behalten.⁴⁰⁶ Beides sei notwendig, damit die Situation nicht von bestimmten Gästen vereinnahmt werden würde.⁴⁰⁷ Aus seinem Regelwerk sowie seiner langjährigen Tätigkeit als Gastgeber schlussfolgert Tom Marioni letztlich: »Everyone is equal, some more than others. People fit in or not«.⁴⁰⁸

DIE BEDEUTUNG DER REGELN UND RITUALE IN *BEER WITH FRIENDS*

Tom Marioni bezeichnete sowohl den Aufbau als auch die Durchführung seiner ›Beer Salons‹ als ein Ritual. An dieser Stelle werden daher der grundsätzliche Aufbau und die Struktur von Ritualen genauer analysiert und dazu auch Begriffe aus der Ritualforschung miteinbezogen:

»Within the ritual event these three dimensions: the symbolic, the sensory, and the structural, overlap and interact both with one another and also with the performative dimension – the physical activity – of the ritual. Embodied in ritual action and embedded within a symbol system, emotions are expressed, sensorially perceived, and experienced, as well as controlled and checked within a ritual structure.«⁴⁰⁹

Innerhalb eines Rituals interagieren prinzipiell verschiedene Dimensionen miteinander: die sensorische, die symbolische, die strukturelle sowie die performative Dimension. Letztere kann sich in der ausführenden Handlung einer körperlichen Aktivität (bei Marioni beispielsweise durch das Biertrinken) zeigen, aber kann sich auch in einer nicht-physischen wie zum Beispiel einer rein kognitiven Aktivität konstituieren. Marionis Regelwerk schränkt diesen grundsätzlichen Möglichkeitsraum ein, denn ein ›im Stillen mit sich und dem Werk sein‹ war – zumindest nicht ohne gleichzeitig ein Bier zu trinken – nicht gewünscht. Rituelle Handlungen sind weiterhin in ein Symbolsystem eingebettet. So können zum Beispiel der Vorgang des Trinkens, aber auch das Moment der Gemeinschaftsbildung auf existenzielle Bedürfnisse des Menschen hinweisen. Durch die Ausführung ritueller Handlungen wird meist ›sensorisch‹ wahrgenommen und oft können damit gleichzeitig Emotionen gefühlt und Erfahrungen gemacht werden. Eine solche sensorische Wahrnehmung zeigt sich im Rahmen von Tom Marionis ›Beer Salons‹ beispielsweise im Schmecken und Riechen des Bieres.

⁴⁰⁶ Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 19.

⁴⁰⁷ Vgl. Guillaume Désanges: *Tom et Moi*, 2006, S. 133.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 134.

⁴⁰⁹ Vgl. Dorothea Lüddeckens: *Emotion*, in: Jens Kreinath; Joannes Augustinus Maria Snoek; Michael Stausberg (Hrsg.): *Theorizing rituals. Issues, topics, approaches, concepts*, Leiden, Boston: Brill, 2006, S. 545–570, hier S. 570.

Die sensorischen wie symbolischen Dimensionen verorten sich innerhalb einer strukturellen Dimension, die sich durch verschiedene Konstanten auszeichnet. So werden Rituale im engeren Sinne (im Gegensatz zu gewohnheitsmäßigem Verhalten) stets durch einen Ritualmacher gestaltet und inszeniert. Rituale werden deswegen als weitgehend bewusst durchgeführte Handlungen verstanden, auch wenn oftmals unbewusste Anteile in ihnen zu finden sind. Gleichzeitig wirft die Rolle des Ritualmachers Fragen zur Verteilung der Handlungsmacht – der ›agency‹ – auf: Was muss getan werden, was darf getan werden und ist der Ritualmacher wichtiger als die Teilnehmer*innen am Ritual? Auch Marioni gibt in seiner Rolle als Ritualmacher sowie vor allem durch sein Regelwerk klar vor, was innerhalb ›seines‹ Rituals getan werden darf und was nicht. Seine Handlungsmacht kann dahingehend als stärker als die der Partizipant*innen gewertet werden. Tom Marionis aufgestellte Regeln stiften zudem Ordnung und haben gleichzeitig einen direkten Einfluss auf die Gesamtheit an Handlungsmöglichkeiten. Die Regeln sind damit neben dem Zeitrahmen, in dem die ›Beer Salons‹ stattfinden, dem Ort (Ritualraum) und dem Bier, das zum Verzehr angeboten wird, konstituierende Bestandteile der Rahmung, die Marioni insgesamt bereitstellt.⁴¹⁰

Die performative Dimension zielt letztlich darauf ab, dass für die Durchführung von Ritualen ein Beschluss, meist sprachlicher Natur, benötigt wird. Erst durch einen solchen Beschluss können die Handlungen innerhalb eines Rituals auf einen bestimmten Zweck ausgerichtet werden. Das Zusammenspiel von Rahmung und Beschluss bewirkt schließlich, dass aus ›normalen‹ Handlungen des Alltags ›besondere‹ Handlungen werden können, die sich vom Alltag abheben.⁴¹¹ Auch dieser performative Aspekt tritt in Bezug auf Marionis ›Beer Salons‹ sehr deutlich zutage, da er durch den Titel *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* den Akt des Biertrinkens mit Freunden zur Kunst erhebt. Der Einschub ›The Act of‹, der mit dem Begriff des ›Akts‹ von der Wortbedeutung her sowohl auf eine Feierlichkeit oder Zeremonie als auch auf einen Akt im Theater referiert, potenziert die sprachliche Erhebung der Handlung aus dem Alltag. Rituale zeichnen sich weiterhin stets durch das Moment der Wiederholung aus, welches sich auch in Marionis regelmäßigen Treffen zeigt. Ähnlich wie bei einem Reenactment einer Performance zeigt sich in der Repetition von Marionis ›Beer Salons‹ jedoch nicht nur ein ›kopierender‹, sondern auch ein ›kreierender‹ Charakter.

⁴¹⁰ Vgl. Christiane Brosius; Axel Michaels; Paula Schrode (Hrsg.): *Ritual und Ritualdynamik. Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2013, S. 13 f.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 14.

Die über die Zeit wechselnden, unterschiedlich gearteten Stand- und Durchführungs-orte der ›Beer Salons‹ bringen diese – und damit auch das Ritual – in jeweils neue, dadurch räumlich wie zeitlich veränderte Ordnungen, wodurch auch stets das Ausgangsritual einer Transformation unterzogen wird.⁴¹² Das Ritual ist hier also beweglich wie dynamisch und formiert sich erst im Prozess. Die Durchführung des Rituals kann in *Beer with Friends* und somit in der Ausrichtung von Tom Marionis ›Beer Salons‹ schlussendlich nicht nur als Thema, sondern vielmehr als Realisierungskonzept bezeichnet werden. Das Ritual hat damit Einfluss auf die Formwerdung gemeinsamer Erfahrungen und Handlungen und ist zugleich in der Lage, eine temporäre (Ritual-) Gemeinschaft zu schaffen.

CULTURAL HACKING ALS TRANSFORMATIONSPROZESS

In der erörterten Performanz der Handlungen zeigt sich ein Ablauf transformatorischer Prozesse. Bereits in Kapitel 3.4 wurde in diesem Zuge auf Thomas Düllos Erarbeitung kultureller wie künstlerischer Transformationsprozesse eingegangen, von der eine die Strategie des ›Cultural Hacking‹ ist. Diese Strategie beruht auf dem grundlegenden Prinzip, in ein System einzudringen, sich dort zu orientieren und es dann zu transformieren. Das Hacking kann damit zwischen Zweckentfremdung sowie einer umdeuten- und neu kreierenden Subversionspraktik verortet werden. Das Vorgehen ist dabei iterativ und manifestiert sich in Form eines konzeptionellen Bastelns⁴¹³, was besonders in Marionis Regelkatalog sowie dessen permanenter Weiterentwicklung wie Neusortierung zutage tritt.

Wenngleich Tom Marioni mit seiner Strategie des ›Cultural Hacking‹ eher zurückhaltend subversiv agiert, zeigt sich das ›Hacking‹ dennoch deutlich als ein performativer Vorgang, der erst während seiner Realisierung entstehen kann. In seinen wöchentlichen ›Beer Salons‹ konstruiert und inszeniert der Künstler alltagsnahe Situationen, in die er zugleich Spielregeln hineingibt, die wiederum konkrete Handlungsanweisungen beinhalten. Damit schafft der Künstler einerseits ordnende Strukturen, verdichtet aber gleichzeitig auch den Handlungshorizont in Richtung eines bestimmten Ziels: Der Durchführung des Rituals. Er nutzt dazu vorgefundene, aus dem Alltag bekannte Orte

⁴¹² Vgl. Stuckey: *Ritual & Performancekunst*, 2016, S. 71.

⁴¹³ Vgl. Franz Liebl; Thomas Düllo; Martin Kiel: *Before and After Situationism — Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking*, in: Franz Liebl; Thomas Düllo (Hrsg.): *Cultural hacking. Kunst des strategischen Handelns*, Wien: Springer-Verlag, 2005, S. 13–46, hier S. 13.

und Räume (siehe dazu vertiefend Kapitel 4.1.3) und besetzt diese auf subtile Art und Weise. Die Aufdeckung des rituellen Handlungsablaufes in Form eines Vorgangs aus ›creation – destruction – consumption‹ zeigt hier gleichsam seine besondere Bedeutung: In der sprachlichen Erhebung des alltäglichen Aktes des Biertrinkens zu einem künstlerischen Akt manifestiert sich eine Differenz – die Differenz, die der performative Prozess des ›Cultural Hacking‹ benötigt, um aus dem Biertrinken als einer alltäglichen Handlung den ›Akt‹ des Biertrinkens zu generieren.

Die Strategie des ›Cultural Hacking‹ verfolgt letztlich das Ziel, neue Lesarten des Gewohnten zu schaffen. Liebl et al. zeigen in diesem Zusammenhang auf, dass damit der Vorgang des ›Hacking‹ keinesfalls auf die ›Hacker‹ (von Software, Codes) zurückgehe, sondern bereits eine viel genutzte Methode verschiedener Avantgarde-Bewegungen gewesen sei. Als ›Erfinder‹ des Hacking beschreiben sie die Situationisten, deren Strategie des ›détournement‹ bereits Anfang der 1950er-Jahre nach dem Muster ›umdeuten, umcodieren, zweckentfremden, dekontextualisieren und rekontextualisieren‹ agierte. Avantgarde sei damit immer auch eine Subkultur als eine abweichende Kultur der Gesellschaft⁴¹⁴ – also eine Form der Kultur, die auch Marioni mit einem ›Außenseiter-Club‹ schaffen wollte. Vor diesem Hintergrund zeigen sich die Avantgarde-Bewegungen als Bewegungen, »[...] die auf unorthodoxe Weise ihre eigenes kulturelles Wertesystem leben und gegenüber der herrschenden Kultur als Gegenmodell proagieren wollen.«⁴¹⁵

Tom Marionis oberstes Ziel, Kunst so nah wie möglich am Leben zu machen, realisierte sich in seinen theoretischen wie vor allem seinen praktischen künstlerischen Ideen und Konzepten, in denen das alltägliche Leben selbst zur Kunst werden sollte. Im Sinne avantgardistischer Bewegungen verfolgte auch Tom Marioni so die totale Auflösung der Schnittstelle zwischen Kunst und Leben, wodurch die Kunst gleichzeitig einen eindrücklichen wie nachhaltigen Veränderungsprozess initiieren sollte. Marioni unterläuft mit seinen ›Beer Salons‹ letztlich nicht nur das traditionelle Format der Ausstellung, sondern bedient sich, einem mimetischen Prozess gleich, dem Ritual sowie sämtlichen damit zusammenhängenden Parametern und setzt es als sein übergeordnetes Gestaltungsprinzip ein.

Im Kontext eines stark handlungsorientierten Transformationsbegriffs verortet sich Tom Marionis künstlerische Praxis letztlich im Modus eines gestaltenden sowie ge-

⁴¹⁴ Vgl. Liebl et al.: Before and After Situationism, 2005, S. 15.

⁴¹⁵ Ebd.

stalteten Teils von Wirklichkeit und agiert nicht urteilend auf die äußere Wirklichkeit, sondern aktiv Einfluss nehmend – also formierend wie transformatorisch. Hier manifestiert sich auch Johannes Langs Verständnis von einer ›transformativen Position‹, welche die Veränderung von Handlungen fokussiert und damit eine Transformation des Gegebenen – hier in Form ›des Akts des Biertrinkens mit Freunden als höchste Form der Kunst‹ – erreicht.

4.1.2 BIERTRINKEN ALS PARTIZIPATORISCHE HANDLUNG IN BEER WITH FRIENDS

In den vorherigen Ausführungen konnte gezeigt werden, dass Tom Marioni als Gastgeber sowie als Ritualmacher im Rahmen der Ausrichtung seiner ›Beer Salons‹ einen Raum schafft, in dem sich gesellige temporäre Gemeinschaft grundsätzlich bilden kann. Entscheidend ist in diesem Kontext jedoch, dass dieser Raum nicht öffentlich zugänglich ist. Noch bevor im ›Beer Salon‹ das Regelwerk in Kraft tritt, ist eine Art ›Eintrittsschwelle‹ zu überschreiten, denn an Marionis Zusammenkünften kann nur mit der entsprechenden Einladung teilgenommen werden. Der also sowieso schon limitierte Kreis an Personen, der ein grundsätzliches Interesse am Besuch von Kunstaktionen zeigt, hatte zusätzlich eine Selektion durch den Künstler zu durchlaufen, denn die ›Beer Salons‹ sollten nach Marionis eigener Aussage nie für die Öffentlichkeit und demnach nie für ›alle‹⁴¹⁶ sein. Vielmehr wollte er eine Szene eigens für Außenseiter*innen in der Gegend schaffen. Dieser Wunsch resultierte aus seinen eigenen Erfahrungen: Tom Marioni, der nicht in der *San Francisco Bay Area* geboren war, fühlte sich von der Gemeinschaft, auf die er zum Beispiel in der Kunstschule traf, ausgeschlossen; gleichzeitig stieß auch seine künstlerische Ausdrucksweise auf wenig Akzeptanz. Sein Vorhaben, einen Treffpunkt für Außenseiter*innen zu schaffen, war schließlich so erfolgreich, dass sich seine ›Beer Salons‹ – die der Künstler auch als seine Sozialarbeit bezeichnete – im Laufe der Jahre zu einem Establishment konstituierten.⁴¹⁷

BIER ALS ›SOZIALER SCHMIERSTOFF‹

In der Idee zu Beer with Friends stand für Marioni vor allem eine Frage im Fokus: »How do you connect with the world and other people?«⁴¹⁸ Diese Frage beantwortete sich für Marioni schnell, da Bier für ihn ein ›social lubricant‹ – also ein ›sozialer Schmierstoff‹ – war.⁴¹⁹ Der Konsum von Bier helfe nach Marioni den Menschen, sich in unbekannten Personenkreisen sowie in sozialen Situationen wohler zu fühlen und gleichzeitig geselliger und kontaktfreudiger zu werden.⁴²⁰ Während seiner Zeit als Kurator am *Richmond*

⁴¹⁶ Anders sieht dies in Bezug auf andere Arbeiten wie zum Beispiel die Installation von *Beer with Friends* aus: »It's not open to the public. Except when it's in a museum or a public place. Then it's open to the public. But in my weekly club, it's a club.« Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

⁴¹⁷ Vgl. Held: *The Management Reserves the Right*, 2011, S. 22.

⁴¹⁸ Ratcliff Carter: *The (Almost) Invisible Art of Tom Marioni*, in: Contemporary Arts Center (Hg.): *Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006*, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 12–17, hier S. 15.

⁴¹⁹ Guillaume Désanges: *Tom et Moi*, 2006, S. 134.

⁴²⁰ Vgl. Finkel: *Drinking with Tom Marioni*, 2010.

Art Center hatte Tom Marioni außerdem begonnen, mit den unterschiedlichsten Materialien zu experimentieren. Dabei interessierten ihn vor allem Materialien, die für gewöhnlich nicht als Material der Kunst angesehen worden sind. Dazu gehörten unter anderem auch Materialien, die einen Klang hervorriefen oder die den Geschmackssinn betrafen.⁴²¹ Im Laufe dieser Zeit entstand Marionis große Faszination für Bier, Bierflaschen sowie das Biertrinken, die er im Laufe seines künstlerischen Schaffens immer wieder direkt als Objekt, als Motiv oder als auszuführende partizipatorische Handlung in seine Arbeiten einbringen sollte. Um eine Auswahl dieser Arbeiten geht es im Folgenden.

Im Jahr 1972 zeigte Marioni mit *The Creation of a Situation and Environment While Becoming Increasingly More Intoxicated (Allan Fish Drinks a Case of Beer, 1972, vgl. Abb. 32)* ein, wie er es nannte, ›endurance piece‹ – also ein Ausdauerstück.⁴²² Für die Aktion installierte er in der *Reese Palley Gallery* in San Francisco eine Szenerie, in der er sich etwa acht Stunden aufhielt. Sein erklärtes Ziel war es, in ebendieser Zeit 24 Bier zu trinken. Um eine Situation zu schaffen, in der er sich wohlfühlen konnte, brachte er private Gegenstände wie unter anderem seinen Fernseher und seinen Sessel, ein Tonbandgerät, einen Kühlschrank sowie einen Dosenöffner, der er an einer Schnur an die Decke hing, in den Ausstellungsraum. Marionis Hut und Mantel hingen an einem Nagel an der Wand. Die meiste Zeit über saß Marioni auf dem Sessel und trank Bier; zeitweise spielte Marioni allerdings auch auf einer Conga-Trommel, während er gleichzeitig einen Kassettenrekorder, ein Radio, den Fernseher und einen Schallplattenspieler laufen ließ, sodass eine Kakophonie außerordentlicher Lautstärke entstand. Diese Geräuschkulisse habe dazu gedient, ihn wachzuhalten; vor allem, als er nach einiger Zeit schon sehr betrunken gewesen sei. Für einen Zeitraum von zwei Stunden konnten Besucher*innen dem Ausdauerstück beiwohnen; als die ersten ankamen, sei Marioni bereits betrunken gewesen. Um die Galeriebesucher*innen von sich abzugrenzen, spannte Marioni mehrere schwarz-weiße Fäden quer durch den gesamten Ausstellungsraum. Die im Raum schwebenden Linien dienten Marioni dabei als Projektionsfläche für alles, was sich im Raum befand, und hätten – einer optischen Täuschung

⁴²¹ Marioni versuchte in vielen Projekten, Klang und Geschmack miteinander zu kombinieren. In einem Versuch mit Studierenden sollten diese beispielsweise alle gleichzeitig je eine Möhre durchbeißen, sodass sie zugleich den Biss hören und den Geschmack schmecken konnten. Vgl. Loeffler: Tom Marioni in Conversation, 2011.

⁴²² Marionis Alter Ego ›Allan Fish‹ gab es zu dieser Zeit schon nicht mehr. Als Marioni sein Alias nicht mehr benötigte, gab er öffentlich bekannt, dass es sich dabei um ihn selbst handelte. Vgl. Tom Marioni: Description: Allan Fish Drinks a Case of Beer, in: SiteWorks: San Francisco performance 1969-85, 2000, online verfügbar unter <http://siteworks.exeter.ac.uk/items/show/31>, zuletzt geprüft am 13.04.2020.

gleich – alle Gegenstände und Objekte zu zweidimensionalen gemacht. Im Laufe der Aktion zeichnete sich Marioni außerdem mehrere parallele Linien auf sein Gesicht, die in etwa dessen Konturen entsprachen. Drei zur Seite gerichtete Nasen, ein zusätzliches Auge an der Schläfe sowie ein breiter Mund hätten sein Gesicht wie ein futuristisches Gemälde aussehen lassen. Ein Jahr später stellte Marioni – wie schon nach *Beer with Friends* – die Überreste dieser Aktion aus. Seinen Mantel und seinen Hut hing er wieder an die Wand, darunter stellte er die 17 leeren Bierflaschen, die er während der Aktion getrunken hatte, kopfüber in eine Holzkiste mit vierundzwanzig Schlitzern. Diese Flaschen, die Marioni zusätzlich je einzeln unterschrieb, entsprachen für ihn der Aufzeichnung seiner Handlungen (vgl. Abb. 33).⁴²³ Mit *Allan Fish Drinks a Case of Beer* schuf er eine Umgebung, die sich parallel zu seiner zunehmenden Trunkenheit veränderte und damit zugleich seine ästhetischen Entscheidungen beeinflusste. Er selbst vergleicht die Aktion daher mit einem Jazz-Stück, da sich beide durch eine improvisierte Struktur auszeichnen würden. Die Aktion sei darüber hinaus, obwohl es damals noch keine ›Konzeptkunst‹ gegeben habe, für ihn ausschlaggebend gewesen, um Kunst als Erfahrung zu betrachten.⁴²⁴

Für die Wandskulptur *From China to Czechoslovakia (A World Map in Beer Bottles, 1976)* trank Tom Marioni schließlich jeden Tag eine Flasche Bier aus einem anderen Land, blies anschließend in die leere Flasche und sammelte diese dann auf einem 3,50 Meter langes Regalbrett (vgl. Abb. 34).⁴²⁵ Mit der Arbeit wollte Tom Marioni verbildlichen, dass er sein künstlerisches Schaffen ›all over the map‹ sieht.⁴²⁶ Drei Jahre später brachte Marioni schließlich – wie auch der in der Einleitung bereits erwähnte Emeka Ogboh – mit *Café Society Beer* (1979, vgl. Abb. 35) sein eigenes Bier heraus. In einer Kooperation mit der Brauerei *Anchor Steam Beer Company* konnte dieses Bier in einer speziellen Zusammensetzung gebraut und anschließend in einer Sonderauflage von einhundert Stück in Champagnerflaschen mit kupferfarbenen Bierdeckeln abgefüllt

⁴²³ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 108 f.

⁴²⁴ Die Idee für die Aktion stammt aus Marionis Zeit an der Kunstschule. Ein junger Mann habe damals ein Bild von Marioni kaufen wollen, aber kein Geld gehabt. Marioni eröffnete dem Mann das Angebot, dass er ihm eine Kiste Bier im Gegenzug für das Bild kaufen könne. Der junge Mann habe ihm allerdings lediglich einen 5-Dollar-Schein gegeben (von dem sich Marioni selbst einen Kasten Bier kaufen sollte) und wollte sogar das Wechselgeld wiederhaben. Marioni habe diese Geschichte jahrelang beschäftigt, da seine Intention gewesen sei, das Bild gegen die Erfahrung (sich an einem Kasten Bier betrinken zu können) zu tauschen. Durch die Reaktion des jungen Mannes sei jedoch Geld ins Spiel gekommen, was Marioni sehr gestört habe. Vgl. ebd., S. 108.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 110.

⁴²⁶ Vgl. Marioni: *Artist's Statement*, 2006, S. 9.



Abb. 32

Tom Marioni, *The Creation of a Situation and Environment While Becoming Increasingly More Intoxicated (Allan Fish Drinks a Case of Beer)*, 1971



Abb. 33

Tom Marioni, *Allan Fish Drinks a Case of Beer*, 1972



Abb. 34

Tom Marioni, *From China to Czechoslovakia (A World Map in Beer Bottles)*, 1976



Abb. 35

Tom Marioni, Café Society Beer, 1979

werden.⁴²⁷ Für das Etikett ließ der Künstler eine Radierung von sich im Druck vervielfältigen und auch eine Handlungsanweisung stellte Marioni bereit: Jede Flasche wurde in einer Holzschachtel geliefert, in welcher sich außerdem eine Karte befand. Auf dieser stand, dass es sich bei dem *Café Society Beer* um ein soziales Kunstwerk handle und mit mindestens einer weiteren Person geteilt werden müsse. Nur so könne das Werk vollendet werden. Die Flasche könne anschließend als Aufzeichnung dieses gemeinsamen ›Akts des Biertrinkens‹ und somit als ein Zeichen des sozialen Austausches aufbewahrt werden.⁴²⁸

Im Jahr 1996 entwickelte Tom Marioni wie bereits erwähnt die achtminütige Sonate *Beer Drinking Sonata (for 13 players)* (vgl. Abb. 36)), deren Grundidee auf Tom Marionis Wandskulptur *From China to Czechoslovakia* beruhte. Gemeinsam mit dem Künstler bliesen zwölf weitere Spieler*innen in jeweils eine Bierflasche und erzeugten damit je nach Füllstand der Flasche unterschiedliche Töne und Klänge.⁴²⁹ Das musikalische Stück legte Tom Marioni einer Sonatenform entsprechend in den drei Teilen ›Allegro‹, ›Adagio‹ sowie ›Rondo‹ an:

›Allegro. Thirteen bottles are lined up on a table in front of the performers. The performers stand in a semicircle around the back of the table. Each performer opens a bottle of beer; the bottle opener is passed around the table. All the bottles are the same size, long neck, (Mexican ›Pacífico‹ if possible). On cue, all together, the performers blow into the full bottles with a short burst as if turning up.

Adagio. The players blow once into their bottles after each drink (swig) until the last performer finishes. The performers drink at the own rate so the sounds are random. After each drink, the sound is different from the one before and from the sounds of the other players. As each player finishes the beer, the player puts the bottle on the table.

Rondo. When the last person finishes drinking, all the players pick up their empty bottles and on cue all blow together three times into the bottles. The piece takes about 8 minutes.«⁴³⁰

Der erste Teil, das ›Allegro‹, entspricht der Phase des Einstimmens. In dieser waren die durch das Blasen auf den Bierflaschen erzeugten Töne und Klänge noch sehr hoch, da

⁴²⁷ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 139.

⁴²⁸ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

⁴²⁹ Aufzeichnungen der Sonate sind online zu finden unter Mahone R. Mickey: *Queer IPA Sonata*, 2006, 10:08 min., online verfügbar unter <https://vimeo.com/181338408>, zuletzt geprüft am 14.04.2020 sowie unter Stuart McAdam: *Beer Drinking Sonata (Tom Marioni)*, 4:15 min., online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=tx3XOQBKQ14>, zuletzt geprüft am 30.11.2019

⁴³⁰ Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 222.

die Flaschen noch sehr gefüllt waren. Der mittlere Teil, das ›Adagio‹, fokussierte vor allem das Trinken der Biere. Alle Teilnehmer*innen tranken und spielten zu selbst gewählten Zeitpunkten sowie eine selbst gewählte Dauer lang. Zum Ende dieses Teils der Sonate wurden die Tonhöhen und Klänge allmählich tiefer. Im dritten Teil, dem ›Rondo‹, waren die Bierflaschen bereits leer. Alle dreizehn Spieler*innen bliesen dreimal und zum gleichen Zeitpunkt in die Flaschen und schlossen die *Beer Drinking Sonata* damit ab.

Marioni selbst versteht seine Sonate als Hommage an den amerikanischen Avantgarde-Komponisten John Cage, der mit seinen einfallsreichen Kompositionen und unorthodoxen Ideen die Musik in der Mitte des 20. Jahrhunderts stark prägte.⁴³¹ Cage betrachtete alle Arten von Klängen als potenziell musikalisch und ermutigte sein Publikum immer wieder, jeglichen Klang für sich wahrzunehmen und nicht nur die von den Komponist*innen ausgewählten Elemente. Er vertrat weiter die Annahme, dass es keine Stille auf der Welt gebe, da immer irgendwas zu hören sei. Wichtigstes Gestaltungselement seiner komplexen Musikstücke war der Zufall, so setzte er unter anderem nicht-spezifizierte Instrumente und Gegenstände sowie eine ungenaue Notation oder zufällig bestimmte Abläufe ein.⁴³² Auch in Marioni Stücks, für das er mit der Form der Sonate auf ein klassisches Gestaltungselement zurückgriff, zeigte sich der Einfluss der Komponente des Zufalls. Während die Tonhöhen während des gesamten Stücks nicht durch Marioni beeinflussbar waren, sondern sich diese nach der Trinkgeschwindigkeit seiner Mitspieler*innen veränderten, zeigte sich vor allem in der Durchführung der mittleren Klangsequenz ein ungesteuertes Zusammentreffen aus Schluckgeräuschen sowie den auf den Flaschen erzeugten Klängen.⁴³³

Marioni entwickelte im Laufe der Zeit weiterhin eine große Faszination für die Einfachheit der Zen-Philosophie sowie die ›Heilige Geometrie‹, die sich mit geometrischen Formen und deren symbolischen Bedeutungen befasst. Dieser ›Heiligen Geometrie‹ liegt die Annahme zugrunde, dass in der Realität des Universums alles mit allem verbunden ist und auf einem geometrischen Plan beruht. Ein wichtiges Element dieser Lehre ist der Goldene Schnitt, der zwei Größen in ein bestimmtes Verhältnis zueinan-

⁴³¹ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 196 f.

⁴³² Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: John Cage. American composer, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>, zuletzt geprüft am 14.04.2020.

⁴³³ Vgl. La Ferme du Buisson | Scène nationale – Centre d'art – Cinéma: Tom Marioni. *Beer Drinking Sonata* (for 13 players), performance, 17.09.2011, 17:00 Uhr, online verfügbar unter https://www.lafermedubuisson.com/tom-marioni_1, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

der setzt, welches wiederum vom menschlichen Auge als die ideale Proportion wahrgenommen wird. Der Goldene Schnitt kommt nicht nur in unendlicher Vielfalt in der Natur vor, sondern spielt auch in Kunst und Architektur eine bedeutende Rolle.⁴³⁴ Da sich sowohl der Goldene Schnitt als auch das Goldene Rechteck (als ein Rechteck, dessen Seitenverhältnis im goldenen Schnitt liegt) perfekt für Marionis künstlerische Arbeitsweise eigneten, fertigte der Künstler viele Skulpturen sowie andere Arbeiten auf Grundlage dieses Verhältnisses an.

Seiner Installation *Beer with Friends* fügte Tom Marioni mit *Golden Rectangle* (2000, vgl. Abb. 37) sowie *Golden Rectangle Beer* (2004, vgl. Abb. 38) beispielsweise gleich zwei künstlerische Arbeiten hinzu, die dieses Idealverständnis von Proportion mit seiner großen Leidenschaft – dem Bier – zusammenbrachten. Bei *Golden Rectangle* handelt es sich um ein Holzregal, welches mit leeren Flaschen in einer je variablen Anzahl des Bieres *Pacifico* befüllt ist. Die Abmaße des Regals entsprechen den Proportionen eines goldenen Rechtecks, welches während der Ausstellung zusätzlich goldgelb beleuchtet wird.⁴³⁵ Bei *Golden Rectangle Beer* handelt es sich hingegen um eine Videoarbeit. Das Video, in dem blubberndes und sprudelndes Bier in einem Glas in einer Makroaufnahme zu sehen ist, wird in Dauerschleife abgespielt und auf einem Flachbildschirm gezeigt, der um 45 Grad gekippt an der Wand angebracht ist. Durch diese Art der Aufhängung weist die Form des Bildschirms ebenfalls die Proportionen eines goldenen Rechtecks auf.⁴³⁶ Im Jahr 2017 bringt Marioni schließlich eine Reihe von Aquatinta-Radierungen heraus, in denen er bekannte Motive und Themen aus seinem bisherigen Œuvre (unter anderem Bier angereichert mit Zitrone, das musikalische Bier oder Bier als ›sozialer Schmierstoff‹) mittels einer druckgrafischen Technik erneut aufgreift (vgl. Abb. 39).

EINORDNUNG IN PARTIZIPATORISCHE TENDENZEN

Tom Marioni offeriert im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ einen Möglichkeitsraum, in dem in geselliger Atmosphäre gemeinsam Bier getrunken werden konnte. Formal betrachtet zeichnet sich Marionis Angebot also durch keine bemerkenswerte Differenz zum Alltäglichen – also zum Beispiel dem gemeinsamen Biertrinken in einer Bar – aus. Doch durch das Zusammenspiel aus (der bereits erörterten) rituellen Rahmung und

⁴³⁴ viverson GmbH: Heilige Geometrie – die Sprache der Schöpfung, online verfügbar unter <https://www.viverson.de/online-magazin/heilige-geometrie>, zuletzt geprüft am 14.04.2020.

⁴³⁵ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 199 f.

⁴³⁶ Vgl. Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

einem Beschluss wird aus diesem ›alltäglichen‹ Akt ein ›besonderer‹ Akt und eine Differenz tritt zutage. Würden sich Marionis Gäste nun im Moment ihrer Teilhabe über genau diese Differenz bewusst sein, entstünde in genau diesem Bewusstsein, so argumentiert Max Glauner, die wertvolle, individuelle Erfahrung, die partizipatorische Kunst hervorzurufen vermag und die sich als ein ›Draußen im Mittendrin‹ verorten lässt. Zugleich muss sich in diesem Kontext erneut bewusstgemacht werden, dass – wenn gleich auch im Rahmen von Marionis ›Beer Salons‹ gemeinsam konsumiert wird – in der sensorischen Wahrnehmung des Materials hingegen jeder für sich ist. In Form einer selbstreferenziellen Bezugsebene wird hier das Bier erfahren, die sich dahin gehend von einer intersubjektiven Wahrnehmung unterscheidet, dass sie in ihrer Bezugnahme nicht wechselseitig intentional erfolgen kann (vgl. Kapitel 3.2).

Neben dem individuellen Wahrnehmungshorizont zeigt sich in Marionis ›Beer Salons‹ vor allem der ›gemeinschaftliche‹ Moment der Partizipation, durch welchen sich mittels aktiver Mitarbeit (in Form des Biertrinkens) das Zustandekommen des Werks erst ausdrückt. Diese Form der temporären Gemeinschaftsbildung verweist auf Glauners Modus der ›Kooperation‹. Mit seinen wöchentlichen ›Beer Salons‹ bietet Marioni einen Rahmen an, in dem das Ritual, bestehend aus dem Ablauf ›creation – destruction – consumption‹, gemeinschaftlich durchgeführt und dadurch eine temporäre Verbundenheit hergestellt werden kann. Die Ausführung einer solchen kooperativen Zusammenarbeit sowie der Rahmen und der Ablauf der Handlungen sind nach Glauner durch die Künstler*innen oder Spielleiter*innen – in diesem Fall durch Marioni als Ritualmacher – vorgegeben, während der Verlauf und das Resultat des (Produktions-)Prozesses als weitestgehend offen beschrieben werden kann.

Tom Marioni selbst bezeichnet seine Idee zu *Beer with Friends* sowie vor allem die Ausrichtung seiner ›Beer Salons‹ als ein Erstes beziehungsweise als ›das‹ erste Werk der ›relationalen Ästhetik‹.⁴³⁷ Dieser Aussage stimmt Nicolas Bourriaud zu, jedoch erst einige Jahre nach der Entstehung der Idee. Auf der *Biennale Experiencing Duration* (Lyon 2005) sei Nicolas Bourriaud auf Tom Marioni, der dort seine Installation *Beer with Friends* zeigte, aufmerksam geworden. Nach der Ausstellungseröffnung habe sich Bourriaud schließlich dafür entschuldigt, dass er Marioni nicht in sein Buch über die ›relationale Ästhetik‹ aufgenommen hatte – er sei einfach eine andere Generation und

⁴³⁷ Vgl. Rigelhaupt: TOM MARIONI Conceptual Artist, 2008.



Abb. 36

Tom Marioni, *Beer Drinking Sonata (for 13 players)*, 2011



Abb. 37

Tom Marioni, *Golden Rectangle*, 2000



Abb. 38

Tom Marioni, *Golden Rectangle Beer*, 2004



Abb. 39

Tom Marioni, *Beer with Lemon*, 2017

habe Tom Marioni daher bis dato nicht gekannt.⁴³⁸ Im Folgenden soll analysiert werden, inwieweit Marionis ›Beer Salon‹ als Werk relationaler Kunst bezeichnet werden kann.

Marioni bringt mit seinen ›Beer Salons‹ etwas hervor, was Lars Blunck als Begegnungsstätte und damit in seiner Herstellung von Geselligkeit und temporärer Gemeinschaft als ›Prototypen relationaler Ästhetik‹ beschreibt.⁴³⁹ Auch Nicolas Bourriauds Erörterung des Begriffs der ›Formation‹ zeigt sich hier als schlüssig: Bourriaud sieht in der relationalen Kunst, die soziale Situationen herzustellen vermag, eine Abkehr vom Objektbegriff der Kunst manifestiert. Eine Form nehme daher erst dann ihre Beschaffenheit im Sinne einer realen Existenz an, wenn sie (die Form) durch menschliche Interaktionen eingeleitet werden würde. Daher müsse in einem solchem Kontext von ›Formation‹ und nicht von ›Form‹ gesprochen werden, damit die Abgrenzung zu traditionellen Herstellungsprozessen von Kunst (objekt- und werkorientiert) deutlich werde; meint: relationale Kunst formt, statt Form zu sein. In ebensolchen Formationen würden sich nun nach Bourriaud zwei Ausprägungen zeigen, die die Künstler*innen relationaler Kunst vorschlagen würden – zum einen Momente der Geselligkeit und zum andere Objekte, die Geselligkeit erzeugen.⁴⁴⁰ Sich dieser von Bourriaud aufgestellten Unterscheidung anzunehmen, lohne nach Blunck sehr. So halte sich Nicolas Bourriaud, indem er nicht nur gesellige Momente als relationale Kunst bezeichne, sondern auch Objekten zuspricht, Geselligkeit erzeugen zu können, »[...] die Tür zu einem objektivistischen, zumindest zu einem vom Objekt her fassbaren Kunstbegriff offen.«⁴⁴¹ Diese Objekte seien schlusslogisch dann nur nicht mehr das Ziel, sondern eben das Mittel, um Relationen zu produzieren⁴⁴² – in Marionis ›Beer Salons‹ agiert das Bier als ein solches Objekt.

Lars Bluncks eröffnet im Rahmen seiner Einordnung von Marionis Idee *Beer with Friends* als Werk einer relationalen Kunst darüber hinaus noch einen weiteren, eigenen Bezug: den der Aufführungshaftigkeit. Blunck referiert damit auf eine Aussage Brian O'Dohertys, dass Kunst, sobald man sie in einer Galerie oder einer Vitrine ausstelle, ›in Anführungszeichen‹ zu setzen sei.⁴⁴³ Diese These überträgt Lars Blunck auf die ge-

⁴³⁸ Vgl. McClintock: Tom Marioni, 2013, S. 52.

⁴³⁹ Vgl. Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform?, 2012, S. 19.

⁴⁴⁰ Vgl. Bourriaud: Relational aesthetics, 1998, S. 33.

⁴⁴¹ Vgl. Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform?, 2012, S. 21.

⁴⁴² Vgl. Bourriaud: Relational aesthetics, 1998, S. 33.

⁴⁴³ Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.): Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the white cube, Berlin: Merve Verlag, 1996, S. 103.

samte Kunst im gegenwärtigen zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb und damit auch auf kommunikationsbasierte relationale Kunstwerke. So würden auch diese nicht in ein Museum gelangen, ohne etwas zu zeigen oder auf etwas zu verweisen, und sei es bloß auf sich selbst als Setzung. Das Exponat relationaler Kunst, auf das verwiesen werde, sei in diesem Zusammenhang das Event selbst – also im Falle Tom Marionis der ›Beer Salon‹. Blunck kritisiert vor diesem Hintergrund, dass das Bestehen darauf, dass es (das Exponat) als ein solches (Event) Situationalität und Relationalität herzustellen vermag und die gleichzeitige Behauptung, dass Künstler*innen weniger Produzent*innen und mehr Ermöglicher*innen seien, nicht mehr sei als eine ›Beschwörungsformel‹. Blunck hinterfragt damit zum einen kritisch die Co-Autor*innenschaft von Künstler*innen und Betrachter*innen sowie zum anderen vor allem das, was diese ›angeblich‹ gemeinsam erschaffen würden – das Relationale. Nach Blunck seien jedoch die Künstler*innen nach wie vor die Urheber*innen des entsprechenden Werks, während die Rezipient*innen lediglich deren Vorgaben erfüllen und in Form von unterschiedlich gearteten Handlungen ausführen würden.⁴⁴⁴

Das Entscheidende sei nach Blunck nun, dass die Künstler*innen auf diese Weise zwar soziale Interaktion als künstlerische Strategie und damit als das Werk konstituierend einsetzen würden, der Ausstellungskontext, in dem dies geschehe, diese Strategie aber als eine solche zu erkennen gebe. Die prognostizierte Selbstauflösung des Publikums sei daher nur eine vermeintliche, vielmehr führe das Publikum »[...] das Stück ›soziale Interaktion‹ und seine eigene Abschaffung bloß auf.«⁴⁴⁵ Im Zuge einer solchen Selbst-Exponierung falle das Publikum schließlich in die Rolle eines ›nur‹ Rezipierenden zurück. Die Behauptung, und so schließt Lars Blunck seine Ausführungen ab, dass es in relationaler Kunst vorwiegend um Kommunikation sowie die Herstellung von Gemeinschaft gehe, bleibe daher uneingelöst, da relationale Kunst ihre Relationalität stets mit ausstelle sowie diese vor allem ›zur Schau‹ stelle.

Den vorweg erörterten Diskurs sieht Lars Blunck in Tom Marionis Arbeit *Beer with Friends* vor allem darin bestätigt, dass nicht das Biertrinken an sich, sondern erst der ›Akt des Biertrinkens‹ als Kunst bezeichnet werden würde. Demnach würde sich erst in der Zurschaustellung ebendieser Handlung auch eine Aufmerksamkeit sowie ein Bedeutungshorizont für ebendiese Kunst entwickeln. In der Folge ›sei‹ relationale Kunst

⁴⁴⁴ Vgl. Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform?, 2012, S. 25 f.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 26.

demnach nicht nur, sondern sie ›zeige‹ sich gleichzeitig auch – mit der Konsequenz, dass sich nach Blunck das Publikum nicht auflöse, sondern sich vielmehr erst als ein solches formiere.⁴⁴⁶

Lars Bluncks Ausführungen zielen – um die vorherigen Ausführungen zusammenzufassen – im Wesentlichen auf zwei Thesen ab: Erstens entspreche die Herstellung von echter Situationalität sowie von Relationalität im Ausstellungskontext einem reinen Wunschdenken, da das Publikum in Bluncks Verständnis von Aufführungshaftigkeit eine soziale Interaktion vielmehr aufführe, als sie wirklich zu schaffen. Dieser Aussage soll keineswegs grundsätzlich widersprochen werden, doch es scheint, als habe Blunck seine These vor allem deswegen in Marionis *Beer with Friends* bestätigt gesehen, da auch er keine Unterscheidung zwischen Marionis wöchentlichen ›Beer Salons‹ sowie den Installationen von *Beer with Friends* vorzunehmen scheint. Wie bereits in Kapitel 4.1 dargelegt, kann diese unkorrekte Gleichsetzung in vielen theoretischen Auseinandersetzungen mit Tom Marionis *Beer with Friends* gefunden werden, was in der Folge zu unsauberen Annahmen wie denen von Lars Blunck führt.

Tom Marionis Installationen fungieren in den unterschiedlichsten Ausstellungskontexten als Inszenierungen seiner Grundidee *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*. Im Rahmen dieser können die Ausstellungsbesucher*innen – wie bereits erörtert – meist an nur einem Tag in der Woche an der installierten Bar auch wirklich Biertrinken. An diesen ausgewählten Tagen wie auch zu den Ausstellungseröffnungen finden oftmals auch weitere Programmpunkte statt; ein Beispiel ist hier die Vernissage der Ausstellung *FEAST: Radical Hospitality in Contemporary Art* der SITE Santa Fe (New Mexiko 2014), während der es unter anderem Live-Musik von einer Band gab. Das sich im Rahmen eines solchen Events – der These Lars Bluncks folgend – soziale Interaktion in der Aufführung des Publikums selbst manifestiert, kann kaum abgestritten werden. Vielmehr scheint die Aufführungshaftigkeit im Modus eines ›Sehen und gesehen werden‹ durch das Publikum selbst intendiert (vgl. Abb. 40 und 41). Während der anderen Ausstellungstage hingegen können die Besucher*innen lediglich die bereits beschriebenen Basiselemente sowie etwaige ausstellungsinszenatorische Ergänzungen als Installation anschauen. In diesem Zustand, der einem traditionellen Display-Modus entspricht, scheint sich die Installation *Beer with Friends* jedoch ganz offensichtlich jeglicher Form sozialer Interaktion zu verweigern (vgl. Abb. 42 und 43).

⁴⁴⁶ Vgl. Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform?, 2012, S. 27.

In Marionis ›Beer Salons‹ hingegen manifestiert sich die Herstellung sozialer Situationen und demnach das relationale Moment grundlegend anders. So finden Marionis wöchentliche Treffen überwiegend in nicht-institutionellen Räumen wie verschiedenen Bars oder seinem privaten Atelier statt. Zwar müssen die Gäste, um in Marionis Atelier zu gelangen, auch eine gewisse Schwelle (in seinen Privatraum hinein) übertreten, jedoch ist die Intention eine andere als bei einem Ausstellungsbesuch: Während der Anlass, einen von Marionis ›Beer Salons‹ zu besuchen, als von Beginn an auf Geselligkeit ausgerichtet zu bezeichnen ist, ist das Ziel eines Besuchs einer Ausstellung zumeist das Anschauen ›zur Schau gestellter‹ Kunstobjekte. Zudem finden Marionis Zusammenkünfte stets unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt, während die Gäste gleichzeitig von Marioni exklusiv ausgewählt sind. Marioni versteht seine ›Beer Salons‹ als privaten wie limitierten ›Club‹ und verfolgte damit schon ab der Entstehung der Idee zu *Beer with Friends* eine Causa ganz besonders: Er wollte aus seinen Freund*innen keine Performer*innen machen und demnach auch den ›Akt des Biertrinkens‹ nicht aufführen.

Die zweite These Bluncks zielt im Wesentlichen darauf ab, dass eine Handlung erst in ihrer eigenen Zurschaustellung eine Bedeutung sowie Aufmerksamkeit entwickeln kann. Auch dieser These kann in Bezug auf Tom Marionis ›Beer Salons‹ nicht zugestimmt werden. Es konnte vielmehr bereits in Kapitel 4.1.1 gezeigt werden, dass sich eine Handlung auch durch einen ›Beschluss‹ – im Falle Marionis als Teil eines Rituals – zu einer besonderen sowie einer sich von einer alltäglichen Handlung differenzierenden manifestieren kann. Dazu ist jedoch keineswegs immer eine Zurschaustellung notwendig, da auch ein durch Sprache vollzogener performativer Akt einer Handlung eine besondere Bedeutung sowie Aufmerksamkeit zukommen lassen kann. Das Relationale zeigt sich letztlich in Rahmen von Marionis ›Beer Salons‹ auch ohne das Moment der Aufführungshaftigkeit.



Abb. 40

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2014



Abb. 41

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2014



Abb. 42

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2009

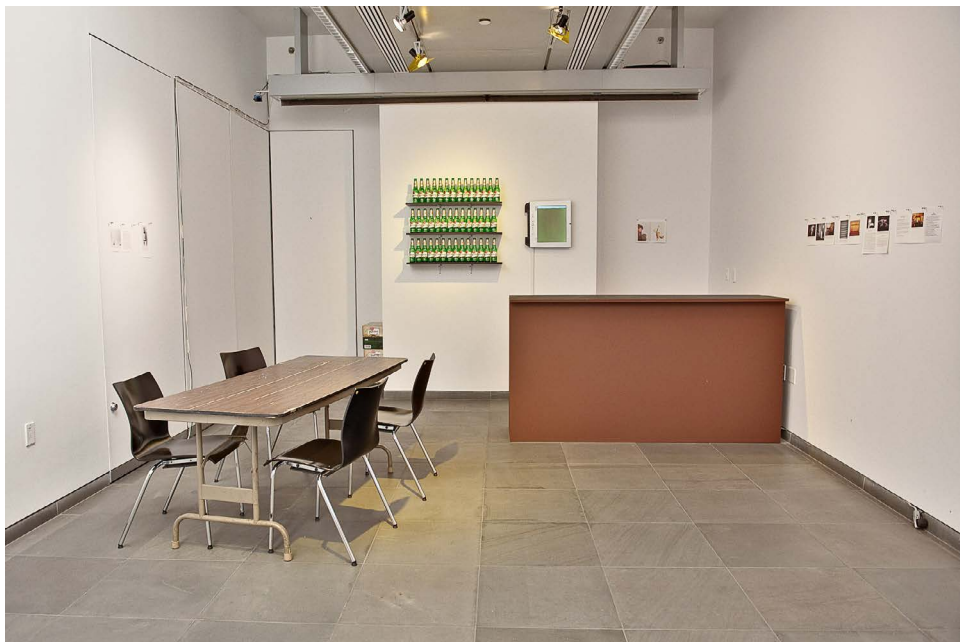


Abb. 43

Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 20010

4.1.3 KONZEPTE VON ORT, RAUM UND ZEIT IN BEER WITH FRIENDS

»Museen: Friedhöfe [...] Museen: Öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhassten oder unbekannten Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten! [...]«⁴⁴⁷

Eine Bar mit Tresen, ein Holztisch mit Stühlen, ein Kühlschrank, ein oder mehrere Regale gefüllt mit leeren Flaschen, ein Holzblockdruck, der das Symbol für die Zahl Pi zeigt und ein Flachbildschirm – diese und zum Teil weitere Objekte sind zu sehen, wenn Tom Marioni seine Installation *Beer with Friends* in einem Ausstellungsraum inszeniert. Die einzelnen Elemente sind sowohl in ihrer Anordnung zueinander als in ihrer Anordnung im Raum flexibel. Objekte wie die Bar oder der Tresen werden zudem erst direkt vor Ort gebaut und können so entsprechend der physischen Gegebenheiten des jeweiligen Ausstellungsraumes passgenau angefertigt werden. Am Ende der Ausstellungszeit werden die Bar und der Tresen abgebaut, zusammen mit den weiteren Elementen verpackt und an einem nächsten Ort erneut, entsprechend der wiederum individuellen Gegebenheiten, variabel inszeniert.

Marionis Installation von *Beer with Friends* wird stets innerhalb eines institutionellen Ausstellungsrahmens zum Beispiel in Galerien oder Museen präsentiert und begegnet dem Publikum dort in einem klassischen Display-Modus eines ›Please do not touch‹.⁴⁴⁸ Die Installation ist gekennzeichnet durch eine Absenz von Gästen und wirkt dadurch verlassen, während einzelne Objekte – wie zum Beispiel die Bar oder der Tresen – ihren ursprünglichen Funktionen entthoben sind. Der Künstler selbst bezeichnet die verschiedenen Objekte seiner Installation daher als Relikte, da sie, sobald sie in den Ausstellungsraum kämen, weder aktiv noch lebendig seien und ihre bisherige Nützlichkeit unterbunden werden würden – die Elemente seien vielmehr tot und innerhalb des musealen Rahmens – welcher dadurch auch einem Friedhof gleiche – lediglich als Überreste zu begreifen.⁴⁴⁹ In Bezug auf den jeweiligen Ausstellungsort kann Marionis Installation von *Beer with Friends* zudem als kontextlos bezeichnet werden, denn der Kontext der Installation ist nicht der Ort, sondern vielmehr die Idee. Im Folgenden soll untersucht

⁴⁴⁷ Filippo Tommaso Marinetti, zit. nach Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1966, S. 27 f.

⁴⁴⁸ Vgl. Blunck: *Biertrinken als höchste Kunstform?*, 2012, S. 19.

⁴⁴⁹ Vgl. Rigelhaupt: *TOM MARIONI Conceptual Artist*, 2008.

werden, wie sich Konzepte von Ort, Raum und Räumlichkeit sowie von Zeit in Tom Marionis Installation *Beer with Friends* sowie vor allem in seinen ›Beer Salons‹ manifestieren.

ZUR ORTSSPEZIFITÄT IN TOM MARIONIS *BEER WITH FRIENDS*

Der ›phänomenologische‹ Typ ortsspezifischer Kunst zeichnet sich nach Kwon (vgl. Kapitel 3.4), dadurch aus, dass Orte als reale physische Räume erfahren werden, die durch individuelle sowie einzigartige Eigenschaften wie zum Beispiel die Abmaße, Proportionen, die Gestaltung von Wänden und Decke oder die Beleuchtung charakterisiert sind. Diese Form ortsspezifischer Kunst weist sich demnach durch eine unauflösbare Beziehung zwischen dem Werk und dem Ort seiner Installation aus. Da die Werke von der Topografie des Ortes formal bestimmt werden, können diese folglich nicht ohne ihre Zerstörung an einen neuen Ort verschoben werden.

Diese Tendenz ortsspezifischer Kunst lässt sich auch in Marionis Installation von *Beer with Friends* ausmachen. So bezieht sich auch seine Installation – wie bereits eingangs erörtert – auf die jeweils physischen Gegebenheiten des entsprechenden Ausstellungsraums. Aufgrund dessen kann sich jeweils eine Beziehung zwischen Werk und Raum bilden, wenngleich diese lediglich von temporärer Dauer ist und demnach keine beständige Referenzialität hervorzurufen vermag. Bei Verlegung an einen anderen Ausstellungsort wird ›die‹ spezifische Installation von *Beer with Friends* zwar zumindest teilweise ›zerstört‹ – da wie erläutert unter anderem die Theke sowie die Bar je andere Abmaße benötigen –, mit jeder Neuinstallation manifestiert sich *Beer with Friends* hingegen aber auch in einer neuen visuellen Gesamterscheinung. In dieser begegnet sie den Ausstellungsbesucher*innen jeweils in einem ›White Cube‹ als einem kontextlosen, sachlichen Ausstellungsraum, der zum Ziel hatte, weder von den Exponaten abzulenken noch auf diese einzuwirken.⁴⁵⁰

Kwon bezeichnet den zweiten Typ ortsspezifischer Kunst als ›sozial-institutionellen‹ Typ, der sich vor allem in Tendenzen wie der ›Konzeptkunst‹ zeigte und sich unter anderem gegen das bestehende Kunstsystem richtete. Orte werden hier nicht nur auf ihre physische Erscheinung reduziert, sondern vor allem als eine Art kulturelle Rahmung verstanden, wenngleich diese auch weiterhin überwiegend von den traditionellen Institutionen von Kunst bestimmt worden sind. Als ›Räume der Kunst‹ grenzten sich diese

⁴⁵⁰ Vgl. Autsch: *Medium Ausstellung*, 2002, S. 15.

zwar bewusst von der Außenwelt ab, vermochten aber gleichzeitig den idealistischen Imperativ der Institutionen zu fördern oder zu verstärken. Ortsspezifische Kunst zu machen, bedeutet vor diesem Hintergrund, institutionelle Konventionen nicht nur zu entschlüsseln, sondern vor allem aufzuzeigen, dass die Institutionen die Bedeutung von Kunst formen sowie deren kulturellen wie ökonomischen Wert modellieren. Damit könne, so Kwon, letztlich auch der Trugschluss von einer Autonomie der Kunst aufgedeckt werden.⁴⁵¹ Auch Marioni richtete sich von Beginn seines künstlerischen Schaffens an gegen traditionelle Kunstinstitutionen, die er als hermetische Systeme begriff. Er provozierte, indem er für die Werke der ›Konzeptkunst‹ mit dem *MOCA* ein eigenes Museum schuf; für Werke, die weder zu kaufen noch zu sammeln waren – schließlich handelte es sich dabei oft ›nur‹ um eine Idee oder um temporäre, ephemere Erscheinungen wie Aktionen und Performances. Die Werke der ›Konzeptkunst‹ hatten dadurch zumeist keinen kommerziellen Wert, waren jedoch moralisch oder politisch betrachtet oftmals umso wichtiger, was Marioni stets intensiv unterstützte.⁴⁵²

Der ›diskursive‹ Typ ortsspezifischer Kunst schließlich betrachtet den Ort eines Kunstwerks auch in Hinblick auf soziale, ökonomische oder politische Parameter, die sich wiederum im Inhalt der Werke widerspiegeln. Der physische Zustand eines bestimmten Ortes wich immer stärker vom Raum der Kunst ab, während gleichzeitig das ›Private‹ und das ›Öffentliche‹ kaum noch voneinander zu unterscheiden waren. An die Stelle des Objekthaften trat immer öfter der Prozess, während der Ort der Kunst nach Kwon verstärkt einem Wissensfeld gleiche, das die verschiedenen Faktoren und Bestandteile im Sinne einer Koexistenz dezentriert und netzwerkartig zusammenbringt. Kwon spricht in diesem Kontext auch von einem Akt der Aushebelung oder einer Mobilisierung der Standortspezifität.⁴⁵³ Diese sieht sie vor allem durch den Druck von Museumskultur und Kunstmarkt aktiviert, denn zur damaligen Zeit galten ortsspezifische Werke – wie bereits erwähnt – als schwierig zu sammeln und unmöglich zu reproduzieren, wodurch diese als sich gegen die institutionellen Gewohnheiten wendend gesehen worden sind.

Vor allem ab dem Ende der 1980er-Jahre seien dann immer häufiger Refabrikationen in Form von Nachfertigungen beziehungsweise Wiederholungen von ortsspezifischen Werken in der Kunstwelt aufgetaucht. Der zunehmende Trend zu dieser Verlagerung

⁴⁵¹ Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 14.

⁴⁵² Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 132 f.

⁴⁵³ Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 14.

oder Reproduktion einmaliger, ortsspezifischer Werke werfe nach Kwon neue Fragen bezüglich Authentizität und Originalität dieser Arbeiten auf.⁴⁵⁴

Künstlerische Arbeiten dieses ortsspezifischen Typs definieren den Ort der Kunst nicht nur neu, sondern dehnen ihn über den bisher bekannten Kunstkontext hinaus aus. Dieser Zusammenhang wird auch in Tom Marionis ›Beer Salons‹ evident. Im Gegensatz zu Marionis Installation von *Beer with Friends* finden diese, wie bereits in Kapitel 4.1 ausführlich erläutert, über die Jahre hinweg an unterschiedlichen Orten sowie unter verschiedenen Bezeichnungen statt. Zunächst beginnt Marioni im Jahr 1973 jeden Mittwochabend in das *MOCA* zu einem Salon einzuladen. Einige Zeit später richtet er in der *Breen's Bar* das *Café Society* aus, im *Jerry & Johnny's* die *Academy of MOCA*, während in seinem Atelier die Treffen schließlich unter den Titeln *Archives of MOCA*, *Café Wednesday* sowie als *Society of Independent Artists* stattfinden. Marioni inszeniert damit in seinen ›Beer Salons‹ nicht nur einen Raum im Raum und überschreitet gleichsam ortsbezogene Grenzen, sondern bietet durch Bezeichnungen wie ›Society‹ oder ›Archives‹ weitere Rahmungen von Räumlichkeit an und verknüpft unterschiedlichste Ort- und Raumbezüge miteinander.

Beginnend im *MOCA* als einem alternativen Kunstraum richtet Tom Marioni seine Treffen bereits dort außerhalb des regulären Ausstellungsbetriebs sowie unter Ausschluss der Öffentlichkeit aus. Die aufmerksamkeitsleitende Erscheinung von Ausstellungsräumen sowie bekannte, disponierte Handlungsmuster wurden dadurch gestört. So war das Ziel eines Besuchs im *MOCA* in diesem Fall nicht das Anschauen von Kunst, sondern das Zusammenkommen in einer Gemeinschaft in einem eher privaten als einem öffentlich-institutionellen Rahmen. Nach nur drei Jahren verlässt Marioni gänzlich den institutionellen Rahmen und beginnt, seine ›Beer Salons‹ in der *Breen's Bar* beziehungsweise im *Jerry & Johnny's* auszurichten. Die Bar an sich war schon immer ein höchst sozialer Raum und damit mehr als ein Ort, an dem Getränke verkauft und konsumiert werden. Die Bar ist auch und vor allem ein Ort, an dem lebhaftes, zum Beispiel auch von gesellschaftlich-politischen Themen bestimmte, Gespräche geführt werden und an dem sich temporäre Gemeinschaften bilden können. Als ein solcher Ort waren Bars auch immer schon für Künstler*innen von großer Faszination, sodass diese oftmals solche Einrichtungen für egalitäre Treffen zum allgemeinen oder künstlerischen Austausch nutzten, dort Kollektive oder andere Zusammenschlüsse gründeten oder so-

⁴⁵⁴ Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 31.

gar ihre eigenen Bars eröffneten. Während schon in den 1910er-Jahren in der Bar *Café de Flore*, Paris, Künstler*innen wie Apollinaire und André Breton über die Prinzipien des Surrealismus diskutierten, gründeten die Abstrakten Expressionisten rund um Willem de Kooning im New York der frühen 1950er-Jahre die Einrichtung *The Club*. Gemeinsam versuchten sie, einen Ort frei von sozialen Hierarchien zu schaffen und sich damit bestehenden gesellschaftlichen Konventionen gemeinschaftlich zu widersetzen. Neben Treffen, die nur für die Gruppenmitglieder bestimmt waren, organisierte *The Club* auch offene Abende zum Beispiel mit Podiumsdiskussionen oder intellektuellen Vorträgen.⁴⁵⁵ Während Andy Warhol mit seinen Künstlerkolleg*innen der *Factory* das *Max's Kansas City* zu einem alternativen Raum für die damalige Kunstszene erklärte, eröffnete 1977 das legendäre *Studio 54*, in dem sich neben namhaften Künstler*innen auch Musiker*innen oder Filmstars einfanden, um exzessiv zu feiern. Im *Colony Room Club* im Londoner Stadtteil Soho fanden sich schließlich die *Young British Artists* zu einer Gemeinschaft zusammen⁴⁵⁶, während Jörg Immendorff in 1984 das *La Paloma* auf der Hamburger Reeperbahn eröffnete und Martin Kippenberger eine Zeit lang die angesagte Bar *SO36* in Berlin-Kreuzberg führte – die Liste ließe sich fortsetzen.

Tom Marioni fühlte sich vor allem von dem *Les Deux Magots* in Paris als einem Künstlertreff zur Ausrichtung seiner wöchentlichen ›Beer Salons‹ inspiriert, doch was diesem Café und den zuvor aufgezählten Bars gemein ist – und hier setzt auch explizit Marionis Interesse an – ist das gemeinschaftsstiftende Moment, das ebensolche Einrichtungen aktivieren können. Gleichzeitig können Etablissements wie Bars und Cafés die Konstruktion einer fiktiven Räumlichkeit an einem realen Ort ermöglichen, welche sich als Basis inmitten der Komplexität des eigenen Lebens verortet. Eine Bar kann in dieser Funktion eine temporäre Flucht aus der Banalität oder einer Überforderung des Alltags bieten; sich aber auch als Widerstand gegen das Orthodoxe formieren – sich in jedem Fall aber als Raum auf der Schnittstelle zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen sowie der Kunst und dem Leben manifestieren.⁴⁵⁷

Nachdem Tom Marioni über einen Zeitraum von fast 15 Jahren seine wöchentlichen ›Beer Salons‹ in verschiedenen Bars ausrichtete und seine Arbeit damit in stets unterschiedliche Settings überführte, wechselt der Künstler im Jahr 1990 noch einmal den

⁴⁵⁵ Vgl. Thomas Miessgang: *The Bar. The history of the artists' bar in Vienna*, in: *Spike Magazin*, 2015, online verfügbar unter <http://www.spikeartmagazine.com/articles/bar>, zuletzt geprüft am 24.05.2020.

⁴⁵⁶ Louisa Baumgartel: *Die legendären Künstlerbars*, 2018, online verfügbar unter <https://blog.singulart.com/de/2018/06/20/die-legendaren-kunstlerbars/>, zuletzt geprüft am 24.05.2020.

⁴⁵⁷ Miessgang: *The Bar*, 2015.

Standort, um ab dieser Zeit seine exklusiven Gäste in sein privates Atelier einzuladen. Damit holte er sich einen Teil einer, wenn auch explizit ausgewählten, Öffentlichkeit in einen Raum hinein, der historisch betrachtet privates Umfeld wie vor allem Arbeitsstätte war. Das Atelier im Allgemeinen sowie vor allem als konkretisierter sowie phantasmatisch aufgeladener Raum stand seit den 1960er-Jahren immer wieder in der Kritik – während zunächst vor allem sein privater Charakter kritisiert worden war, ging es ab den 1990er-Jahren tendenziell eher darum, das Atelier verstärkt zu verlassen und damit den gewachsenen Forderungen nach Mobilität und einer Standortflexibilität zu folgen. Doch auch die gerade in diesem Kontext viel diskutierte Figur des ›artist in the studio‹ zeichne sich, so Isabelle Graw, bei genauem Hinsehen keineswegs durch ein Dasein in Einsamkeit aus. Vielmehr könne ein Atelier auch – positiver konnotiert – als ›relativ autonomer Raum, der Schutz bietet und Privatheit ermöglicht‹ betrachtet werden, während gleichzeitig die Entscheidung darüber, wer in das Atelier hineingelangt, bei ebendiesem ›artist in the studio‹ läge.⁴⁵⁸

In diesem Kontext hinterfragte vor allem auch Daniel Buren eingehend die Beziehung zwischen der Produktion von Kunst und ihrer Präsentation, da das Kunstwerk auf seinem Weg von seinem Herstellungsort zu seinem Ausstellungsort von einer starken Wesensveränderung sowie einem Wirkungsverlust betroffen sei.⁴⁵⁹ Ab den 1970er-Jahren zielten Forderungen wie die Burens daher auf eine grundsätzliche Abkehr von bisherigen Formen des Ateliers und damit auf eine Öffnung zu einer flexibleren Arbeit vor Ort ab, mittels dieser erneut das bisherige Selbstverständnis eines ›artist in the studio‹ hinterfragt oder mitunter sogar aufgehoben worden ist. Tendenzen einer solchen ›post-studio art‹ hinterfragten die Werke von Kunst, die in der Zurückgezogenheit eines Studios entstanden, und fokussierten, indem sie das Atelier verließen, stattdessen stärker die Gleichsetzung von Kunst mit gesellschaftlicher Praxis.⁴⁶⁰

Die Überschreitung von Grenzen, zum Beispiel die zwischen Kunst und Leben, entsprach im Kern Tom Marionis Verständnis von sozialer Kunst. Als eine solche beschrieb er auch die Tatsache, dass er sich ›die gesellschaftliche Praxis‹ in sein Atelier holte und sich dort in den direkten Kontakt mit einem Publikum begab, welches dadurch nicht

⁴⁵⁸ Vgl. Isabelle Graw: Vorwort. Atelier – Raum ohne Zeit, in: Texte zur Kunst, Nr. 49, 2003, online verfügbar unter <https://www.textezurkunst.de/49/vorwort-61/>, zuletzt geprüft am 23.05.2020.

⁴⁵⁹ Zitiert nach Sabiene Autsch: ›Epositionen‹ – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch, in: Sabiene Autsch; Michael Grisko; Peter Seibert (Hrsg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 27–54, hier S. 27.

⁴⁶⁰ Graw: Vorwort, 2003.

nur zu seinen Gästen, sondern vor allem auch zu seinen Co-Produzent*innen wurde.⁴⁶¹ Aus seinem Atelier machte der Künstler so einen sozialen Treffpunkt, an dem im offenen, kollektiven Austausch temporäre Gemeinschaft sowie – hier sei an die Erhebung des Akts des Biertrinkens mit Freunden zur höchsten Kunst erinnert – Projekte künstlerischen Ausdrucks gemeinsam und ›in situ‹ hergestellt werden. Das Atelier als Ort, an dem Kunst vormals nur hergestellt, und der Ausstellungsraum, an dem Kunst nur betrachtet oder anders sinnlich wahrgenommen worden ist, fallen hier zusammen und werden fusioniert. Das ›Kunstwerk‹ – der Akt des Biertrinkens – zeigt sich an diesem neuen Ort als Prozess sowie als entmaterialisierte und entästhetisierte Erscheinung.

ORTE ALS GEGENORTE: MICHEL FOUCAULTS HETEROTOPIEN

In Bezug auf Konzepte von Raum und Ort in Marionis ›Beer Salons‹ soll schlussendlich noch der Begriff der Heterotopie eingebracht werden. So schafft Marioni mit seinen alternativen (Kunst-)Räumen einen Gegenort als einen ›Ort außerhalb aller Orte‹, den Michel Foucault als Heterotopie bezeichnet. Heterotopien sind Raumkonzepte, »[...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind.«⁴⁶² Räume versteht Foucault daher weder als etwas Homogenes, noch als etwas Leeres; vielmehr sei jeder Raum mit vielfältigen Qualitäten aufgeladen und dadurch durch zahlreiche Beziehungen und Gegebenheiten gekennzeichnet.⁴⁶³ Heterotopien würden sich deswegen strukturell von anderen Räumen in dem Sinne unterscheiden, dass sie mehrere solcher Räume sowie Raumqualitäten an einem einzigen Ort verbinden und in Beziehung zueinander setzen könnten.⁴⁶⁴

Die Heterotopie funktioniere dieser Logik folgend daher am besten, wenn »[...] die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.«⁴⁶⁵ Ein solcher Bruch zeige sich nach Michel Foucault entweder in einer nahezu niemals ablaufenden Zeit (wie sie zum Beispiel in Bibliotheken zu finden beziehungsweise zu erfahren sei) oder einer Zeit, die sich als sehr flüchtig zeigt (auf Festen oder auch in gastronomischen Einrichtungen wie einer Bar). In dieser Überlagerung verschiedener Räume, Räumlichkeiten und Zeiten entsteht die Heterotopie als ein Dazwischen, als eine Art Konfiguration temporärer

⁴⁶¹ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 194.

⁴⁶² Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, S. 34–46, hier S. 39.

⁴⁶³ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 42.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 43.

Ordnung. Diese Ordnung sei weiter durch ein System von Öffnungen und Schließungen gekennzeichnet, das⁴⁶⁶

»[...] sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im allgemeinen ist ein heterotopischer Plan nicht ohne weiteres zugänglich. Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muß sich Riten und Reinigungen unterziehen. Man kann nur mit einer gewissen Erlaubnis und mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten.«⁴⁶⁷

Heterotopien erschaffen in ihrer Differenz zum realen Raum also ein Raumsystem, welches Zwischenräume stärker betont und sich dadurch den konventionellen Logiken der Welt und der Gesellschaft entziehen kann. Auch Marionis ›Beer Salons‹ sind nicht ohne Weiteres zugänglich, kann an diesen doch nur nach Erhalt einer persönlichen Einladung (oder als Gast eines Barkeepers) partizipiert werden. Ist diese Schwelle – die hier also als System aus Öffnungen und Schließungen zu begreifen ist – überschritten, sind Regeln einzuhalten, was im Rückgriff auf Foucault der ›Vollziehung gewisser Gesten‹ entspricht. Tom Marionis ›Beer Salon‹ kann demnach als eine Form der Heterotopie und damit als ein Raumsystem, innerhalb dessen Strukturen eigene Realitäten verhandelt werden können, bezeichnet werden.

LINEARE UND ZYKLISCHE WIEDERHOLUNGEN – ASPEKTE VON ZEIT IN TOM

MARIONIS *BEER WITH FRIENDS*

Während die vorherigen Ausführungen vor allem Ort- wie Raumkonzepte eingehend untersuchten, sollen im Folgenden und zum Abschluss dieses Teilkapitels verschiedene Perspektiven auf Zeit eröffnet werden. In den Überlegungen zu Michel Foucaults Begriff der Heterotopien konnte bereits herausgestellt werden, dass die Zeitspanne, in der Marioni den Gästen seinen ›Beer Salon‹ als eine Form der Heterotopie zur Verfügung stellt, von einem festen Beginn sowie Ende definiert ist.

Dennoch, und hier kann erneut an Nicolas Bourriauds Ausführungen zur ›relationalen Ästhetik‹ angeknüpft werden, ist Tom Marionis ›Beer Salon‹ kein abgeschlossenes Kunstwerk im traditionellen Verständnis, dass also präsentiert wird, um – innerhalb eines fest definierten und monumentalen Zeitrahmens zugänglich – von einem universalen Publikum konsumiert zu werden. Vielmehr vergeht eine tatsächliche Zeit, in welcher die von den Künstler*innen eingeladenen Partizipient*innen reale Erfahrungen

⁴⁶⁶ Vgl. Foucault: *Andere Räume*, 1990, S. 43 f.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 44.

machen können.⁴⁶⁸ In dieser tatsächlichen Zeit manifestiert sich gleichzeitig auch, in Bezug auf das vorgestellte Konzept der Heterotopie als ein Raummodell, eine faktische Zeit, die sich durch ihre Flüchtigkeit auszeichnet und die dadurch zeitliche Grenzen aufzulösen vermag.

Beer with Friends als Installation sowie vor allem als Kunstpraxis im Rahmen der ›Beer Salons‹ konfrontiert weiterhin mit einem eher ungewöhnlichen Zeitrahmen, da Marioni seine Treffen kontinuierlich und über einen Zeitraum von bis dato fast 50 Jahren ausrichtete. Mit der Erstausrichtung im Jahr 1970 bedeutet das, dass sich die ›Beer Salons‹ nicht nur im zeitlichen Verlauf aus verschiedenen Perspektiven veränderte, sondern dass das ganze ›Konzept‹ der ›Beer Salons‹ einer zeitlichen Dehnung wie Verlangsamung unterliegt. So konstatiert Helmut Freidel, dass erst »[...] die Dehnung des Augenblicks in die Zeit einer Geschichte [...] der Beiläufigkeit und dem Vergessen entgegen [wirke].«⁴⁶⁹

Tom Marioni nutzt das Moment der stetigen Wiederholung und Neuinszenierung seiner ›Beer Salons‹ vor allem, um der grundsätzlichen Flüchtigkeit des kollektiven Biertrinkens, der zeitlich begrenzten Gemeinschaft und damit auch der zeitlich eingeschränkten Möglichkeit zur Partizipation etwas entgegenzusetzen. Ein solcher Modus der Wiederholung konstituiert sich dabei als ein Dazwischen – zwischen der Erinnerung, also dem Vergangenen, und dem Neuen, also der Zukunft. So entspricht jede Wiederholung einer Neuausrichtung, fungiert aber gleichzeitig auch als eine Verknüpfung mit dem bereits Dagewesenen und damit als Referenz auf die Ursprungsidee. Das Moment der Wiederholung ist weiterhin durch einen prinzipiell offenen Ausgang gekennzeichnet, da Tom Marioni zum einen bis dato kein Ende von *Beer with Friends* angekündigt hat und der Künstler zum anderen bereits angekündigt hat, dass zumindest die Installationen auch nach seinem Tod weiterhin ausgestellt werden sollen.⁴⁷⁰ Renate Rüdiger unterscheidet in Hinsicht auf die Gestaltung zeitlicher Abläufe die ›Wiederholung‹ von dem ›Zyklischen‹: Während die ›Wiederholung‹ einem Ablauf entspreche, der sich vor allem durch ein lineares und zielgerichtetes Streben auszeichne, beschreibt sie das ›Zyklische‹ als etwas Kreisendes, immer wieder neu ansetzendes Suchendes, dass folglich

⁴⁶⁸ Vgl. Bourriaud: *Relational aesthetics*, 1998, S. 29.

⁴⁶⁹ Vgl. Helmut Freidel: »Weshalb ist das Vergnügen an der Langsamkeit verschwunden?«, in: Helmut Friedel; Susanne Gaensheimer (Hrsg.): *Moments in time. On narration and slowness*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999, S. 7–10, hier S. 7.

⁴⁷⁰ Riedel: Oral history interview with Tom Marioni, 2017.

eher einem lang angesetztem Experiment entspreche.⁴⁷¹ Dieses ›Zyklische‹ zeigt sich auch in Tom Marionis ›Beer Salons‹ sehr deutlich, da sich diese in einem permanenten Ablauf aus Ausrichtung, Abhaltung und Neuausrichtung befinden und sich dadurch stets neu konstituieren.

In dieser Wiederholung zeigen sich zugleich – hier sei an die bereits erörterten Strategien der Musealisierung des Ephemereren (Rübel) erinnert – konservatorische Strategien. Wie bereits erwähnt, zeichneten sich unzählige Werke zum Beispiel aus dem Kontext der ›Konzeptkunst‹ dadurch aus, dass sie weder zu sammeln, noch zu archivieren oder zu konservieren waren. Wenngleich Strategien der Wiederholung in der Kunst – vor allem vor dem Hintergrund der Diskussion um Authentizität und Originalität von Werken – historisch eher negativ behaftet waren, wurden diese spätestens durch performative Tendenzen ab den 1960er-Jahren bewusst als künstlerisches Ausdrucksmittel eingesetzt.⁴⁷²

In der sich daran anschließenden Positivierung der Repetition wurde letztlich herausgestellt, dass Wiederholungen nicht aufgrund eines Mangels an neuen Ideen durchgeführt werden und es sich darüber hinaus auch nicht um bloße Kopien des Bestehenden handelt, sondern dass sich gerade in der Herausarbeitung von kleinen bis kleinsten Differenzen erst die Kraft der Repetition zeigt. Während sich Marcel Duchamps Begriff der ›infra-geringen Differenz‹ darauf bezieht, dass auch zwei in derselben Gussform hergestellte Formen nicht identisch seien, sondern sich vielmehr durch eine sogenannte ›infra-geringe Differenz‹ unterscheiden würden⁴⁷³, befassten sich auch Philosophen wie beispielsweise Søren Kierkegaard oder Gilles Deleuze mit dem Wiederholungsparadox. Beide haben sich letztlich deutlich für die Bejahung von Differenzen sowie für das Ende der Unterwerfung der Wiederholung unter die Ähnlichkeit ausgesprochen.⁴⁷⁴

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass im Modus der Repetition ein großes Potenzial liegt. Auch Tom Marionis ›Beer Salons‹ ermöglichten durch ihr transformatorisches Wesen über viele Jahrzehnte hinweg mannigfaltige Wahrnehmungs- wie Ausdruckswei-

⁴⁷¹ Vgl. Renate Rüdiger: Die Kunst der Linksdrehung. Plädoyer für die Kunst als Zeitsouverän, Aachen: Karin Fischer Verlag, 2001, S. 91.

⁴⁷² Siehe vertiefend dazu Till Julian Huss; Elena Winkler (Hrsg.): Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, 2017.

⁴⁷³ Zitiert nach Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont Buchverlag, 1999, S. 108.

⁴⁷⁴ Vgl. Joy Kristin Kalu: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 25 f.

sen. Als Form eines künstlerischen Reenactments werden die ›Beer Salons‹ nicht immer wieder ›gleich‹ aufgeführt, sondern wachsen vielmehr jedes Mal an der Differenz zum vorherigen wie zum zukünftigen. Dies wird dadurch potenziert, dass sich nicht nur die ›Beer Salons‹ in der Form ihrer Ausrichtung verändern, sondern gleichsam auch Tom Marioni selbst als Gastgeber, die Gäste sowie deren Werte oder Lebensstile, die politischen oder gesellschaftlichen Verhältnisse sich verändern. Diese und weitere Tendenzen von Wandel zeigen sich vor dem Hintergrund der jeweiligen Zeit und Generationen im jeweiligen ›Werk‹ verortet.

4.2 RESÜMEE

»WHAT IS ART FOR?

For beauty,

For history,

For decorating apartments.

For people to laugh at,

For imitating nature,

For therapy,

For seeing in a new way.

For an educated audience,

For enlightenment,

For political agendas.

For glorifying the church in the Renaissance,

For glorifying the state under communism,

For glorifying the rich in capitalism,

For recording society in a poetic way.«⁴⁷⁵

Ob als Künstler oder Kurator, Autor oder Herausgeber, Museumsleiter oder Biertrinker, Gastgeber oder Ritualmacher: Tom Marioni verfolgte in all diesen Rollen stets seine grundlegende Idee sowie sein Ziel, Kunst zu schaffen, die sich so nah wie möglich am Leben positioniert. Sein extrem vielseitiges künstlerisches Wirken richtet Tom Marioni daher stets mittels seiner eigenen sozialen Agenda auf die Gesellschaft aus. Seine Kunst soll und sollte stets Gemeinschaft erzeugen und nicht ›zur Schau gestellt werden‹, im Gegensatz zu Relikten im Museum nicht tot, sondern lebendig sein.

Als Marioni 1970 sein eigenes Museum gründete, das *Museum of Conceptual Art*, verstand er dies als radikalen Akt und das MOCA zugleich als sein größtes soziales Kunstwerk. Doch nicht nur mit der Schaffung dieses alternativen Kunstraums sollte er die kalifornische Kunstszenen revolutionieren, denn im selben Jahr schuf er mit *The Act of*

⁴⁷⁵ Vgl. Marioni: *Beer, art, and philosophy*, 2003, S. 205.

Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art ein Werk relationaler Kunst – nach Marionis Aussagen sogar das erste relationale Kunstwerk überhaupt. Als Konzeptkünstler verfolgte er damit zum einen eine Intellektualisierung von Kunst – vor dem Hintergrund des Primats der Idee –, zum anderen aber vor allem eine Entmaterialisierung dieser. In zahlreichen Aktionen, letztlich aber vor allem in der jahrzehntelangen Kunstpraxis von *Beer with Friends*, stellte Marioni stets das Prozesshafte, das Immaterielle als das Werk in den Vordergrund seines Schaffens.

In dem Bestreben, einen ›Club‹ für Außenseiter, wie er selbst einer war, zu kreieren, entstand mit Tom Marionis ›Beer Salons‹ ein Forum für den Austausch und soziale Interaktion. Er setzte damit schon frühzeitig der von ihm kritisierten ›Spektakel-Charakter‹ der Kunst etwas entgegen, denn Marioni initiierte nicht nur echte Gemeinschaft, sondern überwand auch institutionelle Strukturen und entwickelte diese weiter. Wenn gleich Marioni diese über die Jahre stets weiterentwickelte oder besser: neu ordnete, kann als ständige Konstante das Ziel, mittels der Zusammenkünfte eine gesellige Gemeinschaft herzustellen, festgehalten werden. Dieser Akt der Gemeinschaftsbildung ist das, was Marioni unter unsichtbarer Kunst versteht. Marionis oberstes Ziel war es stets, mit seinen ›Beer Salons‹ die Grenze zwischen Kunst und Leben möglichst vollständig aufzuheben. Gleichzeitig, und dies erscheint zunächst etwas widersprüchlich, verorteten sich seine Zusammenkünfte dennoch zwischen Exklusivität und Öffentlichkeit. Marionis ›Beer Salons‹ waren nie für ›alle‹ bestimmt, denn Marionis Gast werden konnte nur, wer eine persönliche Einladung erhielt. Die Einladung stellte hiermit eine Eintrittsschwelle dar, über die sich die Zusammensetzung der Gäste konstituiert. Nach dem Übertreten dieser ersten Schwelle tritt zugleich Marionis Regelwerk in Kraft, welches neben verschiedenen Handlungsanweisungen vor allem Vorgaben und Restriktionen bereithält. Sowohl die Einladung als auch das Regelwerk fungieren hier als elementare Mittel gelebter Transformationspraxis. Dies zeigt sich auch in Marionis performativer Übersetzung bekannter Rituale.

Marioni versteht das Konzept seiner ›Beer Salons‹ als Ritual, in welchem er selbst als Ritualmeister auftritt. Es zeigt sich, dass in der Initiierung und Durchführung des Rituals als einem Objekt der Kultur sowie der Teilhabe an diesem das von Mieke Bal beschriebene produktive Verhältnis zwischen Macher, Werk und Betrachter*innen entsteht. Rituale sind grundsätzlich so strukturiert, dass – verortet in einem ordnungsstiftenden Ritualrahmen – mittels der Durchführung gemeinsamer, repetitiver Hand-

lungen eine Form von Gemeinschaft geschaffen werden kann. Innerhalb dieses allen Teilnehmer*innen bekannten Rahmens zeigt sich die performative Dimension, die für die Durchführung von Ritualen immer notwendig ist: Im Falle von Marionis ›Beer Salons‹ ist diese performative Dimension vor allem in der sprachlichen Erhebung des ›Biertrinkens mit Freunden‹ zu einem künstlerischen Akt und höchsten Form der Kunst immanent. Auf Grundlage dieses Beschlusses mündet letztlich die ausführende Handlung der Partizipant*innen in der körperlichen Aktivität des Biertrinkens und somit in einer sensorischen Erfahrung. Im rituellen Handlungsablauf bestehend aus ›creation – destruction – consumption‹ zeigen sich zudem transformatorische Strategien eines ›Cultural Hacking‹: So unterläuft Marioni traditionelle hermetische Kunstsyste, indem er das Ritual als übergeordnetes Gestaltungsprinzip einsetzt, welches letztlich in der Lage ist, neue Lesarten des Gewohnten zu schaffen. Hier zeigt sich die Bedeutsamkeit der gelebten Erfahrung, die auch Thomas Düllo betonte: In der konkreten Handlungserfahrung und -entwicklung erwerben die Rezipient*innen – also Marionis Gäste, aber auch er selbst – performative Identitätsbildungsmöglichkeiten. Im neu gebildeten Kollektiv können Orientierungsmuster nicht nur individuell erfahren, sondern auch verschoben und mitgestaltet werden.

Die Durchführung partizipatorischer Handlungen und vor allem das gemeinsame Biertrinken zeigen sich im Rahmen von Marionis ›Beer Salons‹ im Modus der Kooperation. Erst in der aktiven, gemeinschaftlichen Mitarbeit aller Partizipant*innen vermag sich das Werk als Prozess zu manifestieren, wenngleich das Ergebnis der kooperativen Zusammenarbeit als tendenziell offen beschrieben werden kann. Die erörterten Phänomene des Kollektiven zeigen sich als ephemere und temporäre und lösen in ihrer Performativität den Wandel eines künstlerischen Werks zum Ereignis aus. Im Verständnis der ›relationalen Ästhetik‹ fungieren Marionis wöchentliche Treffen als Begegnungsstätte zur Herstellung von Geselligkeit und Gemeinschaft, womit sie sich gleichzeitig vom Objektbegriff der Kunst abwendeten. Es zeigte sich zuletzt auch, dass sich das Relationale im Rahmen von Tom Marionis ›Beer Salons‹ auch ohne das Moment der Aufführungshaftigkeit zeigt. Der Autorin sind leider keine persönlichen Erfahrungsberichte von Teilnehmer*innen der ›Beer Salons‹ zugänglich gewesen. Erst durch diese ließe sich detaillierter beschreiben und abschließend feststellen, wie die konkreten Handlungserfahrungen individuell und das Ritual als ein kulturelles Angebot wahrgenommen worden sind oder wie sich Tendenzen kultureller Transformationen zeigten.

Die Idee von Bier als einem Hilfsmittel zur Kommunikation faszinierte Tom Marioni seit seiner Zeit an der Kunsthochschule, sodass sich der Künstler in unzähligen seiner künstlerischen Arbeiten mit dem Motiv oder dem Material Bier auseinandersetzt. Im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ übernimmt das Bier vor allem die Rolle eines ›sozialen Schmierstoffs‹. Nach Marioni helfe der Konsum von Bier vor allem in unbekannten Personenkreisen, sich wohler zu fühlen und damit kontaktfreudiger zu werden. Durch die enge Verbindung von Bier als einer flüssigen alimentären Realie und der soziokulturellen Identität des Menschen können sich im aktiven Dialog zwischen Material und Mensch sowie im Vorgang des gemeinsamen Trinkens gleichsam soziokulturelle Beziehungen konstituieren, die letztlich Geselligkeit sowie temporäre Gemeinschaften zu erzeugen vermögen. Es zeigt sich bereits hier – auch ohne individuelle Erfahrungsberichte – ein gewisses Lern- oder genauer noch Transformationspotenzial innerhalb der kulturellen Praxen und ihren Akteur*innen.

Tom Marionis Installation *Beer with Friends* begegnet dem Publikum hingegen in einem institutionellen Ausstellungsrahmen und hier im klassischen Display-Modus. Der Künstler selbst bezeichnet die so ausgestellten Objekte als Relikte, da sie für ihn nicht lebendig, sondern vielmehr tot und – bezogen auf den Ort der Ausstellung – kontextlos sind. Im Sinne eines phänomenologischen Typs ortsspezifischer Kunst zeichnet sich der Ausstellungsraum zwar durch individuelle, jedoch lediglich auf die physischen Raumkonstitutionen bezogenen Eigenschaften aus. Das Marioni dennoch über viele Jahre immer wieder seine Werke und auch die Installation *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* in Museen und Galerien ausstellte, ist wohl eher dem Umstand geschuldet, dass er auch er als Künstler und Kurator eine Sichtbarkeit nach außen erzielen wollte. Dennoch verließ er mit seinen ›Beer Salons‹ schließlich diese Art kontextloser Räume. Während er die exklusiven Treffen zunächst im MOCA ausrichtete, wechselte er nach kurzer Zeit in eine Bar, die als ein die Kommunikation steigernde Räumlichkeit sowie als höchst sozialer Raum in der Funktion eines diskursiven Typs ortsspezifischer Kunst auch Bezüge bereithält, die über die rein physischen Merkmale hinausgehen. Letzter Ausrichtungsort seiner ›Beer Salons‹ war dann Marionis eigenes Atelier – ein historisch geprägter wie vormals überwiegend privater Raum sowie Arbeitsstätte, deren Grenzen er seine Gäste bewusst überschreiten ließ. Marioni inszeniert so ›in situ‹ einen kollektiven Treffpunkt, der sich – wie auch bereits die Bar – sowohl auf der Schnittstelle von Privatem und Öffentlichem als auch der von Kunst

und Leben verstetigt. Es konnte abschließend herausgearbeitet werden, dass Marionni mit seinen ›Beer Salons‹ Gegenorte schafft, die sich als Foucaultsche Heterotopie zeigen. Als ›Raumkonzept im Raum‹ – und damit gleichzeitig als ›Ort außerhalb aller Orte‹ – vermag der ›Beer Salon‹ durch seine strukturelle Gestalt sowohl Räume, Räumlichkeiten und Zeiten in einem ›Dazwischen‹ zu konfigurieren, dass sich als temporäre Ordnung zeigt und sich zugleich herkömmlichen Logiken widersetzt. Es zeigt sich, dass Heterotopien als ästhetische Erfahrungsräume – wie die untersuchten ›Beer Salons‹ – die Kohärenzentwicklung innerhalb des Kollektivs aktiviert und intensiviert. In der subjektiven Partizipation, die sich an der Relationierung von Erfahrungen und Normen akzentuiert, transformiert sich die implizite Auseinandersetzung mit der eigenen und der Identität der Gruppe. In der Funktion eines selbstgeschaffenen (Schutz-) Raumes gibt dieser den Partizipant*innen die Möglichkeit, in Inszenierungsprozessen individuelle Selbstkonzepte zu erproben – dies gilt natürlich auch für den Künstler Tom Marioni selbst. Der gemeinsame Konsum von Bier changiert also zwischen kultureller Teilhabe, Aneignungs- und Transformationsstrukturen und der Arbeit an der eigenen Identität.

Tom Marionis richtet seine ›Beer Salons‹ seit nunmehr 50 Jahren aus. Die Gestaltung von Zeit kann daher als zeitlich extrem gedehnt beschrieben werden. Verstärkt wird dies durch den Modus stetiger Wiederholungen. In Form eines zyklischen, sich immer wiederholenden Ablaufs – bestehend aus Ausrichtung, Abhaltung und Neuausrichtung – setzen Tom Marionis wöchentliche ›Beer Salons‹ ihrem inhärenten eigenen Hang zur Flüchtigkeit damit etwas entgegen. Die Strategie der Repetition dient hier nicht nur als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern vor dem Hintergrund einer Musealisierung des Ephemereren auch als konservatorische Maßnahme.

»WHAT IS ART FOR?« – Mit dieser Frage schließt Tom Marioni seine Memoiren ab, die er zugleich selbst beantwortet: »For seeing in a new way.« Schon mit dem Beginn seines künstlerischen Wirkens an war es Marionis erklärtes Ziel, ›Ideen‹ zu schaffen – und keine statischen Objekte. Vor allem den Akt der Schöpfung selbst, der nach Marioni grundsätzlich jede ›Gestalt‹ annehmen kann, betrachtet der Künstler dabei als Kunst. Dies manifestiert sich besonders deutlich in seinem Verständnis von unsichtbarer Kunst. So erkennt Marioni den Unterschied zwischen Kunst und Leben zwar grundlegend an – er versuchte und versucht jedoch stets, diesen so gering zu halten, dass die Kunst nahezu unsichtbar wird und sich in der Alltäglichkeit der gewöhnlichen Welt

verliert.⁴⁷⁶ In dieser Verortung vermag Marionis ›unsichtbare Kunst‹ das Gewöhnliche ungewöhnlich zu machen sowie alltägliche Handlungen und Erfahrungen im direkten Kontakt mit der Welt zu reflektieren. Tom Marioni versteht die Mechanismen der Konzeptkunst dabei als den Weg aus der materiellen in die unsichtbare Welt. In dieser Funktion zeige sich Konzeptkunst nach Marioni vor allem in drei Dingen: in der Handlung, in einem System und in der Sprache.⁴⁷⁷ Er selbst verbindet alle drei Ebenen in seinen ›Beer Salons‹, in deren Rahmen sich in der partizipatorischen Handlung des Biertrinkens innerhalb eines (Ritual-)Systems aus Regeln und Anweisungen in einer sprachlichen Erhebung letztlich zeigt: »The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art.«

⁴⁷⁶ Carter: *The (Almost) Invisible Art of Tom Marioni*, 2006, S. 13.

⁴⁷⁷ Vgl. Marioni: *Writings on art*, 2000, S. 72.



Abb. 44

Cyprien Gaillard, *Portrait*, 2007

5. CYPRIEN GAILLARD

»I have gotten more from alcohol than alcohol has gotten from me.«⁴⁷⁸

Cyprien Gaillard, geboren 1980 in Paris, ist ein französischer Künstler, der in unterschiedlichen künstlerischen Medien wie unter anderem Video, Film oder Fotografie sowie skulptural und performativ arbeitet (vgl. Abb. 44). Bereits im frühen Jugendalter habe er sich nach eigenen Aussagen für die Interaktion mit der Stadt interessiert, sodass er diese auf dem Skateboard oder zu Fuß erkundete und dabei stets eine Foto- oder Videokamera zur Hand hatte. Als er begriff, dass es für ihn nicht ausreichte, Landschaften und Umgebungen zu fotografieren oder zu filmen, habe er nach alternativen Möglichkeiten gesucht, sich mit den Dingen auseinanderzusetzen. Als er schließlich die zeitgenössische Kunst entdeckte, habe er diese für sich als eine Art Schutzschild sowie als Unterstützung verstanden: Mit seinen Ideen habe er ausdrücken wollen, was in der ›gewöhnlichen‹ Welt keinen Sinn ergab – und konnte dies schließlich in und mit der Kunst umsetzen.⁴⁷⁹ Nur für eine kurze Zeit besuchte er die Kunsthochschule *École cantonale d'art de Lausanne* in Lausanne, Schweiz (2004–2005), bevor er sich dazu entschied, seine künstlerische Ausdrucksweise selbstständig und auf einem freieren Weg zu erforschen. Darüber hinaus gibt Cyprien Gaillard über seine Vita wenig Preis, aktuell lebt der Künstler in Berlin und New York. Im Folgenden werden einige der künstlerischen Stationen sowie Werke aus seinem bisherigen Œuvre vorgestellt, um einen Eindruck von Cyprien Gaillards Schaffen und seiner Arbeitsweise vermitteln zu können.

Ab 2003 veröffentlichte Cyprien Gaillard mit *Real Remnants of Fictive Wars I–V* seine ersten künstlerischen Arbeiten. Auf 35 mm Film hielt er fest, wie er – einem natürlichen Phänomen gleich – unter anderem Bauten der funktionalistischen Betonmoderne, verlassene französische Landschaften oder Robert Smithsons ›Earthwork‹ *Spiral Jetty* (1970) in weißen Nebel hüllte (vgl. Abb. 45). Er setzte dazu Feuerlöscher ein, die seine Mitarbeiter*innen aus Baumkronen heraus aktivierten. Seinen beständigen Wunsch, mit der Natur und den Landschaften in eine direkte Form der Interaktion zu treten, sah er in diesen Arbeiten erfüllt.⁴⁸⁰ Cyprien Gaillard befasste sich in dieser Werkreihe

⁴⁷⁸ Sven Schumann: Architectural hangover, in: Purple Magazine, Nr. 18, 2012, online verfügbar unter <https://purple.fr/magazine/fw-2012-issue-18/cyprien-gaillard/>, zuletzt geprüft am 01.08.2019.

⁴⁷⁹ Vgl. Obrist: Hans Ulrich Obrist interviews Cyprien Gaillard, 2011.

⁴⁸⁰ Ursula Panhans-Bühler: Cyprien Gaillard. Real Remnants of Fictive Wars V, 2004, in: Eva Schmidt; Kai Vöckler (Hrsg.):

auf dokumentarische Weise mit gescheiterten Nachkriegsutopien sowie modernen Ruinen, indem er mit den monumentalen Rauchwolken etwas in die für ihn leeren Landschaften setzte.⁴⁸¹

In 2008 entstand dann Cyprien Gaillards Arbeit *Cenotaph to 12 Riverford Road, Pollokshaws, Glasgow*, für die er 15 Tonnen Beton recycelte und aus dem recycelten Material einen Obelisk herstellen ließ. Den Beton, der aus einem Hausabriss in Glasgow stammte, ließ Gaillard eigens für den Aufbau der Skulptur nach London transportieren. Da der Künstler restauratorische Strategien grundsätzlich ablehnt, errichtete er mit dem Zenotaph (als einem Ehrenzeichen für jemanden oder etwas) ein Denkmal für das ehemalige, nun ›tote‹ Gebäude.⁴⁸² Unter dem Titel *What It Does To Your City* inszenierte Cyprien Gaillard im Jahr 2012 im Rahmen der *Berliner Art Week* eine zwanzigminütige Performance, in der sich – einer Tanzaufführung gleich – zwei Schaufelbagger in einer Baustellengrube zu rotvioletter Scheinwerferlicht bewegten (vgl. Abb. 46). Auch in dieser Arbeit lenkt Gaillard den Blick auf das die Menschen Umgebende und damit auf die eigene Stadt sowie die Umwelt. Im Ausstellungsraum des *Schinkel Pavillons* wurde die Performance durch korrespondierende Arbeiten ergänzt; erhoben auf Sockeln zeigte Gaillard einzelne Zähne von Baggerschaufeln, schwere Glashauben schützten die vermeintlich kostbaren Artefakte. Mit der Ausstellung dieser Relikte verwies der Künstler auf den Eingriff des Menschen in (urbane) Lebenswelten und stellte gleichzeitig die treibende Kraft der Stadtarchitektur zur Diskussion.⁴⁸³

Bereits diese exemplarische Auswahl an künstlerischen Arbeiten zeigt eines sehr deutlich: Cyprien Gaillards Arbeiten entstehen draußen, auf Reisen; als Field Artist sucht er nach Ruinen und Artefakten der Moderne, er kartografiert vor Ort. Er betrachtet die Dinge so wie sie sind und so, wie er sie aufspürt – und schafft in dieser direkten Interaktion etwas Neues. Von den Land-Art-Künstler*innen möchte er sich hingegen entschieden abgrenzen, da er keineswegs versuche, Landschaft in ›etwas Schönes‹ zu verwandeln.⁴⁸⁴ Die Natur an sich interessiere den Künstler nicht, denn diese würde nur

Remembering landscape, Köln: Snoeck Verlag, 2018, S. 104–107, hier S. 105.

⁴⁸¹ Edoardo Bonaspetti: Cyprien Gaillard. Conversations, in: Mousse Magazin, 2007, online verfügbar unter <http://moussemagazine.it/cyprien-gaillard-edoardo-bonaspetti-2007/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

⁴⁸² o. A.: Cyprien Gaillard: Glasgow, 2008, online verfügbar unter <http://haywardprojectspace.blogspot.com/2010/07/cyprien-gaillard-glasgow-2014.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

⁴⁸³ Nina Pohl: Cyprien Gaillard. What It Does To Your City, online verfügbar unter <https://www.schinkelpavillon.de/exhibition/what-it-does-to-your-city-2/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

⁴⁸⁴ Max Dax: Was tun? Es in die Luft jagen?, in: SPEX, Nr. 328, 2010, online verfügbar unter <https://spex.de/cyprien-gaillard-interview/>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.

einen Teil moderner Landschaften darstellen. Vielmehr fasziniere ihn das vorgefundene ›Rohe‹, denn erst »draußen wird man fündig, im Kontakt mit den Dingen.«⁴⁸⁵ Cyprien Gaillard agiert weiter als Archivar und Archäologe, denn von seinen Reisen bringt er nicht nur Ideen, sondern auch verschiedenste Relikte und Artefakte in Form von Fotos, Videos, Skulpturen oder Collagen mit. Diese Objekte setzt er miteinander in Beziehung und konserviert sie, um damit ein kollektives Gedächtnis zu schaffen. Damit betreibt er eine Archäologie der Gegenwart: Indem er die Ästhetik des Verfalls archiviert, beginnt er dort, wo die klassische Archäologie aufhört und archiviert damit eine Geschichte, die zu jung ist, um in Büchern zu stehen.⁴⁸⁶

Gaillards Idee von Geografie manifestiert sich in seinen umfangreichen Reisetätigkeiten sowie seinem nomadenähnlichen Lebensstil. So gebe es nach eigenen Aussagen keinen Ort, den er sein Zuhause nennt und er habe auch kein Bedürfnis danach. Wenngleich er zwar ein Apartment in Berlin bewohne, verbringe er generell ungerne Zeit in Innenräumen. Vielmehr sei er rastlos und bereits seit einigen Jahren nahezu jede Woche in einem anderen Land.⁴⁸⁷ Als Nomade, der sich in ständiger Bewegung befindet, verfolge er damit ein besonderes Ziel: »It's kind of a romantic idea, the idea that time is passing, so you have to go ... I've got to get to everything.«⁴⁸⁸ Da er nichts grundsätzlich Neues schaffen möchte, sondern immer das einzusetzen versucht, was draußen bereits existiert, besitze er auch kein Atelier. Er verfüge jedoch über eine Art Archiv, in dem er zwar nichts kreierte, in welchem er aber alle Materialien von seinen Reisen sammle, sodass er diese bei der passenden Gelegenheit als Referenz für seine Arbeiten einsetzen könne.⁴⁸⁹ Neben der Auseinandersetzung mit Fragen rund um Landschaften und Architekturen, historischen und modernen Wohnbauten oder Ruinen und Verfall spielt auch der Konsum von Alkohol eine besondere Rolle im Schaffen von Cyprien Gaillard. So habe er nach eigenen Aussagen dem Alkohol viel zu verdanken – worauf sich der Künstler damit bezieht, wird im weiteren Verlauf der Arbeit eingehend thematisiert.

⁴⁸⁵ Die Land Art sei Gaillards Meinung nach überstrapaziert: »Was der Buena Vista Social Club oder das Gotan Project der Weltmusik angetan haben, haben Leute wie der Künstler Andy Goldsworthy mit der Land Art gemacht – sie haben sie stigmatisiert, wenn nicht sogar getötet.« Vgl. Dax: Was tun?, 2010.

⁴⁸⁶ Gaillard erklärt, dass man zwar tausend Bücher über die Maya-Architektur lesen könne, aber nirgendwo gezeigt werden, wie diese Pyramiden heute aussehen: Betoniert, zwischen einer Autobahn und einem Golfplatz. Um dies herauszufinden, müsse man an die Orte reisen. Diese jüngere Geschichte empfinde er als sehr reichhaltig; dort beginne seine Arbeit und höre die der Archäologen auf. Vgl. Elodie Evers; Matthias Sohr: Interview with Cyprien Gaillard, in: MONO.KONSUM, Nr. 24, 2010, S. 9–42, hier S. 36.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Schumann: Architectural hangover, 2012.



Abb. 45

Cyprien Gaillard, *Real Remnants of Fictive Wars V*, 2004



Abb. 46

Cyprien Gaillard, *What it does to your City*, 2012

Cyprien Gaillard hat seit 2004 die bereits erwähnten sowie zahlreiche weitere Einzel- und Gruppenausstellungen bespielt; jüngst war Cyprien Gaillard mit dem holographischen LED-Display *L'Ange du foyer* (2019) sowie dem Video *Ocean II Ocean* (2019) auf der 58. *Biennale Venedig* vertreten.⁴⁹⁰ Seine bis dato (Stand Dezember 2020) letzte Einzelausstellung *Reefs to Rigs* konnte ab Februar 2020 in der *Sprüth Magers Gallery* in Los Angeles gesehen werden.

Während im aktuellen Kapitel zunächst Cyprien Gaillards Vita sowie seine Arbeitsschwerpunkte als ›Künstler‹ im Fokus standen, soll es vor dem Hintergrund des Untersuchungsgegenstandes im weiteren Verlauf dieser Arbeit vor allem um Gaillards Arbeit *The Recovery of Discovery* gehen. Vorweg werden in den Kapiteln 5.1 sowie 5.2 mit *New Picturesque* sowie *Azteca* jedoch zwei weitere Werke genauer untersucht. Während sich durch *New Picturesque* wichtige Begriffshorizonte für Gaillards Werk erst konstituieren, stellt *Azteca* eine Vorarbeit zu *The Recovery of Discovery* dar. Ab Kapitel 5.3 geht es dann um *The Recovery of Discovery*, wobei hier analog zu der Kapiteelführung bei Tom Marioni zunächst die Untersuchungskategorie ›Werk‹ im Zentrum steht (siehe Kapitel 5.3.1), während darauffolgend die Kategorien ›Partizipient*innen und Partizipation‹ sowie ›Material‹ (siehe Kapitel 5.3.2) und letztlich ›Ort und Raum‹, ›Zeit‹ sowie ›Transformation‹ (siehe Kapitel 5.3.3) behandelt werden. In Kapitel 5.4 werden die Ergebnisse aus den vorherigen Kapiteln abschließend zusammengeführt.

⁴⁹⁰ Für weitere aktuelle und vergangene Einzel- oder Gruppenausstellungen siehe unter anderem die Internetauftritte der Cyprien Gaillard vertretenden Galerien *Sprüth Magers*, *Julia Stoschek*, *Buguda & Cargnel*, *Laura Bartlett Gallery* oder *Gladstone Gallery*; eine gute Gesamtübersicht findet sich zum Beispiel hier: Laura Bartlett Gallery: Cyprien Gaillard, online verfügbar unter <http://www.laurabartlettgallery.com/artists/cyprien-gaillard/>, zuletzt geprüft am 04.07.2019.

5.1 NEW PICTURESQUE (2007–2012) – WERKBESCHREIBUNG

»The ruin is a place-holder, no longer place-keeper. In holding our place for just a while longer, it is a reminder of what was once held by us and had – that is to say, the extent of an ownership once thought inalienable – while at the same time releasing it all from our grasp.«⁴⁹¹

In der Werkreihe *New Picturesque*, an der Cyprien Gaillard von 2007 bis 2012 arbeitete, bringt der Künstler Fundstücke aus vergangenen Zeiten mit neuen und modernen Strukturen und Elementen zusammen. Die Reihe enthält mehrere Serien, in denen er die Arbeitsweise sowie die eingebrachten Materialien jeweils leicht abwandelte. Während er in der Serie *norfolk* (2008) auf kleinformatige Landschaftsgemälde des 18. und 19. Jahrhunderts weiße Farbe in Form abstrakter Flächen aufbringt (vgl. Abb. 47), sind seine Bildträger in den Serien *Angkor Series* (ab 2009), *Floods of the Old and New World* (2011, vgl. Abb. 48) oder *Queen City* (2012) gebrauchte Postkarten. In diesen drei Serien arbeitet der Künstler collagenartig und bringt neben Farbe auch weitere Medien wie eigene Fotos sowie abgelöste Etiketten von Bierflaschen in die Motivwelt ein. Gaillard verknüpft hier erstmals Architektur mit Alkohol, weswegen die Werkreihe vor dem Hintergrund des Untersuchungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit eine bedeutende Rolle spielt. Exemplarisch geht es im Folgenden vor allem um die *Angkor Series* (vgl. Abb. 49 und 50).

Als Bildträger setzt Gaillard in dieser Serie viktorianische (aus etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts) Postkarten ein, die Repräsentationen von französischen Schlössern und Anwesen zeigen. Auf diese bringt Gaillard abgelöste Bieretiketten auf und verdeckt damit das vermeintlich Wesentliche, sodass die Identifikation des Gebäudes nicht mehr zweifellos möglich ist. Neben den Gebäuderepräsentationen lassen sich weitere Elemente auf den Bildträgern erkennen: Beschriftungen, die sich auf das zu sehende Gebäude beziehen, aber auch nicht zuordenbare Einzelwörter und handgeschriebene Notizen. Weiterhin Zahlen, die auf das Jahr oder die Nummer des Postkartenmotivs verweisen könnten. Die Briefmarken und Poststempel belegen, dass sich die Karten einmal im Briefverkehr befunden haben müssen; über mögliche Nachrichten auf der Rückseite erfahren die Betrachter*innen nichts. Auf die Postkarten bringt Cyprien Gaillard Etiketten der Biersorte *Angkor Beer* auf, dem am weitesten verbreiteten Bier in Kambod-

⁴⁹¹ Jan Tumlir: *Necromantic*, in: Laura Bartlett Gallery (Hg.): *Palms won't grow here and other myths*. John Divola, Cyprien Gaillard, London: Laura Bartlett Gallery, 2010, S. 4–14, hier S. 4.



Abb. 47

Cyprien Gaillard, *New Picturesque (norfolk)*, 2008



Abb. 48

Cyprien Gaillard, *Floods of the Old and New World*, 2011



Abb. 49

Cyprien Gaillard, *New Picturesque (Angkor Series)*, 2011



Abb. 50

Cyprien Gaillard, *New Picturesque (Angkor Series)*, 2011

scha, welches nach den Tempelanlagen *Angkor Wat* in Siem Reap benannt worden ist. Auf dem rotfarbenen ovalen Etikett befindet sich, mittig aufgebracht, eine goldfarbene Banderole, die den sehr prägnanten Schriftzug *Angkor Beer* trägt. Auf der oberen Hälfte des roten Hintergrunds sind zudem eine schematische, schwarzweiße Darstellung der Ruine *Angkor Wat* sowie zwei weitere Schriftzüge in der Khmer-Schrift (dt. Angkor Wat, Angkor Beer) zu sehen. Unterhalb der goldenen Banderole befindet sich ein gelbes, halbrundes Ornament, das an eine Getreideähre erinnert.

Gaillard verwendet mit den Etiketten ein Medium, das für gewöhnlich als Bezeichnung oder Hinweis auf einer Produktverpackung oder einem Produkt selbst angebracht ist. Bis heute sind Etiketten wichtiges Mittel der Wiedererkennung und der Vermarktung von Produkten sowie der Markenbildung und -festigung. Etiketten von beispielsweise Bierflaschen zeigen meist das Firmenlogo und den Markennamen, zudem häufig gestalterische Elemente wie Ornamente, Symbole, Bauwerke oder Landschaften, menschliche Figuren oder Tiere, Werbebotschaften sowie Informationen zum Produkt. Die Gestaltung von Werbebotschaft, Motiv und Typografie ist im besten Fall so attraktiv und werbewirksam, dass künftige Konsumenten auf emotionalen Ebenen angesprochen werden. Ein wichtiges Element ist in diesem Kontext das der authentischen Referentialität, dass sich auch im Beispiel von *Angkor Beer* deutlich zeigt: Durch Design, Farben und Schrift wird die kambodschanische Herkunft des Bieres für den Konsumenten ersichtlich, zudem wird durch die Namensgebung und die schematische Ruinen-Darstellung auf die Khmer-Architektur und -Kultur des 12. Jahrhunderts verwiesen. Authentisch sind nicht nur die Etiketten, sondern auch die verwendeten Postkarten: Sie sind Zeitzeugen und verweisen in ihrer Authentizität auf eine historische, längst vergangene Epoche. Als einzigartige Artefakte archivieren und konservieren sie Erinnerungen.⁴⁹²

Der Titel der Serie *New Picturesque* verweist mit dem Begriff ›Picturesque‹ (dt. pittoresk, auch: malerisch) auf ein ästhetisches Ideal des späten 18. sowie frühen 19. Jahrhunderts, das sich vor allem auf die Beziehung zwischen den Bildwerten von (rationaler) Architektur und denen natürlicher (erhabener und schöner) Landschaften bezieht. Das ›Malerische‹ im Verständnis der damaligen Zeit zeichnete sich durch eine angenehme Vielfalt und Unregelmäßigkeit sowie eine Asymmetrie und besondere Texturen

⁴⁹² Eine Postkarte ist zunächst eine industrielle Kopie, welche jedoch durch Beschriftung, Versender und Adressat je einzigartig wird. Auch Kurator Jan Tumlrir befasst sich mit der Unverwechselbarkeit von Postkarten und erläutert, dass die Einzigartigkeit der Karten in der *Angkor Series* durch den künstlerischen Eingriff Gaillards nochmals potenziert wird. Vgl. Tumlrir: *Necromantic*, 2010, S. 12.

aus, so galten beispielsweise mittelalterliche Ruinen in einer Naturlandschaft als durch und durch pittoresk.⁴⁹³ Dieses ästhetische Ideal griff Cyprien Gaillard schon 2005 in seiner Reihe *Belief the Age of Disbelief* in Form einer modernen Neuinterpretation auf. So überführte er in der Werkreihe Hochhäuser, also zeitgenössische architektonische Strukturen (für Gaillard bereits moderne Ruinen), in idyllische Landschaften und transformierte damit diese Strukturen in malerische Motive und Bildwelten.⁴⁹⁴ Dieses Prinzip findet sich auch in der *Angkor Series* wieder; setzt er doch hier das Abbild einer Ruine in eine ›natürliche‹ Landschaft und schafft so eine pittoreske Synthese. Eine Synthese bestehend aus zunächst scheinbar banalen Alltagsmaterialien, denen Gaillard den Status kostbarer Relikte verleiht: Ein Etikett wird ausgewählt, abgelöst, aufbewahrt, auf einen Bildträger gesetzt und letztlich sogar gerahmt und in einen Ausstellungskontext überführt. Gaillard wirft damit Fragen nach dem kulturellen, aber auch dem gesellschaftlichen Wert von Materialien auf: Was ist es wert, aufbewahrt und konserviert zu werden, was zerstören oder vergessen wir, woran wollen wir uns erinnern, was ist unser kulturelles Erbe?

Cyprien Gaillard kombiniert in den *Angkor Series* verschiedene Materialien aus unterschiedlichen Epochen und andersartigen Kulturen. Er stellt sie einander gegenüber, überlagert oder schichtet die Materialien und lässt so die vormaligen gegensätzlichen Fragmente miteinander verschmelzen, um mittels Metamorphosen gänzlich neue Motive zu realisieren. In den Motiven verbinden sich Historie und Gegenwart, Architektur und Alkohol, Landschaft und menschliche Präsenz (an sich zwar verborgen, durch die Gebäudedarstellungen aber im Motiv angelegt) und bestehen von nun an nebeneinander sowie gemeinsam.

⁴⁹³ Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: Picturesque 1998. Online verfügbar unter <https://www.britannica.com/art/picturesque>, zuletzt geprüft am 27.06.2019.

⁴⁹⁴ Vgl. Galerie Budaga & Cargnel: Artist – Cyprien Gaillard, o. J., online verfügbar unter <https://www.bugadacargnel.com/en/artists/6564-cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 20.06.2019.

5.1.1 ZUR ROLLE DES ALKOHOLS IN CYPRIEN GAILLARDS KÜNSTLERISCHEM WERK

In 2006 bereist Cyprien Gaillard Südostasien und besucht dabei unter anderem die Tempelanlagen *Angkor Wat* in Kambodscha. In einem Interview gibt er später zu, dass er zunächst weniger an den Ruinen, sondern mehr am Biertrinken interessiert gewesen sei. So habe er viel Zeit in den hiesigen Bars verbracht, bis ihm ein Barkeeper während eines Gesprächs einen Ratschlag gegeben hätte: »Drink the beer, and tomorrow you'll feel like the ruins; they'll be more than just a tourist attraction.«⁴⁹⁵ Gaillard folgte diesem Rat und machte sich am nächsten Tag verkatert auf den Weg zu den Ruinen von *Angkor Wat* – und der Barkeeper habe recht behalten, denn plötzlich habe Gaillard ein vollständiges Bild von der Anlage erhalten und sich mit ihr identifizieren können.⁴⁹⁶

Eine weitere Episode sei in diesem Zusammenhang prägend gewesen: Als junger Erwachsener habe er mit seinen Freund*innen Urlaub in Cancún gemacht; er wollte dort die ›tropische Dekadenz‹ erleben, total betrunken sein und sich am nächsten Tag erholen. Als er sich so zerbrechlich fühlte und dabei gleichzeitig Gebäude betrachtete, habe er sie auf einmal irgendwie verstehen können.⁴⁹⁷

»Feeling like you're recovering and this place is trying to recover, but there's no fixing it. To me it all makes sense. The whole place is kind of an architectural hangover — something we regret that we did. Cancún is a key piece of my work and my travels because it's where I integrated consumption and influences of alcohol in my work for the first time.«⁴⁹⁸

Seit diesen Erlebnissen in Mexiko sowie Kambodscha und damit schon zu Beginn seines künstlerischen Schaffens sind die Themen Architektur und Alkohol (und vor allem der Zustand des ›Katers‹ als Alkoholintoxikation mit verschiedenen Beschwerden nach übermäßigem Alkoholkonsum) für Cyprien Gaillard eng miteinander verbunden und sollen durchgängige Impulse seiner künstlerischen Arbeitsweise werden und bleiben.⁴⁹⁹ Viele seiner Ideen, aber auch die Energie, die er für die Entwicklung seiner Werke aufbringen müsse, würden nach Gaillard entweder während des Trinkens oder mit dem ›Kater‹ am nächsten Tag entstehen. Den Zustand des ›Hangovers‹ habe er über die Zeit

⁴⁹⁵ Schumann: Architectural hangover, 2012.

⁴⁹⁶ Vgl. Jonathan Griffin: New Romantic, in: Frieze Magazin, 01.04.2010, online verfügbar unter <https://frieze.com/article/new-romantic>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.

⁴⁹⁷ Vgl. Schumann: Architectural hangover, 2012.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Vgl. Griffin: New Romantic, 2010.

sehr zu schätzen gelernt, da ihm dieser erlauben würde, langsamer zu denken sowie grundsätzliche Dinge und Gegebenheiten infrage zu stellen.⁵⁰⁰

Sein Interesse für den eigenen, den ›menschlichen‹ Kater, überträgt er auf den von ihm sogenannten ›architektonischen‹ Kater. Das verweist zum einen darauf, dass Gaillard den Großteil der uns umgebenden Architektur wie einen jahrzehntelangen Kater empfinde, der auf einen kurzen Rausch folgte.⁵⁰¹ Zum anderen vergleicht er aber auch menschliche Fehler, die unter Alkoholeinfluss gemacht worden sind, mit Fehlentscheidungen, die zum Beispiel die Architektur oder Bauwerke betreffen:

»This is what I mean when I say ›architectural hangover‹. A destroyed house party as a result of drinking is not so different to the mayor of Paris taking the decision to demolish the Forum des Halles [central market place of Paris which was rebuilt in 1971 and is now slated for renovation]. Or BP building an offshore rig even if this last one just caused an international disaster. It's the result of the mistake of a man, but this one is a big one, happening on the world scale. Major failure, but it's all human in the end.«⁵⁰²

Entscheidend dabei sei, Fehler jeder Art und deren Folgen (aber auch Dinge an sich, Standorte, Architekturen, Zustände) als Realität anzunehmen – egal, wie furchtbar diese auch sei.⁵⁰³ Diese Auffassung Gaillards steht in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem Verständnis von ›Entropie‹ als der Unmöglichkeit, einen Standort wieder in den Zustand zu versetzen, in welchem er einmal gewesen ist. Dieser Entropiebegriff soll prägend werden für seine Arbeitsweise und beruht vor allem auf den Schriften des US-amerikanischen Künstlers Robert Smithson, den Gaillard als Vorbild und zugleich seine größte Inspirationsquelle bezeichnet.⁵⁰⁴

ZUM ENTROPIEBEGRIFF BEI ROBERT SMITHSON

Der Begriff der Entropie stammt ursprünglich aus der Thermodynamik und bezeichnet – vereinfacht ausgedrückt – die unvermeidliche wie irreversible Unordnung von Materie. Robert Smithson selbst nutzte in diesem Zusammenhang gerne einen Reim

⁵⁰⁰ Schumann: Architectural hangover, 2012.

⁵⁰¹ Vgl. Dax: Was tun?, 2010.

⁵⁰² Evers et al.: Interview with Cyprien Gaillard, 2010, S. 36.

⁵⁰³ Vgl. Tara Mulholland: French Artist Looks for Beauty in Ruins, in: The New York Times, 15.07.2010, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2010/06/16/arts/16iht-rartgaillard.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

⁵⁰⁴ Smithson bestand nicht nur darauf, die physische Natur der Kunst und ihre Eigenschaften neu zu definieren, sondern stellte auch unerbittlich die etablierten Einstellungen zu Kunst, Wissenschaft und Kultur in Frage. Zeitlebens artikulierte Smithson seine Überzeugungen nicht nur in künstlerischen Arbeiten, sondern immer und vor allem auch durch seine geschriebenen Texte. Vgl. Jack Flam: Introduction: Reading Robert Smithson, in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. xiii–xxxv, hier S. xiii.

über die fiktive Figur Humpty Dumpty, ein personifiziertes Ei, zur Veranschaulichung des Entropiebegriffs:⁵⁰⁵

»Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall,
All the king's horses and all the king's men
Couldn't put Humpty together again.«⁵⁰⁶

Die Tatsache, dass ein Ei nach einem Sturz nicht wieder in seine ursprüngliche Form zu versetzen sei, entspräche dem Zustand der Entropie.⁵⁰⁷ In der Argumentation um den Entropiebegriff seien nach Smithson einige Aspekte besonders wichtig: So sei es zunächst von großer Bedeutung, einen entropischen Zustand überhaupt zu erkennen.⁵⁰⁸ Um ebendiesen Zustand zu erkennen, müsse verstanden werden, dass sich Materie nicht in Zyklen verändert, sondern sie sich vielmehr einfach von einer Situation zur nächsten verändere, ohne, dass es ein Zurück geben könne. Sei dieser Zustand der Entropie nun also erkannt, müsse gelernt werden, mit diesem oft unerwarteten, zufälligen Zustand umzugehen und nicht zu versuchen, ihn umzukehren. Erst wenn einem dies gelinge, könne das in der Entropie inhärente hohe Energieniveau genutzt werden⁵⁰⁹, denn: Energie geht leichter verloren als das sie erhalten werden kann. Die Akzeptanz und der Umgang mit Entropie seien daher viel ertragreicher als der Versuch der Umkehr dieser.⁵¹⁰

Dieses Verständnis von Entropie übertrug Robert Smithson auf sein künstlerisches Schaffen, als ein Beispiel sei hier Smithsons wohl berühmteste Arbeit *Spiral Jetty* (1970) aufgeführt: Ein komplexes Werk bestehend aus Film, Essay und einem monumentalen ›Earthwork‹ im *Great Salt Lake*, Utah, USA. Mit Unterstützung eines ganzen Teams versetzte Smithson in 1970 rund 6.000 Tonnen schwarzen Basaltgesteins sowie Erde vom angrenzenden Ufer zu einer 460 Meter langen und etwa 4,60 Meter breiten Spirale, die sich gegen den Uhrzeigersinn kreisförmig in den See hinein erstreckte. Als die Arbeit entstand, war der Wasserstand sehr niedrig; als dieser 1972 anstieg, ›verschwand‹ die

⁵⁰⁵ Vgl. Alison Sky: *Entropy Made Visible* (1973). Interview with Alison Sky, in: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The collected writings*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 301–310, hier S. 301.

⁵⁰⁶ The Editors of *Encyclopaedia Britannica*: *Humpty Dumpty*, in: *Encyclopaedia Britannica*, 30.08.2010, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/Humpty-Dumpty>, zuletzt geprüft am 01.11.2019.

⁵⁰⁷ Vgl. Sky: *Entropy Made Visible*, 1996, S. 309.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 302.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 305 ff.

⁵¹⁰ Vgl. Robert Smithson: *Entropy and the new monuments*, in: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The collected writings*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 10–24, hier S. 11.

Spirale und war für Jahrzehnte unsichtbar. Seit 2002 ist die Skulptur durch anhaltende Dürre wieder durchgängig sichtbar.⁵¹¹

Diese wie auch andere Arbeiten Smithsons begegnen den Betrachter*innen mit einer außergewöhnlichen Zeitlichkeit, gekennzeichnet durch vergangene Zukünfte und eine zukünftige Vergangenheit, die nebeneinander zu existieren scheinen.⁵¹² Diese zeitliche Überlagerung spiegelt sich nicht nur in der Erscheinung der Arbeit an sich wider, sondern auch in der generellen Arbeitsweise Smithsons: Entgegen dem idealtypischen Vorgehen eines konzeptkünstlerischen Idealismus ist er für das Finden einer künstlerischen Form nicht linear (also von der Wahrnehmung über die Reflexion zur Realisation) vorgegangen, sondern hat mit den Wechselwirkungen ›zwischen‹ diesen Aktivitäten gearbeitet. Für seine ›Earthworks‹ arbeitete er zudem ›in situ‹ und ohne Konzept – denn die ›Wirklichkeit dieser Evidenz‹, die ihm beispielsweise am Salzsee begegnete, habe kein Konzept, kein System, keine Struktur zugelassen; auch hat er sich nicht die Frage nach möglichen Kategorien oder Klassifizierungen gestellt, denn diese habe es nicht gegeben.⁵¹³ Indem er der Natur freie Hand gelassen hat (und damit entropische Zustände zunächst erkannte, sie dann anerkannte und letztlich nicht versuchte, diese umzukehren), konnte die Arbeit erst ihre faszinierende Kraft entwickeln.

RETROSPEKTIVE UND PROSPEKTIVE PERSPEKTIVEN AUF NOSTALGIE

Welche Folgen aber hat es, wenn die Tatsache, dass unter anderem Standorte, Fehler, aber auch Architekturen oder Zustände im Allgemeinen nicht rückgängig gemacht werden können (dies entspricht dem Zustand der Entropie), von den Menschen nicht akzeptiert wird? Nach Andreas Huyssen würde dies bei vielen Menschen ein Gefühl der ›Nostalgie‹⁵¹⁴ auslösen. Dem Zusammenhang zwischen der Ruine und Nostalgie (sowie vor allem der überwiegend negativen Konnotation letzterer) geht Andreas Huyssen in

⁵¹¹ Vgl. Dia Art Foundation: Robert Smithson. Spiral Jetty, online verfügbar unter <https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>, zuletzt geprüft am 02.11.2019. Siehe vertiefend dazu Robert Smithson: The Spiral Jetty (1972), in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 143–154.

⁵¹² Vgl. Simon O’ Sullivan: Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse, in: Take On Art Magazine, Nr. 3, 2017, S. 60–63, hier S. 61.

⁵¹³ Vgl. Michael Lüthy: Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene Erstversion der Spiral Jetty, in: Sebastian Egenhofer (Hg.): Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, München: Wilhelm Fink Verlag, 2012, S. 279–281, hier S. 280.

⁵¹⁴ Nostalgie; von *nóstos* (dt. Rückkehr in die Heimkehr) und *álgos* (dt. Schmerz). Nostalgie bezeichnet heute ein (krankmachendes) Heimweh und die »[...] vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöst, von unbestimmter Sehnsucht erfüllten Bestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o. Ä. man wiederbelebt.« o. A.: Nostalgie, in: Duden, o. J., online verfügbar unter <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nostalgie>, zuletzt geprüft am 07.06.2020.

seinem Aufsatz *Nostalgia for Ruins* aus dem Jahr 2006 nach und erläutert in diesem Zusammenhang:⁵¹⁵

»In the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an especially powerful trigger for nostalgia.«⁵¹⁶

Da sowohl die Ruine als auch die Nostalgie in der Vergangenheit geblieben und nicht wie eine Utopie in die Zukunft gerichtet seien, entsprechen für Huyssen beide einer ›Utopia in Reverse‹.⁵¹⁷ Von einem solchen in der Vergangenheit gebliebenen Standpunkt grenzt Gaillard sich und seine künstlerische Arbeitsweise entschieden ab: In seinen Arbeiten gehe es immer um das ›jetzt‹.⁵¹⁸ Svetlana Boym, die sich ebenfalls sehr intensiv mit dem Begriff der Nostalgie befasst hat, arbeitet in ihrem Essay *Nostalgia* jedoch auch heraus, dass Nostalgie keineswegs immer nur ›retrospektiv‹ sein müsse. Vielmehr könne sie auch ›prospektiv‹ sein; denn: Die von den Bedürfnissen der Gegenwart bestimmten Gedanken der oder an die Vergangenheit vermögen einen direkten Einfluss auf die Realitäten der Zukunft zu haben.⁵¹⁹

Diese prospektive Betrachtungsweise entspricht der Gaillards, der Veränderungen, Zerstörungen, Ersetzungen von Dingen oder Gegebenheiten primär als Verschiebung sowie Erweiterung versteht und somit die diesen Begriffen innewohnenden entropischen Zustände folglich nicht nur akzeptiert, sondern als produktiv versteht. Der ›retrospektiven‹ Nostalgie begegnet Gaillard hingegen mit einem Anachronismus, aus dem wiederum Entropie inklusive der Freigabe des ihr inhärenten Energieniveaus resultiert.⁵²⁰

»It is my way of not being nostalgic, of being pragmatic towards history. Not so much trying to imagine how it looked before but really more taking into consideration how it looks now. And anyway, I don't have the option to go back. The way it is now it is now - you have to accept it. These are the laws of entropy; ›There is no way back‹, like Adonis used to say down in Chicago's [housing project] Cabrini-Green.«⁵²¹

⁵¹⁵ Vgl. Andreas Huyssen: *Nostalgia for Ruins*, in: *Grey Room*, Nr. 23, 2006, S. 6–21, hier S. 6.

⁵¹⁶ Ebd., S. 7.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 6.

⁵¹⁸ Vgl. Linda Yablonsky: *Beautiful Ruins*, in: *The New York Times Style Magazin*, 10.04.2013, online verfügbar unter <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/>, zuletzt geprüft am 24.06.2019.

⁵¹⁹ Vgl. Svetlana Boym: *Nostalgia*, in: Vit Havranek (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

⁵²⁰ »At this time (2009, Anm. der Verfasserin) I was also very interested in the idea of anachronism as an answer to nostalgia because of my work is also this trying to fight nostalgia.« Tate Modern: Cyprien Gaillard. *Memory, nostalgia, and anachronism*, 2009, 05:23 min., hier 0:37–0:47, online verfügbar unter <https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/archives-memory/art-and-memory/v/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

⁵²¹ Evers et al.: *Interview with Cyprien Gaillard*, 2010, S. 36 ff.

Vor dem Hintergrund der Bedeutungen von Entropie und Nostalgie zeigt sich in Bezug auf Gaillards Serie *New Picturesque*, dass der Künstler die Ruine (*Angkor Wat*) als das angenommen hat, was sie ist. Er betrachtet sie nicht mit einem (retrospektiv) nostalgischen Blick, sondern begibt sich vielmehr in eine körperliche Konfrontation mit ihr, um die daraus entstehende Energie (künstlerisch) zu nutzen.⁵²² In diesem Zusammenhang zeigt sich, wieso der Alkoholkonsum und noch mehr der Zustand des ›Hangovers‹ so relevant sind für Gaillard: Erst in dieser Konstitution waren sein Geist sowie sein Denken langsam genug, um sich ganzheitlich auf *Angkor Wat* einlassen und etwas Neues aus dieser Ruine kreieren zu können. Etwas, das – ähnlich wie bei seiner Inspirationsquelle Robert Smithson – ohne Konzept, System und Struktur auskommt. Auch die bereits erwähnte Struktur eines Anachronismus zeigt sich hier: Nicht nur scheinen die Arbeiten aus der Serie *New Picturesque* gleichzeitig zeitlos wie unterschiedliche Zeiten betreffend zu sein; vielmehr regen sie auch zu einer Suche nach ›der‹ Zeit an – eine Suche nach Möglichkeiten zeitlicher (Ein-)Ordnungen und damit eines Rahmens.

»I have gotten more from alcohol than alcohol has gotten from me« – Gaillard pointiert mit diesem Zitat, dass er dem Alkohol zu großem Dank verpflichtet ist. Dennoch konfrontiert er nicht mit einer Wiederbelebung »[...] jener Vorstellung vom romantischen Künstler, der trinkt«⁵²³, sondern platziert vielmehr mit einer Verschiebung dieser Vorstellung.⁵²⁴ Während Künstler*innen und Autor*innen wie beispielsweise Charles Baudelaire den Rausch im Zuge ihrer künstlerischen Vorstellungskraft legitimierten, interessierte sich Gaillard schon immer vornehmlich für den Zustand danach: den Zustand jenseits jeder alkoholgeschwängerten Euphorie, in dem sich der Mensch als ein körperlich ausgelaugtes Wrack zeigt. Gaillard trinkt also nicht, um zu trinken, sondern um einen ›Kater‹ zu haben; einen Zustand, den Cyprien Gaillard als großartig und zugleich als zentralen Bestandteil seines künstlerischen Arbeitens bezeichnet.⁵²⁵

⁵²² Vgl. Catharina Manchanda: Introduction, in: MONO.KONSUM, Nr. 24, 2010, S. 6–7, hier S. 6.

⁵²³ Bridget Alsdorf: Dampf ablassen, in: Doug Aitken; Nan Goldin; Thomas Hirschhorn (Hrsg.): Parkett, Bd. 94, Zürich, Bad Homburg, New York: Parkett-Verlag, 2014, S. 244–249, hier S. 246.

⁵²⁴ Siehe vertiefend dazu Raap: Alkohol, 2002; Manfred Fath: Alkohol und bildende Kunst, in: Manfred V. Singer; Stephan Teyssen (Hrsg.): Alkohol und Alkoholfolgekrankheiten. Grundlagen – Diagnostik – Therapie, Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 1999, S. 11–18; Die Zeitschrift der Kultur (Hg.): Treibstoff Alkohol. Die Dichter und die Flasche, Bd. 12, Zürich: TA-Media AG, 1994.

⁵²⁵ »I used to say I don't drink to get drunk but to be hungover the next day«. Evers et al.: Interview with Cyprien Gaillard, 2010, S. 31.

5.1.2 RUINOPHILIA – ZU CYPRIEN GAILLARDS WERTSCHÄTZUNG VON RUINEN

Cyprien Gaillard interessierte sich schon im Jugendalter für verlassene und verfallene Gebäude und verbrachte viel Zeit in ihnen. Diese Faszination an Ruinen⁵²⁶ sowie allgemein an Zerstörtem und Verfallenem hielt sich beständig – während er in Werkreihen wie Angkor Series unter anderem durch den Einsatz von Bieretiketten auf ›historische‹ Ruinen referierte, wohnte er in den darauffolgenden Jahren mehreren Sprengungen von Gebäuden bei und war somit bei der Entstehung von ›zukünftigen‹ Ruinen dabei.⁵²⁷

Auch in malerischen Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts waren Ruinen stets ein beliebtes Sujet. Der Umgang mit ihnen sei dabei immer schon zwiegespalten gewesen: So habe es nach Svetlana Boym immer Menschen gegeben, die nicht mit ihnen umgehen konnten oder können. Dies liege daran, dass die Ruine die menschliche Angst vor dem Altern verkörpere und die Menschen gleichzeitig an ihre kulturellen Bemühungen sowie Misserfolge erinnere. Als klassisches Vanitas-Motiv zeige die Ruine den Menschen auf sehr plakative Weise, dass alles vergänglich ist.⁵²⁸ Gleichzeitig gibt es aber auch Personen wie Cyprien Gaillard, die Ruinen gerade aufgrund ihres Hangs zur Vergänglichkeit sehr mögen: »But this is why I think we love ruins so much. Because they tell us we survive, we made it [...].«⁵²⁹

ZUM ÄSTHETISCHEN BEWUSSTSEIN DER RUINE NACH HARTMUT BÖHME

Hartmut Böhme, deutscher Kultur- und Literaturwissenschaftler, hat sich in seinem Essay *Die Ästhetik der Ruinen* weitreichende Gedanken zum ›ästhetischen Bewusstsein der Ruine‹ gemacht, welches auch in Cyprien Gaillards Arbeiten eine große Rolle spielt.

⁵²⁶ Die Forschungen zum Topos der Ruine sind umfangreich, siehe vertiefend dazu unter anderem Sabine Folie (Hg.): *Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart*, Wien, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2009; Cristián Gómez Moya: *Ruins*, in: Vit Havranek (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruins/ruins-cristian-gomez-moya.html>, zuletzt geprüft am 01.11.2019; Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Nicola von Velsen (Hg.): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande – Schriften 1978–1986*, Köln: DuMont Buchverlag, 1986

⁵²⁷ »Unabhängig von konkreten Projekten liebe ich Sprengungen. Ich habe bislang ungefähr zwanzig bis dreißig Gebäudesprengungen erlebt und buche mir oft einen Flug nach irgendwo, nur um mir eine solche Detonation anzuschauen. Danach verschwinde ich wieder. [...] So bewege ich mich in der folgerichtigen architektonischen Formensprache des Todes. [...] Ich versuche ganz bewusst, mich von diesen Orten nicht überwältigen zu lassen und eben nicht auf ihre Romantik hereinzufallen.« Vgl. Dax: *Was tun?*, 2010.

⁵²⁸ Svetlana Boym: *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*, in: Vit Havranek (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>, zuletzt geprüft am 24.06.2019.

⁵²⁹ Cyprien Gaillard; Susanne Pfeffer: *In Conversation*, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): *Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 33–49, hier S. 39.

Eine Ruine beschreibt Böhme als ein Zeichen für das, was sie einmal als intakter Bau gewesen war – jedoch sei die Ruine mit einer zusätzlichen Schönheit sowie einem Surplus an Bedeutung versehen. In der Ruine würden sich weiter bewahrte Form und Verfall, Natur und Geschichte sowie Erinnerung und Gegenwart die Balance halten, sodass in der Ruine folglich eine Ausgeglichenheit herrsche, die ein intaktes Bauwerk niemals erreichen könne. Wenngleich die Ruine für viele Menschen das Nutzlose repräsentiere und die in sie eingenistete Zerstörung die Abwesenheit des ursprünglichen Zwecks repräsentiere, gebe nach Böhme die Ruine vielmehr in ihrer Abgrenzung von dem Schönen genauso diesem einen Raum. Hartmut Böhme leitet hieraus seine Ästhetik der Ruine ab: Da Ruinen von sich aus nichts bedeuten würden, müsse einem »ästhetischen Bewusstsein der Ruine« daher eine De-Architekturierung vorausgehen. Mittels dieser würden der funktionale und repräsentative Sinn aus intakten Bauwerken entfernt werden. Erst wenn dieses Zerfallene semantisch neu besetzt werden würde, könne man von einer Ästhetik der Ruine sprechen. Eine solche semantische Neubesetzung manifestiere sich nach Hartmut Böhme in einem Bewusstsein, das aus Trümmern eine Ruine macht.⁵³⁰

Eine solche Manifestation des Bewusstseins würde sich nach Hartmut Böhme folglich vor allem in der Sprache niederschlagen. Bedeutend sind weiterhin verschiedene Aspekte zu Form und Zeit⁵³¹, die Böhme in seinem Aufsatz herausarbeitet: So zeichne sich die Ruine einerseits durch eine »[...] prekäre Balance der noch sichtbaren Formbestimmtheit und der noch nicht endgültigen Formaflösung aus«⁵³², während die »Ästhetik der Ruine« andererseits auch eine ganz besondere und einmalige Erfahrbarkeit von Zeit offenbare:

»Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft. Die Ruine dimensioniert sich in allen drei Modi der Zeit, genauer: nicht die Ruine, sondern der reflexive Blick, in welchem sich die Ruine als ästhetischer Gegenstand bildet.«⁵³³

⁵³⁰ Hartmut Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, in: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hrsg.): Der Schein des Schönen, Göttingen: Steidl Verlag, 1989, S. 287–304, hier S. 287.

⁵³¹ Auch Svetlana Boym befasst sich im Kontext Ruine mit zeitlichen Ebenen und beschreibt die den Ruinen innewohnende Kausalität sehr treffend anhand konträrer, zeitlicher Adverbien: »Nicht mehr« und »noch nicht« sowie »trotzdem« und »wenn auch«. Vgl. Boym: *Ruinophilia*, 2010.

⁵³² Böhme: Die Ästhetik der Ruinen, 1989, S. 287.

⁵³³ Ebd.

Es kann hier also erneut sowohl ein Anachronismus als auch eine Manifestation im Sinne der Entropie festgestellt werden:

»Ruins make us think of the past that could have been and the future that never took place, tantalizing us with utopian dreams of escaping the irreversibility of time.«⁵³⁴

Werden vor diesem theoretischen Hintergrund zur Ruinen-Thematik die Schriften Smithons betrachtet, wird deutlich, dass dieser noch einen Schritt weitergeht, wenn er mit ›Ruins in Reverse‹, also ›rückwärtsgerichteten Ruinen‹, Gebäude (wie zum Beispiel städtischem Neubau) bezeichnet, die noch nicht gebaut worden sind.⁵³⁵ Cyprien Gaillard schließt hier mit seinen Überlegungen an, denn auch er versteht die Zukunft als verkehrte Vergangenheit und sieht gleichzeitig in der Vergangenheit Formen für die nahende Zukunft.⁵³⁶ Olivier Schefer zeigt in diesem Kontext einen folgelogischen Zusammenhang zwischen Entropie und ›Ruins in Reverse‹ auf, da beide auf der Zeit als einem Prozess der Umkehrung beruhen würden. Schefer sehe darin zudem eine ›authentische Dialektik zwischen Vergangenheit und Zukunft‹, die typisch für Denk- und Darstellungsweisen wie die Robert Smithons sei.⁵³⁷

Auch in Cyprien Gaillards Arbeitsweise kann demnach nicht nur von einer tiefen Wertschätzung – einer ›Ruinophilia‹ – gesprochen werden, sondern auch von einer ausgeprägten Faszination für Ruinen sowie einer künstlerischen Inspiration durch eben-diese.⁵³⁸ Ruinen stellen für den Künstler oft den Ausgangspunkt oder den Gedankenanstoß für eine spezifische Arbeit dar. Grund dafür ist, dass der Künstler nach eigenen Aussagen »[...] keinerlei Interesse daran habe, neue Formen zu erfinden.«⁵³⁹ Er bediene sich daher lieber an den ›vorhandenen Arsenalen‹ wie eben zum Beispiel an denen von

⁵³⁴ Boym: *Ruinophilia*, 2010.

⁵³⁵ Das Konzept von ›Ruins in Reverse‹ entstand 1967, als Smithson nach Passaic, New Jersey reiste. Selbsternanntes Ziel der Reise war die Dokumentation der suburbanen ›Denkmäler‹ und ›Monumente‹ von Passaic wie beispielsweise Brücken, Wohnhäuser, Plätze, Garagen. In dem Essay, der nach dieser Reise entstand, beschreibt er diese Entdeckungen als ›Ruins in Reverse‹. Im Gegensatz zu typischen Bauwerken, die für gewöhnlich erst lange nach ihrem Bau zu Ruinen werden würden, seien solche Vorstadtstrukturen schon Ruinen, bevor sie überhaupt gebaut worden sind. Vgl. Robert Smithson: *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (1967), in: Jack Flam (Hg.): *Robert Smithson: The collected writings*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 68–74, hier S. 72 ff.

⁵³⁶ Vgl. J. Emil Sennewald: Cyprien Gaillard. Ruine Moderne, in: *artlog.net*, Nr. 12, 2008, online verfügbar unter <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-12-2008/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

⁵³⁷ Vgl. Olivier Schefer: *Ruines à l'envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains*, in: Olivier Schefer; Miguel Egaña (Hrsg.): *Esthétique des ruines. Poétique de la destruction*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, S. 39–50, hier S. 44.

⁵³⁸ »I like all kinds of ruins« he said. »I like UNESCO ruins as much as I like 1960s ruins or World War II ruins. They're all the same.« Mulholland: *French Artist Looks for Beauty in Ruins*, 2010.

⁵³⁹ »That's something that I'm really interested in, this kind of paradox that in order to make something beautiful you've got to destroy it or you've got to show it as a ruin.« Evers et al.: *Interview with Cyprien Gaillard*, 2010, S. 24.

Ruinen.⁵⁴⁰ Auch die Frage nach der Wahl eines Mediums würde sich dann von selbst beantworten.⁵⁴¹ Besonders faszinierend sei dabei für ihn, dass sich durch seinen Eingriff die ursprünglichen Bedeutungen wie Funktionen von Orten oder Bauwerken verändern und im Prozess des Zerfalls in der Entwicklung des Ruinösen eine neue Ästhetik entstehen würden. Dieser Entstehungsprozess sei für ihn dabei höchst dynamisch und der Endpunkt kein statischer, sondern ein in die Zukunft gerichteter.⁵⁴²

Seine Begeisterung für den dynamischen Prozess der Ruinierung sowie sein Verständnis einer Ruine an sich überträgt Gaillard auch auf noch intakte Gebäude und sogar auf den Menschen.⁵⁴³ So bezeichnet er zum einen Hochhäuser oder Wohnblocks als moderne Ruinen, zum anderen würde aber auch der Mensch selbst durch das Trinken von (zuviel) Alkohol zu einer Ruine werden – nämlich im Zustand des ›Hangovers‹. Würde man sich schließlich in diesem Zustand, in dem man ›selbst eine Ruine ist‹, eine Ruine anschauen (so wie er selbst *Angkor Wat* besichtigte), ergebe sich aus dem Chaos eine besondere Art von Gleichgewicht:

»To me it's also about, like what I was saying about this kind of fucked up sense of equilibrium where you are feeling like a ruin and looking at a ruin, this new sense of equilibrium after chaos. What I'm interested in is to capture or find these perfect moments of equilibrium... recovering from the night before, looking at a building that is being restored, and that also has many states... I found myself looking, being hung over in monumental places. This is how it grew... the strangeness between ruin in the city and ruin myself... looking at a building and being able to relate to it in a more accurate or special way than if you were sober. Maybe when you're sober you don't have time and then here you are and you have time to look at it, you stare at things, also when you are hung over you stare at things, your idea of time is distorted. You question things – why is this here? Hungover, the idea of recovery is interesting... It's about drinking in a city. Relating to architecture in an altered state.«⁵⁴⁴

Der Mensch werde – so Cyprien Gaillard – durch eine Alkoholisierung also vor allem zerbrechlich. Dieser Zustand erinnere einen wiederum an die Zerbrechlichkeit von allem, zum Beispiel auch von einem selbst. Letztlich könne in dieser Zerbrechlichkeit aber vor allem Großartiges entstehen.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Dax: Was tun?, 2010.

⁵⁴¹ Vgl. ebd.

⁵⁴² Vgl. Boym: *Ruinophilia*, 2010.

⁵⁴³ Vgl. Agata Belcen: Cyprien Gaillard, 2010, online verfügbar unter <https://www.anothermag.com/art-photography/261/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.

⁵⁴⁴ Gaillard et al.: *In Conversation*, 2012, S. 45.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

Hartmut Böhme vergleicht schließlich die Ruine auch mit einem Archiv. So würden Bauwerke, die ursprünglich einmal zum Wohnen oder zur Bewahrung gebaut worden sind, im Vorgang ihrer Zersetzung sowie im Prozess aktiver Zerstörung offenbaren, was lange Zeit in ihnen verborgen gewesen sei – zum Beispiel Gedanken, Ideen, Sachen, das Leben. Böhme bezeichnet Ruinen deswegen auch als Archive der Erinnerung, da sie voll mit Spuren der Vergangenheit seien.⁵⁴⁶ Auch für Cyprien Gaillard stellen Ruinen wie Angkor Wat keinen Endpunkt dar, vielmehr erkennt er in ihnen dynamische Impulse für etwas Neues. Wenn Gaillard in seine Arbeit *New Picturesque* abgelöste Etiketten von Bierflaschen einbringt, fungieren auch diese als Erinnerungsmedium. Sie erinnern an die ursprüngliche Reise und spannen mittels ihrer Bildträger, den viktorianischen Postkarten, gleichzeitig weitere Zeitebenen auf. Darüber hinaus verweist Cyprien Gaillard, ohne dabei nostalgisch zu werden, auf architektonische Vermächtnisse und kulturelles Erbe, die wiederum die Fähigkeit besitzen, die Menschen nicht nur an die Vergangenheit zu erinnern, sondern auch an die Zukunft.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, 1989, S. 302.

⁵⁴⁷ Daniel Völzke: *Kulturelles Erbe. Woran wollen wir uns erinnern?*, in: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben*, 05.01.2020, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/kulturelles-erbe>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

5.2 AZTECA (2007) – WERKESCHREIBUNG

»I try to witness most demolitions happening in Europe these days, [...] I think it's important to be outside, to embrace reality no matter how disgusting it can get.«⁵⁴⁸

2007 präsentierte das *1M3*, eine ehemalige Galerie in Lausanne, Schweiz die Soloausstellung *Azteca* von Cyprien Gaillard. Im Rahmen dieser Ausstellung zeigte Gaillard eine vierstöckige Pyramide aus Bierkartons (inklusive gefüllter Bierflaschen) sowie die Videoarbeit *Color like no other* (2007). Für die Pyramide schichtete Gaillard zahlreiche Bierkartons des Schweizer Spezialbieres *Calanda Edelbräu* in vier Reihen auf, wobei jede Reihe aus zwei Lagen Kartons bestand (vgl. Abb. 51). Die gelbgoldfarbenen Pappkartons ziert eine weiße umlaufende Banderole mit der Produktbezeichnung *Calanda* in blauen Großbuchstaben, darunter steht in kleinerer dunkelroter Schrift *Edelbräu*. Über diesen beiden Schriftzügen befindet sich mittig das große, rote *Calanda*-Markenlogo. Das Logo zeigt einen stilisierten Steinbock und ist damit angelehnt an das Wappen des Schweizer Kantons Graubünden, in dem das Bier gebraut wird.⁵⁴⁹ Die Pyramide war in etwa 2,80 Meter lang, 2,70 Meter breit und 1,90 Meter hoch.

Durch die Serialität der geschichteten Kartons, ihre Farbigkeit und die plakativen Schriftzüge weckt die Pyramide schnell Assoziationen zu Pop-Art-Arbeiten wie *Brillo Box* (Soap Pads, 1964) von Andy Warhol. Beide Künstler häuften eine seriell hergestellte Massenware pyramidenförmig an, wenngleich es sich bei Warhols Boxen um eigens hergestellte Attrappen handelte. Beide Künstler präsentierten ihren Rezipient*innen die Kartons zunächst als in sich geschlossene Einheit, doch nur Gaillards Bierpyramide wurde ab der Vernissage den Besucher*innen zur Destruktion bereitgestellt: Die Kartons sollten aufgerissen, die Flaschen geöffnet, das Bier getrunken werden, wodurch in der Folge die Pyramide in ihrer Form aufgelöst und sukzessive zerstört worden ist.⁵⁵⁰ Die jeweilige Raumdisposition der beiden Skulpturen im Ausstellungsraum kann als eine Verstärkung der intendierten Handlungsanweisungen begriffen werden: Durch die

⁵⁴⁸ Mulholland: *French Artist Looks for Beauty in Ruins*, 2010.

⁵⁴⁹ Vgl. o. A.: *Calandas Herkunft*, o. J., online verfügbar unter <https://www.calanda.com/about-us.html>, zuletzt geprüft am 04.01.2020. Das Markenlogo des Bieres weist zudem große Ähnlichkeiten zu Zeichnungen aztekischer Gottheiten wie beispielsweise dem Gott der Nacht *Tezcatlipoca* oder dem Kriegs- und Sonnengott *Huitzilopochtli* auf, was Gaillard in seiner Entscheidung für die Biersorte sehr wahrscheinlich beeinflusste.

⁵⁵⁰ Zum Verlauf der Ausstellung können keine weiteren Aussagen getroffen werden, da es neben einem Pressedossier der Galerie aus 2007 keine weiteren Aufzeichnungen gibt. Diesem Dossier und den Fotos ist lediglich zu entnehmen, dass die Pyramide im Laufe der kurzen Ausstellungszeit von nur 16 Tagen durch die Besucher*innen zumindest teilweise abgetragen worden ist. Vgl. Galerie 1M3: Cyprien Gaillard – Exposition *Azteca*. Dossier de Presse, 2007, online verfügbar unter <https://fr.readkong.com/page/cyprien-gaillard-azteca-espace-d-art-galerie-1m3-lausanne-2705683?p=1>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.

Aufschichtung der ›Brillo Boxen‹ in eine Ecke des Ausstellungsraumes wurden die Rezipient*innen dazu angehalten, die Skulptur – wie aus der traditionellen Wahrnehmung zweidimensionaler Werke bekannt – lediglich anzuschauen. Durch die Positionierung von Gaillards Bierpyramide in die Mitte des Galerieraums wurde den Rezipient*innen hingegen ermöglicht, die Skulptur zu umschreiten und sie dadurch räumlich und mittels eigener körperlicher Bewegung zu erfahren.

Auch die Konstitution der Ausstellungsräume an sich hat einen großen Einfluss auf die Beziehung zwischen den Werk und deren Rezipient*innen: Während *Brillo Box* in einem ›White Cube‹ ausgestellt wird, mit dem Ziel, kontextlos und damit neutral auf das Werk zu referieren, korrespondiert die Bierpyramide stark mit dem Galerieraum und dessen Interieur: Der rote Teppichboden und die gelbe Pyramide erzeugen einen starken Farbe-an-sich-Kontrast und ziehen damit die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf die Mitte des Raumes; Gaillards Arbeiten kontrastieren weiter mit den Heizkörpern und Wandfliesen, Sicherungskästen, architektonischen Elementen wie den Fenstern oder schwarzen Deckenbalken sowie dem Empfangstresen inklusive weiterer Objekte und Gegenstände. Bierpyramide und Leinwand sind hier keine isolierten Werke, sondern exponieren und kontextualisieren sich in Bezug zum Raum und zu ihrem Ausstellungsort.

Auf der im Ausstellungsraum platzierten Leinwand wird Cyprien Gaillards Videoarbeit *Color like no other* in Dauerschleife abgespielt (vgl. Abb. 52). Das Video zeigt einen Wohnsilo in Toryglen, einem Bezirk im Süden von Glasgow, Schottland, welcher kurz vor seiner Zerstörung durch Sprengung steht. Cyprien Gaillard wohnte dieser Sprengung bei. Das Hochhaus wurde am 21. Januar 2007 in knapp zehn Sekunden sowie unter Einsatz von rund 70 kg Sprengstoff gesprengt und galt als der letzte Schritt zur Regeneration und Neugestaltung des Viertels. Kurz vor der Sprengung spielte der Wohnblock noch die Hauptrolle in einem Fernsehspot von *Sony Bravia*⁵⁵¹, in welchem in dem und um den Wohnblock herum rund 70.000 Liter Farbe explodierten.⁵⁵² Der Werbeclip endet mit *Sony Bravia*s Slogan *Colour like no other*, den Cyprien Gaillard als Titel für seine Videoarbeit aufgreift.

⁵⁵¹ Sony Bravia: Paint, 2006, 1:11 min., online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=GURvHJNmGrc>, zuletzt geprüft am 23.09.2019.

⁵⁵² Nargess Shahmanesh-Banks: Tower block made famous by advert is demolished, 22.01.2007, online verfügbar unter <https://www.building.co.uk/news/tower-block-made-famous-by-advert-is-demolished/3080117.article>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

In beiden Arbeiten, also sowohl in der Bierpyramide als auch in dem Video, korrespondieren Hochhaus und Pyramide sowohl in ihrer Funktion als Bauwerk als auch in ihrer skulpturalen Form miteinander: Beide wurden zunächst durch Menschenhand erschaffen, bevor sie durch ebendiese wieder zerstört worden sind. Auch treten beide zunächst als in sich geschlossene Einheit auf, ihre ausgestaltete Form ist statisch und unbeweglich. Die jeweiligen Umgebungen (Wohnbezirk und Ausstellungsraum) erscheinen vereinsamt und nahezu trostlos, als Bauwerke sind beide isoliert, auch Menschen sind zunächst nicht zu sehen. Es mag einem die sprichwörtliche, trügerische ›Ruhe vor dem Sturm‹ in den Sinn kommen –, bis der Mensch schließlich von außen eingreift. Wenn gleich sich der Abbau des Wohnsilos durch den Akt der Sprengung wesentlich schneller vollzieht als der Abbau der Pyramide im Ausstellungsraum durch das Aufreißen der Kartons und das Öffnen wie Konsumieren der Biere, vollzieht sich bei beiden doch ein unkontrollierbarer, destruktiver Prozess, der gleichsam Zerstörung und Chaos hinterlässt. Was bleibt, ist zum einen ›Materielles‹: Zerrissene Pappkartons, leere Bierflaschen und Kronkorken auf der einen Seite; Staub, Bauschutt und Beton auf der anderen. Was bleibt, kann zum anderen aber auch ›Immaterielles‹ sein: Für die Ausstellungsbesucher*innen mag es eine besondere Erinnerung an einen Abend mit ihren Freund*innen und dem Konsum von Bier sein, einige erlebten vielleicht sogar einen Rausch. Bei den ehemaligen Bewohnenden des Wohnblocks dürfte die Sprengung eher (retrospektive) Nostalgie hervorrufen und mitunter auch das, was Gaillard einen ›architektonischen Kater‹ nennt (vgl. Abb. 53 und 54).

Sowohl durch ihre Form, die verwendeten Materialien als auch durch die den Rezipient*innen angebotenen Partizipationsmöglichkeiten weist Gaillards erste Bierpyramide sehr viele Parallelen zu der Arbeit *The Recovery of Discovery* auf, welche im Jahr 2011 entstehen soll. Detailliertere Ausführungen zum Material Bier, der Einbeziehung des Publikums und der Bierpyramide im institutionellen Kontext sind daher in Bezug auf dieses Werk ab Kapitel 5.3 zu finden. Zuvor geht es im folgenden Kapitel 5.2.1 um Gaillards Interesse an der Kultur der Azteken sowie der Form der Pyramide, während sich in Kapitel 5.2.2 Gaillards Verständnis von zukünftigen Ruinen und dystopischen Architekturen angenähert werden soll.



Abb. 51

Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007

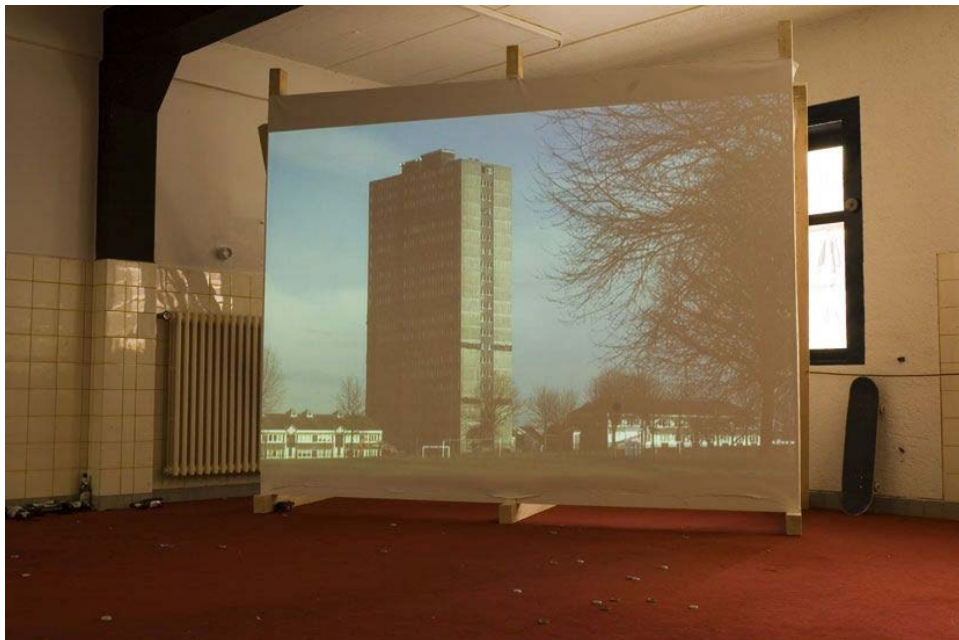


Abb. 52

Cyprien Gaillard, *Colour like no other*, 2007



Abb. 53

Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007



Abb. 54

Cyprien Gaillard, *Color like no other*, 2007

5.2.1 DIE SEELE DER AZTEKEN – VERWEISE AUF DIE GESCHICHTE DER AMERIKANISCHEN UREINWOHNENDEN

Im Jahr 2010 erklärt Cyprien Gaillard in einem Interview, dass er sich bereits seit vielen Jahren sehr für die Geschichte der Ureinwohner*innen Amerikas interessiere. Dabei gehe es ihm aber nicht um die Darstellung von Authentizität, denn: Noch mehr als die ›Geschichte‹ der Ureinwohner*innen fasziniere ihn das ›Bild‹, das die Menschen von diesen kolportieren würden.⁵⁵³ Gaillard sucht das Absurde: Immer wieder sei ihm aufgefallen, dass Symbole, Motive oder Namen der amerikanischen Ureinwohner*innen als Markenlogos oder für Werbung verwendet werden würden. Dabei sei interessant, dass diese Symbole und Motive oft eher negativ konnotiert seien oder auf schädliche Konsumgüter wie Alkohol oder Tabak referieren würden.⁵⁵⁴

Gaillard greift diese Thematik in seinen Werken immer wieder auf: So ist in der Videoarbeit *Cities of Gold and Mirrors* (2009) eine Gruppe Jugendlicher zu sehen, von denen zwei versuchen, jeweils schneller als der andere eine Flasche Tequila der Marke *Alma Azteca* (dt. Die Seele der Azteken) in einem Zug zu trinken. Die beiden jungen Männer sind damit Teil einer Bilderwelt, die den körperlichen Ruin der Protagonist*innen nachzeichnet – auf das ›Binge-Drinking‹ folgt der Kater. 2013 errichtet Gaillard dann auf dem Dach des *Hauses der Statistik* in Berlin die Arbeit *Neon Indian*, ein karikiertes menschliches Gesicht aus Neon-Leuchtröhren. Bei dem Konterfei handelt es sich um ein mittlerweile nicht mehr verwendetes Logo des US-amerikanischen Baseballteams *Cleveland Indians*, welches bis zu seiner Abschaffung viele Jahre stark umstritten war.⁵⁵⁵ Auch Gaillard kritisiert das Logo stark: Für ihn gleiche es einem Paradoxon, dass auf der einen Seite Ausgrenzung und Verdrängung der amerikanischen indigenen Ureinwohner*innen und auf der anderen Seite die Aneignung dieser in Form eines globalisierten

⁵⁵³ Kolportieren = Eine ungesicherte, unzutreffende Information verbreiten. Für Gaillard spiele der Faktor Authentizität keine Rolle in Bezug auf seine Arbeit, da viele der Geschichten, mit denen er sich beschäftige, viel zu surreal, zu faszinierend und zu komplex seien, als dass man bei ihnen einen Verlust von Authentizität beklagen könnte. Vgl. Dax: Was tun?, 2010.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Bereits ab den 1970er Jahren wurde das Logo immer wieder für die verunglimpfende, stereotype Darstellung indigener Völker kritisiert. Im Kern lag die Kritik darin, dass die Form der Darstellung nicht nur historisch ungenau sei, sondern auch zur Entwicklung kultureller Vorurteile beitrage. Erst 2014 wurde die karikierte Figur, der sogenannte *Chief Wahoo*, durch ein neues Logo ersetzt, das nun nur noch den Großbuchstaben ›C‹ zeigt. Vgl. David Walstein: Cleveland Indians Will Abandon Chief Wahoo Logo Next Year, in: The New York Times, 29.01.2018, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2018/01/29/sports/baseball/cleveland-indians-chief-wahoo-logo.html>, zuletzt geprüft am 09.11.2019; NCAI: Ending the Legacy Of Racism in Sports & the Era of Harmful ›Indian‹ Sports Mascots, 2013, online verfügbar unter http://www.ncai.org/resources/ncai_publications/ending-the-legacy-of-racism-in-sports-the-era-of-harmful-indian-sports-mascots, zuletzt geprüft am 09.11.2019.

kommerziellen Marketinginstruments stehen.⁵⁵⁶ Das Logo setzte Gaillard wiederholt in neue Kontexte ein, so zum Beispiel in der Performance *Crazy Horse* (2008, gemeinsam mit dem Musiker Koudlam) oder in den Mixed-Media-Arbeiten *Fields of Rest* (2010), *Indian Palace* (2010) oder *Untitled* (2015).⁵⁵⁷

ZUR BEDEUTUNG DER PYRAMIDE IN DER KUNST

Dass Cyprien Gaillard in seiner Ausstellung *Azteca* auf das Volk der Azteken referierte, verdeutlicht zum einen schon der gewählte Titel.⁵⁵⁸ Zum anderen nutzte er aber auch die Architekturform der Pyramide, welche er ad Absurdum führte: Ein Bauwerk religiösen Charakters, vormals gebaut für die Ewigkeit, wurde von Cyprien Gaillard aus Pappkartons nachgeahmt und einer unkontrollierten Zerstörung überlassen, die sogar beabsichtigt und eingefordert war. Sowohl für seine erste Bierskulptur als auch später für *The Recovery of Discovery* wählte Gaillard für die Aufschichtung der Bierkartons die Form der Pyramide und verwies damit auf historische Kontexte: Pyramiden sind monumentale Bauwerke, meist aus Stein oder aus Erde mit Stein verkleidet, mit einer rechteckigen Grundfläche und vier dreieckigen Seiten, die sich entweder an einem Scheitelpunkt treffen oder abgeschnitten sind, um eine Plattform zu bilden. Die ägyptischen sowie die mittel- und südamerikanischen Pyramiden sind die bekanntesten und wurden von den damaligen Völkern als Grabbauten für Könige oder Pharaonen errichtet. Genutzt wurden sie oftmals auch für religiösen Totenkult und Zeremonien. Mythologisch werden Pyramiden oft als Treppen in den Himmel gedeutet, die von den verstorbenen Königen als Weg in die Unsterblichkeit genutzt worden sind. Sowohl durch die Anstrengungen, die beim Bau aufgebracht werden mussten, als auch durch die letztendlichen Gesamtmaße und die, im Vergleich zu vielen anderen Bauwerken, enorme

⁵⁵⁶ »I think this logo, when it came out, was extremely disrespectful of Native Americans. It's making fun of Indians, showing them as drunks or junkies. It's depicting them as ruined. [...] So they [Cleveland] were really rich and they started building a team for the baseball league at the beginning of the 20th century and needed a logo, of course. They came up with an Indian. The legend is that one of the players was an Indian and that it was a tribute to him. But I think the real story is that Indians had almost disappeared from the face of America at that time, so it was this kind of empty gimmick ready to be recycled.« Evers et al.: Interview with Cyprien Gaillard, 2010, S. 28.

⁵⁵⁷ Juliane Schmidt: Auf den Dächern von Berlin: Neon Indian – Cyprien Gaillard, in: art-in-Berlin, 19.07.2011, online verfügbar unter <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=2201>, zuletzt geprüft am 06.08.2019.

⁵⁵⁸ Die Azteken regierten im 15. und frühen 16. Jahrhundert ein großes Reich im heutigen Zentral- und Südamerika. Die Bezeichnung »Azteken« kommt von Aztlán (dt. Weißes Land) und verweist auf ihren Ursprung, der wahrscheinlich im Norden Mexikos liegt. Bei der Einwanderung ins mexikanische Hochland fanden sie die verlassene Ruinenstadt Teotihuacán, die als wichtigste Stadt des vor-aztekischen Zentralmexikos bezeichnet werden kann. In Teotihuacán befindet sich unter anderem die Sonnenpyramide (100 n. Chr.), die eines der größten Bauwerke ihrer Art ist. Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: Aztec, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/Aztec>, zuletzt geprüft am 01.07.2019; The Editors of Encyclopaedia Britannica: Teotihuacán, in: Encyclopaedia Britannica, 25.05.2018, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Teotihuacan>, zuletzt geprüft am 01.07.2019.

Sichtbarkeit war und ist die Pyramide ein beeindruckendes Bauwerk.⁵⁵⁹ Auch in der Kunst wurden und werden Pyramiden immer wieder als Motiv oder als Form aufgegriffen. Besonders in der Epoche des Klassizismus war die Pyramide beliebtes Sinnbild für Unsterblichkeit, Ewigkeit und Standhaftigkeit,⁵⁶⁰ doch auch in der zeitgenössischen Kunst ab 2000 werden Form, Inhalt und Motiv der Pyramide immer wieder aufgegriffen und künstlerisch transformiert.

Die dänische Künstlergruppe SUPERFLEX arbeitete beispielsweise in *Free Beer Corner* (2007) ähnlich wie Andy Warhol in der bereits erwähnten Arbeit *Brillo Box*: Sie bemalten und bedruckten Kisten und gestalteten so ihre eigenen Bierkartons, die sie anschließend zu einer Eckpyramide aufschichteten. Im selben Jahr entstand Bruce Naumanns *Square Depression* im Rahmen der *Skulptur Projekte* (Münster 2007, Konzept aus 1977). Bei der Arbeit handelt es sich um eine umgekehrte Pyramide aus Beton, die 2,30 Meter in die Erde hineinreichte. Alicja Kwade pulverisierte hingegen für ihre Arbeit *1979 leere Liter bis zum Anfang* (2010) 2240 kg Champagnerflaschen und schichtete das Pulver zu einer Pyramide auf. Ebenfalls im Jahr 2010 präsentierte Christian Boltanskis seine Arbeit *Personnes* – einen 20 Meter hohen pyramidenförmigen Haufen aus geschichteter Altkleidung. Agnes Denes zeigte auf der *documenta 14* (Kassel 2017) ihre temporäre Skulptur *The Living Pyramid*, für die sie die einzelnen Ebenen einer großen Holzpyramide bepflanzt. Die Pflanzen konnten durch die Besucher*innen ›adoptiert‹ werden, um dadurch einen Teil der Arbeit mit nach Hause zu nehmen und sie dort weiterleben zu lassen. 2018 ließ Christo auf dem *Serpentine Lake* im *Hyde Park*, London seine Skulptur *The Mastaba* (2018) schwimmen, während jüngst Made Bayak auf der *Biennale Jogja XV Equator #5* (Yogyakarta 2019) seine Arbeit *Plastilicium (celebrating Homo Ludens foot print)* zeigte; eine monumentale Schüttung aus acht Tonnen Plastikmüll.

Wenngleich es sich hier nur um eine kleine Auswahl an pyramidenförmigen Skulpturen der zeitgenössischen Kunst handelt und in diesen sehr unterschiedliche Materialien eingesetzt worden sind, können doch deutliche Analogien zwischen den Arbeiten festgemacht werden. So wird in den meisten der exemplarisch vorgestellten Arbeiten die Form der Pyramide von den Künstler*innen genutzt, um ein bestimmtes Material aufzuschichten und dieses in Form eines monumentalen Haufens, als Masse zu präsentie-

⁵⁵⁹ Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica: Pyramid, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/technology/pyramid-architecture>, zuletzt geprüft am 04.01.2020.

⁵⁶⁰ Vgl. Hildegard Kretschmer (Hg.): *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2016, S. 332.

ren. Eröffnet werden hierdurch unter anderem Diskurse rund um Konsum und Überfluss, Materialverschwendung und Materialreichtum sowie die Vereinnahmungen von Räumen, Raum und Flächen. Es wird aber auch ein Spannungsfeld eröffnet zwischen dem Format des Großen und des Kleinen, zwischen oben und unten, der überladenen Form des Bauwerks und der mitunter etwas verlorenen menschlichen Figur der Rezipient*innen. Die Pyramidenform zeichnet sich weiterhin durch ihre Monumentalität, eine gewisse Erhabenheit sowie die Unmöglichkeit, sie allein durch das Auge vollständig wahrzunehmen, aus: Damals (als eine historische Perspektive) wie heute zeichnet sich die Partizipation an der pyramidalen Form als ein körperliches Agieren aus. Auch eine Arbeit wie Bruce Naumanns *Square Depression*, in der das bereits erläuterte Sinnbild der Pyramide ins Gegenteil verkehrt wird – die Pyramide führt nicht hinauf (in den Himmel), sondern hinab in eine Versenkung – fordert die Rezipient*innen auf, sich in den Modus einer individuellen körperlichen Erfahrungswelt zu begeben. In Naumanns Arbeit werden dadurch die Rezipient*innen nicht zu den Erhabenen, die auf die Welt herabschauen, sondern zu den von der Außenwelt Isolierten, auf die herabgeschaut wird.⁵⁶¹

Auch Cyprien Gaillard setzt die der Pyramide zugrundeliegenden Symbole sowie Formbezüge epochen- und generationsübergreifend ein und transferiert diese mittels seiner künstlerischen Vorgehensweise in das Gegenteil ihrer ursprünglichen Bedeutung – denn während die Pyramide vormals einem Inbegriff von Ewigkeit entsprach, ist der Akt der Zerstörung schon bei der Errichtung von Gaillards Pyramide eingeleitet. Diese Zerstörung ist von Gaillard intendiert und wird durch die Rezipient*innen ausgeführt; durch den Akt der Partizipation begeben sie sich in einen sehr direkten, körperlichen Dialog mit der Arbeit – sie können die Pyramide umschreiten, besteigen, auf ihr sitzen, sie zerstören, sie verkleinern, sie abbauen. Diese ersten Ausführungen zur Partizipation und zu den Partizipant*innen werden ab Kapitel 5.3 in Bezug auf Gaillards zweite Bierpyramide fortgesetzt.

⁵⁶¹ Vgl. Claudia Miklis; Valeska Schneider: »Square Depression« von Bruce Nauman: Eine negative Bühne zur Selbsterfahrung, 2007, online verfügbar unter http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Nauman_5.6.07.pdf, zuletzt geprüft am 05.01.2020.

5.2.2 DYSTOPISCHE ARCHITEKTUREN UND ARCHITEKTONISCHES ERBE

Pyramiden sind architektonisches Erbe vergangener Zivilisationen und Kulturen – die vorhergegangenen Ausführungen haben aber gleichzeitig gezeigt, dass sie auch heute noch vielfältige und vor allem neuartige Kontexte eröffnen. Während die Bauweise von Pyramiden vormals als eine ›Materialhuldigung‹ beschrieben werden kann, wird diese Form gerade in der zeitgenössischen Kunst dazu genutzt, um Material zu verschwenden, aufzutürmen und um damit Masse und Überfluss in eine repräsentative Form zu bringen. Eine skulpturale Form, die häufig einen körperlich ganzheitlichen Einsatz von ihren Partizipant*innen fordert; eine Form, die aber auch auf einen bedeutungsvollen wie symbolisch aufgeladenen, historischen Inhalt blicken kann.

Auch Cyprien Gaillard befasst sich von Beginn seines künstlerischen Schaffens an sehr intensiv mit den inhaltlichen Bedeutungen historischer Bauwerke wie denen der Pyramide und ist besonders in Bezug auf ihre Konstitution als Ruine an diesem Bauwerk interessiert. In seinen Arbeiten referiert er jedoch nicht nur auf historische, also ›gegenwärtige‹ Ruinen, sondern insbesondere auch auf die ›zukünftigen‹ Ruinen der heutigen Gesellschaft. Inbegriff zukünftiger Ruinen, oder wie Gaillard sie auch nennt, ›dystopischer Architekturen‹, sind für ihn moderne, urbane Strukturen wie Wohnblocks und -silos, Bunker oder Hotelanlagen.⁵⁶² Olivier Schefer spricht in diesem Zusammenhang auch von ›anti-romantischen Ruinen‹, da dystopische Architekturen zwar auch Ereignisse oder Geschichten beherbergen, aber nichts historisch Bedeutendes mehr in sich tragen würden.⁵⁶³ Wie aber kommt der Künstler nun dazu, Wohnblöcke wie unter anderem die, die in der Videoarbeit *Color like no other* (2007) zu sehen sind, als dystopische Architekturen zu bezeichnen?

Bereits im Jahr 1516 veröffentlichte Thomas Morus seine Erzählung *Utopia* und prägte damit das Verständnis vom Begriff der ›Utopie‹ bis heute nachhaltig. Seine Wortschöpfung setzt sich aus den lateinischen Wörtern ›topos‹ (dt. Ort) und der Vorsilbe ›u‹ beziehungsweise ›Eu‹ (dt. nicht oder Wohlsein) zusammen, womit es sich folglich bei einer Utopie um einen Nicht-Ort oder einen Ort des Wohlseins handelt, welcher der Realität und bestehenden Herrschaftsverhältnissen als Positiventwurf gegenüber-

⁵⁶² Susanne Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): *Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 7–17, hier S. 9.

⁵⁶³ Vgl. Schefer: *Ruines à l'envers*, 2015, S. 42.

steht.⁵⁶⁴ Seitdem in Utopien gedacht wird, gab es jedoch auch immer kritische Stimmen dazu. Vor allem ab Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Utopie-Kritik sehr prägnant. Hans Ulrich Seeber führt diese tiefe Krise des utopischen Denkens zum einen auf die Krise des Fortschrittsdenkens zurück, zum anderen aber vor allem auf die Erkenntnis, dass eine solche »[...] mögliche Zukunft wegen der Erfolgsdynamik der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation machbare Zukunft sein könnte.«⁵⁶⁵

Aus solchen Erkenntnissen wuchs das dystopische Denken, das einen alternativen oder auch negativen Gesellschaftsentwurf als Ausgangslage nimmt. Eine Dystopie könne nach Elena Zeißler folglich im Vergleich zur gegenwärtigen gesellschaftlichen Ordnung negativer erscheinen oder sich auch gegen einzelne Prozesse in einer solchen Gesellschaft richten.⁵⁶⁶ Letzterer Aspekt kann vor allem im Zuge der Tendenzen der Postmoderne verzeichnet werden, da diese komplexere, multiperspektivische Dystopien hervorgebracht hätten, welche sich von der Eindeutigkeit und Geschlossenheit der klassischen Dystopie unterscheiden würden.⁵⁶⁷ In postmodernen Dystopien stünden kritisch-appellative Absichten im Vordergrund (anstelle einer Negation der bestehenden Gesellschaft), um für bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen zu sensibilisieren oder um Missstände aufzuzeigen.⁵⁶⁸ Dies werde aber nicht mehr, wie es in klassischen Dystopien üblich war, auf eine totalitäre, warnende Art und Weise gemacht. Da postmodernen Dystopien von Pluralität, Offenheit und Ambiguität gekennzeichnet seien, werde den Menschen in diesen vielmehr selbst die Deutung überlassen.⁵⁶⁹

Die Ideen von Utopie und Dystopie haben ihre Ursprünge zwar in der Literatur, sie sind in ihrer wechselseitigen Bedingung jedoch immer auch Teil der Denkmuster im Kontext von Stadtplanung und Städtebau gewesen. Die Stadtplanung definiert sich zum einen als die zweckgerichtete, staatliche Einflussnahme auf die räumliche Ordnung; zum anderen aber auch als Bestandteil einer politischen Gesellschaftsplanung, die Einfluss auf

⁵⁶⁴ Vgl. Ruth Eaton (Hg.): *Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin: Nicolai Verlag, 2001, S. 45 f.

⁵⁶⁵ Hans Ulrich Seeber: Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur, in: Wilhelm Voßkamp; Günter Blamberger; Martin Roussel; Christine Thewes (Hrsg.): *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 185–217, hier S. 189.

⁵⁶⁶ Die Definitionen von Dystopie und auch die Tendenzen der Utopie-Kritik sind vielfältig, siehe vertiefend dazu Stephan Meyer, der in seinem Band *Die anti-utopische Tradition* einen breiten Überblick über verschiedene Definitionsversuche liefert. Vgl. Stephan Meyer: *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001, S. 17 ff. Die vorliegende Arbeit folgt der Definition von Elena Zeißler. Vgl. Elena Zeißler: *Dunkle Welten*, Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2007, S. 17.

⁵⁶⁷ Vgl. Seeber: *Präventives statt konstruktives Handeln*, 2013, S. 188.

⁵⁶⁸ Vgl. Károly Pintér: *The anatomy of utopia. Narration, estrangement and ambiguity in More, Wells, Huxley and Clarke, Jefferson*: McFarland, 2010, S. 36.

⁵⁶⁹ Vgl. Zeißler: *Dunkle Welten*, 2007, S. 59 f.

soziale Strukturen nimmt – indem sie zum Beispiel versucht, Konflikte zu vermindern oder das Allgemeinwohl zu befördern.⁵⁷⁰ Städtebauliche Entwürfe würden daher immer versuchen, Lebensweisen zu optimieren oder sogar zu revolutionieren – und werden daher meist als ein ideales Modell aus menschlicher Vorstellungskraft verstanden und demnach konzipiert. Die Suche nach diesem idealen Modell, das je nach historischer Situation unterschiedlich aussehen kann, führt letztlich zum Begriff der utopischen Architektur.⁵⁷¹

Wenn Cyprien Gaillard also nun von dystopischen Architekturen beziehungsweise zukünftigen Ruinen spricht, knüpft er mit dieser alternativen Bezeichnung für moderne Ruinen deutlich an den postmodernen Paradigmenwechsel an. Die postmoderne Dystopie kann als Zeichen einer unsicheren Gegenwart gedeutet werden – jedoch nur, wenn zum einen Akzeptanz und Auseinandersetzung mit dieser fehlen, und wenn zum anderen keine Teilhabe (durch den Einzelnen) möglich ist. Cyprien Gaillard eröffnet in diesem Zusammenhang einen Diskurs rund um das architektonische Erbe der Menschen und ihrem (von Gaillard diagnostizierten) unbeholfenen Umgang mit diesem. Jede Generation müsse eine Stadt so übernehmen, wie sie von der vorhergehenden verlassen und weitergegeben worden ist.⁵⁷²

Gerade Wohnblöcke und soziale Wohnprojekte verkörpern daher für den Künstler eine modernistische Vorstellung von Gemeinschaft und ein avantgardistisches Denken, während die meisten Menschen solche Bauprojekte als architektonische Schandflecken ansehen. Aufgrund hoher Kriminalitätsraten und anderer Probleme gelten auch heute noch solche Bauten als misslungene Experimente im öffentlichen Wohnungsbau hoher Dichte, kontrollierte Abrisse sind daher nach der Feststellung des Scheiterns zumeist vorprogrammiert.⁵⁷³

⁵⁷⁰ Vgl. o. A.: Definition: Stadtplanung, o. J., online verfügbar unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/stadtplanung-43665>, zuletzt geprüft am 12.01.2020.

⁵⁷¹ Vgl. Eaton: Die ideale Stadt, 2001, S. 11.

⁵⁷² Vgl. Griffin: New Romantic, 2010.

⁵⁷³ Siehe dazu vor allem Cyprien Gaillards Arbeit *Pruitt-Igoe Falls* (2009): Das Video bekam seinen Titel von einem großen städtischen Wohnprojekt, dass in den 1950er-Jahren in Saint-Louis, USA, gebaut worden ist. Der Abriss begann 1972 und war der erste dieses Ausmaßes. Entworfen vom amerikanischen Architekten Minoru Yamasaki, der auch die Zwillingstürme des *World Trade Centers* entwarf, ist ›Pruitt-Igoe‹ zu einer Ikone des modernen Wohnbaus geworden. Die Zerstörung des Wohnprojekts wurde vom Architekturtheoretiker Charles Jencks als ›Tag, an dem die moderne Architektur starb‹ bezeichnet. Video online unter https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=6YiQPvVSD7M, vgl. auch Ceci Moss: *Pruitt-Igoe Falls* (2009) – Cyprien Gaillard, in: *Rhizome*, 14.01.2011, online verfügbar unter <https://rhizome.org/editorial/2011/jan/14/pruitt-igoe-falls-2009-cyprien-gaillard/>, zuletzt geprüft am 14.08.2019.

Cyprien Gaillard vertritt jedoch den Standpunkt, dass gerade

»[...] diese Objekte [=Bettenburgen, also Wohnturm-Einheiten; Anm. der Verfasserin], die von den meisten Menschen nur als hässlich angesehen werden, die schönsten Fragen nach unserem Umgang mit dem architektonischen Erbe [stellen]: Was sollen wir mit diesem Erbe anfangen – es in die Luft jagen? Es restaurieren? Diese Ruinen stehen für unsere Unbeholfenheit. Mir ging es nie darum, die Entscheidung für die Sprengung eines Gebäudes zu kritisieren. Mich interessieren die im Stillen gestellten Fragen, die sich um diesen Themenkomplex spinnen: Ein neu gewählter Bürgermeister muss mit den Fehlern seines Vorgängers umgehen, eine neue Generation erbt eine Stadt von ihrer Vorgängergeneration. Darauf baut mein gesamter künstlerischer Diskurs auf.«⁵⁷⁴

Cyprien Gaillard kritisiert also vor allem den ›ungeschickten‹ Umgang mit solchen ›gescheiterten‹ Standorten und hier insbesondere kontrollierte Abrisse⁵⁷⁵ zum Zweck der Stadterneuerung, die er als ›Staatsvandalismus‹ bezeichnet.⁵⁷⁶

»Just think of all these efforts of urban renewal that they try to inject into cities by building new shopping malls, demolishing entire neighborhoods, trying to regenerate industrial sites ... But this is not fixing anything. Urban renewal to me is the same process as changing the first logo of the Indian into a less racist version; it's like going out all night drinking then going for a healthy breakfast in the morning. It just doesn't work.«⁵⁷⁷

Der Künstler adressiert hier in erster Linie die Nicht-Akzeptanz urbaner Wohnstrukturen und die Versuche von Politik und Stadtverwaltung, diese mittels Erneuerungsmaßnahmen zum Verschwinden zu bringen. Dies verdeutlicht auch das Zitat: Genau wie eine alkoholreiche Nacht nicht durch ein gesundes Frühstück am nächsten Morgen rückgängig gemacht werden kann, lässt sich auch eine Stadt nicht durch Abrisse und Neubauten regenerieren – eine solche Regeneration müsse vielmehr von Innen kommen. Dazu müsse eine Stadt zum einen als gegliederte, politische Einheit verstanden und gelebt werden, zum anderen müsse sie ihren Bürger*innen Möglichkeiten bieten, an dieser Einheit sozial, politisch und kulturell teilhaben zu können.⁵⁷⁸ Hier (in den von Gaillard ausgewählten Beispielen von ›Staatsvandalismus‹) ist keine Teilhabe möglich, vielmehr werden Einzelne (Gruppen) ausgeschlossen oder sogar abgehängt. Dies erin-

⁵⁷⁴ Dax: Was tun?, 2010.

⁵⁷⁵ Hier sei erneut auf Andreas Huyssens verwiesen, der erläutert, dass sich die Chance für Dinge, zu altern und zu einer Ruine zu werden, im Zeitalter des ›Turbokapitalismus‹ stark verringert hätte. Reproduktionen und Retro-Modifikationen würden es darüber hinaus immer schwieriger machen, das zu erkennen, was wirklich alt ist. Vgl. Huyssens: *Nostalgia for Ruins*, 2006, S. 10.

⁵⁷⁶ Vgl. Griffin: *New Romantic*, 2010.

⁵⁷⁷ Evers et al.: *Interview with Cyprien Gaillard*, 2010, S. 29.

⁵⁷⁸ Vgl. Konrad Paul Liessmann: *Urbanität oder die Stadt als kulturelles Phänomen*, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Der urbane Blick*, Kunstforum international, Bd. 218, 2012, S. 70–83, hier S. 79.

nert an eines der Themen, das für die Dystopie konstitutiv ist: Die Entmächtigung des Individuums im übermächtigen System.⁵⁷⁹ Gleichzeitig gewinnt in diesem Zusammenhang auch Cyprien Gaillards Verständnis von Entropie erneut an Relevanz: Während die Akzeptanz, dass etwas irreversibel, also entropisch ist (in diesem Fall unter anderem Fehler im Bereich der Städteplanung), Kräfte entstehen lassen kann, kosten das Überspielen von Fehlern oder der Wunsch nach Umkehr hingegen Kraft. Würde der postmoderne Paradigmenwechsel demnach als eine Transformation anerkannt werden, könnten dementsprechend auch beziehungsweise vor allem dystopische Architekturen die gesamtgesellschaftliche Entwicklung im positiven Sinn fördern.

Dystopische Architekturen macht Cyprien Gaillard unter anderem in seinen Arbeiten *Color like no other* (2007, vgl. Abb. 55), *Desniansky Raion* (2007), *Pruitt-Igoe Falls* (2009) oder *Cities of Gold and Mirrors* (2009) zum Thema. Bildsprache und Inszenierung in diesen filmischen Arbeiten verweisen zugleich auf die dokumentarische Arbeit *Demolished* (1996) der britischen Künstlerin Rachel Whiteread, die schon mehr als zehn Jahre vorher Repräsentationen von Städtischem und Stadt zum Thema ihrer fotografischen Serien machte. Zwischen Oktober 1993 und Juni 1995 hielt Whiteread den Abriss von Hochhäusern in drei separaten Wohnsiedlungen im Stadtteil Hackney, London in jeweils drei Etappen vom gleichen Standpunkt aus fest: vor dem Abriss, während des Einsturzes, nach der Denotation (vgl. Abb. 56).⁵⁸⁰

Hier, wie auch in den erwähnten Videoarbeiten von Cyprien Gaillard, werden die Rezipient*innen mit den drei Modi der Zeit konfrontiert, die die (moderne) Ruine aufspannt: einer Vergangenheit, die hätte sein können, einer Zukunft, die nie stattgefunden hat sowie einer unmittelbaren Gegenwart, die sich im Prozess ihrer Transformation erst manifestiert. Beide, sowohl Cyprien Gaillard als auch Rachel Whiteread, ermöglichen den Rezipient*innen mit ihren künstlerischen Werken die Teilhabe an der Wahrnehmung urbaner Identität, indem sie das Ereignis (des Abrisses, aber auch das Vorher und Nachher) in seiner flüchtigen Vergänglichkeit festhalten. Diese filmische beziehungsweise fotografische Auseinandersetzung reicht über die reine Dokumentation des Ereignisses hinaus; vielmehr kann sich der Abriss als politisch getriebener Akt der Vernichtung als für gewöhnlich unsichtbares Geschehens als eine sichtbare Erinnerung

⁵⁷⁹ Vgl. Eaton: Die ideale Stadt, 2001, S. 200.

⁵⁸⁰ Vgl. Elizabeth Manchester: A: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Ambergate Court; Norbury Court, 2000, online verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-a-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-ambergate-court-norbury-court-p77868>, zuletzt geprüft am 15.01.2020.

einschreiben und damit bewahrt werden – die Betrachter*innen werden zu Zeuginnen und Zeugen.⁵⁸¹

Gaillard hält mittels filmischer Mittel in Arbeiten wie *Color like no other* die Ästhetik des Zerfalls fest und damit auch den Moment, wenn soziale Utopien in urbanen Lebensräumen scheitern.⁵⁸² Sein großes formal-ästhetisches Interesse für Zerfallenes und Ruinöses zeigt sich in der Sichtbarmachung des Prozesses – nicht nur mit filmischen Mitteln, wie die vorherigen Ausarbeitungen zu *New Picturesque* und *Azteca* gezeigt haben. Während Gaillard in der Reihe *New Picturesque* mithilfe von Relikten aus verschiedenen Zeiten Diskurse rund um unser ›kulturelles‹ Erbe eröffnet, stellt er mit *Azteca* Fragen zum Umgang mit unserem ›architektonischen‹ Erbe: »Was sollen wir mit diesem Erbe anfangen – es in die Luft jagen?!«⁵⁸³ Mit *New Picturesque* bietet Gaillard hingegen eine ikonische Neubewertung des Pittoresken an; die Erneuerung eines ästhetischen Ideals, das das Schöne und Erhabene mit einem verklärten, romantischen Blick huldigt. Gaillard schafft so neue dystopische Landschaften, in denen er das Fragmentarische sichtbar macht, neu zusammensetzt, in einen Dialog bringt und dadurch sowohl Zeit- als auch Ortsgrenzen überschreitet.

Wie bereits zu Beginn von Kapitel 5 erwähnt und wie zudem in den vorherigen Ausführungen gezeigt werden konnte, stellt die Auseinandersetzung mit den Arbeiten *New Picturesque* sowie *Azteca* eine wichtige Grundlage und gleichsam Ausgangspunkt für die eingehendere Beschäftigung mit *The Recovery of Discovery* dar. Die beiden Werke zeigen zum einen, wie Gaillard Strategien kultureller Aneignung oder Transfers nutzt, um beispielsweise in Form von Rekontextualisierungen Inhalte, Formen und Motive von Materialien oder Fragmenten, aber auch eines ästhetischen Ideals neu zusammenbringt. Zum anderen entstehen durch sie und konstituieren sich in ihnen zentrale Bedeutungszusammenhänge zwischen Begriffen Alkohol, Architektur und architektonischen Katern; dem Entropiebegriff und der irreversiblen Unordnung von Materie. Sie eröffnen Perspektiven auf Nostalgie und Utopie, auf dystopische Ruinen sowie Bedeutungen historischer Bauwerke wie der Pyramide, die Gaillard kopiert, transferiert und neu besetzt.

⁵⁸¹ Pamela K. Gilbert: *Imagined Londons*, Albany: State University of New York Press, 2002, S. 212 f.

⁵⁸² Anna-Alexandra Pfau: Cyprien Gaillard: Koe, 2015, online verfügbar unter https://www.jsc.berlin/pdf/JSCO_JAEE_Magazin_Web.pdf, zuletzt geprüft am 24.06.2019.

⁵⁸³ Dax: *Was tun?*, 2010.



Abb. 55

Cyprien Gaillard, *Color like no other*, 2007



Abb. 56

Rachel Whiteread, *Demolished*, Clapton Park Estate, 1996

5.3 THE RECOVERY OF DISCOVERY (2011) – WERKBESCHREIBUNG

»It's really important to me that people don't think it's [alcohol in his work, Anm. der Verfasserin] anecdotal. A lot of these works that I'm doing using liquor as a reference, it's just a metaphor for this constant acceleration — the one thing that is constant in our post-modern, post-postmodern world — and the impossibility of slowing down and living more at peace with anything. I am myself this person who is constantly unfulfilled, and that's what drives me.«⁵⁸⁴

Im Jahr 2011 und damit vier Jahre nach seiner Ausstellung *Azteca* errichtete Cyprien Gaillard erneut eine Bierpyramide, dieses Mal jedoch größer, öffentlichkeitswirksamer sowie medial inszenierter. Eigens für diese Arbeit überführte der Künstler 72.000 Bierflaschen der türkischen Marke *Efes* in das *KW Institute for Contemporary Art* (auch: *Kunst-Werke Berlin*), akkurat angeordnet in 2.970 Pappkartons und in Form einer 15-stöckigen, zwölf Meter breiten, acht Meter langen und vier Meter hohen Pyramide (vgl. Abb. 57).⁵⁸⁵ Diese Skulptur nannte er *The Recovery of Discovery*, zu Deutsch in etwa: Die Erholung von (oder die Wiederherstellung) der Entdeckung. Namensgeber des von Cyprien Gaillard verwendeten Bieres ist hingegen Ephesos (altgriechisch Ἐφεσός), die als die wichtigste Stadt im ionischen Kleinasien bezeichnet wird.⁵⁸⁶

Positioniert in der Raummitte wird die Pyramide im Lichthof der *Kunst-Werke Berlin* umrahmt von vier schmalen Raumsäulen und durch die offene Decke natürlich beleuchtet. Es ist auffällig, dass sich die Bierpyramide vor Ausstellungsbeginn – im Gegensatz zu Gaillards erster Bierpyramide aus Bierkartons der Marke *Calanda Edelbräu* – als deutlich homogenere Einheit präsentiert; so können die einzelnen Bierkartons nicht als solche auf den ersten Blick identifiziert werden. Vielmehr zeigt sich die Skulptur bei Ausstellungsbeginn, da die Schichtung der Kartons bei *The Recovery of Discovery* sehr viel präziser durchgeführt worden ist, als in sich geschlossene blaue Form mit einheitlicher Oberflächenstruktur. Die Details der Bierkartons zeigen sich erst bei genauerem Hinsehen: So befindet sich auf den mittelblauen *Efes*-Kartons in der jeweils linken oberen Ecke ein weißer *Efes*-Schriftzug, darunter kleiner die Sortenbezeichnung ›Pilsener‹ sowie der Werbehinweis ›No. 1 Premium Beer in Turkey‹. Der *Efes*-Schriftzug wird von einer dicken goldgelbfarbigen Linie ellipsenförmig umrandet. Am unteren rechten Kar-

⁵⁸⁴ Schumann: Architectural hangover, 2012.

⁵⁸⁵ Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 7 f.

⁵⁸⁶ The Editors of Encyclopaedia Britannica: Ephesus. Ancient city, Turkey, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Ephesus>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

tonrand sind zudem Eiswürfel zu sehen, in denen eine Flasche *Efes* sowie ein mit Bier gefülltes Glas positioniert sind. Insgesamt ist Gaillards *Efes*-Pyramide fast 4mal größer als die Pyramide aus *Azteca*. Im Unterschied zu *Azteca* kombiniert Gaillard seine zweite Bierpyramide nicht mit weiteren künstlerischen Arbeiten. Beiden Pyramiden ist jedoch gemein, dass sie sich nur kurz als in sich geschlossene Form zeigen, denn auch in Berlin überlässt der Künstler ab der Vernissage die Pyramide den Ausstellungsbesucher*innen, die sie erobern und besteigen, die die Kartons aufreißen und das Bier trinken. Zu ausführlicheren Überlegungen zur Pyramide als Motiv und Form siehe die vorherigen Ausführungen ab Kapitel 5.2.1.

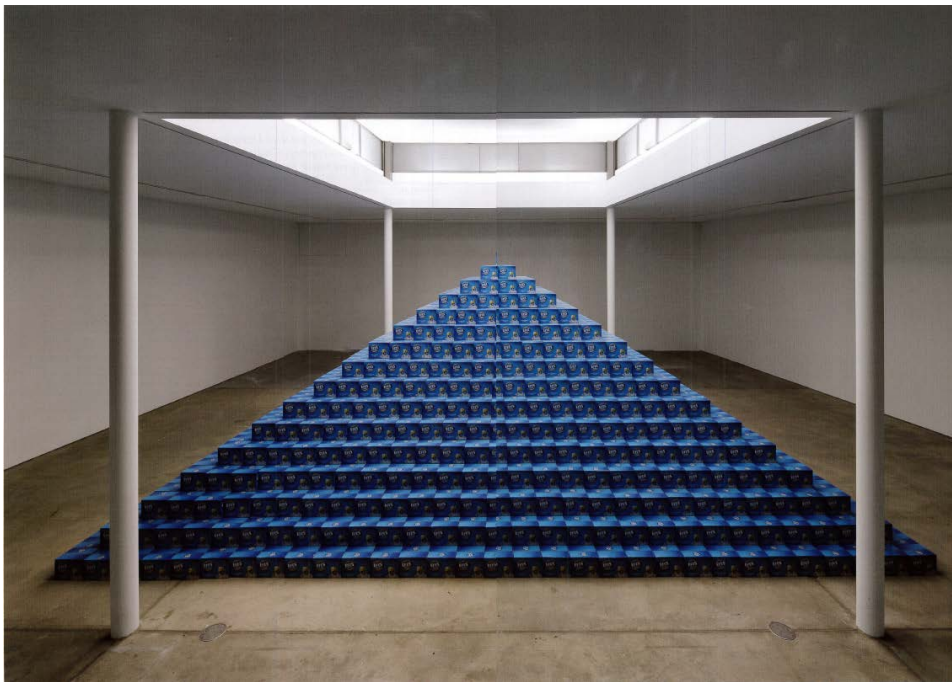


Abb. 57

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 26.03.2011

5.3.1 ÜBER DIE VERSCHIEBUNG VON MONUMENTEN – ZUR BEDEUTUNG DES PERGAMONALTARS FÜR THE RECOVERY OF DISCOVERY

Cyprien Gaillard referiert mit seiner Arbeit *The Recovery of Discovery* auf die lange Geschichte der Überführung des *Pergamonaltars* von seinem Entstehungsort zu seinem heutigen Standort. Die gleichnamige Stadt Pergamon (lateinisch Pergamum, altgriechisch τὸ Πέργαμον, heute Bergama) war eine altgriechische Stadt im heutigen Kleinasien. 1878 wurde unter der Schirmherrschaft der *Königlichen Museen zu Berlin* damit begonnen, den Plan der hellenistischen Stadt zu rekonstruieren. Zu den Denkmälern von Pergamon gehörten unter anderem der große Altar des Zeus und sein reich verzierter Fries. Teile dieses Meisterwerks der hellenistischen Kunst und seiner restaurierten Reliefs wurden 1910 nach Berlin verschifft. Ausgestellt wurden sie ab diesem Jahr im *Pergamonmuseum*, welches zum Teil speziell für die Unterbringung des gigantischen Altars gebaut worden ist. Neben dem Altar enthält das *Pergamonmuseum* weitere große archäologische Bauwerke wie *Markttor von Milet* und das *Ishtar-Tor*.⁵⁸⁷ 2014 wurde mit der Generalsanierung und dem Bau eines weiteren Gebäudeflügels begonnen. Die für 2019 geplante Wiedereröffnung wird sich nach aktuellem Stand (Dezember 2020) auf mindestens das Jahr 2023 verschieben.⁵⁸⁸

Das von Gaillard ausgewählte türkische Bier *Efes* hat als Importbier aus der Türkei eine lange Reise hinter sich. Hier zeigen sich Parallelen zur Geschichte des *Pergamonaltars*, da sich Teile der Ruinen der Tempelanlagen von Ephesus zwar noch im heutigen türkischen Efes befinden, weitere Teile aber auch in das British Museum in London, das *Kunsthistorische Museum* in Wien sowie in die Archäologischen Museen von Selcuk, Izmir und Istanbul überführt worden sind.⁵⁸⁹ Sowohl das Bier als auch viele Jahre zuvor die Einzelteile des *Pergamonaltars* gelangten also mit dem Ziel der Ausstellbarkeit nach Europa. Neben der Erreichung von wissenschaftlich-archäologischen Zielen können solche Überführungen nach Marion von Osten auch als ›Antikensehnsucht‹ oder Wunsch nach Selbstdarstellung beschrieben werden.⁵⁹⁰ Stefan Römer erläutert, dass die Entdeckung des Altars sowie die Sendungen der Funde nach Berlin historisch in die

⁵⁸⁷ The Editors of Encyclopaedia Britannica: Pergamum. Ancient city, Turkey, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Pergamum>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

⁵⁸⁸ Stefan Dege: Berliner Pergamonaltar zieht um, in: DW (Deutsche Welle), 10.11.2016, online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/berliner-pergamonaltar-zieht-um/a-36325937>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.

⁵⁸⁹ Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 11.

⁵⁹⁰ Vgl. Marion von Osten: In der Mitte. Überlegungen zum aktuellen Kultur- und Geschichtstourismus Berlins, in: Peter Spillmann (Hg.): Destination Kultur, Luzern: Interact Verlag, 2012, S. 22–26, hier S. 22.

Entstehungsphase des Gedankens vom deutschen Nationalstaat gefallen und daraus für den deutschen Staat Bedürfnisse nach nationaler Selbstdarstellung entstanden seien. Der Altar konstituierte so nach innen die kulturelle Identität, sollte nach außen aber auch in den Wettbewerb nationaler Repräsentation mit anderen Staaten treten.⁵⁹¹

Ein solcher Akt der Überführung von Monumenten kann unterschiedlich betrachtet und bewertet werden. So seien im Falle der Überführung des *Pergamonaltars* Streitigkeiten zwischen den beteiligten Staaten entstanden, in dessen Zuge auch von kolonialhegemonialem Kulturreich und der Zerstörung eines Kulturdenkmals die Rede gewesen sei.⁵⁹² Hal Foster bezeichnet daher solche Überführungen zwar als Präservationsmaßnahme, gleichzeitig vor allem aber als Akt der Zerstörung und Enteignung.⁵⁹³ Claudia Wahjudi kommt hingegen auf das kulturelle Erbe zu sprechen: So sei es durch die Herauslösung eines Monuments aus ursprünglichen Kontexten vor allem für nicht mehr im Herkunftsland lebende Menschen schwer, ihr kulturelles Erbe anzuerkennen. So würden in Berlin zwar viele Menschen türkischer Herkunft leben, in die *Staatlichen Museen zu Berlin* würde hingegen nur ein kleiner Teil aus ebendieser Gruppe gehen. Sie zeigt damit auf, dass das kulturelle Erbe eng verknüpft ist mit Aufklärung, Kolonialismus und Migration.⁵⁹⁴

Auch Matthias Planitzer bezieht eine kritische Position und betont, dass der Altar bereits bei Abtransport seine Identität eingebüßt habe. Der Ab- und Wiederaufbau des Altars entspräche daher einer Instrumentalisierung verschiedener Interessengruppen.⁵⁹⁵ In diesem Zusammenhang verweist Susanne Pfeffer auf Martin Warnkes Unterteilung in Vandalismus ›von oben‹ und ›von unten‹: So sei Vandalismus ›von oben‹ für Warnke die Zerstörung durch Restaurierung, Erhalt und Städteplanung, welche oft als Großtaten der Kunstgeschichte bezeichnet werden würden. Der Vandalismus ›von unten‹ hingegen zeige sich in einer blinden Zerstörungswut ohne konkretes Ziel.⁵⁹⁶

⁵⁹¹ Vgl. Stefan Römer: Eine Ästhetik des Widerstands. Das Pergamonmuseum, in: Galerie im Turm (Hg.): Ästhetik des Widerstands. Begleitheft anlässlich der Ausstellung »Die Ästhetik des Widerstands«, 2014, S. 22–29, hier S. 23.

⁵⁹² Matthias Planitzer: Erhalt und Verfall. C. Gaillard errichtet Bierpyramide – und lädt zur Zerstörung ein, in: Castor & Pollux, 26.03.2011, online verfügbar unter <http://www.castor-und-pollux.de/2011/03/erhalt-und-verfall/>, zuletzt geprüft am 04.09.2014.

⁵⁹³ Vgl. Hal Foster: Vandal Aesthetics, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 51–52, hier S. 51.

⁵⁹⁴ Vgl. Claudia Wahjudi: Cyprien Gaillard »The Recovery of Discovery«, in: Paolo Bianchi (Hg.): Das Atelier als Manifest, Kunstforum international, Bd. 208, 2011, S. 310–313, hier S. 312.

⁵⁹⁵ Planitzer: Erhalt und Verfall, 2011.

⁵⁹⁶ Vgl. Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 9 f.

Cyprien Gaillard hingegen verweist in Bezug auf die Überführung von Monumenten vor allem auf den ›Doppeldiskurs‹ westlicher Museen: So würde es zum einen als skandalös gelten, Objekte, Relikte oder Monumente in Ausstellungshäusern und nicht an ihrem Ursprungsort auszustellen. Auf der anderen Seite würde aber gleichzeitig argumentiert werden, dass diese Dinge ohne ihre Überführung schon zerstört worden wären; zum Beispiel durch eine instabile politische Lage in ihrem Ursprungsland oder weil im Westen ein viel stärkeres Bewusstsein für die Ruine herrsche. Im Irak würde sich beispielsweise nicht mit Fragen in Bezug auf die Konservierung von Ruinen befasst werden, da die Menschen dort teilweise um Leben und Tod ringen würden – die Originalität eines Steins habe demzufolge an solchen Orten eine ganz andere Bedeutung.⁵⁹⁷

Die vorgestellten Positionen verdeutlichen: Verschiebungen und Transfers verändern nicht nur die Geschichte eines Monuments, sondern auch dessen Entstehungsort sowie alle folgenden Standorte. Susanne Pfeffer vertritt sogar die Meinung, dass durch Überführungen autonome Geografien verschwinden, was zu einer »[...] brutal reinterpretation of what was saved from destruction« führen würde.⁵⁹⁸ Der Umgang mit Artefakten der Vergangenheit würde daher immer auch den Seinszustand einer Gesellschaft widerspiegeln. Die Entdeckung von ›etwas‹ gehe zudem immer mit dessen ›Patronisierung‹⁵⁹⁹ einher, von der sich das Entdeckte nie zu erholen scheine. Unter den Folgen würde weltweit gelitten werden.⁶⁰⁰ Auf genau diese Relation von Entdeckung und Erholung referiert Cyprien Gaillard auch mit dem Titel *The Recovery of Discovery*⁶⁰¹, wenngleich solche radikalen Bewegungen von Kulturgütern seit vielen Jahren durch die UNESCO verhindert werden. Die Organisation fordert, historische Artefakte an ihrem Ort zu belassen und dort zu schützen.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Vgl. Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 34.

⁵⁹⁸ Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 11.

⁵⁹⁹ Der Zwiespalt zwischen Rettung und Raub manifestiert sich auch im Begriff: Während ›Patronisierung‹ heute in etwa mit ›Bevormundung‹ synonym geht, entspricht der veraltete Gebrauch dem Wort ›beschützen‹ oder auch dem Vorgang ›Gefahr von jemandem oder von etwas abhalten‹, vgl. o. A.: Patronisieren, online verfügbar unter <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/patronisieren>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.

⁶⁰⁰ Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 11.

⁶⁰¹ *The Recovery of Discovery* eröffnet in der Bipolarität zwischen der Erholung von der Entdeckung auch Bezüge zur Dialektik von *Zusammenbruch und Wiederaufbau* (Collapse and Recovery) als einem der Hauptmotive der dOCUMENTA (13). Verortet zwischen den Orten Kassel/Breitenau und Kabul/Bamiyan diskutierten künstlerische Positionen die Frage nach einer möglichen Heilung von Kriegstraumata durch Kunst. Vgl. o. A.: dOCUMENTA (13) – Retrospektive, o. J., online verfügbar unter https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

⁶⁰² Auf diesen Zusammenhang verwies Gaillard auch mit der Einladungskarte zu *The Recovery of Discovery*, die lediglich das Logo der UNESCO zeigt.

DER PERGAMONALTAR IN PETER WEISS' *ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS*

Als wichtigste Referenz für *The Recovery of Discovery* nennt Gaillard Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1981). Zentrales Thema des monumentalen⁶⁰³ Romans sind die linkspolitischen Widerstände der Arbeiterbewegung nach 1918 auf gesamtgesellschaftlicher Ebene; thematisiert wird aber vor allem auch die Wiederaneignung von Kunst und Kultur durch die von ihr Ausgeschlossenen.⁶⁰⁴ Der *Pergamonaltar* und *Angkor Wat* sind dabei nur zwei von mehr als hundert Bau- und Kunstwerken sowie Künstler*innen, die im Roman erwähnt werden. Nana Badenberg bezeichnet diesen daher als ›musée imaginaire‹ (dt. erdachtes Museum).⁶⁰⁵

Kunst und Kultur werden nach Sabine Winkler im Roman als Mittel zur emanzipatorischen Subjektwerdung und gegen Unterdrückung dargestellt. Dies geschehe durch die Aneignung von kulturellem Wissen und der Erweiterung individueller Handlungsspielräume. Die Protagonisten würden daher im Roman nach Motivgruppen in der Kunst suchen, um sich mit ebendiesen zu identifizieren.⁶⁰⁶ Als eine solche Motivgruppe zeigt der *Pergamonfries* die Gigantomachie, womit der Versuch griechischer Giganten, die Götter zu stürzen, bezeichnet wird.⁶⁰⁷ Dem *Pergamonfries* kommt damit eine Schlüsselrolle in dem Roman zu, da nach Michael Hofmann der *Pergamonaltar* zwar deutlich als Herrschaftskunst, gleichzeitig aber auch als ein Musterbeispiel für die subversive Funktion von Kunst und Ästhetik gezeigt werden würde. Durch Weiss' Perspektive auf den Altar könne daher nicht nur über Zivilisation und Herrschaft, sondern auch über die Notwendigkeit einer Überwindung ungerechter Herrschaft diskutiert werden.⁶⁰⁸ Hofmann rezitiert weiter die Herrschaftsgeschichte des *Pergamonaltars*, die mit der Ausgrabung unter deutscher Leitung begann und mit dem Transport nach Deutschland

⁶⁰³ Vgl. Diverse Autoren: Stafettenlesung. Ein Jahrhundert in 54 Stunden, 2016, online verfügbar unter <http://peter-weiss100.de/staffettenlesung/>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.

⁶⁰⁴ Jens Hinrichsen: Rausch und Raubbau, in: Der Tagesspiegel, 29.03.2011, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/bier-pyramide-in-den-kunst-werken-rausch-und-raubbau/3997580.html>, zuletzt geprüft am 10.08.2019.

⁶⁰⁵ Vgl. Nana Badenberg: Die »Ästhetik« und ihre Kunstwerke. Eine Inventur, in: Alexander Honold; Nana Badenberg (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, Hamburg: Argument Verlag, 1995, hier S. 115.

⁶⁰⁶ Vgl. Sabine Winkler: Was hat das mit uns zu tun?, in: Galerie im Turm (Hg.): Ästhetik des Widerstands. Begleitheft anlässlich der Ausstellung »Die Ästhetik des Widerstands«, 2014, S. 12–14, hier S. 12.

⁶⁰⁷ Die Gigantomachie beschreibt Stefan Römer zum einen als Modell der Kämpfe nach innen und außen auf individueller sowie auf staatlicher Ebene. Zum anderen könne der Kampf aber auch als Metapher für jegliche Auseinandersetzung mit der politisch-kulturellen Institution, in der man lebt und arbeitet, verstanden werden. Vgl. Römer: Eine Ästhetik des Widerstands, 2014.

⁶⁰⁸ Michael Hofmann: Gibt es eine hinduistisch geprägte »Ästhetik des Widerstands«? Eine postkoloniale Interpretation der Angkor Wat-Passagen in Peter Weiss' gleichnamigem Roman, 2008, online verfügbar unter <https://literaturkritik.de/id/11847>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.

endete. Die Pointe von Weiss' Interpretationsmodell sei nun, dass sich die damaligen Arbeiter nicht mit den dargestellten Göttern, sondern mit den zerschundenen Körpern der Titanen identifizieren würden. Weiss zeigt damit auf »[...]«, dass die Fortschritte der abendländischen Kultur und deren ästhetische Höchstleistungen mit Herrschaft und Unterdrückung sowie dem Leid der ›Niedereren‹ verbunden seien.«.⁶⁰⁹ Diese kritische Darlegung durch Weiss könne nach Hofmann letztendlich helfen, die Geschichte von Herrschaft und Unterdrückung zu erkennen oder sie sogar zu durchbrechen.⁶¹⁰ Der *Pergamonfries* stellt damit letztlich nicht nur die Rahmung des Romans dar, sondern ist auch Ausgangspunkt für Weiss' Verständnis von Klassenkampf, Kunst und Kultur:

»Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander [...]. Dieser Eindruck eines Getümmels von Kräften, die unten sind, und die, die oben sind, die erdgebundenen und die göttlichen, erzeugte ein Bild vom ewigen Klassenkampf, das plötzlich sehr, sehr eindringlich wurde. [...] Doch dieser ganze Fries, der so fern und mächtig war, genügte mir nicht; ich wollte die ganze Geschichte des Frieses darstellen; sie war anfangs noch viel breiter entworfen [...]. Das war der unmittelbare Anfang. Es ging um einen Kampf in viel weiterem Sinne: nicht allein Befreiung von politischer Unterdrückung, sondern ebenso um die Befreiung von kulturellen Hindernissen, die Menschen um sich herum haben; ich dachte an die ganze Bildungsarbeit [...].«⁶¹¹

Aus der Auseinandersetzung mit dem *Pergamonfries* entstand letztlich auch der Titel-*Ästhetik des Widerstands*, der doppeldeutig zu lesen ist: So versteht Weiss Ästhetik als etwas, das Widerstand leistet (Kunst = Kampf), während auch der Widerstand seine eigene Ästhetik habe. Beides sei stets zusammenzudenken, da es nicht genüge, einen politischen Feind nur anzugreifen und zu überwinden; vielmehr sei die gesamte Lebenshaltung gemeint, »[...] alles, worin man verfilzt ist, worin man lebt.«⁶¹² Weiss verdeutlicht damit, dass die Kunst nicht vom gesellschaftlichen Leben zu trennen sei und spricht damit der Kunst ihre autonome Existenz ab. Vielmehr läge die größte Qualität der Kunst in ihrer Fähigkeit, in die Wirklichkeit einzugreifen, um diese zu verändern.⁶¹³ Auf dieser Überzeugung aufbauend entwickelt Weiss seine Ästhetik weiter, in dessen

⁶⁰⁹ Hofmann: Gibt es eine hinduistisch geprägte »Ästhetik des Widerstands«?, 2008.

⁶¹⁰ Hofmann hebt hervor, dass es Weiss gelinge, das subversive Potential des *Pergamonaltars* aufzuzeigen. Dies gelinge ihm in Hinblick auf *Angkor Wat* hingegen nicht. Vielmehr betrachte Weiss asiatisch-orientalische Kunst ausschließlich als Herrschaftskunst. In seinem Essay arbeitet Hofmann daher eine alternative, postkoloniale Interpretation der Passagen zu *Angkor Wat* heraus. Vgl. ebd.

⁶¹¹ Burkhardt Lindner: Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe, in: Karl Heinz Götze; Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss, Berlin: Argument Verlag, 1983, S. 150–173, hier S. 150 f.

⁶¹² Ebd., S. 151.

⁶¹³ Peter Weiss: *Rapporte 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, S. 26.

Kern die Aussage steht, dass die »[...] Kunst, die mich engagiert, eine Kunst [ist], die es sich zur Aufgabe macht, eine erdrückende und schwierige Situation zu lösen.«⁶¹⁴ Weiss spricht der Kunst folglich zu, gesellschaftliche Strukturen aufdecken oder sogar verändern zu können, während Kunst und Kultur gleichzeitig auch unsicheren Zeiten Sicherheit gäben.

Eine solche Forderung Peter Weiss' nach einer den Menschen engagierenden Kunst manifestiert sich deutlich auch in Gaillards Arbeitsweise sowie vor allem in *The Recovery of Discovery*. In seiner Handlungsanweisung an die Besucher*innen, die Pyramide einzunehmen und das Bier im Kollektiv zu verinnerlichen, zeigt sich im Format des Zusammenseins die von Weiss erörterte ›Verfilzung‹ von Kunst und alltäglichem Leben. Die Rezipient*innen fungieren demnach nicht nur als Konsument*innen, sondern werden gleichsam auch zu Produzent*innen. Letztlich vollzieht sich erst durch das Trinken des Bieres die vom Künstler intendierte Zerstörung der Skulptur, deren Überreste als Ruine im Ausstellungsraum verbleiben. Gaillards Werk formiert sich folglich erst durch eine Öffentlichkeit. Michael Hofmann spricht, wie bereits erörtert, Peter Weiss' Roman sogar letztlich die Kraft zu, die Geschichte von Herrschaft und Unterdrückung nicht nur aufzuzeigen, sondern sie womöglich zu durchbrechen. In Anlehnung daran zeichnet auch Cyprien Gaillard die hegemoniale Kulturgeschichte des *Pergamonaltars* von der Ausgrabung über die Verschiebung bis zur Musealisierung nach und eröffnet damit Fragen zu Spannungsfeldern wie Enteignung und Schutz von Kulturgütern sowie kulturellem Erbe und hierarchischen Herrschaftsverhältnissen.

⁶¹⁴ Lindner: Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner, 1983, S. 153.

5.3.2 BIERTRINKEN ALS PARTIZIPATORISCHE HANDLUNG IN THE RECOVERY OF DISCOVERY

Cyprien Gaillards Bierpyramide wurde am 26. Mai 2011 um 17 Uhr für die Besucher*innen in den *Kunst-Werken Berlin* zugänglich gemacht. Ab diesem Moment wurde die Skulptur bestiegen und besetzt; die Besucher*innen rissen Kartons auf und öffneten Biere, es wurde getrunken, geredet, geraucht. Innerhalb von acht Wochen wurde das Monument sukzessive und fast vollständig abgebaut.⁶¹⁵ Mit dieser partizipatorischen Ausrichtung seiner Bierpyramide hat Gaillard ein bestimmtes Ziel verfolgt: Während Tom Marioni offen zugab, dass sein ›Beer Salon‹ nie für ›alle‹ sein sollte und auch nicht jeder dort hineinpassen würde (vgl. Kapitel 4.1.2), sei Gaillard oft frustriert gewesen, nur wenige Menschen mit seiner Kunst zu erreichen. Mit *The Recovery of Discovery* habe er daher Menschen anlocken wollen, die vorher noch niemals in einem Museum gewesen sind, und genau diese seien auch gekommen.⁶¹⁶

»All these high school kids coming here and how many times did we see people barfing in the courtyard? Then just going back to their parents all drunk and being questioned... ›Why are you drunk?‹ – ›I was in a museum!‹ You know?! What kind of museum would promote such things? I'm still amazed today that we were able to pull such a thing off. It's the magic of Berlin, of your institution, no? It's great.«⁶¹⁷

Auch Susanne Pfeffer diagnostiziert in diesem Zusammenhang, dass ›der Verlockung des Bieres folgend‹ ein sonst kunstfernes Publikum in die *Kunst-Werke Berlin* gekommen sei. Durch den unmittelbaren Zugang zum Werk sei diesen Rezipient*innen zudem der Ausstellungsraum als Ort des Seins und des Lebens wohl erstmals ins Bewusstsein gerückt worden. Der in künstlerischen Ausstellungskontexten vorherrschende Antagonismus von High und Low Culture hätte sich folglich reduziert.⁶¹⁸

Mit *The Recovery of Discovery* stellt Cyprien Gaillard nicht nur eine konkrete, skulpturale Form in den Ausstellungsraum der *Kunst-Werke Berlin*, sondern eröffnet vor allem – einer partizipatorischen Versuchsanordnung gleich – einen Angebotsraum, in dem er das Material arrangiert und exponiert. Bei dem Material handelt es sich hier zunächst

⁶¹⁵ Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 7.

⁶¹⁶ Gaillard et al.: *In Conversation*, 2012, S. 45.

⁶¹⁷ Ebd., S. 43.

⁶¹⁸ Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 12 f. Wenngleich sich in diesem Zusammenhang auch bewusst gemacht werden sollte, dass es sich auch hier um einen überwiegend privilegierten wie grundsätzlich kulturinteressierten Personenkreis handelte.

weniger um das Bier an sich, sondern vielmehr um das Bier in der Flasche im Karton. Die knapp 3000 Kartons agierten in ihrer Serialität ähnlich einer Campbellschen Dose als Chiffre für die Ikonografie der industriellen Produktion und Massenware. Während in Kapitel 5.2.1 bereits erörtert worden ist, dass die Pyramide eine Form ist, die in der zeitgenössischen Kunst häufig eingesetzt wird, um Materialien aufzuschichten und dann als Materialhaufen zu präsentieren, zeigte die eingehende Beschäftigung mit Cyprien Gaillards Bierpyramide, dass auch das Anhäufen oder Stapeln von Bierflaschen oder -dosen nicht neu ist. Viele der Arbeiten eröffnen in der Form ihrer opulenten Materialrepräsentation so Fragestellungen rund um Warenästhetik, Überflussgesellschaften, Konsum oder Wohlstand.

Cady Noland türmte beispielsweise für die Arbeit *This piece doesn't have a title yet* (1989, vgl. Abb. 58) 11.000 Bierdosen an den Galeriewänden auf; umrahmt von Metallgerüsten und verfremdeten USA-Flaggen sowie Einkaufskörben. Er referierte damit zum einen auf die amerikanische Partykultur im Zuge eines ›American Way of Life‹⁶¹⁹, parodierte aber auch die berauschende Wirkung von Geld und Ruhm. Diese zeige sich nach Noland darin, dass der Kunstmarkt in der Lage sei, grundsätzlich ›alles‹ zu verkaufen.⁶²⁰ Das Künstlerduo Pruitt-Early erforschte in den 1980er-Jahren die visuelle Kultur von männlichen Jugendlichen und Konzepte hegemonialer Männlichkeit. In ihre Skulpturen arbeiteten Rob Pruitt und Jack Early gesammelte Materialien und Objekte wie Bierdosen und -kartons, Head-Shop-Aufkleber und Bügelbilder von Motorradclubs sowie Poster ihrer Heavy-Metal-Idole ein. Für ihre Arbeiten *Sculpture for Teenage Boys (Miller Six Pack)*, 1989, vgl. Abb. 59) oder *Sculpture for Teenage Boys (Miller Pyramid, 13 High)*, 1990, vgl. Abb. 60) brachten sie Aufkleber auf leere Bierdosen auf und bildeten aus diesen anschließend einen Turm – nach eigener Aussage, um die Leere ihrer eigenen Generation widerzuspiegeln.⁶²¹ Der Fotograf Jesse Burke hingegen thematisierte in seiner Serie *Intertidal* (2008) (dt. Gezeitenzone oder Grenzbereich) die Ambivalenz zwischen dem heroischen Ideal von ›Männlichkeit‹ und der fragilen Realität des ›Männlich-

⁶¹⁹ Siehe dazu vertiefend Jacob Blume: *Bier. Was die Welt im Innersten zusammenhält. Von der Menschwerdung, zügellosem Weiberzechen, sozialdemokratischem Saft und alltäglichem Durst*, Göttingen: Verlag die Werkstatt, 2000 und hier vor allem seine Ausführungen zu den Themen Neuzeit, Bier und Politik ab S. 121 ff. sowie zur USA: *Neue Welt* ab S. 174 ff.

⁶²⁰ Jonathan Fardy: *Objecthood and Disappearance: The Art of Cady Noland*, in: *International Journal of Baudrillard Studies*, 2017, online verfügbar unter <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/objecthood-and-disappearance-the-art-of-cady-noland/>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

⁶²¹ Matthew Rose: *Portrait of the Artist as a Young Assistant. Pruitt-Early*, in: *the Artblog*, 08.01.2007, online verfügbar unter <https://www.theartblog.org/2007/01/portrait-of-the-artist-as-a-young-assistantpruitt-early-part-3/>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

seins«. Autobiografisch untersuchte er, woher Vorstellungen von Männlichkeit kommen und hinterfragte dadurch gleichsam männliche Riten und Rituale sowie homosoziales Begehren (vgl. Abb. 61).⁶²² Weitere Bierpyramiden errichteten Superflex mit *Free Beer Boxes* (2007), Brad Troemel mit *Fountain* (2008, vgl. Abb. 62) oder Tony Matelli mit *Yesterday* (2009, vgl. Abb. 63).

In den meisten der vorgestellten skulpturalen Arbeiten werden die Bierdosen – formal wiederum auch Arbeiten wie Andy Warhols *Brillo Boxes* zitierend – Reihe um Reihe in einer sich wiederholenden Geometrie aufgetürmt und letztlich in ihrer eigenen ›Dingqualität‹ sowie als Einheit gezeigt. In dieser Serialität und ihrer Enthebung aus der Funktion eines Alltagsgegenstandes kontrastieren die Dosenberge auch mit Fragen nach dem Wert von Kunst. Mit diesem Kontext befasste sich auch Gaillard: So könne der Einsatz von 72.000 Flaschen durchaus eine gewisse Ambivalenz erzeugen, da die Kosten für die Arbeit in Höhe von rund 40.000 Euro von den deutschen Steuerzahler*innen getragen worden wären. Daher wollte Gaillard zumindest einem Teil dieser Menschen etwas zurückgeben – in Form von Freibier.⁶²³

72.000 FLASCHEN FREIBIER UND KUNST ALS GIVE-AWAY

Während sich der Künstler André Thomkins in seinem Palindrom »freibier! freibier! freibier! f...«⁶²⁴ vor allem an der Wortgestaltung von ›Freibier‹ erfreute, tritt die schier unendliche Menge an Bier in *The Recovery of Discovery* vor allem als Handlungsauflöser auf – schließlich funktioniere der partizipatorische Aufruf eines ›Mach mit!‹ nach Max Glauner meistens nicht nur kritiklos, sondern vor allem am besten, wenn nicht nur mitgemacht werden ›müsse‹, sondern es sogar etwas gratis gebe.⁶²⁵ Während für Tom Marioni das Bier also einem ›sozialen Schmierstoff‹ entsprach, fungierten die 72.000 Flaschen Bier in Cyprien Gaillards Bierpyramide vor allem als ›Give-away‹.

Während mit ›Give-away‹ zumeist kleine, gelabelte Werbeartikel bezeichnet werden, mit denen Unternehmen auf sich aufmerksam machen oder für Produkte werben, taucht der Begriff durchaus auch im Kunstkontext immer wieder auf und hier vor allem

⁶²² Jesse Burke: Intertidal, 2008, online verfügbar unter <https://clampart.com/2012/03/intertidal/#23>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

⁶²³ Stephanie Kloss: Ich-Maschine, der Star und sein System, in: vonhundert Magazin, Nr. 12, 2011, online verfügbar unter <http://www.vonhundert.de/indexd5bb.html?id=369>, zuletzt geprüft am 20.06.2019.

⁶²⁴ André Thomkins: Palindrome, Anagramme, in: Ausstellungshaus Spoerri (Hg.): André Thomkins, Hadersdorf am Kamp: o. V., 2011, S. 8–9, hier S. 8.

⁶²⁵ Vgl. Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, 2016, S. 39. Siehe vertiefend dazu Purves: What we want is free, 2014.

im Zuge des Einsatzes von alimentären Realien. Das Konzept ›Give-away‹ als ein Weggeben und damit auch als ein ›Loslassen von Kunst‹ kann sich auf zwei unterschiedliche Arten manifestieren: die Rezipient*innen konsumieren direkt vor Ort (und tragen so das einverleibte Material in sich und damit aus dem Ausstellungsraum hinaus) oder sie überführen einzelne Bestandteile künstlerischer Arbeiten als Objekte in den Außenraum.

Die Idee, Teile künstlerischer Werke den Ausstellungsbesucher*innen zum Direktkonsum oder zum Mitnehmen zur Verfügung zu stellen, ist dabei nicht erst seit Félix González-Torres' *candy spills* (ab 1990) eine künstlerische Strategie. So reichte Yves Klein schon 1958 bei seiner mittlerweile legendären Vernissage zur Ausstellung *Le Vide* (dt. die Leere) blaue Cocktails zum Verzehr – aufgrund des beigesetzten Methylenblau verfärbte sich anschließend der Urin der Trinkenden für etwa eine Woche lang blau, was zugleich der Dauer der Ausstellung entsprach. Während es in der Ausstellung selbst ›nichts‹ zu sehen gab, nahmen die Besucher*innen durch den Prozess der Einverleibung also dennoch etwas auf und sogar mit nach Hause, was durch die Farbe sichtbar gemacht worden ist.⁶²⁶ In 1967 lud Konzeptkünstler Roelouf Louw mit der Arbeit *Soul City (Pyramid of Oranges)* die Besucher*innen hingegen dazu ein, sich eine von rund 5800, zu einer Pyramide aufgeschichteten, Orangen als ›Give-away‹ mitzunehmen. Die Rezipient*innen hatten dadurch einen direkten Einfluss auf die Veränderung der skulpturalen Form und konnten die Pyramide sukzessive bis zur Werkauflösung demontieren. Weitere Beispiele sind die Arbeiten *Sufferhead Original* sowie *Quiet Storm* von Emeka Ogboh, die bereits in der Einleitung thematisiert worden sind. Das Bier, eigens für die *documenta 14* beziehungsweise die *Skulptur Projekte* gebraut und abgefüllt, konnte von den Ausstellungsbesucher*innen mit nach Hause genommen werden, wenn auch zumindest teilweise nur gegen Bezahlung.

Dinge oder Materialien umsonst anzubieten, Kunst also zu verschenken, hat das Potenzial, eine radikale Geste in einer Kultur zu sein, die für gewöhnlich versucht, alles zu Geld zu machen, was möglich ist. Das Verschenken von Produkten ist zudem oftmals Mittel, um dazu zu verleiten, mehr davon zu kaufen – das Prinzip der Werbung.⁶²⁷ Das Künstlerkollektiv Temporary Services setzte dieses Mittel ein und hinterfragte damit

⁶²⁶ Vgl. Johannes Stahl: Kunst als Giveaway. Stichworte zu einer Ästhetik verschenkter Kunstwerke, online verfügbar unter <https://www.burg-halle.de/~jstahl/texte/givestahl.htm>, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

⁶²⁷ Vgl. Temporary Services: Free For All. Portable Exhibit Guide, 2000, online verfügbar unter http://www.temporary-services.org/FFA_Portable_Exhibit.pdf, zuletzt geprüft am 10.06.2020.



Abb. 58

Cady Noland, *This piece doesn't have a title yet*, 1989



Abb. 59

Pruitt-Kearney, *Sculpture for Teenage Boys (Miller Six Pack)*, 1989



Abb. 60

Pruitt-Early, *Sculpture for Teenage Boys, (Miller Pyramid, 13 High)*, 1990



Abb. 61

Jesse Burke, *Beeramid II*, 2008



Abb. 62

Brad Troemel, *Fountain*, 2008



Abb. 63

Tony Matelli, *Yesterday*, 2009

die Prinzipien des Kunstmarktes und den Wert von Kunst. Für ihre Aktion *Free for all* (2000) haben sie über 10.000 gespendete Produkte, Gegenstände oder Materialien wie religiöse Traktate, Drucke, Tonbänder, Broschüren, Aufkleber, Postkarten sowie Lebensmittel an einem einzigen Ausstellungstag auf Tischen ausgelegt. Die Besucher*innen konnten so viele Materialien wie sie wollten in die zur Verfügung gestellten Boxen mit der Aufschrift *Free for all – Portable Exhibit* räumen und kostenlos mit nach Hause nehmen.⁶²⁸ Das Künstlerkollektiv ermöglichte es damit den Besucher*innen, eigene mobile Ausstellungen zu kreieren; eine mitgelieferte Handreichung gab zudem Empfehlungen⁶²⁹, wie mit der Vielzahl an Materialien in der neuen Rolle einer Kunstsammlerin oder eines Kunstsammlers umgegangen werden könnte.⁶³⁰

Das Kollektiv setzte sich ähnlich wie auch Gaillard vordergründig zum Ziel, Kunst für eine größere Gruppe von Menschen zugänglich und relevant zu machen. Durch das Prinzip der Verteilung erweiterte jede Person, die Material mitnahm, zugleich den potenziellen Radius der Rezeption. Durch das Prinzip des ›Give-aways‹ trennen sich Künstler*innen also auch von ihren Arbeiten und geben einen Teil der Verantwortung aus ihren Händen. Auch Gaillard eröffnete ein Angebot, an dem sich die Partizipant*innen kostenfrei bedienen konnten – das Freibier ›durfte‹ nicht nur getrunken werden, sondern ›sollte‹ es sogar. Sein Überangebot an Bier lässt dadurch Vergleiche mit einem Schlaraffenland zu, dass in seiner nahezu unerschöpflichen Fülle nicht nur ein großes Konsumverlangen, sondern mitunter sogar eine Gier bei den Rezipient*innen weckte.

ALKOHOL ALS ZEITMASCHINE

Während der achtwöchigen Laufzeit der Ausstellung bot Cyprien Gaillard den Besucher*innen 72.000 Flaschen *Efes*-Bier zum freien Verzehr an und gab damit die Pyramide zur Destruktion frei. Durch ihre Form lud die Pyramide ein, sie zu besteigen, auf ihr zu sitzen und zu verweilen; Bierkartons sollten aufgerissen und Flaschen geöffnet werden, das Bier sollte getrunken und sich einverleibt werden, auf der Pyramide wurde gesungen, getanzt und gefeiert.⁶³¹ Damit sprach *The Recovery of Discovery* alle Sinne

⁶²⁸ Vgl. Temporary Services: *Free For All. Portable Exhibit Guide*, 2000.

⁶²⁹ Ein Auszug aus den Empfehlungen: »Wohnung oder Haus: Wenn Freunde oder Familie Sie zum Mittagessen, Abendessen, zu einer Party oder einfach nur zu einem Besuch einladen, bringen Sie Ihre ›Free For All‹-Sammlung mit und teilen Sie sie mit ihnen. Sie kann während des Kochens, bei der Ankunft aller Gäste oder nach dem Dessert betrachtet werden.« ebd.

⁶³⁰ Vgl. Temporary Services: *Free For All. Re-Exhibition Strategies*, 2000, online verfügbar unter http://www.temporary-services.org/FFA_Suggestions.pdf, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

⁶³¹ Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 12.

an: Schon durch das Besteigen der raumgreifenden Pyramide wurde eine unmittelbar körperliche Wahrnehmungsebene aktiviert und der Körper konnte in Relation zum Monument gesetzt werden. Aber auch weitere Sinne wurden angesprochen:

»Bevor der Geschmackssinn beim Trinken des Biers animiert wurde, entfaltete sich ein herber Geruch beim Öffnen der Bierflaschen, und nach der Ausstellungseröffnung umhüllte der sich stetig steigernde Gestank von schalem Bier und abgestandenen Zigarettenrauch die Pyramide. Das Klirren der Flaschen in den vollen Kartons beim Erklimmen der Pyramide, zudem das Knirschen und Knacken der zahlreichen Scherben auf dem Hallenboden der Kunst-Werke erfüllten den Raum. Hör-, Geruchs- und Geschmackssinn, Haptik und Optik wurden gleichermaßen aktiviert und machten die Arbeit mit allen fünf Sinnen erlebbar.«⁶³²

Dass mit dieser multisensorischen Wahrnehmung die Rezeption der Arbeit nicht endete, habe Gaillard besonders gut gefallen. So habe er zum einen beobachtet, dass einige Besucher*innen ihre Taschen und Rucksäcke mit Bierflaschen gefüllt hätten. Gaillard stellte sich folglich vor, dass die Rezipient*innen womöglich auch noch lange nach der Ausstellung ebendieses *Efes* trinken würden und so seine Arbeit auch außerhalb des musealen Rahmens fortgeführt werden würde – durch den natürlichen Kreislauf von Einverleibung und Ausscheidung.⁶³³

Die Tatsache, dass sich bei den einverleibten Getränken um Alkoholika handelt, spielt auch bei Gaillard eine zentrale Rolle. Doch während Tom Marioni Alkohol beziehungsweise vor allem Bier als Kommunikationshilfe versteht, bezeichnet Gaillard das Trinken von Alkohol als eine Art ›Zeitmaschine‹.⁶³⁴ So sei während des Trinkens in der Nacht alles aufregend, während am nächsten Tag alles langsamer ablaufe. Als eine solche Zeitmaschine erinnere Alkohol den Menschen daran, dass er – so wie auch alles ihn Umgebende der Welt – vergänglich sei. Gleichzeitig spüre man im alkoholisierten Zustand auch seinen Körper und dessen Lebendigkeit besonders stark.⁶³⁵ Bei seiner Arbeit über das Trinken gehe es daher gar nicht so sehr um das ›selbst‹, sondern um die Erfahrung. Mit seinem Werk *The Recovery of Discovery* wollte er letztlich das plastische Potenzial des Trinkens und damit die physische Verschwendung, den physischen Abfall, den physischen Verfall visualisieren und damit schlussendlich auch zeigen, dass auch der Vorgang des Trinkens eine Präsenz annehmen könne. So würde man für gewöhnlich

⁶³² Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 12.

⁶³³ Vgl. Schumann: *Architectural hangover*, 2012.

⁶³⁴ »It's like a time machine, drinking [...]«. Gaillard et al.: *In Conversation*, 2012, S. 39.

⁶³⁵ Vgl. ebd.

sagen, dass das Betrunkensein eine Art abstrakte und nicht sichtbare Erscheinung ist – und genau diese Erscheinung sei durch sein Werk materialisiert worden, sie sei ›endlich vorhanden‹, sowohl physisch als auch chaotisch.⁶³⁶

Parallel zur Auflösung der Monumentalität der Pyramide durch das Trinken des Bieres gerieten auch Geist und Körper der Rezipient*innen in einen Prozess der Auflösung. Ein solcher Prozess von simultaner Be- und Entschleunigung spielt im Zusammenhang mit dem Genuss von Alkohol eine entscheidende Rolle, denn ein leichter Rausch vernebelt die Gedanken, macht sie gleichzeitig aber auch luzide. Susanne Pfeffer berichtet in diesem Zusammenhang, dass je brutaler letztlich die Rezipient*innen mit der Skulptur umgegangen seien, desto rasanter schritt auch deren eigene De(kon)struktion voran, da sich »[...] die graduelle Zerstörung des Kunstwerkes analog zu der Zerstörung der Körper durch Alkohol [vollzog].«⁶³⁷ Die Entropie als irreversible Unordnung von Materie sowie Gaillards Verständnis von einem architektonischen Hangover manifestieren sich hier also par excellence:

»But the pyramid for me is really about this, but about the impossibility of finding again the original state of something, you know, of yourself and of the structure of the pyramid and of everything. You know, over the course of what, 8 weeks...? To me it's also this metaphor of alcohol, one of the influences of alcohol is that you can make these mistakes, or these things you regret, and these monumental errors, this madness of rebuilding, from scratch, like Babylon, are just the same mistakes as you can do with alcohol, but on a much bigger scale. It's historical, it's like when you wake up from alcohol and think: ›Oh, what did we do, we built these things and now we're stuck with these things‹, you know – like all these 1960s social housing buildings you now have to demolish, like architectural hangovers, which we have to deal with. So this is what I tried to do, in a way to bring these monumental mistakes to a personal level. Not as an artist but more as an individual, as a person.«⁶³⁸

Der zum Teil ungebremste Konsum von Alkohol habe jedoch auch, vor allem bei mehr als 50 Personen gleichzeitig im Ausstellungsraum, zu einer erstaunlichen Dynamik wie einer nur schwer zu kontrollierenden Kraft geführt.⁶³⁹ Da dies teilweise auch zu einer eher unangenehmen Auseinandersetzung mit der Arbeit geführt habe, erklärt Gaillard, dass eine solche Arbeit nicht an vielen anderen Orten neben Berlin möglich gewesen und gerade zum Ende der Ausstellungszeit auch für das Ausstellungshaus zu einer gro-

⁶³⁶ Vgl. Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 44.

⁶³⁷ Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 12.

⁶³⁸ Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 36 f.

⁶³⁹ Vgl. Pfeffer: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, 2012, S. 12.

ßen Herausforderung geworden sei. So berichtet Gaillard in einem Interview, dass es auch minderjährige Trinkende gegeben habe, Flaschen zerbrochen worden seien, es sei geraucht und sogar in die Ecken uriniert worden. Der Geruch sei folglich zum Ende der Ausstellung unerträglich gewesen, da es sich um einen geschlossenen Raum ohne Fenster gehandelt habe, der zudem während der gesamten Ausstellungsdauer nicht gereinigt worden sei.⁶⁴⁰ Susanne Pfeffer kritisiert in diesem Zuge einige der Besucher*innen: So habe das Werk zwar die direkte Aufforderung zum Handeln impliziert; dennoch konstatiere sie einigen Partizipant*innen in ihrer rauschhaften Erfahrung einen Verlust von Verantwortungsgefühl und eine gewisse ›Zügellosigkeit‹.⁶⁴¹

DEN RAUSCH AUFFÜHREN

Die vorherigen Ausführungen verdeutlichen den Ereignischarakter von Cyprian Gailards Bierpyramide im Ausstellungskontext sowie dessen ausgeprägte wirkungsästhetische Absicht. Einem Spektakel gleich erregt *The Recovery of Discovery* großes Aufsehen, in dessen Zentrum vor allem Rausch und Dekonstruktion stehen. Alkohol enthemmt, verschiebt und verzerrt die Wahrnehmung der Konsumierenden. Ein Rausch ist weiterhin ein Zustand, der weder nachzuempfinden noch reproduzierbar ist, vielmehr ist er gleichsam einzigartig wie stets temporär.⁶⁴² Es wurde in diesem Zusammenhang bereits herausgearbeitet, dass sich sinnliche Wahrnehmung stets selbstreferenziell konstituiert – so verhält es sich auch mit dem Rausch. So sind Sprache und Schrift auch hier die einzigen Mittel, die als Setzung und zur Kategorisierung eingesetzt werden können, um Sinnestätigkeiten zu benennen oder zu veranschaulichen. Durch die Sprache kann eine sinnliche Wahrnehmung damit zwar zur Grundlage gemeinsamer Welterfahrung gemacht werden⁶⁴³, die sich jedoch nicht als intersubjektive, also wechselseitige Bezugnahme zeigen kann.

Dennoch kann, und das zeigte sich ganz deutlich in *The Recovery of Discovery*, der Rausch gemeinsam erlebt und zusammen zelebriert werden. Hal Foster fragt sich in diesem Kontext, worin die eigentliche Provokation der Arbeit bestünde. So könne man je nach persönlicher Stimmung die Ausstellung als a) unverhohlene Aufforderung zu festlicher Geselligkeit oder b) als ein weiteres öffentliches Berliner Besäufnis betrach-

⁶⁴⁰ Vgl. Schumann: *Architectural hangover*, 2012.

⁶⁴¹ Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 13.

⁶⁴² Vgl. Ingmar Lähnemann: *rauschkunstrauch*, in: Bremer Verband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) (Hg.): *Im Rausch. – Vergärungsprozesse in Kunst und Bier*, Achim: BerlinDruck, 2015, S. 8–15, hier S. 12.

⁶⁴³ Vgl. ebd., S. 10.

ten. Während der Eröffnung sei die Pyramide wie eine Zuschauertribüne bei einem Sportevent oder einem Konzert genutzt, ja vereinnahmt worden.⁶⁴⁴

Bridget Alsdorf zeigt in diesem Zusammenhang auch Parallelen zu einer anderen Arbeit von Cyprien Gaillard auf und bezeichnet *The Recovery of Discovery* als ›Live-Neuaufführung‹ einer Szene aus *Cities of Gold and Mirrors*. Diese Szene zeigt Tequila trinkende Studierende, die für Alsdorf Sinnbild seien für »[...] ein Eroberervolk inmitten der Spolien des Krieges, [das sich] dumm und dämlich säuft« (vgl. Abb. 64 und 65).⁶⁴⁵ Hal Foster, der die Ausstellung vor allem als ein Ereignis begreift, geht noch einen Schritt weiter und bezeichnet auch die Besucher*innen selbst und ihre Handlungen als ein Ereignis.⁶⁴⁶ Eine Leserin des ZEIT-Blogs, die augenscheinlich bei der Eröffnung zugegen gewesen ist, beschreibt in diesem Sinne das Geschehen daher auch trefflich als ›Experiment zoologischer Art‹.⁶⁴⁷

Während Tom Marioni seine Gäste also nicht zu Performer*innen machen wollte und die Öffentlichkeit weitestgehend ausschloss, stellten sich hier die Partizipant*innen selbst, ihren (Kultur-)Konsum und ihren Rausch zur Schau, führten ihn vor den anderen Besucher*innen auf und dokumentierten dies mit unzähligen (Handy-)Kameras. Letztlich präsentiert sich auch Gaillard selbst in vielen öffentlichen Situationen aktiv als ›der trinkende Künstler‹ (vgl. Abb. 66 und 67) – in diesem Zusammenhang ist ihm jedoch besonders wichtig, dadurch nicht die romantische Vorstellung vom trinkenden Künstler zu bedienen. Arbeiten wie *The Recovery of Discovery* habe er daher so monumental entwickelt, dass sie einen solchen anekdotischen Bezug in keinem Fall zuließen.⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ Vgl. Foster: *Vandal Aesthetics*, 2012, S. 52.

⁶⁴⁵ Alsdorf: *Dampf ablassen*, 2014, S. 248.

⁶⁴⁶ Vgl. Foster: *Vandal Aesthetics*, 2012, S. 52.

⁶⁴⁷ »Ich glaube auch, dass die Eröffnung die eigentliche Performance war. Pergamon Altar [sic!] hin oder her, dass [sic!], was während der Eröffnung stattfand, der leichte Stimmungsumschwung, je leerer die Flaschen [sic!] und voller die Besucher wurden, war eine hellseherische Inszenierung, die wirklich einfach wie gut war. Ob beabsichtigt oder nicht, was wir leider nicht wissen, könnte es eine sehr feinsinnige Beobachtung, man möchte fast sagen ein Experiment ›zoologischer‹ Art (zumindest sah dass [sic!] so aus, wenn man nicht auf der Pyramide saß, sondern auf sie blickte) gewesen sein.« Kommentar von Anna, 2011. Nele Heinevetter: Am Fuß der Bierpyramide, in: *Zeit Online*, 28.03.2011, online verfügbar unter <https://blog.zeit.de/filter/2011/03/28/the-recovery-of-discovery-cyprien-gaillard/#comments>, zuletzt geprüft am 28.03.2020.

⁶⁴⁸ Vgl. Schumann: *Architectural hangover*, 2012.

EINORDNUNG IN PARTIZIPATORISCHE TENDENZEN

In den acht Wochen Laufzeit war die Ausstellung *The Recovery of Discovery* sowohl Ort der Kontemplation, des ruhigen Gesprächs oder des Kennenlernens als auch der Konzerte sowie der wilden Exzesse. Die zwischen den Besucher*innen entfachte Interaktion durch beispielsweise gegenseitige Hilfeleistungen beim Auf- und Abstieg sowie beim Öffnen der Flaschen, durch das Zuprosten bis hin zum gemeinsamen Trinken habe tagein, tagaus immer wieder neue, heterogene Gruppen entstehen lassen.⁶⁴⁹ Dass sich diese Ereignisse innerhalb der *Kunst-Werke Berlin* als gesellige zeigen, liegt auf der Hand – doch während Marioni das Biertrinken mit Freunden im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ als eine rituelle und damit relationale wie gemeinschaftsstiftende Erfahrung verstand, setzte Cyprien Gaillard das Biertrinken vordergründig als destruktive Handlung innerhalb institutioneller Grenzen ein. Zur Eröffnung partizipierten an *The Recovery of Discovery* insgesamt fast 3000 Menschen.⁶⁵⁰ Das Konzept von Partizipation erfülle sich nach Boris Groys »[...] vorzüglich in einer solchen Destruktion«⁶⁵¹, mittels der Gaillard sein Interesse an der Zerstörung als Prozess auch skulptural zum Ausdruck bringen konnte. So erklärte der Künstler selbst, dass für ihn Verfall unglaublich attraktiv sei und er sich von der Kaputtheit magisch angezogen fühle.⁶⁵² Um diese ›Kaputtheit‹ in der Destruktion der Pyramide zu erreichen, wurde den Partizipant*innen eine Bandbreite an Handlungsmöglichkeiten offeriert, die tendenziell offen ausgestaltet werden konnten. Gaillard bezieht dadurch bewusst Kategorien des Zufalls in seine Arbeit mit ein. Erst im Modus der Zerstörung kommt es letztlich zu einer Vollendung der Arbeit und, analog zu seinem bereits erläuterten Verständnis von Ruinen, zum gleichzeitigen Start von etwas Neuem. »Destroying is also creating«⁶⁵³ – was meint, dass die Vernichtung des Materials mit der Schöpfung des Kunstwerks gleichsam einhergeht.⁶⁵⁴

Wenngleich für *The Recovery of Discovery* kein spezifisches Regelwerk wie etwa für Marionis ›Beer Salons‹ entwickelt worden ist, werden die partizipatorischen Handlungsmöglichkeiten dennoch durch den institutionellen Rahmen begrenzt und mitbe-

⁶⁴⁹ Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 7.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 8.

⁶⁵¹ Claire Bishop; Boris Groys: *Bring the noise. Futurism*, 2009, online verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/bring-noise>, zuletzt geprüft am 12.08.2019.

⁶⁵² Vgl. Kloss: *Ich-Maschine, der Star und sein System*, 2011.

⁶⁵³ Gaillard et al.: *In Conversation*, 2012, S. 41.

⁶⁵⁴ Vgl. Monika Wagner: *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Andreas Haus; Franck Hofmann; Änne Söll (Hrsg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer Verlag, 2000, S. 109–121, hier S. 111.



Abb. 64

Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirror*, 2012



Abb. 65

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 12.05.2011



Abb. 66

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011



Abb. 67

Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007

stimmt. Dazu gehören im wesentlichen Vorgaben in Bezug auf Ort und Raum (Berlin, *Kunst-Werke Berlin*), den zeitlichen Rahmen (Ausstellungszeitpunkt und -dauer, Öffnungszeiten) sowie die zur Verfügung gestellten Ressourcen (zum Beispiel Anzahl der Kartons oder der Bierflaschen). Innerhalb dieses Handlungsrahmens konnten – wie bereits erwähnt – Formen der Interaktion mit der Arbeit wie Besteigen, Karton aufreißen, Bierflasche öffnen, Biertrinken, Rauchen, Sitzen oder Stehen prinzipiell selbst ausgestaltet werden. Die Ausführung dieser und ähnlicher Handlungen ist für gewöhnlich im Rahmen von Ausstellungen oder in Museen weder intendiert noch erlaubt, während sie in *The Recovery of Discovery* die Rezeptions- und damit gleichsam die Produktionsprozesse erst auszulösen vermochten.⁶⁵⁵

Wenngleich Cyprien Gaillard diese im Nachhinein scheinbar kaum beherrschbare destruktive Handlungsmacht im Vorfeld und während der Ausstellung bewusst an die Partizipant*innen delegierte, zeigen sich dennoch deutlich institutionelle Grenzen wie Einschränkungen in Bezug auf die Handlungsanweisungen. Inmitten des Ausstellungsraums, der in seiner Funktion als institutionelle Rahmung auch als Kontextgeber fungiert, manifestiert sich deutlich die bereits thematisierte ›Aufführungshaftigkeit‹ von Kunst, die Lars Blunck in Hinblick auf Tom Marionis *Beer with Friends* erörterte. Während in Kapitel 4.1.2 bereits gezeigt werden konnte, dass sich Strategien einer solchen Selbst-Exponierung im Rahmen von Marionis ›Beer Salons‹ nicht manifestieren können, erfüllt sich das Konzept vom Publikum, welches das Stück ›soziale Interaktion‹ und seine eigene Abschaffung bloß aufführt, hingegen in *The Recovery of Discovery* per excellence.⁶⁵⁶

In diesem Zusammenhang kann daher von einem ›Scripted Space‹ als einem choreografischen Bewegungsraum⁶⁵⁷ gesprochen werden, da nur ›scheinbar‹ jeder machen konnte, was und wie er will – vielmehr war der Handlungsrahmen bereits im Raum an sich, in der räumlichen Anordnung der Installation sowie in der Form der Pyramide angelegt. Im Sinne einer ›delegierten Performance‹ führte nicht Cyprien Gaillard als Künstler, sondern die vom ihm gezielt (unter anderem durch die Architektur des Raumes, Konstellationen im Raum oder die Konstitution der Bierpyramide) aufgeforderten Partizipant*innen in verschiedenen Formen körperlicher Bezugnahme das Werk auf

⁶⁵⁵ Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 7.

⁶⁵⁶ Vgl. Blunck: *Biertrinken als höchste Kunstform?*, 2012, S. 26.

⁶⁵⁷ Vgl. Pickartz: *Der Tanz war sehr frenetisch*, 2019, S. 157.

Das in diesem Kontext dennoch nicht jede partizipatorische Handlung gern gesehen und auch nicht geduldet worden ist, dokumentierten zum Beispiel Besucher*innen auf einem Blog. So habe »[...] KW-Chefin Gabrielle Horn am 3. Mai [2011] fünf Besucher*innen des Hauses verwiesen, die, anstatt sich der vollen Bierflaschen zu bedienen, lieber leere Flaschen sammeln, Scherben zusammenfegten und die zerrissenen Pappkartons auf einen gesonderten Haufen warfen; also begannen, aufzuräumen.«⁶⁵⁸ Es wird evident, dass das Chaos folglich einerseits mit zur Strategie gehört, gegen das sich die *Kunst-Werke Berlin* aber andererseits auch absicherten: So wurde zum Ende der Ausstellung im Eingangsbereich des Ausstellungsraumes ein Schild mit einem Hinweis angebracht: »Das Betreten der Skulptur erfolgt auf eigene Gefahr. Wir möchten Sie darauf hinweisen, dass die Tragfähigkeit der Bierkisten mit Gebrauch abnimmt.« Zusätzlich musste eine schriftliche Einwilligung unterschrieben werden, da die Pyramide zu instabil und aufgrund der Scherben auch zu gefährlich geworden war. Es zeigt sich also schlussendlich, dass

»[...] trotz der subjektiven Freiheit der Bewegungen der Besucherinnen und Besucher bereits ein räumlicher Text, eine ›Vor-Schrift‹, gegeben ist, der diese Bewegungen antizipiert, organisiert und harmonisiert, d.h. choreografiert.«⁶⁵⁹

Das ›Publikum‹ von *The Recovery of Discovery* agierte letztlich als entropische Kraft. In dieser zeigt sich, wie auch im Rahmen von Tom Marionis ›Beer Salons‹, Glauners Modus der Kooperation. So konnte in der aktiven, körperlichen Auseinandersetzung der Partizipant*innen mit dem Werk dieses im Modus der Destruktion erst zustandekommen. Der Modus der Kooperation wird, wie bereits erläutert, durch das Angebot des Freibieres aktiviert und mittels der Durchführung von Handlungen wie ›Pyramide besteigen‹ oder ›Biertrinken‹ vollendet. In der gemeinschaftlichen, sozialen Interaktion löste sich Gaillards Bierpyramide nach und nach auf, wurde selbst zur Ruine – während die künstlerische Vorgehensweise dabei in den Hintergrund trat, wurden die »[...] Bedingungen der Installation zunehmend transparent, die sich aus einem Verbund an Faktoren, bestehend aus sozialen, zeitgebundenen, materialspezifischen Komponenten, zusammensetzt.«⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Erik Stein: Alles in Ordnung. Cyprien Gaillard: *The Recovery of Discovery*, 16.05.2011, online verfügbar unter <http://www.donnerstag-blog.com/artikel/alles-ordnung/>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.

⁶⁵⁹ Zitiert nach Pickartz: *Der Tanz war sehr frenetisch*, 2019, S. 89.

⁶⁶⁰ Sabiene Autsch: *Inhaltliche Überlegungen – Konstellationen des Kleinen*, 15.03.2016, online verfügbar unter <https://docplayer.org/136633952-Inhaltliche-ueberlegungen-konstellationen-des-kleinen.html>, zuletzt geprüft am 08.03.2020.

Hier sei erneut an Bourriauds Ansatz der ›relationalen Ästhetik‹ erinnert, in dem er die Installation als »[...] Existenz einer Form, die nur in der Begegnung existiert« beschreibt.⁶⁶¹ Bourriaud stellt in seinem Band besonders diejenigen Künstler*innen positiv heraus, die Ausstellungssituationen anbieten, die erstens von dem Anliegen inspiriert seien, ›jedem eine Chance zu geben‹ und die sich dadurch zweitens auch selbst keine Überlegenheit (oder göttlich-rechte Autorität) einräumen würden. Vielmehr würden offene Beziehungen ausgehandelt werden, in denen die Partizipant*innen unterschiedliche Rollen wie unter anderem die der Zeuginnen und Zeugen, der Mitarbeiter*innen, des Gastes oder der Co-Produzent*innen einnehmen könnten.⁶⁶²

Die konventionellen hierarchischen Strukturen zwischen Künstler und Rezipient*innen vermochten folglich in gewisser Hinsicht aufgebrochen zu werden. Während in vielen partizipatorischen Werken die Partizipant*innen keinen ›wirklichen‹ Einfluss auf den Verlauf der Arbeit haben, zeichnete sich hier der Katalog an Handlungsanweisungen durch eine weitgehende – wenn auch gescriptete – Offenheit aus. Durch das kollektive wie kooperative Biertrinken vermochte sich letztlich innerhalb der *Kunst-Werke Berlin* eine Mikro-Gemeinschaft zu organisieren: Dies sei nach Bourriaud möglich, da es sich bei Ausstellungen um privilegierte Orte handeln würde, an dem sich solche Gemeinschaften durch die Kunst als einem Zustand der Begegnung prinzipiell bilden könnten.⁶⁶³ Dass sich innerhalb dieser Mikro-Gemeinschaft echter Diskurs und folglich echte wie beständige Relationalität manifestieren konnte, wird an dieser Stelle hingegen nicht angenommen.

⁶⁶¹ Zitiert nach Autsch: Inhaltliche Überlegungen – Konstellationen des Kleinen, 2016, S. 3.

⁶⁶² Vgl. Bourriaud: Relational aesthetics, 1998, S. 58.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 17 f.

5.3.3 KONZEPTE VON ORT, RAUM UND ZEIT IN *THE RECOVERY OF DISCOVERY*

»The white cube cancels out a lot of things. [...] For me a white cube is where all my work arrives dead, as a relic, a film, a print, something, that's it. I don't want anything to be recreated in an exhibition space. I will never do installations. I would shoot myself before trying to recreate an atmosphere within a gallery.«⁶⁶⁴

Mit diesem Zitat positionierte sich Cyprien Gaillard im Jahr 2010 sehr deutlich zum ›White Cube‹ – nur ein Jahr später soll er *The Recovery of Discovery* in einem eben solchen in den *Kunst-Werken Berlin* installieren. Das Ausstellungshaus wurde Anfang der 1990er-Jahre von dem deutschen Kurator Klaus Biesenbach gemeinsam mit einer Gruppe junger Kunstinteressierter in einer ehemaligen Margarinefabrik in Berlin-Mitte gegründet und eröffnet. Seitdem trug die Institution maßgeblich zur Entwicklung Berlins als eine der wichtigsten internationalen Metropolen für zeitgenössische Kunst bei. Die *Kunst-Werke Berlin* besitzen dabei keine eigene Sammlung, wodurch eine hohe Flexibilität in der Gestaltung des Ausstellungsprogramms möglich ist. Im Fokus der Institution stehen verschiedenste Veranstaltungs- und Ausstellungsformate, die stets aktuelle Tendenzen aus dem nationalen und internationalen zeitgenössischen Kunst- und Kulturdiskurs zeigen.

Der aktuelle Schwerpunkt des Programms entwickelte sich unter der Leitung des Direktors Krist Gruijthuisen sowie vor allem aus dem Anliegen heraus, aktuelle politische und gesellschaftliche Fragestellungen zu reflektieren.⁶⁶⁵ Die *Kunst-Werke Berlin* verstehen sich dabei als ein »[...] sozialer Raum, der Reflexion und den Austausch zwischen unterschiedlichen Akteur*innen und Kulturen ermöglicht und seine Besucher*innen stets aufs Neue herausfordert.«⁶⁶⁶ Der große Ausstellungsraum im Erdgeschoss, in dem Cyprien Gaillard seine monumentale Arbeit *The Recovery of Discovery* im Jahr 2011 präsentierte, entsprach zu der Zeit noch einem klassischen ›White Cube‹ als einem nicht verwinkelten, quadratischen Raum mit weißen Wänden und ohne Fenster. Als Inbegriff des kontextlosen, sachlichen Ausstellungsraum gab es hier nichts, was von der eigentlichen Kunst hätte ablenken oder auf ebendiese einwirken könnte. In 2016 fanden schließlich größere Umbaumaßnahmen statt, im Zuge derer ein Teil der Mauern im Erd-

⁶⁶⁴ Evers et al.: Interview with Cyprien Gaillard, 2010, S. 20.

⁶⁶⁵ Vgl. KW Institute for Contemporary Art: Institution und Geschichte, o. J., online verfügbar unter <https://www.kw-berlin.de/ueber/#>, zuletzt geprüft am 11.01.2020.

⁶⁶⁶ Ebd.

geschoss entfernt, alte Gewölbemauern freigelegt sowie große Fenster installiert worden sind (vgl. Abb. 68 und 69).

INSIDE THE WHITE CUBE: VOM ›NICHT-ORT‹ ZUM ORT

Gaillards Arbeiten verorten sich für gewöhnlich – wie bereits erläutert – grundsätzlich im Außenraum, finden statt in der Natur, manifestieren sich in Landschaften – das, was die Ausstellungsbesucher*innen schlussendlich im Museum und in Ausstellungen sehen, also zum Beispiel Filme oder Videoarbeiten, Mixed-Media-Arbeiten oder Fotografien, seien für Gaillard hingegen nur Dokumentationen oder Relikte dessen, was wirklich in der Welt passiert ist.⁶⁶⁷ Dieses Spannungsverhältnis von Innen und Außen, aber auch von Nähe und Distanz kann als wesentliches und konstituierendes Moment in Gaillards Arbeiten begriffen werden. Weiter erklärt Cyprien Gaillard, dass sein künstlerisches Vorgehen damit als Gegenteil von dem der Land-Art-Künstler*innen verstanden müsse. Denn während sich Arbeiten der Land Art, würde man sie in einen ›White Cube‹ bringen, auf einen anderen Ort außerhalb des Raums beziehen würden, könne man auch mit einem Werk wie *The Recovery of Discovery* direkt vor Ort in Kontakt treten. Die Arbeitsweise in den *Kunst-Werken Berlin* sei dennoch eine große Herausforderung wie Veränderung für ihn gewesen, da er den ›White Cube‹ immer für einen ›toten‹ Raum oder auch einen ›Nicht-Ort‹ gehalten habe.⁶⁶⁸

Auch der französische Anthropologe Marc Augé befasste sich eingehend mit sogenannten ›Nicht-Orten‹. Nach Augé handle es sich dabei um Orte und Räume ohne Geschichte und Identität sowie ohne sich in ihnen konstituierende Beziehungen.⁶⁶⁹ Während Utopien als Positiventwurf eines ›Nicht-Ortes‹ der Realität und damit auch den bestehenden Herrschaftsverhältnissen gegenüberstehen würden, müsse nach Augé ein ›Nicht-Ort‹ als ein nicht-anthropologischer, funktionsloser und gleichzeitig provisorischer Transitraum beschrieben werden.⁶⁷⁰ An einen solchen ›Nicht-Ort‹ – oder wie er selbst sagt, in einen solchen ›toten‹ Raum – habe Cyprien Gaillard für *The Recovery of Discovery* Bierkästen gebracht ›als seien sie Steine‹. Erst im direkten Kontakt

⁶⁶⁷ Vgl. Schumann: Architectural hangover, 2012.

⁶⁶⁸ Vgl. Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 44 f.

⁶⁶⁹ Vgl. Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, 2. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 92 f.

⁶⁷⁰ Vgl. Eaton: Die ideale Stadt, 2001, S. 45 f. Wie zeitgenössische Künstlergruppen womöglich dazu beitragen, den utopischen Diskurs zu erneuern, erarbeitet Julia Bulk in ihrer Dissertation. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Frage, wie die Entwicklung zur performativen Kunst gleichzeitig neue Möglichkeiten für die Utopie schaffen kann. Vgl. Julia Bulk: Neue Orte der Utopie. Zur Produktion von Möglichkeitsräumen bei zeitgenössischen Künstlergruppen, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

mit seiner Arbeit sei im Moment der Zerstörung dieser ›Nicht-Ort‹ dann letztlich zum ›Ort‹ geworden.⁶⁷¹ Dadurch habe nicht nur der Raum an sich, sondern vor allem auch die Pyramide als ein Monument der Toten eine grundsätzliche Transformation zum Lebendigen erfahren:

»My gesture was to bring it and put it there... It was a pyramid, the shape of a monument to the dead, and they – the visitors – activated it, made it somehow alive.«⁶⁷²

Es zeigen sich hier erneut deutliche Bezüge zu Cyprien Gaillards Verständnis von Entropie, denn erst in der Anerkennung entropischer Zustände, die sich im Rahmen von *The Recovery of Discovery* in der ungeplanten und größtenteils ungesteuerten partizipatorischen Einflussnahme der Partizipant*innen manifestieren, kann die Arbeit ihre transformative Kraft entfalten. Konfrontiert mit seiner deutlichen Absage an den ›White Cube‹ – siehe Eingangszitat – erklärt der Künstler letztlich, dass sich seine Aussage lediglich auf Installationen bezogen habe. Er habe hingegen eine ›Skulptur‹ ausgestellt, die zum einen lediglich als ›Vorschlag‹ zu verstehen und in deren Kern zum anderen die eigene Destruktion bereits angelegt gewesen sei. In der Folge sei die Skulptur letztlich in einer Art öffentlicher Massenperformance verschwunden.⁶⁷³

Schlussendlich konnte Cyprien Gaillard damit nicht nur das Monument der Toten, sondern auch den ›White Cube‹ zurück in das ›Reich der Lebenden‹ bringen. Gaillards Bierpyramide manifestiert sich folglich als eine Art ›Anti-Monument‹ im Raum wie im Räumlichen, denn während eine Skulptur in aller Regel etwas Statischem entspricht, negierte der Künstler mit *The Recovery of Discovery* traditionelle Auffassungen wie diese. Stattdessen arrangierte er große Mengen an Freibier in einer pyramidenförmigen Anordnung und präsentierte diese raumgreifend auf der Ausstellungsfläche, ohne Sockel oder Fundament. In Form dieser lebendigen Anordnung verstand der Künstler seine Bierpyramide letztlich als Auslöser für die von ihm intendierten Handlungen, die die Partizipant*innen zu vollziehen hatten. Damit stellte der Künstler nicht nur den klassischen Skulpturbegriff infrage, sondern auch konventionelle Ausstellungsstrategien.

⁶⁷¹ Vgl. Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 44.

⁶⁷² Ebd., S. 45.

⁶⁷³ Vgl. Schumann: Architectural hangover, 2012.



Abb. 68

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011



Abb. 69

KW Institute for Contemporary Art (Kunstwerke-Berlin), Erdgeschoss, nach 2016

ZUR ORTSSPEZIFITÄT IN CYPRIEN GAILLARDS WERKEN

Die vorherigen Ausführungen haben gezeigt, dass sich *The Recovery of Discovery* auch im Sinne eines ›phänomenologischen‹ Typs ortsspezifischer Kunst manifestiert. So steht die Bierpyramide mit dem konkreten Ort, also dem Ausstellungsraum in den *Kunst-Werken Berlin*, unmittelbar über die physischen Parameter des Raumes in Verbindung. Die Beziehung zwischen dem Werk und dem Ausstellungsraum als einem ›White Cube‹ ist dementsprechend durch ihre prinzipielle Unauflösbarkeit gekennzeichnet. Während Gaillard zum einen, wie bereits erläutert, dieses starre Verhältnis durch die dynamische Ausgestaltung der Arbeit zu durchbrechen versucht, soll andererseits erneut herausgestellt werden, dass diese Arbeitsweise – also an die Ausstellungsgegebenheiten und -räume angepasste ›in situ‹-Installationen – für Cyprien Gaillard nicht nur untypisch ist, sondern generell auch nicht stringent von ihm verfolgt wird.

So liegt Gaillards Bestreben grundsätzlich darin, lokalitätsspezifische Eigenschaften zu reflektieren, indem er mit der Umwelt und der ihn umgebenden Welt in Kontakt tritt. Arbeiten wie *Real Remnants of Fictive Wars I–V* verdeutlichen, dass Orte und Räume in Gaillards Verständnis unmittelbaren Einfluss auf das Werk haben und sich unter anderem auf dessen kontextuelle Parameter oder die Eröffnung spezifischer Deutungsmuster auswirken. In ihrer Ortsspezifität zeichnen sich Gaillards Arbeiten dadurch aus, dass sie eine intensive Auseinandersetzung mit der Außenwelt anstreben, sodass sich letztlich die Idee des Ortes auch im Werk manifestieren kann. Um dies zu erreichen, ›besetzt‹ der Künstler nicht nur per definitionem kunstferne Räume wie Orte, sondern ›erweitert‹ und ›verschiebt‹ diese vielmehr. Unter Einbezug von Populärdiskursen und ethnologischer Fragestellungen transformiert Gaillard damit den Begriff der Standort-lokalität.

In Anlehnung an James Meyers Beschreibung gegenwärtiger ortsspezifischer Kunst als funktionale Standorte kann weiterhin festgehalten werden, dass auch in Cyprien Gaillards Werken der Ort als Prozess agiert; als Prozess, der sich ›zwischen‹ den Orten abspielt und sich im Sinne eines ›Mapping‹ innerhalb physischer, aber vor allem auch gedanklicher, textlicher und weiterer Verflechtungen temporär konstituiert. Das Werk fungiert hier als etwas mit dem Ort Verwobenes, während der Ort gleichzeitig mobil wie auf Zerstörung angelegt ist.⁶⁷⁴ In diesem Sinne fungieren diese Orte, die sich als kaum noch räumlich strukturiert zeigen, vielmehr als Reiseroute sowie gleichsam als

⁶⁷⁴ Vgl. Meyer: *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, 2002, S. 25.

ein wiederbeschreibbares Set von sich überlappenden fragmentarischen Geschichten und Bedeutungsketten. Der vormals physisch fixierte Ort wird damit letztlich zu einem diskursiven und beweglichen Vektor.⁶⁷⁵

KULTURELLE TRANSFERS ALS TRANSFORMATIONSPROZESSE

Hier fließen nun die vorhergegangenen Ausführungen zusammen: Während Gaillard zum einen seine Bierskulptur ›in situ‹ installierte und damit an spezifische physische Ausstellungsgegebenheiten anpasste, trat er mit *The Recovery of Discovery* gleichzeitig eine Reise an und eröffnete damit ein Format diskursiver ortsbezogener Kunst, in welchem mehrere Definitionen von Ort gleichzeitig agierten. So holt er durch den Export des *Efes*-Bieres auch deren Entstehungs- beziehungsweise Produktionsort mit in das Werk und eröffnete dadurch geschichtshistorische Bezüge. Gleichzeitig manifestierte sich im Werk ein zweifacher Verweis auf den Ort und die Antikenstadt Pergamon beziehungsweise den *Pergamonaltar*: So zeigten sich zum einen durch den Akt des Exports, die Anhäufung des Bieres zu einer Pyramide und den darauffolgenden Wiederabbau der Skulptur deutliche Parallelen zur Verschiebung des *Pergamonaltars* und damit zur Überführung von Monumenten. Dies wurde potenziert durch die unmittelbare Nähe des *Pergamonmuseums*, welches Gaillard in seiner Ideenfindung ebenfalls inspirierte.

Im Prozess der Destruktion zeichnete die Bierpyramide weiterhin die Bewegung eines Monuments von seinem Ort der Intervention (Pergamon) zu seinem Wirkungsort (Berlin) nicht nur nach, sondern machte sie als kulturellen Transfer körperlich erfahrbar und im Modus eines kritisch-reflexiven Akts diskutierbar. Gaillard gibt in Werken diesem damit zivilisatorischen Umbrüchen als einem geschichtlichen Phänomen eine Form, die – sich damit gleichfalls auf die Diskursivität der Orte beziehend – einer Wanderung durch die Zeiten entspricht. Mittels Referenzen auf die Vergangenheit und einer Vorausschau auf entropische ›Zukünfte‹ ordnet Cyprien Gaillard die Geschichte neu und wirft damit ein ungewohntes Licht auf die Gegenwart. Erst in dieser Aufmerksamkeit für die Verbindungen zwischen den verschiedenen ›Zeitaltern‹ sei ihm bewusst geworden – so erläutert es der Künstler –, dass es sich bei der Zeit um eine reale physische Präsenz handle.⁶⁷⁶

Das Verständnis davon, dass Geschichte alles untermauert und damit überall in der von Menschen ›gemachten‹ Welt präsent ist, sei nach Jill Dawsey letztlich eine von Cyprien

⁶⁷⁵ Vgl. Kwon: *One place after another*, 2002, S. 30.

⁶⁷⁶ Bonaspetti: Cyprien Gaillard, 2007.

Gaillards Schlüsselerkenntnissen. Die Geschichte wirke auf den Menschen ein, so wie die Menschen auf sie einwirken würden – dies geschehe, egal, ob man sich dessen bewusst sei oder nicht.⁶⁷⁷

Es zeigt sich schlussendlich, dass sich auch Cyprien Gaillard einer Transformationsstrategie bedient, die sich allerdings anders zeigt als die Strategie des ›Cultural Hacking‹ bei Tom Marioni. Es wurde bereits in Kapitel 3.4 erörtert, dass sich nach Bruno Latours kulturelle Transfers zunächst (bis zum Ende des 19. Jahrhunderts) in einem ›Entfremdungsgefühl‹ gezeigt hätten. Verortet man in diesem Kontext die zwar unterschiedlich ausgeprägte, aber dennoch stets kritische Bewertung der Überführung von Monumenten, entwirft Thomas Düllo mit seinem Verständnis von ›Crossover‹ in Bezug an Latour ein eher gegenteiliges Modell, in dem Entfremdung als Bedingung für eine Nicht-Entfremdung zu interpretieren ist. Cyprien Gaillard stellt Fragen – sowohl nach Begriffsgeschichten, Konnotationen und möglichen Werturteilen, die mit den Akten der Zweckentfremdung verbunden sind. Er kommentiert Auswahl- und Aneignungsprozesse sowie unsachgemäße Gebräuche fremder Kulturen nicht nur, sondern nutzt selbst Strategien kultureller Transfers sowie Überlagerungen wie Verschiebungen im Sinne eines ›Crossover‹, um diese Kontexte sichtbar zu machen. So manifestiert sich letztlich – und hier sei erneut auf die ›Cultural Studies‹ sowie vor allem Stuart Hall verwiesen – in der Denkfigur eines dritten Raumes eben jener Raum, der ein eigenes Identitätspotential vorzuweisen vermag. Würde dieser Raum nun artikuliert (er also in seiner entropischen Ausrichtung akzeptiert werden würde), würde dies nach Düllo die Möglichkeit eröffnen, hegemonial strukturierte Kontexte nicht mehr zu verkennen, sondern sich ebendiese bewusst zu machen.⁶⁷⁸

ENTROPISCHE ZYKLEN – ASPEKTE VON ZEIT IN CYPRIEN GAILLARDS *THE RECOVERY OF DISCOVERY*

Am Anfang war die Ruine – doch während in vielen Arbeiten Cyprien Gaillards die Ruine der Ausgangspunkt ist, scheint der Künstler mit seiner akkurat aufgeschichteten Pyramide als einer skulpturalen Form eher ein Monument sowie ein zeitgemäßes Denkmal errichtet zu haben. Als geschlossene Form bekommen die Pyramide jedoch nur die wenigsten der Ausstellungsbesucher*innen zu sehen, da sie sich von der Eröffnung der Ausstellung an in einem fortwährenden Transformationsprozess – einem

⁶⁷⁷ Vgl. Brian Staker: Cyprien Gaillard. The art of ruin & collapse, in: Salt Lake City Weekly, 17.05.2011, online verfügbar unter <https://www.cityweekly.net/utah/salt-3-cyprien-gaillard/Content?oid=2155448>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

⁶⁷⁸ Vgl. Düllo: Kultur als Transformation, 2014, S. 43.

Prozess der Ruinierung – befindet. Cyprien Gaillards Bierpyramide kann daher, und widerspricht damit ihrer ursprünglichen Funktion, vielmehr als eine ›Anti-Form‹ beschrieben werden. Als diese expandiert die Skulptur in den Raum, wird im Prozess des Besteigens und des darauffolgenden Abtragens sogar zunächst breiter und nimmt mehr Raum ein.

Diese flüchtigen Perspektiven auf Zustand und Form, Transformation, Prozess und Verfall versuchen die *Kunst-Werke Berlin* wie auch der Künstler selbst mittels Momentaufnahmen festzuhalten; so zeigt der Ausstellungskatalog die Bierpyramide in unterschiedlichen Stadien, die anhand eines Datum- und Zeitstempels genau zuordenbar sind. Um das Vergängliche zu konservieren und das Ephemere zu musealisieren, wird hier also die Strategie der Dokumentation eingesetzt. Marion von Osten fragt sich in diesem Zusammenhang, ob auch Cyprien Gaillards ›Ruine‹ letztlich ›museumswürdig‹ und damit schützenswert sei oder ob es sich nur um den Abfall einer großen Party handle⁶⁷⁹ – die *Kunst-Werke Berlin* entsorgten zumindest die Überreste der Pyramide nach dem Ende der Ausstellung. Vollständig löste sich die Skulptur jedoch bis zum Ende der Ausstellung nicht auf. So sei auch am letzten Tag, dem 22. Mai 2011, die Form noch pyramidenartig gewesen, wenn auch etwas geschrumpft und in sich zusammengefallen. Cyprien Gaillard schlussfolgerte schließlich: »the pyramid somehow won« (vgl. Abb. 70).⁶⁸⁰

Dieser der Pyramide inhärente zeitliche Transformationsprozess spielt für Cyprien Gaillard eine entscheidende Rolle, da sich nach seinem Verständnis durch diesen Prozess (des Abtragens, Aufreißens oder des Trinkens) eine Art neuen Gleichgewichts einstelle. So sei zwar durch diesen Transformationsprozess das Original und damit das Ursprüngliche zwar verloren gegangen, gleichzeitig nehme die Materie aber auch eine neue Form an, sodass etwas Neues entstehen konnte.⁶⁸¹ Dieser Prozess der Formwerdung überträgt sich gleichsam auf die Partizipant*innen: So berichtete Susanne Pfeffer, dass schon nach kurzer Zeit die Pyramide von so vielen Menschen bestiegen und besetzt gewesen sei, dass kaum mehr ein Karton und kaum noch Blau, sondern lediglich ein riesiger Menschenberg zu sehen gewesen sei (vgl. Abb. 71). Besucher*innen hätten sogar gefragt, wo es das Bier gebe. Es habe sich also in gewisser Weise auch eine Trans-

⁶⁷⁹ Vgl. Osten: In der Mitte, 2012, S. 22.

⁶⁸⁰ Vgl. Gaillard et al.: In Conversation, 2012, S. 44.

⁶⁸¹ Dax: Was tun?, 2010.



Abb. 70

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011



Abb. 71

Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 26.03.2011

formation des Menschen zu einer skulpturalen Form vollzogen⁶⁸² – in diesem Akt der Vereinnahmung lassen sich erneut Parallelen zu der Vereinnahmung sowie der Überführung des *Pergamonaltars* ziehen.

»Man muss einen Palast ruinieren, damit er zu einem Objekt von Interesse wird«⁶⁸³ – rückblickend auf das Eingangszitat wird deutlich, dass es Gaillard gelingt, sein großes Interesse an transformativen Zerstörungsprozessen in *The Recovery of Discovery* skulptural zum Ausdruck zu bringen. Das im Prozess einer solchen Zerstörung immer auch etwas Neues entstünde, sieht auch Bazon Brock in der Ruine erfüllt. Er erklärt, dass die Menschen erkennen müssten, dass ein Verschwinden und Erscheinen, ein ›in-die-Welt-setzen‹ und ›aus-der-Welt-bringen‹ sowie ein Auf- und Abbau sich immer gegenseitig bedingen – und sich nicht ausschließen. Die Ruine sei die optimale Vergegenständlichung dieses Bedingtheitsverhältnisses.⁶⁸⁴ Dies manifestiert sich in Gaillards Bierpyramide per excellence, die Clare Ros in diesem Zusammenhang sehr treffend als ›entropic anti-monument‹ bezeichnet.⁶⁸⁵ Während also die entropischen und damit irreversiblen Dekonstruktionstendenzen bereits in der Form angelegt sind, delegiert Gaillard die Ausführung dieser an die Partizipant*innen, die sie nicht nur sichtbar machen, sondern auch über die institutionellen Grenzen hinaus fortführen – zum Beispiel, indem sie Teile der Skulptur qua Einverleibung mit sich hinaustragen.

⁶⁸² Vgl. Pfeffer: *Life in the Museum is like making Love in a Cemetery*, 2012, S. 7 f.

⁶⁸³ Orig.: »Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt.«, Denis Diderot, 1767; zit. nach Galerie 1M3: Cyprien Gaillard – *Exposition Azteca*, 2007, S. 2.

⁶⁸⁴ Vgl. Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, 1986, S. 176.

⁶⁸⁵ Vgl. Clare Ros: *After the Smoke Clears: Gaillard's Beeramid Still Intact*, in: Berlin Art Link, 01.04.2011, online verfügbar unter <http://www.berlinartlink.com/2011/04/01/after-the-smoke-clears/>, zuletzt geprüft am 30.11.2019.

5.4 RESÜMEE

»WHAT IS RADICAL? – Sobriety«⁶⁸⁶

Am Anfang war der Aufbruch – als Nomade nimmt uns Cyprien Gaillard mit auf eine Reise, auf der bekannte und vertraute Orts- wie Zeitgrenzen nicht nur überschritten, sondern in gänzlich neue Ordnungen gebracht werden. Die Figur des Nomaden oder auch der ›artist as a traveller‹ ist hier gleichsam als Gegenposition zu statischen Gesellschaftsstrukturen wie als Figur subversiven Widerstands zu verstehen – nach Peter Schneemann könne der Aspekt von Heimatlosigkeit in diesem Kontext als ›Qualitätsbeweis‹ oder zumindest als Beleg ›erfolgreicher Zeitgenossenschaft‹ verstanden werden.⁶⁸⁷ Cyprien Gaillard ist rastlos und permanent unterwegs – seine künstlerischen Ideen und Themen findet er in urbanen (Beton-)Landschaften oder in der Natur, beim Feiern des Nachts und vor allem, wenn er sich im Zustand des ›Hangovers‹ befindet. Der Konsum von Alkohol hat für Gaillard eine hohe biografische Bedeutung und ist fest integriert in seine Lebensgestaltung. Sein individueller Konsum geht dabei einher mit einer von ihm argumentierten Notwendigkeit in Bezug auf sein künstlerisches Wirken. Mittels künstlerischer Feldforschung setzt er sich in seinen Arbeiten mit dem Topos der Entropie, Ruinenkonzepten oder den Analogien zwischen Alkohol und Architektur auseinander und verweist so beispielsweise auf den Verfall kultureller Werte durch hegemoniale Aneignungsprozesse.

Cyprien Gaillard ist fasziniert von der Zustandsgröße der Entropie und damit vom Prinzip des unvermeidlichen Zerfalls der Dinge sowie der Unmöglichkeit, den Originalzustand von ›irgendetwas‹ – seien es Prozesse, Ruinen oder menschliche Haltungen – wiederherzustellen. Gaillard gelingt es in seinem künstlerischen Wirken, deutlich wird dies besonders in Arbeiten wie *The Recovery of Discovery*, nicht greifbare Prozesse wie den der Entropie sichtbar zu machen. In seiner Arbeit *The Recovery of Discovery* konstituiert sich sein Verständnis von dystopischer Architektur in der skulpturalen Form einer Pyramide, in deren schrittweisen Destruktion das Verhältnis zwischen ›Ent-

⁶⁸⁶ Das Magazin 032c hat sich auf die Suche nach ›dem‹ Radikalen begeben. Dazu stellte das Magazin einer Auswahl an Menschen, die die Redakteurinnen und Redakteure des Magazins nach eigener Aussage bewundern würden, die Frage: »Was ist das Radikalste, was du in den letzten sechs Monaten erlebt hast?« Cyprien Gaillards Antwort war ›Sobriety‹, also ›Nüchternheit‹. Vgl. o. A.: WHAT IS RADICAL?, in: 032c magazin, 2015, online verfügbar unter <https://032c.com/what-is-radical>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.

⁶⁸⁷ Vgl. Peter Schneemann: »Miles and More«. Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart, in: Alexandra Karentzos; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hrsg.): Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration, Trier: Universitätsbibliothek, 2010, S. 80–89, hier S. 81.

deckung« und »Erholung« evident wird. Mit jeder Ruinierung geht für Cyprien Gaillard eine Neuschöpfung einher – so zeichnet sich die Pyramide zwar durch eine – bezogen auf ihre ursprüngliche Funktion als ein beständiges Monument – Dysfunktionalität aus, doch gerade dadurch eröffnet und hinterfragt Cyprien Gaillard kulturell-historische Bezugsrahmen. Ohne in (retrospektive) Nostalgie zu verfallen, zitiert er materielles wie immaterielles kulturelles Erbe, um damit nicht nur an die Vergangenheit, sondern vor allem auch an die Zukunft zu erinnern. Mittels einer prospektiven Betrachtungsweise akzeptiert der Künstler damit entropische Zustände nicht nur, sondern versteht diese vielmehr als Verschiebung und Erweiterung bestehender Ordnungen. Cyprien Gaillard schafft es damit, verschiedene, vormals gegenläufige Zeitdimensionen zusammenzuführen.

Cyprien Gaillards Bierpyramide entspricht einer partizipatorischen Versuchsanordnung, deren destruktive Ausgestaltung sich durch eine prinzipielle Offenheit auszeichnet. Erst in der körperlich-physischen Interaktion der Partizipient*innen mit der Pyramide, die sich unter anderem in Handlungen wie »die Pyramide besteigen«, »die Kartons aufreißen« oder »das Bier trinken« zeigte, aktivierte sich der Prozess der Zerstörung und des Abbaus. Die konkrete Ausgestaltung von partizipatorischen Handlungen konnte weitestgehend durch die Partizipient*innen bestimmt werden, wodurch der Künstler einen großen Teil der Handlungsmacht auf diese übertrug. Gaillard verfolgte mit seiner künstlerischen Arbeitsweise nicht nur die Ausführung destruktiver Tätigkeiten, sondern machte diese vor allem sichtbar. So gerieten mitunter und damit analog zur offenkundigen Demontage der Pyramide durch das Trinken des alkoholhaltigen Bieres auch Geist und Körper der Partizipient*innen in einen Auflösungsprozess, der sich in einer Aufführung des Rausches materialisierte. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Alkohol auch aus kulturhistorischer und sozialer Perspektive hat gezeigt, dass das Thema Alkohol die Menschen an sich sowie gesamtgesellschaftliche Diskurse polarisiert. Durch seine stetige Omnipräsenz hat der Alkohol in nahezu allen Lebenslagen eine gewisse Relevanz – doch wenngleich die meisten Konsument*innen einen problemlosen Umgang mit Alkohol entwickeln, ist für jeden Einzelnen die Positionierung zum Alkohol mit subjektiven Bewältigungs- und Kommunikationsprozessen verbunden. Wie bereits erörtert, wären an dieser Stelle quantitative Befragungen von Rezipient*innen nötig, um dezidiertere Aussagen zu subjektiven Zuschreibungen oder individuellen Funktionen des Alkoholkonsums treffen zu können.

Der Modus der Partizipation zeigt sich – in Anlehnung an Glauner – auch in *The Recovery of Discovery* als ein tendenziell kooperativer. Die Interaktion mit der Pyramide, das gemeinsame Biertrinken oder gegenseitige Hilfeleistungen zum Beispiel beim Auf- und Abstieg ließen heterogene temporäre Gruppen und eine kurzweilige Geselligkeit entstehen. In der Bildung dieser Mikro-Gemeinschaften eröffnen sich Bezüge zu Bourriauds ›relationaler Ästhetik‹, der die Installation als eine Form begreift, die nur in der Begegnung entsteht wie existiert. Die Interaktion mit der Skulptur manifestiert sich letztlich nicht nur in Form des Biertrinkens als einer partizipatorischen Handlung, vielmehr ermöglicht die Arbeit den Partizipant*innen, sich mit ihrem gesamten Körper in Relation zum Werk zu setzen und es damit multisensorisch wahrzunehmen. In diesem Bezug spielt erneut der Alkoholkonsum eine Rolle, der – wenngleich auch ein bekanntes Gruppenphänomen – vor allem durch die jeweils subjektive Kontextualisierung und die eigenen Erfahrungen geprägt ist. Der Umgang mit Alkohol kann nur schwer vermittelt werden, sondern wird überwiegend durch Beobachtung und Nachahmung erlernt. Wenngleich exzessives Trinken überwiegend mit jugendlichen Zusammenkünften verbunden wird, zeigt sich dieses Phänomen auch im Rahmen von *The Recovery of Discovery* und damit bei (jungen) Erwachsenen. Auch in einer solchen Gruppe zeigen sich experimentelle Handlungsmuster und Trinkkulturen, die dazu dienen, Zugehörigkeit zu entwickeln und das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Der soziale Rahmen und das Setting haben dabei einen großen Einfluss auf die individuellen Erfahrungen aller.

Die der Arbeit inhärente Handlungsaufforderung ihrer eigenen Destruktion und damit der Aufruf zur Partizipation zeigt sich im offerierten Angebot des Freibiers. Cyprien Gaillard geht dabei – anders als in seiner Werkreihe *New Picturesque* – in der Arbeit *The Recovery of Discovery* über die abbildende Darstellung von Bier hinaus und macht das Bier in seiner materiellen Präsenz den Rezipient*innen zugänglich. Bier als flüssige alimentäre Realie und damit als eigentlich amorphes Material ohne spezifisches Formenrepertoire wird dabei aber nicht als weiterzuverarbeitender Werkstoff genutzt, sondern in seiner Form als in Flaschen abgefülltes Getränk. Aufgetürmt zu einer materialopulenten Pyramide, bestehend aus 72.000 Flaschen Bier, eröffnete diese schließlich offensichtliche Bezüge zum Schlaraffenland, an dessen Angebot nicht nur partizipiert werden durfte, sondern ›sollte‹. Durch die Einverleibung des Bieres oder die Mitnahme von Flaschen im Sinne eines ›Give-away‹ führten die Rezipient*innen Cyprien Gail-

lards Arbeit auch außerhalb des musealen Rahmens fort. Das Trinken von Alkohol und vor allem den abstrakten Zustand des Betrunkenseins bezeichnet der Künstler als ›Zeitmaschine‹: Durch den Alkoholkonsum begibt sich, so der Künstler, der menschliche Körper in einen Prozess simultaner Be- und Entschleunigung, der in einer körperlichen Ruinierung endet – dies erinnert den Menschen letzten Endes an seine eigene wie die Vergänglichkeit der Welt.

Der Handlungsrahmen der Arbeit konstituiert sich innerhalb eines ›White Cube‹. Wenngleich dieser von Gaillard vormals als ein ›toter Raum‹ bezeichnet worden ist, installiert er *The Recovery of Discovery* dennoch in einem ebensolchen. Was zunächst widersprüchlich erscheint, erklärt sich im Modus der Transformation: Denn während im direkten Kontakt mit der Pyramide (als einem ursprünglichen Denkmal für die Toten) diese wieder ›lebendig‹ geworden ist, wandelte sich im Moment ihrer Zerstörung auch der ›White Cube‹ von einem ›Nicht-Ort‹ zum Ort. Hier zeigt sich erneut Gaillards Verständnis von Entropie, denn erst in der Anerkennung dieses Zustands konnte die Arbeit ihre transformative Kraft entfalten und ihren Hang zur irreversiblen Unordnung von Materie schlussendlich sichtbar machen – in der Form der Ruine. In der Funktion eines Anti-Monuments positioniert sich die Pyramide zwischen fragmentarischen Geschichten und historisierten Bedeutungsketten, die sich in Form von kulturellen Transfers zeigen, sich gleichsam überlagern und – in Bezug auf ihre Standortlokalitäten – zu Verschiebungen neigen.

Cyprien Gaillard nimmt die Rezipient*innen mit seinen Arbeiten mit auf eine Zeitreise. So changiert *The Recovery of Discovery* nicht nur mittels einer diskursiven Ortsspezifität zwischen Pergamon, Ephesos und Berlin, sondern wandert gleichsam durch die Zeiten, dabei Simultanitäten eröffnend. Zeit versteht Gaillard als eine reale physische Präsenz, da alles, was einem in der Welt begegnet, von Geschichte untermauert ist. Indem Gaillard die Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse befragt, stellt er ›neue‹ Gegenwart gleichzeitig her und schreibt sie als Geschichte in kollektive Gedächtnisse ein. Wenngleich sich Zeit für Gaillard vor allem in ihrer Präsenz manifestiert, zeichnet sich die Bierpyramide in ihrer skulpturalen Erscheinung besonders durch ihren Hang zur Veränderung aus. Dieser Flüchtigkeit der Bierpyramide begegnet der Künstler letztlich mittels der konservatorischen Strategie der Dokumentation. So wird der ab dem ersten Tag der Ausstellung fortlaufende Auflösungsprozess der Pyramide multimedial dokumentarisch festgehalten. Einem Logbuch gleich versuchen No-

tationen von Datum, Uhrzeiten und Bildfragmenten das Ephemere und Vergängliche festzuhalten.

»WHAT IS RADICAL?« – in der dezidierten Betrachtung von *The Recovery of Discovery* erscheint vieles radikal. Unmengen an Material zu exportieren, um daraus eine Skulptur zu errichten, nur um diese direkt im Anschluss zerstören zu lassen, erscheint radikal. Weiter ist auch die Geste, als Künstler nahezu die gesamte Verantwortung aus den eigenen Händen in die der Partizipant*innen zu legen, gleichsam radikal wie dies in dem Bewusstsein zu tun, dadurch sowohl die skulpturale als auch die menschliche Destruktion irreversibel – also entropisch – einzuleiten. Seine große Faszination für ebendiesen Prozess bringt er mit einer stark wirkungsästhetischen Absicht zum Ausdruck und zeigt gleichsam plastische Potenziale von zum Beispiel den Vorgängen des Trinkens auf. Für Gaillard selbst ist hingegen vor allem eins radikal: Sobriety; also, nüchtern zu sein. Für den Künstler entspricht das Nüchternsein einem radikalen Zustand, weil er die Verlangsamung braucht und auch den seine Gedanken vernebelnden Konsum benötigt, um mit den Dingen in Kontakt zu treten. Innerhalb dieses Zusammentreffens bewegt sich Gaillard zwischen eigens aufgestellten Analogien: So bringt er den Zustand des ›Hangovers‹ in die Architektur, verknüpft das Ruinöse mit dem Menschen, koppelt Aneignungsprozesse mit dem Wunsch nach Erholung oder verbindet Zufall mit Zerfall mit Neuanfang.

6. SCHLUSS

»We saw the world differently and we reacted to the world differently.«⁶⁸⁸

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, ›Bier als Material der Kunst‹ sowie das ›Biertrinken als partizipatorische Handlung‹ in zeitgenössischen Kunstkontexten zu untersuchen. Ausgehend von der frühen Erkenntnis, dass die Gleichstellung ›Biertrinken als Kunst‹ auf vielen Ebenen zu kurz greift, wurde diese eingangs der Arbeit zum Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ erweitert. Um sich diesem Untersuchungsgegenstand multiperspektivisch zu nähern, wurde ein methodischer Ansatz herausgearbeitet, der die Untersuchungskategorien ›Werk‹, ›Partizipant*innen und Partizipation‹, ›Material‹, ›Ort und Raum‹, ›Zeit‹, ›Transformation‹ sowie ›Künstler*in‹ gleichwertig einbezog. Durch die darauf folgende Darlegung umfangreicher diskursiver Rahmungen – hier lagen Schwerpunkte auf dem Begriff der zeitgenössischen Kunst, der Partizipationskunst, dem Material der Kunst sowie der Ausstellung von Kunst – konnte der Untersuchungsgegenstand kunsthistorisch verortet werden. Im Fokus standen weiter die Analysen ausgewählter künstlerischer Werke, hier vor allem die Arbeiten *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* von Tom Marioni sowie *The Recovery of Discovery* von Cyprien Gaillard.

In diesem Schlusskapitel soll noch ein weiterer Begriff eingeführt werden: der Begriff der Korrespondenz. Innerhalb der Kommunikationstheorie wird die Korrespondenz als Form eines bidirektionalen Austauschs als ›das‹ Idealbild betrachtet, da es ohne Antwort keine Kommunikation gibt und demnach erst eine zurückkehrende Antwort den Erhalt einer Nachricht überhaupt belegen kann. Das bedeutet, dass sich – übertragen auf den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit – dieser erst in der Aufdeckung seiner wechselseitigen Korrespondenzen in seiner Komplexität zu zeigen vermag. So korrespondieren die Werke beispielsweise mit ihren Partizipant*innen und diese wiederum mit dem ihnen offerierten Materialangebot. Gleichzeitig verorten sich die Partizipant*innen im Raum sowie im Räumlichen von Kunst, während die Orte des Geschehens als Rahmung der installierten Werke fungieren. Im Folgenden soll, die vorliegende Arbeit abschließend, herausgestellt werden, welche Korrespondenzen im Verlauf der Untersuchung sichtbar geworden sind.

⁶⁸⁸ Tom Marioni, zitiert nach: Carl E. Loeffler (Hg.): *Performance anthology*, 1989, S. 375.

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Beschäftigung mit ›Bier‹ und vor allem mit ›Bier als Kunstmaterial‹. Es konnte zunächst herausgearbeitet werden, dass sich Lebensmittel im Allgemeinen durch ihre unmittelbare Nähe zum menschlichen Selbst sowie eine dadurch hohe anthropologische Bedeutung auszeichnen. Künstlerische Arbeiten, die nicht nur gesehen oder gehört werden können, sondern ebenjene, die zusätzlich auch eine gustatorische, olfaktorische oder taktile Wahrnehmung ermöglichen, aktivieren dadurch die menschlichen Nahsinne. Den Rezipient*innen entsprechender Werke wird folglich ein besonders intensiver sowie hochindividuell multisensorischer Wahrnehmungshorizont eröffnet. Die im Rahmen dieser Arbeit dezidiert betrachteten Werke der Künstler Tom Marioni und Cyprien Gaillard eröffnen einen ebensolchen Erfahrungshorizont durch ihr – das Werk konstituierende – Angebot, Bier zu konsumieren.

Dem Bier als Material kommt hierbei eine jeweils sehr unterschiedlich geartete Bedeutung zu. Tom Marioni bezeichnet das Bier, das er im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ anbietet, als einen ›Schmierstoff‹ – also als ein Produkt, das Reibung vermindern soll. Das Trinken von Bier helfe nach Marioni den Menschen, sich wohler zu fühlen, geselliger zu werden und letztlich eine Gemeinschaft zu bilden; das Bier fungiert hier also als ›Beschleuniger‹. Für Cyprien Gaillard manifestiert sich im Konsum von Alkohol hingegen der Effekt einer ›Zeitmaschine‹: So läuft für ihn während des Trinkens alles schneller ab, wohingegen sich am nächsten Tag im Zustand des ›Hangovers‹ alles verlangsamt wie ›entschleunigt‹ zeigt. Durch die Einverleibung des Bieres geraten zugleich Geist und Körper der Rezipient*innen in einen Prozess der Auflösung – während Marioni also das gemeinsame Biertrinken als gemeinschaftsstiftenden Vorgang versteht, trägt es bei Gaillard vor allem etwas Zerstörerisches in sich. Dieses destruktive Moment spiegelt sich in der Form der partizipatorischen Handlungsaufforderung wider: Cyprien Gaillard, der mit *The Recovery of Discovery* eine meterhohe Pyramide aus Bierkartons in den Ausstellungsraum brachte, lieferte den zerstörerischen Imperativ gleich mit. Analog zur Zersetzung – zur Ruinierung – des eigenen Körpers wurde durch die Handlungen der Partizipant*innen auch die Skulptur demontiert. Das Biertrinken war dabei jedoch nur eine von vielen möglichen partizipatorischen Handlungen, denn die Pyramide sollte auch bestiegen und besetzt oder die Bierkartons aufgerissen werden; auch konnte das Bier in der Funktion eines ›Give-away‹ aus dem Ausstellungsraum herausgebracht werden. All dies trug zum intendierten Abbau der Pyramide bei.

Wenngleich Gaillard für seine Arbeit kaum offenkundige Vorgaben machte und demnach zunächst der Eindruck erweckt worden ist, als sei der partizipatorische Handlungsraum nicht nur prinzipiell, sondern grundsätzlich offen, fungieren die Form der Pyramide an sich sowie ihre Positionierung im ›White Cube‹ als Rahmung. Das Ausstellungssetting in den *Kunst-Werken Berlin* erweist sich als ›scripted space‹, also als Raum, in dem die Partizipient*innen nur ›scheinbar‹ machen können, was sie wollen. Die bühnenartige Inszenierung der Pyramide als eine situativ inszenierte Anordnung trägt weiter dazu bei, dass die Partizipient*innen sich selbst und ihren Rausch aufführen, initial aktiviert und auch fortlaufend animiert durch die Unmenge an Freibier. Im Sinne einer delegierten Performance agieren die Partizipient*innen als Co-Produzent*innen und legen in der Ausführung dieser Rolle erst den Kern des Werkes offen. Cyprien Gaillard mobilisierte durch den Einbezug der Partizipient*innen also einen zweigestaltigen destruktiven Prozess, mit dem er seine große Faszination für entropische Zustände und damit für die irreversible Unordnung von (menschlicher) Materie auch skulptural zum Ausdruck bringen konnte.

Die Grundidee zur Arbeit *The Recovery of Discovery* resultierte darüber hinaus auch aus dem tiefen Wunsch Cyprien Gaillards, Kunst für ›alle‹ sowie vor allem ein vormals kunstfernes Publikum zu machen. Tom Marioni hingegen verheimlichte nicht, dass seine wöchentlichen ›Beer Salons‹ nie für ›jedermann‹ gedacht waren. Aus seiner eigenen Erfahrung als ›Ausgeschlossener‹ eröffnete er einen ›Club für Außenseiter‹ und damit einen Raum für den gemeinschaftlichen Austausch. Der Einlass in diesen Club wurde jedoch nur auf persönliche Einladung durch den Künstler gewährt. Während Gaillard also mit *The Recovery of Discovery* eine Art Bühne inszenierte, auf der das Handlungsrepertoire der Partizipient*innen ›zur Schau gestellt‹ worden ist, fanden Marionis Treffen stets unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. In diesem exklusiven Rahmen kam dem Künstler eine existentielle Rolle zu: Während Gaillard während der gesamten Ausstellungszeit als Künstler in den Hintergrund trat, agierte Tom Marioni als ›Ritualmacher‹.

Das sich Marionis ›Beer Salons‹ als Ritual gestalten, konnte in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden. So gibt es auf der einen Seite einen umfassenden Regelkatalog, der zum Beispiel instruiert, ›wer‹ teilnehmen und ›wie‹ partizipiert werden ›darf‹ oder sogar ›muss‹. Die Regeln zeichnen sich hierbei durch ihren ordnenden Charakter aus und fungieren gleichzeitig als unmittelbare Handlungsanweisungen, die – im Sinne des Topos einer verteilten Handlungsmacht – von den Gästen ausgeführt worden sind. In-

nerhalb verschiedener Bars oder in Marionis Atelier, die als Orte gleichsam als Ritualrahmen hervortreten, wird das Ritual vollzogen. Die Durchführung von Ritualen im Allgemeinen ist stets darauf ausgerichtet, aus ›normalen‹ Handlungen ›besondere‹ zu machen, und damit Handlungen hervorzubringen, die vom Gewöhnlichen differieren. Dieser Prozess der Ritualisierung ist in Marionis Arbeit *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* besonders evident, denn der Künstler erhebt hier den ›Akt‹ des Biertrinkens mit Freunden zur Kunst und als Handlung damit aus dem Alltag heraus.

Tom Marioni richtet seine ›Beer Salons‹ zunächst in seinem eigenen Museum, später aber vor allem in Bars sowie seinem eigenen Atelier aus. Indem Marioni somit öffentliche Einrichtungen wie private Räume besetzt, unterläuft er die Institutionen von Kunst und wendet sich damit kritisch gegen das hermetische Kunstsystem. Räume an sich versteht und nutzt er vor allem als kulturelle Rahmung: Die Bar als per se höchst sozialer Raum sowie das kunsthistorisch aufgeladene Atelier wirken gleichsam auf die Konstitution seiner wöchentlichen Treffen ein. Marionis ›Beer Salons‹ agieren letztlich im Sinne einer Foucaultschen Heterotopie als Gegenorte und damit als Raumkonstrukte, die sich strukturell dadurch auszeichnen, dass sich in ihnen mehrere Raumqualitäten gleichzeitig an einem einzigen Ort zeigen und sich dort in Beziehung zueinander setzen. Während Marioni also Gegenorte anbietet, schafft Gaillard hingegen – ausgehend von seinem Verständnis von einem ›White Cube‹ als einem ›Nicht-Ort‹ – aus ebendiesem einen ›Ort‹, denn durch den direkten Kontakt mit der Bierpyramide und im Prozess der Zerstörung ist für den Künstler der vormals tote Raum wieder lebendig geworden. Im Verständnis diskursiver ortsbezogener Kunst agieren in der Arbeit *The Recovery of Discovery* zudem mehrere Ortsparameter gleichzeitig, so unter anderem der ursprüngliche Ort der Intervention (die Stadt Pergamon) und der Wirkungsort (Berlin).

Mit dieser Diskursivität der Orte geht bei Cyprien Gaillard gleichsam ein diskursives Verständnis von Zeit einher: Während er auf die Vergangenheit referenziert, entstehen entropische Zukünfte, die wiederum auf die gegenwärtige Gegenwart einwirken. Das Verständnis von Zeit als einer realen physischen Präsenz ist für Gaillard hierbei entscheidend: Die Geschichte als etwas den Menschen ständig umgebendes wirkt auf ebendiesen ein und vice versa. Die Zeit verortet sich in Gaillards Verständnis zudem als ein Prozess, der weder aufzuhalten noch zu wiederholen ist. So ist auch seine Arbeit *The Recovery of Discovery* lediglich in einem fest definierten Zeitrahmen zugänglich, in

dem sich der Abbau der Skulptur als entropischer Vorgang zeigt. Marionis ›Beer Salons‹ sind hingegen als fast 50 Jahre andauernde Kunstpraxis und damit im Modus stetiger Re-inszenierungen durch das Moment der Wiederholung geprägt. Als wiederum typisches Kennzeichen von Ritualen definiert sich die Repetition von Marionis Zusammenkünften dabei jedoch nicht durch einen lediglich ›kopierenden‹, sondern vor allem durch einen ›kreierenden‹ Charakter. Das Rituelle formiert sich folglich im Prozess und ist damit nicht nur Thema der Arbeit, sondern offenkundig eingesetztes Gestaltungsprinzip. Die wiederholte Ausrichtung der ›Beer Salons‹ zeigt sich weiterhin als zyklischer Ablauf, der zwischen den Stadien Ausrichtung, Abhaltung und Neuausrichtung oszilliert. Jede Neuausrichtung fungiert hierbei als Referenz auf die Ursprungsidee und gleichzeitig als Verweis auf das zukünftige Neue.

Es konnten weiterhin transformatorische Strategien der beiden Künstler herausgearbeitet werden. Zunächst zeigte sich, dass partizipatorische Inszenierungen wie Handlungen stets transformatorisches Potenzial in sich tragen. Dieses offenbarte sich in der Transformation von Materialien, Formen, Zuständen, von Nicht-Orten und Orten, von Zeit, von Dagewesenem und Neuem, von Ideen oder von Gemeinschaft. Cyprien Gaillard machte im Rahmen von *The Recovery of Discovery* aber auch kulturelle Transfers sichtbar und sogar körperlich erfahrbar. Daran anknüpfend gelang es dem Künstler, in einem Modus aus Überlagerungen, ›Crossover‹-Tendenzen und Verschiebungen sich überlagernde Kontexte aus Entfremdung und Identität, kulturellem Erbe und hegemonialer Zweckentfremdung zu eröffnen. Auch bei Tom Marioni werden Transformationsstrategien evident: Im Rahmen seiner ›Beer Salons‹ setzt er die Strategie des ›Cultural Hacking‹ ein und nutzt diese als institutionskritische subversive Praktik. Das ›Hacking‹ als performativer Vorgang fungiert hier sowohl als ordnendes als auch als desorientierendes System und erzeugt gleichsam Identitäten.

Cyprien Gaillard kann als Vertreter der ›post-studio art‹ bezeichnet werden, denn sein Schaffen beruht – ganz in der Tradition seines Vorbilds Robert Smithsons – auf der Überwindung des Atelierraums. In seinen Arbeiten nimmt er die Rezipient*innen mit auf seine Reisen, die sowohl Länder und Kontinente durchkreuzen als auch durch die Zeiten führen. Gaillards Abgrenzung zur Arbeit in einem Atelier geht einher mit einem Modus künstlerischen Arbeitens, das ethnographische Studien mit künstlerischer Feldforschung verknüpft. Gaillard präsentiert sich selbst als Nomade; seine Arbeiten ästhetisieren seine eigene Mobilität und stellen das ›Unterwegssein‹ in den Fokus. Auch in

The Recovery of Discovery tritt ein solches ›Transit-Motiv‹ deutlich zutage: Das Material Bier, aber auch die Form der Pyramide werden bewusst re-lokalisiert und das Monument des *Pergamonaltars* verschoben; vorgefundene Materialien oder Relikte werden in künstlerische Projekte übersetzt, die damit utopische Perspektiven eröffnet. Gaillard macht damit ›sichtbar‹, was unsichtbar ist: So schafft er es zum einen, entropische Zerstörungsprozesse nicht nur zu aktivieren, sondern auch sichtbar zu machen. Zum anderen zeigt er, dass der Umgang mit Artefakten der Vergangenheit immer auch den Seinszustand gegenwärtiger Gesellschaften widerspiegelt, womit er Fragen zum kulturellen Erbe, zu Identitäten von Kultur sowie hierarchischen Herrschaftsverhältnissen stellt.

Tom Marioni hingegen strebt vor allem an, ›unsichtbare‹ Kunst zu machen. Während Cyprien Gaillards künstlerisches Werk im Draußen und somit im direkten physischen Kontakt mit der Welt entsteht, stellt bei Marioni die ›Idee‹ den Ausgangspunkt für jeglichen künstlerischen Ausdruck dar. Als Konzeptkünstler fokussiert er stets die Intellektualisierung und gleichzeitige Entmaterialisierung der Kunst, mit dem übergeordneten Ziel, die traditionellen Institutionen von Kunst nicht nur kritisch zu hinterfragen, sondern sie auch zu unterlaufen. Von Beginn seines künstlerischen Schaffens an und über viele Jahrzehnte wie gesellschaftliche Umbrüche hinweg, versuchte Tom Marioni mit seinem Wirken stets, die Kunst radikal zu erneuern und sie zugleich so nah wie möglich am wirklichen Leben zu positionieren. Aus der Idee *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* ist schließlich in Form seiner wöchentlichen ›Beer Salons‹ sein größtes, fast 50 Jahre andauerndes soziales Kunstwerk geworden: Ein offenes Haus für Künstler*innen als ein Forum für den Austausch von Ideen sowie für gemeinsames Biertrinken mit dem übergeordneten Ziel, temporäre und auf Geselligkeit ausgerichtete relationale Gemeinschaften zu schaffen.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konnte gezeigt werden, dass die Gleichung ›Biertrinken als Kunst‹ nicht nur zu kurz greift, sondern vielfältige und vor allem das jeweilige Werk konstituierende Betrachtungsparameter außer Acht lässt. Die in diesem letzten Kapitel herausgearbeiteten polyvalenten Korrespondenzen zeigen desweiteren, dass sich erst in der Anerkennung dieser die untersuchten künstlerischen Arbeiten in ihrer breiten Komplexität zeigen. Die aufgezeigten Korrespondenzen zeichnen sich weiter dadurch aus, dass sie nicht abgeschlossen, sondern vielmehr voll anschlussfähig sind – sich in ihrer Wechselseitigkeit aber gleichzeitig einer Beliebigkeit verschließen. Während sich also die Vielschichtigkeit der analysierten, prozesshaften Werke erst

durch die methodische, ebenfalls prozesshafte Herangehensweise zeigen konnte, soll auch die vorliegende Arbeit letztlich als Prozess begriffen werden, der auch auf weitere künstlerische Arbeiten aus dem Kontext des Untersuchungsgegenstandes konstruktiv übertragen werden könnte. Der Untersuchungsgegenstand ›Biertrinken als partizipatorische Handlung in der zeitgenössischen Kunst‹ zeichnet sich letztlich durch vielfältige hybride ›Verflechtungen‹ aus, die in diesem Zuge auch als ein wesentliches Merkmal der zeitgenössischen Gegenwartskunst verstanden werden.

ANHANG

A.1 E-MAIL-KORRESPONDENZ MIT TOM MARIONI

WG: Doctoral thesis on beer drinking in contemporary art | Questions

Anell Bernard <a*@*.de>

Mo, 11.10.2021 07:34

An: Anell Bernard <a*@*.de>



1 Anlagen (26 KB)

History of Free Beer.doc;

Von: Tom Marioni <t*@*>

Gesendet: Freitag, 28. Mai 2021 18:54

An: Anell Bernard <a*@*>

Betreff: Re: Doctoral thesis on beer drinking in contemporary art | Questions

Aneli,

Thank you for your interest in beer with friends.

WITH FRIENDS.

That is the point. I have an art club . We meet every Wednesday since 1973. The Society of Independent Artists SIA is what it is called now since 1999. The beer is important as an aid to communication.

German Stampish (family table) wrong spelling.

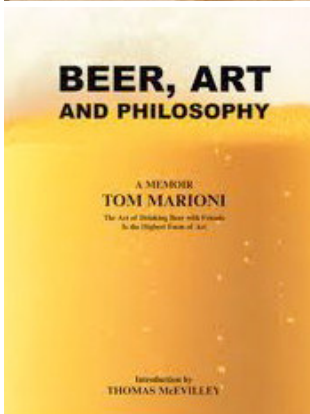
This July there will be an installation of my beer with friends in Scotland. .

I am influenced by Joseph Beuys who I knew in the 70's by his Social Sculpture.

Ok

Tom





Top in my studio, and Installation of beer with friends..... and my book 2003 Crown Point Press San Francisco.

On May 28, 2021, at 9:29 AM, Anell Bernard <[a*@*](#)> wrote:

Dear Tom Marioni,

My name is Anell Bernard and I live in Paderborn, Germany. After studying art history, I have spent the last few years writing a doctoral thesis on "Beer Drinking as a Participatory Action in Contemporary Art." Very intensively I have dealt in the thesis with a selection of your artworks, first of all of course with "The Act of Drinking Beer is the Highest Form of Art". My thesis has already been successfully accepted, and in a few weeks I will have to defend it.

I would like to make the exchange and discussion with the examiners as exciting and insightful as possible, and I would also like to give new impulses for the topic.

Would you be willing to answer some questions for me briefly and by mail? In case you would be willing to do so and also find the time, I am sending the questions directly below.

But even if not, I would like to take this opportunity to thank you for your inspiring work! I wish them all the best for now and the future!

Cheers
Anell Bernard

My questions:

1. Until when did the weekly Beer Salons take place? Do they continue to take place or should they take place again?
2. The weekly meetings have taken place over a long period of time. How have the meetings changed over time? Did you notice any differences in terms of different generations of guests or in terms of social change?
- 3) What are you currently working on?
4. would the meetings have been possible with a drink other than beer? Would the meetings have been conceivable with a non-alcoholic beverage?
5. Are there video recordings or photos, which are not published in the Internet or the usual literature, but which you would make available to me for my examination? Of course, I would not publish these, but only use them in the context of my dissertation examination.

A.2 E-MAIL-ANLAGE: HISTORY OF THE ACT OF DRINKING BEER WITH FRIENDS IS THE HIGHEST FORM OF ART

History of The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art.

1970-84 Tom Marioni opens the Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco, excuse for a
 1970 Oakland Museum, Ca. The first "The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form
 1972 Demarco Gallery, Edinburgh Scotland, Free Beer and soccer on TV, installation.
 1973-74 Museum of Conceptual Art, Free Beer and artists video every Wednesday.
 1976-79 Café Society every Wednesday downstairs from MOCA in Breens Bar.
 1978 Now We'll Have a Party. Performance Festival, Vienna Austria.
 1979 Breen's closes and Wednesdays become Academy of MOCA, moves next door to Jerry and J
 1979 Freibier. installation, Secession Gallery, Vienna Austria.
 1979 The Museum of Conceptual Art at the San Francisco Museum of Modern Art. Free Beer
 1981-82 Artists Credit Cards are issued (aided by a NEA grant) to all artists, upon request, for free
 Jerry and Johnny's Bar. San Francisco.
 1982 A Social Action. Intersection Theatre, San Francisco.
 1990 An artists club is established in my studio, and becomes Café Wednesday.
 1994 Artists Space, New York City.
 1995 LAMOCA. Reconsidering the Object of Art 1965-1975.
 1998 Austrian Museum of Applied Arts, Vienna Austria. A Social Action, 1978.
 1999 Y1 Gallery, Stockholm Sweden.
 1999 Wednesdays in studio becomes The Society of Independent Artists. SIA
 2000 Tokyo Japan, Asahi Breweries Ltd. Brad Brown performed Beer with friends-.
 2000 Baltimore Museum of Art. Work Ethic. show travels.
 2004 Yerba Buena Center for the Arts, solo show, San Francisco.
 2005 Lyon Biennale, Lyon, France.
 2006 Retrospective Exhibition with free beer, Contemporary Arts Center, Cincinnati.
 2008 San Francisco Museum of Modern Art. The Art of Participation.
 2009 Solice, Austrian Cultural Forum, New York City.
 2010 Publics and Counterpublics. CAAC, Seville, Spain.
 2010 The Hammer Museum, Los Angeles. Beer with Friends...
 2011 La Ferme du Buisson, Paris, The Circle Dance.
 2011 Arnofini, Bristol UK. Museums by Artists.
 2011 Kunstlerhaus, Vienna Austria, Relationship Building.
 2011 James Cohan Gallery, New York, Beer with Friends...
 2011 YU Art Center, Portland Or. Beer with Friends...
 2012 Smart Museum, Chicago Ill. Feast. (traveling show)
 2012 Y1 Gallery, Stockholm Sweden at Museum of Modern Art.
 2012 Anniversary Exhibition, Musée d'Art Moderne et Contemporain of Geneva, Switzerland
 2013 Blaffer Art Museum, University of Houston, TX. Feast.
 2013 HALLE 14, Leipzig, Germany. The Pleasures and Politics of Food. Traveling to Weimar 201
 Delaware Center for the Contemporary Arts, Wilmington, DE. Beer with Friends.
 2013 Green Gallery, Milwaukee WI. Beer
 2014 Site Santa Fe, Feast
 2014 Kunstsaale, Berlin Germany. Solo show. drawings, beer installation.
 2014 Wigman, Alaska Projects, Sydney Australia.
 2014 Kentucky Museum of Art and Craft, Louisville.
 2014 Kenyon College, Ohio. Feast.
 2014 University of Washington, Seattle.
 2015 University of Minnesota, Feast
 2015 City Gallery of Bremen Germany. Im Rausch, Beer Art.
 2015 Center for Art, Dortmund Germany, New Gold-Art Beer & Alchemy.
 2016 Opening of new SFMOMA beer installation.
 2017 Feedback, Marlborough Contemporary Gallery New York.
 2020 Oakland Museum 50th anniversary beer with friends. (Canceled, Pandemic)

LITERATURVERZEICHNIS**QUELLENANGABEN ZU FUSSNOTE 7**

Bierpyramide: Bechern für die Kunst⁶⁸⁹

72.000 Flaschen Freibier für trinkfreudige Kunstkenner⁶⁹⁰

When is food, or drink, art?⁶⁹¹

Bier-Pyramide in den Kunst-Werken. Rausch und Raubbau⁶⁹²

Vergänglichkeit in Bierkartons⁶⁹³

Kulturerbe und Komasaufen⁶⁹⁴

Prost, Cheers, Salute⁶⁹⁵

Kopfweh-Bier mit Botschaft⁶⁹⁶

Braukunst auf der documenta⁶⁹⁷

Der Klang aus Lagos steigt zu Kopfe⁶⁹⁸

⁶⁸⁹ o. A.: Bierpyramide: Bechern für die Kunst. Besucher einer Installation tranken 72.000 Flaschen leer, in: Nürnberger Zeitung, 25.05.2011, online verfügbar unter <https://www.nordbayern.de/kultur/bierpyramide-bechern-fur-die-kunst-1.1258979>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁰ Torsten Träger: 72.000 Flaschen Freibier für trinkfreudige Kunstkenner, in: Siegestsäule, 11.05.2011, zitiert nach Sprüth Magers (Hrsg.): Cyprien Gaillard. Bibliography, online verfügbar unter http://spruethmagers.com/files/cga_biblio_04_2020.pdf, zuletzt geprüft am 21.09.2020.

⁶⁹¹ Louisa Chu: When is food, or drink, art?, in: WBEZ Chicago, 23.02.2012, online verfügbar unter <https://www.wbez.org/stories/when-is-food-or-drink-art/046c6cfc-ab0f-4d3e-a7ec-bdd767718c80>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹² »Die geplünderte Antike: Cyprien Gaillard hat in den Kunst-Werken eine Bier-Pyramide errichtet. Die Besucher haben vor allem eine Aufgabe: trinken.« Hinrichsen: Rausch und Raubbau, 29.03.2011.

⁶⁹³ »Warum wir gestern mit Cyprien Gaillard in den Kunstwerken Berlin Unmengen Bier tranken und was der Pergamonaltar damit zu tun hat.« Eva Kaczor: Cyprien Gaillard: Vergänglichkeit in Bierkartons, in: ARTBerlin, 2011, online verfügbar unter <https://www.artberlin.de/kuenstler/cyprien-gaillard-kunstwerke-berlin/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁴ Silke Hohmann: Kulturerbe und Komasaufen, in: Die Welt, 29.04.2011, online verfügbar unter https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13296345/Kulturerbe-und-Komasaufen.html, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁵ Tobias Timm: Prost, Cheers, Salute, in: Zeit Online, 06.12.2017, online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2017/51/emeka-ogboh-ausstellung-baden-baden>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁶ »Schuldbeladen laufen weisse und europäische Besucher durch die Documenta. An jeder Ecke erfahren sie, wie viel Unheil sie in der Welt angerichtet haben. Ein Bier verspricht da Linderung. Oder nicht?« Christian Saehrendt: Kopfweh-Bier mit Botschaft, in: Neue Zürcher Zeitung, 12.07.2017, online verfügbar unter <https://www.nzz.ch/feuilleton/documenta-in-kassel-kopfweh-bier-mit-botschaft-ld.1305547>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁷ o. A.: Braukunst auf der documenta, 23.06.2017, online verfügbar unter <https://www.bier-universum.de/portal/news/newsdetail/article/braukunst-auf-der-documenta.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁶⁹⁸ Lukas Speckmann: Skulptur-Projekte: Emeka Ogbohs Kunst-Bier: Der Klang aus Lagos steigt zu Kopfe, in: Westfälische Nachrichten, 04.08.2017, online verfügbar unter <https://www.wn.de/Muenster/2932015-Skulptur-Projekte-Emeka-Ogbohs-Kunst-Bier-Der-Klang-aus-Lagos-steigt-zu-Kopfe>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

Alcohol as art⁶⁹⁹

Ein Prosit auf Pergamon – Ex und hopp⁷⁰⁰

Ein Prosit dem Kolonialismus⁷⁰¹

Schwarzbier, das nach Migration schmeckt⁷⁰²

Ein Kunstwerk zum Trinken⁷⁰³

Impure Prost⁷⁰⁴

Biertrinken als höchste Kunstform?⁷⁰⁵

It's really art – drinking beer and gabbing with friends⁷⁰⁶

Wie schmeckt Kunst?⁷⁰⁷

Migration mit Gerstensaft⁷⁰⁸

Biertrinken als Kunstform⁷⁰⁹

The art of drinking⁷¹⁰

Sprudelnder Quell aus der Bierflasche⁷¹¹

Bier-Trinken für die Kunst⁷¹²

⁶⁹⁹ Katie Glueck: Alcohol as art, in: The Daily Northwestern, 17.05.2009, online verfügbar unter <https://dailynorthwestern.com/2009/05/18/archive-manual/alcohol-as-art/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷⁰⁰ Astrid Mania: Ein Prosit auf Pergamon – Ex und hopp. Cyprien Gaillards Bierkartonpyramide im Berliner KW, in: Süddeutsche Zeitung, 02.04.2011, zitiert nach Sprüth Magers (Hrsg.): Cyprien Gaillard. Bibliography, zuletzt geprüft am 21.09.2020.

⁷⁰¹ Mark-Christian von Busse: Ein Prosit dem Kolonialismus, in: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 05.05.2011, online verfügbar unter <https://www.hna.de/kultur/prosit-kolonialismus-1231838.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷⁰² Halder: Schwarzbier, das nach Migration schmeckt, 2017.

⁷⁰³ Burkhardt: Documenta-Bier »Sufferhead«, 9.6.2017.

⁷⁰⁴ o. A.: Impure Prost, in: DAMN° Magazine, 17.09.2017, online verfügbar unter <https://www.damnmagazine.net/2017/09/17/documenta-14/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷⁰⁵ Blunck: Biertrinken als höchste Kunstform?, 2012.

⁷⁰⁶ Hamlin: It's really art, 2004.

⁷⁰⁷ o. A.: Wie schmeckt Kunst?, online verfügbar unter <https://www.meininger.de/de/meiningers-craft/news/wie-schmeckt-kunst>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷⁰⁸ Birgit Rieger: Migration mit Gerstensaft, in: Tagesspiegel, 26.08.2018, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/berlin-art-week-migration-mit-gerstensaft/23112452.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷⁰⁹ Michael Huber: Biertrinken als Kunstform, in: KURIER.at, 05.12.2011, online verfügbar unter <https://kurier.at/kultur/ausstellung-biertrinken-als-kunstform/715.518>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷¹⁰ Teresa Jue: The art of drinking, in: Daily Bruin, 07.09.2010, online verfügbar unter https://dailybruin.com/2010/09/07/the_art_of_drinking, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

⁷¹¹ Irmgard Berner: Sprudelnder Quell aus der Bierflasche, in: Berliner Zeitung, 04.04.2011, S. 27.

⁷¹² J.B.: Bier-Trinken für die Kunst, 25.05.2011.

LITERATUR

- Alsdorf, Bridget: Dampf ablassen, in: Doug Aitken; Nan Goldin; Thomas Hirschhorn (Hrsg.): Parkett, Bd. 94, Zürich, Bad Homburg, New York: Parkett-Verlag, 2014, S. 244–249.
- Anglim Gilbert Gallery: Tom Marioni, 2017, online verfügbar unter http://anglimgilbertgallery.com/wp-content/uploads/2017/10/Marioni_Tom_bio.pdf, zuletzt geprüft am 17.11.2019.
- Arns, Inke: Schlachtfeld Historie. Künstlerische Reenactments als partizipative De-Konstruktion von Geschichte, in: Max Glauner (Hg.): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum international, Bd. 240, 2016, S. 79–87.
- Augart, Isabella; Ina Jessen (Hrsg.): Metabolismen. Nahrungsmittel als Kunstmaterial, Hamburg: Hamburg University Press, 2019.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, 2. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Austin, John Langshaw: How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
- Autsch, Sabiene: Medium Ausstellung, Siegen: Universitätsverlag, 2002.
- Autsch, Sabiene: ›Epositionen‹ – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch, in: Sabiene Autsch; Michael Grisko; Peter Seibert (Hrsg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 27–54.
- Autsch, Sabiene: Telleranalysen. Molekularküche zwischen Werkstatt, Atelier und Labor (Antrittsvorlesung), PUR – Paderborner Universitätsreden, Bd. 116, 2010.
- Autsch, Sabiene: Inhaltliche Überlegungen – Konstellationen des Kleinen, 15.03.2016, online verfügbar unter <https://docplayer.org/136633952-Inhaltliche-ueberlegungen-konstellationen-des-kleinen.html>, zuletzt geprüft am 08.03.2020.
- Autsch, Sabiene: Kunst und Kulinarik. Über Lebensmittel als Kunstmaterial, in: Dies. (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 71–94.

Autsch, Sabiene: »Was machst du gerade?« Oder: Bilder aus dem Atelier in Zeiten von social distancing, 2020, online verfügbar unter <https://kw.uni-paderborn.de/fachkunst/kunstkunstgeschichte-und-ihre-didaktik/forschung/silogespraechen-atelierprojekt-20>, zuletzt geprüft am 25.10.2020.

Autsch, Sabiene; Sara Hornäk: Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, in: Dies. (Hrsg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 7–15.

Autsch, Sabiene; Sara Hornäk (Hrsg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

Autsch, Sabiene; Sara Hornäk (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

Autsch, Sabiene; Sara Hornäk: Materialhandlungen. Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren, in: Dies. (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 7–21.

Autsch, Sabiene; Andreas Käuser: Der Koch und der Kurator. Zur Medienästhetik von Ausstellung, Schmecken und Geschmack, in: Achim Barsch; Helmut Scheuer; Georg-Michael Schulz (Hrsg.): Literatur-Kunst-Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag, München: Martin Meidenbauer Verlag, 2008, S. 171–187.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns, 2019, online verfügbar unter http://docupedia.de/zg/Bachmann-Medick_cultural_turns_v2_de_2019, zuletzt geprüft am 02.04.2020.

Badenberg, Nana: Die »Ästhetik« und ihre Kunstwerke. Eine Inventur, in: Alexander Honold; Nana Badenberg (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, Hamburg: Argument Verlag, 1995.

Bahr, Hans-Dieter: Über den Sinn des Geschmacks, in: Uta Brandes (Hg.): Geschmackssache, Göttingen: Steidl Verlag, 1996, S. 97–111.

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002

Bal, Mieke: Lexikon der Kulturanalyse, Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant, 2016

Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben

- Bänden, Stuttgart: Metzler Verlag, 2010.
- Baumgartel, Louisa: Die legendären Künstlerbars, 2018, online verfügbar unter <https://blog.singularart.com/de/2018/06/20/die-legendaren-kunstlerbars/>, zuletzt geprüft am 24.05.2020.
- Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Hamburg: Rowohlt Verlag, 1966.
- Beckstette, Sven; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner (Hrsg.): The Curators, Bd. 86, Berlin: Texte zur Kunst, 2012.
- Beckstette, Sven; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner: Vorwort, in: Sven Beckstette; Beatrice von Bismarck; Isabelle Graw; Oona Lochner (Hrsg.): The Curators, Bd. 86, Berlin: Texte zur Kunst, 2012, S. 4.
- Beil, Ralf: Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades, Köln: DuMont Buchverlag, 2002.
- Belcen, Agata: Cyprien Gaillard, 2010, online verfügbar unter <https://www.anothermag.com/art-photography/261/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.
- Belliger, Andréa (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Belting, Hans: From World Art to Global Art. View on a New Panorama, in: What's Next?, Nr. 11, 2013, online verfügbar unter <http://whatsnext.net/011>, zuletzt geprüft am 05.05.2020.
- Berner, Irmgard: Sprudelnder Quell aus der Bierflasche, in: Berliner Zeitung, 04.04.2011, S. 27.
- Beuys, Joseph: I am Searching for a Field Character, in: Carin Kuoni (Hg.): Joseph Beuys in America. Energy plan for the Western man writings by and interviews with the artist, New York: Four Walls Eight Windows, 1993, S. 21–23.
- Birnbaum, Daniel; Rirkrit Tiravanija: Meaning is Use, 2015, online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/43630936>, zuletzt geprüft am 21.04.2020.
- Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics, in: October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Nr. 110, 2004, S. 51–79.
- Bishop, Claire: Introduction. Viewers as Producers, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 10–17.

-
- Bishop, Claire (Hg.): *Participation*, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire: *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso Books, 2012.
- Bishop, Claire; Boris Groys: *Bring the noise. Futurism*, 2009, online verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/bring-noise>, zuletzt geprüft am 12.08.2019.
- Bismarck, Beatrice von: *Curating*, in: Christoph Tannert; Ute Tischler (Hrsg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004, S. 108–110.
- Bismarck, Beatrice von: »Kuratorisches Handeln. ›Immaterielle Arbeit‹ zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: Beatrice von Bismarck; Sylvia Bernhardt (Hrsg.): *Beyond education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2005, S. 175–190.
- Blume, Jacob: *Bier. Was die Welt im Innersten zusammenhält. Von der Menschwerdung, zügellosem Weiberzechen, sozialdemokratischem Saft und alltäglichem Durst*, Göttingen: Verlag die Werkstatt, 2000.
- Blunck, Lars: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar: VDG Weimar Verlag, 2003.
- Blunck, Lars: *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München: Schreiber-Verlag, 2005.
- Blunck, Lars: *Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst*, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 13–29.
- Blunck, Lars: *Mittendrin statt nur davor? Vom Mitmachen und Zuschauen in der zeitgenössischen Kunst*, in: Anette Hüscher (Hg.): *Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012)*, Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012, S. 15–24.
- Böhme, Hartmut: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl Verlag, 1989, S. 287–304.
- Bonaspetti, Edoardo: *Cyprien Gaillard. Conversations*, in: *Mousse Magazin*, 2007, on-

line verfügbar unter <http://moussemagazine.it/cyprien-gaillard-edoardo-bonaspetti-2007/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

Bourriaud, Nicolas: *Relational aesthetics*, Dijon: Les Presses du réel, 1998.

Boym, Svetlana: *Nostalgia*, in: Vit Havranek (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

Boym, Svetlana: *Ruinophilia: Appreciation of Ruins*, in: Vit Havranek (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>, zuletzt geprüft am 24.06.2019.

Braun, Marcus: *Wo Bier ist*, in: Manuela Reichart; Peter Glückstein; Stefanie Steudemann (Hrsg.): *Bier. Bar am Lützowplatz*, 2009, S. 119–120.

Bräunlein, J. Peter: *Material Turn*, in: Georg-August-Universität Göttingen (Hg.): *Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012, S. 14–28.

Brillat-Savarin, Jean Anthelme: *Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979.

Brock, Bazon: *Action Teaching. 24-Stunden-Happening*, o. J., online verfügbar unter <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=2982>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.

Brock, Bazon: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Nicola von Velsen (Hg.): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande – Schriften 1978–1986*, Köln: DuMont Buchverlag, 1986.

Brosius, Christiane; Axel Michaels; Paula Schrode (Hrsg.): *Ritual und Ritualdynamik. Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2013.

Brown, Kathan: *Overview. TOM MARIONI at 80*. Crown Point Press Newsletter, 2017, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/app/uploads/Marioni-Overview-2017-front-page-RGB.pdf>, zuletzt geprüft am 28.11.2019.

Buchloh, Benjamin H. D.: *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

Buhr, Elke: *Museen und Empathie: Muss Kunst jetzt alles heilen?*, in: *Monopol – Maga-*

-
- zin für Kunst und Leben, 05.07.2019, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/muss-kunst-jetzt-alles-heilen>, zuletzt geprüft am 5.10.2020.
- Bulk, Julia: Neue Orte der Utopie. Zur Produktion von Möglichkeitsräumen bei zeitgenössischen Künstlergruppen, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- Bürger, Peter: Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys, in: Merkur, Nr. 454, 1986, online verfügbar unter <https://www.merkur-zeitschrift.de/peter-buerger-der-alltag-die-allegorie-und-die-avantgarde/>, zuletzt geprüft am 22.04.2020.
- Bürger, Peter: Nach der Avantgarde, Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft-Verlag, 2014.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017.
- Burke, Jesse: Intertidal, 2008, online verfügbar unter <https://clampart.com/2012/03/intertidal/#23>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.
- Burkhardt, Susanne: Documenta-Bier »Sufferhead«. Ein Kunstwerk zum Trinken, in: Deutschlandfunk Kultur, 09.06.2017, online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-bier-sufferhead-ein-kunstwerk-zum-trinken.2156.de.html?dram:article_id=388328, zuletzt geprüft am 16.04.2020.
- Burri, Regula Valérie (Hg.): Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Busse, Mark-Christian von: Ein Prosit dem Kolonialismus, in: Hessische/Niedersächsische Allgemeine, 05.05.2011, online verfügbar unter <https://www.hna.de/kultur/prosit-kolonialismus-1231838.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Büsser, Martin: Von der Avantgarde zur Selbstreferentialität. Kunst, Spektakel und Revolution, 2009, online verfügbar unter <http://spektakel.blogspot.de/broschur/martin-buesser-von-der-avantgarde-zur-selbstreferentialitaet/>, zuletzt geprüft am 01.05.2020.
- Carter, Ratcliff: The (Almost) Invisible Art of Tom Marioni, in: Contemporary Arts Center (Hg.): Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 12–17.
- Chen, Howie: Tony Matelli interviewed by Howie Chen, 2011, online verfügbar unter <http://www.tonymatelli.com/howiechen.html>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.
- Christov-Bakargiev, Carolyn: Über die Zerstörung von Kunst – oder Konflikt und

- Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens, 100 notes – 100 thoughts, DOCUMENTA (13), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.
- Chu, Louisa: When is food, or drink, art?, in: WBEZ Chicago, 23.02.2012, online verfügbar unter <https://www.wbez.org/stories/when-is-food-or-drink-art/046c6cfc-ab0f-4d3e-a7ec-bdd767718c80>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Crown Point Press: TOM MARIONI at 80, 2017, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/exhibition/tom-marioni-80/>, zuletzt geprüft am 28.12.2019.
- Daur, Uta: Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Dax, Max: Was tun? Es in die Luft jagen?, in: SPEX, Nr. 328, 2010, online verfügbar unter <https://spex.de/cyprien-gaillard-interview/>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.
- Dege, Stefan: Berliner Pergamonaltar zieht um, in: DW (Deutsche Welle), 10.11.2016, online verfügbar unter <https://www.dw.com/de/berliner-pergamonaltar-zieht-um/a-36325937>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.
- Dell'Agli, Daniele (Hg.): Essen als ob nicht. Gastrosophische Modelle, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.
- Désanges, Guillaume: Tom et Moi. Exchanging emails with a stranger is the highest form of art criticism, in: Les presses du réel, 2006.
- Dia Art Foundation: Robert Smithson. Spiral Jetty, online verfügbar unter <https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>, zuletzt geprüft am 02.11.2019.
- Diaconu, Mădălina: Tasten-Riechen-Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2005.
- Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont Buchverlag, 1999.
- Die Zeitschrift der Kultur (Hg.): Treibstoff Alkohol. Die Dichter und die Flasche, Bd. 12, Zürich: TA-Media AG, 1994.
- Diederichsen, Diedrich: Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2009.
- Diverse Autoren: Stafettenlesung. Ein Jahrhundert in 54 Stunden, 2016, online verfügbar unter <http://peterweiss100.de/staffettenlesung/>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.

- Dogramaci, Burcu: Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung, in: Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 7–22.
- Duchamp, Marcel: The Creative Act, 1957, online verfügbar unter http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html, zuletzt geprüft am 19.04.2020.
- Düllo, Thomas: Kultur als Transformation. Eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Düttmann, Alexander García; Thomas Oberender; Frank M. Raddatz: »Totale Gegenwart«. Zu den Verwirbelungen der Kunst nach der Moderne, 2016, online verfügbar unter http://www.thomas-oberender.de/578_deutsch/3_text/463_2016/1219_totale_gegenwart_zu_den_verwirbelungen_der_kunst_nach_der_moderne_lettre_international_115_winter_2016, zuletzt geprüft am 26.09.2020.
- Düttmann, Alexander García: Gegenwartsriss, in: Marcus Quent (Hg.): Absolute Gegenwart, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 74–85.
- Duymedjian, Raffi; Rüling, Charles-Clemens: Towards a Foundation of Bricolage in Organization and Management Theory, in: Organization Studies, Nr. 2, 2010, S. 133–151.
- Eaton, Ruth (Hg.): Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin: Nicolai Verlag, 2001.
- Eco, Umberto (Hg.): The Open Work, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- European Union: The EU motto, 2020, online verfügbar unter https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/motto_en, zuletzt geprüft am 08.04.2020.
- Evers, Elodie; Matthias Sohr: Interview with Cyprien Gaillard, in: MONO.KONSUM, Nr. 24, 2010, S. 9–42.
- Fardy, Jonathan: Objecthood and Disappearance: The Art of Cady Noland, in: International Journal of Baudrillard Studies, 2017, online verfügbar unter <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/objecthood-and-disappearance-the-art-of-cady-noland/>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.
- Fath, Manfred: Alkohol und bildende Kunst, in: Manfred V. Singer; Stephan Teyssen (Hrsg.): Alkohol und Alkoholfolgekrankheiten. Grundlagen – Diagnostik – Thera-

- pie, Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 1999, S. 11–18.
- Feldhoff, Silke: Partizipative Kunst. Genese, Typologie und Kritik einer Kunstform zwischen Spiel und Politik, Dissertation, 2013, online verfügbar unter https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf, zuletzt geprüft am 17.06.2020.
- Filipovic, Elena (Hg.): The artist as curator. An anthology, London, Milan: Koenig Books; Mousse Publishing, 2017.
- Finkel, Jori: Drinking with Tom Marioni, Ed Ruscha and friends at the Hammer Museum, 2010, online verfügbar unter <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/09/drinking-with-tom-marioni-ed-ruscha-and-friends-at-the-hammer-museum.html>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Flam, Jack: Introduction: Reading Robert Smithson, in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. xiii–xxxv.
- Folie, Sabine (Hg.): Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart, Wien, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2009.
- Foster, Hal: Chat Rooms//2004, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 190–195.
- Foster, Hal: Vandal Aesthetics, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 51–52.
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, S. 34–46.
- Freidel, Helmut: »Weshalb ist das Vergnügen an der Langsamkeit verschwunden?«, in: Helmut Friedel; Susanne Gaensheimer (Hrsg.): Moments in time. On narration and slowness, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999, S. 7–10.
- Gaillard, Cyprien; Pfeffer, Susanne: In Conversation, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 33–49.

-
- Galerie 1M3: Cyprien Gaillard – Exposition Azteca. Dossier de Presse, 2007, online verfügbar unter <https://fr.readkong.com/page/cyprien-gaillard-azteca-espace-d-art-galerie-1m3-lausanne-2705683?p=1>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.
- Galerie Budaga & Cargnel: Artist – Cyprien Gaillard, o. J., online verfügbar unter <https://www.bugadacargnel.com/en/artists/6564-cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 20.06.2019.
- Geertz, Clifford: The interpretation of cultures. Selected essays, 3rd edition, New York: Basic Books, 2017
- Gesser, Susanne; Martin Handschin; Angela Jannelli; Sibylle Lichtensteiger (Hrsg.): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an Kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.
- Gilbert, Pamela K.: Imagined Londons, Albany: State University of New York Press, 2002.
- Glauner, Max: Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines ›Mittendrin-und-draußen‹, in: Max Glauner (Hg.): Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie, Kunstforum international, Bd. 240, 2016, S. 30–55.
- Glueck, Katie: Alcohol as art, in: The Daily Northwestern, 17.05.2009, online verfügbar unter <https://dailynorthwestern.com/2009/05/18/archive-manual/alcohol-as-art/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Graw, Isabelle: Vorwort. Atelier – Raum ohne Zeit, in: Texte zur Kunst, Nr. 49, 2003, online verfügbar unter <https://www.textezurkunst.de/49/vorwort-61/>, zuletzt geprüft am 23.05.2020.
- Graw, Isabelle: Kunst und Lebenspraxis. Interview mit Peter Bürger, in: Texte zur Kunst, Nr. 12, 2017, online verfügbar unter <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/>, zuletzt geprüft am 15.04.2020.
- Griffin, Jonathan: New Romantic, in: Frieze Magazin, 01.04.2010, online verfügbar unter <https://frieze.com/article/new-romantic>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.
- Groos, Ulrike: »Optimismus bei Tisch« – Zu einigen ausgewählten Künstlerlokalen, in: Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (Hrsg.): Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst (= Katalog zur gleichnamigen

- Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009, S. 56–75.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Die Gegenwart wird (immer) breiter, in: Jürgen Klein (Hg.): Präsenz, 2. Auflage, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016, S. 66–70.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Brüchige Gegenwart. Reflexionen und Reaktionen, Stuttgart: Reclam Verlag, 2019.
- Halder, Johannes: Schwarzbier, das nach Migration schmeckt. Ausstellung von Emeka Ogboh, 2017, online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-von-emeka-ogboh-schwarzbier-das-nach-migration.1013.de.html?dram:article_id=400441, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Hallet, Wolfgang: Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading, in: Vera Nünning (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen, Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2010, S. 293–315.
- Hamlin, Jesse: It's really art – drinking beer and gabbing with friends, in: SFGATE, 13.02.2004, online verfügbar unter <https://www.sfgate.com/entertainment/article/It-s-really-art-drinking-beer-and-gabbing-with-2823896.php>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.
- Hartung, Elisabeth: Essen, Kunst und Kommunikation. Das Essen als neues Modell von Kunstrezeption, 2002, online verfügbar unter http://kunst-buero.de/content/11-publikationen/essen_kunstrezeption_salamanca_2002.pdf, zuletzt geprüft am 29.12.2019.
- Hawkins, Alexander: Meet Rose Sélavy. Marcel Duchamp's Female Alter Ego, in: another Mag, 01.12.2015, online verfügbar unter <https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.
- Hehn, Richard: Performance Art. Spiele ohne Grenzen, online verfügbar unter <https://parapluie.de/archiv/theater/performance/>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.
- Heinevetter, Nele: Am Fuß der Bierpyramide, in: Zeit Online, 28.03.2011, online verfügbar unter <https://blog.zeit.de/filter/2011/03/28/the-recovery-of-discovery-cyprien-gaillard/#comments>, zuletzt geprüft am 28.03.2020.

-
- Heiser, Jörg: Der erschöpfte Betrachter: Kunst in Zeiten der Mega-Ausstellung, in: What's Next?, Nr. 63, 2012, online verfügbar unter <http://whatsnxt.net/063>, zuletzt geprüft am 05.05.2020.
- Held Jr., John: The Management Reserves the Right to Refuse Service to Anyone who Doesn't Know Where They Are or What is Going on, in: SFAQ (San Francisco Art Quarterly), Nr. 5, 2011, S. 19–22.
- Herchenröder, Christian: Kunstmarkt: Generation Glamour, in: Zeit Online, 30.04.2014, online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2014/19/marktveraenderungen-kunstmarkt-als-party-event>, zuletzt geprüft am 04.05.2020.
- Heuberger, Adrian: Cultural Hacking. Definitionen, 2009, online verfügbar unter <https://culturalhacking.wordpress.com/cultural-hacking/>, zuletzt geprüft am 03.06.2020.
- Hinrichsen, Jens: Rausch und Raubbau, in: Der Tagesspiegel, 29.03.2011, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/bier-pyramide-in-den-kunst-werken-rausch-und-raubbau/3997580.html>, zuletzt geprüft am 10.08.2019.
- Hirschfelder, Gunther; Manuel Trummer: Bier. Eine Geschichte von der Steinzeit bis heute, Darmstadt: Konrad Theiss Verlag, 2016.
- Hofmann, Michael: Gibt es eine hinduistisch geprägte »Ästhetik des Widerstands«? Eine postkoloniale Interpretation der Angkor Wat-Passagen in Peter Weiss' gleichnamigem Roman, 2008, online verfügbar unter <https://literaturkritik.de/id/11847>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.
- Hohmann, Silke: Kulturerbe und Komasaufen, in: Die Welt, 29.04.2011, online verfügbar unter https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13296345/Kulturerbe-und-Komasaufen.html, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Hohmann, Silke: Fotograf Michael Danner. »Migration ist Selbstbestimmung«, in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 19.02.2019, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/michael-danner-migration-as-avant-garde>, zuletzt geprüft am 04.10.2020.
- Holzhey, Magdalena: Eating the Universe, in: Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart (Hrsg.): Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009, S. 10–20.

- Hornäk, Sara: Material und Prozess. Künstlerische und kunstpädagogische Notizen, in: Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2017, S. 53–70.
- Huber, Michael: Biertrinken als Kunstform, in: KURIER.at, 05.12.2011, online verfügbar unter <https://kurier.at/kultur/ausstellung-biertrinken-als-kunstform/715.518>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Hüsch, Anette (Hg.): Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012), Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012.
- Hüsch, Anette: Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst, in: Anette Hüsch (Hg.): Von Sinnen. Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel, 14.07.–21.10.2012), Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag, 2012, S. 11–14.
- Huss, Till Julian; Elena Winkler (Hrsg.): Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, 2017.
- Huyssen, Andreas: Nostalgia for Ruins, in: Grey Room, Nr. 23, 2006, S. 6–21.
- J.B.: Bier-Trinken für die Kunst, in: Merkur tz, 25.05.2011, online verfügbar unter <https://www.tz.de/welt/video-bier-trinken-kunst-1258487.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München: Prestel Verlag, 1993.
- Jocks, Heinz-Norbert: Peter Kubelka: Kochen, die älteste bildende Kunst. Essbare Niederschrift der Weltanschauung. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken I, Kunstforum international, Bd. 159, 2002, S. 92–109.
- Jocks, Heinz-Norbert (Hg.): Künstler als Kuratoren. Manifesta 11 und 9. Berlin Biennale, Kunstforum international, Bd. 241, 2016.
- Jue, Teresa: The art of drinking, in: Daily Bruin, 07.09.2010, online verfügbar unter https://dailybruin.com/2010/09/07/the_art_of_drinking, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

-
- Kaczor, Eva: Cyprien Gaillard: Vergänglichkeit in Bierkartons, in: ARTBerlin, 2011, online verfügbar unter <https://www.artberlin.de/kuenstler/cyprien-gaillard-kunstwerke-berlin/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Kalu, Joy Kristin: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Kammerer, Dietmar (Hg.): Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.
- Kaprow, Allan: Assemblage, environments & happenings, New York: Abrams, 1966.
- Kaprow, Allan: Notes on the Elimination of the Audience//1966, in: Claire Bishop (Hg.): Participation, London, Cambridge: Whitechapel, MIT Press, 2006, S. 102–104.
- Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin: Reimer, 1992.
- Kemp, Wolfgang (Hg.): Brian O'Doherty: In der weißen Zelle. Inside the white cube, Berlin: Merve Verlag, 1996.
- Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Kloss, Stephanie: Ich-Maschine, der Star und sein System, in: vonhundert Magazin, Nr. 12, 2011, online verfügbar unter <http://www.vonhundert.de/indexd5bb.html?id=369>, zuletzt geprüft am 20.06.2019.
- Kok, Annemarie: (No) Strings Attached. The Dynamics of Freedom and Control in European Participatory Art in the 1960s, 2019, online verfügbar unter <https://onderzoekschoolkunstgeschiedenis.nl/no-strings-attached/>, zuletzt geprüft am 20.04.2020.
- Köpping, Klaus-Peter: Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Münster: LIT Verlag, 2000.
- Krahl, Christoph: ANTIKUNST. Künstlerische Grenzüberschreitungen von Dada bis Christoph Schlingensief, 1998, online verfügbar unter <http://kunstlump.de/text>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.
- Kretschmer, Hildegard (Hg.): Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart: Reclam Verlag, 2016.
- Kunsthalle Düsseldorf; Galerie im Taxispalais Innsbruck; Kunstmuseum Stuttgart

- (Hrsg.): *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst* (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, 28.11.2009–28.02.2010 u.a.), Köln: DuMont Buchverlag, 2009.
- Kuti, Fela: *Original Suffer Head Lyrics*, 1981, online verfügbar unter <https://genius.com/Fela-kuti-original-suffer-head-lyrics>, zuletzt geprüft am 31.05.2020.
- KW Institute for Contemporary Art: *Institution und Geschichte*, o. J., online verfügbar unter <https://www.kw-berlin.de/ueber/#>, zuletzt geprüft am 11.01.2020.
- Kwon, Miwon: *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.
- La Ferme du Buisson | Scène nationale – Centre d'art – Cinéma: Tom Marioni. *Beer Drinking Sonata* (for 13 players), performance, 17.09.2011, 17:00 Uhr, online verfügbar unter https://www.lafermedubuisson.com/tom-marioni_1, zuletzt geprüft am 23.11.2019.
- Lacy, Suzanne (Hg.): *Mapping the terrain. New genre public art*, 2. Auflage, Seattle: Bay Press, 1996.
- Lähnemann, Ingmar: *rauschkunstrausch*, in: Bremer Verband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) (Hg.): *Im Rausch. – Vergärungsprozesse in Kunst und Bier*, Achim: BerlinDruck, 2015, S. 8–15.
- Lailach-Hennrich, Andrea: *Der Begriff »Intersubjektivität«*. Ein Begriffsmerkmal, 2011, online verfügbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12617/>, zuletzt geprüft am 07.05.2020.
- Lalonde, Roxanne: *Unity in Diversity*, 1994, online verfügbar unter http://bahai-library.com/lalonde_unity_diversity, zuletzt geprüft am 08.04.2020.
- Lang, Johannes: *Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis*, in: Lotte Everts; Johannes Lang; Michael Lüthy; Bernhard Schieder (Hrsg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015, S. 7–15.
- Laura Bartlett Gallery: *Cyprien Gaillard*, online verfügbar unter <http://www.laurabartlettgallery.com/artists/cyprien-gaillard/>, zuletzt geprüft am 04.07.2019.
- Lehmann, Harry: *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.

-
- Lemke, Harald: »Jeder Mensch ist ein Kochkünstler« oder: Joseph Beuys' unentdeckte Gastrosophie, 2004, online verfügbar unter http://www.haraldlemke.de/texte/Lemke_Beuys.pdf, zuletzt geprüft am 15.09.2020.
- Lemke, Harald: Das Manifest der futuristischen Koch-Kunst. Annäherungen an die Eat Art, in: recenseo – Texte zu Kunst und Philosophie, 2006, online verfügbar unter <http://www.recenseo.de/artikel/artikel.php?aid=0122-lemke-manifest-futurismus>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.
- Lemke, Harald: Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks, Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Lemke, Harald: Politik des Essens. Wovon die Welt von morgen lebt, Bielefeld: transcript Verlag, 2012.
- Lemke, Harald: Über das Essen. Philosophische Erkundungen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014.
- Lemke, Harald: Ethik des Essens. Einführung in die Gastrosophie, Bielefeld: transcript Verlag, 2016.
- Lévi-Strauss, Claude: La pensée sauvage, Paris: Presses Pocket, 1962.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 18. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- Liebl, Franz; Thomas Düllo (Hrsg.): Cultural hacking. Kunst des strategischen Handelns, Wien: Springer-Verlag, 2005.
- Liebl, Franz; Thomas Düllo; Martin Kiel: Before and After Situationism — Before and After Cultural Studies: The Secret History of Cultural Hacking, in: Franz Liebl; Thomas Düllo (Hrsg.): Cultural hacking. Kunst des strategischen Handelns, Wien: Springer-Verlag, 2005, S. 13–46.
- Liessmann, Konrad Paul: Urbanität oder die Stadt als kulturelles Phänomen, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.): Der urbane Blick, Kunstforum international, Bd. 218, 2012, S. 70–83.
- Lindner, Burkhardt: Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe, in: Karl Heinz Götze; Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss, Berlin: Argument Verlag, 1983, S. 150–173.

- Loeffler, Carl: Tom Marioni, Director of the Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco, in *Conversation*, in: Liz Glass; Susannah Magers; Julia Meyers (Hrsg.): *Give them the Picture. An Anthology of La Mamelle and ART COM, 1975–1984*, San Francisco: California College of the Arts, 2011, S. 25–34.
- Loeffler, Carl E. (Hg.): *Performance anthology. Source book of California performance art*, San Francisco: Last Gasp Press, 1989.
- Lüddeckens, Dorothea: *Emotion*, in: Jens Kreinath; Joannes Augustinus Maria Snoek; Michael Stausberg (Hrsg.): *Theorizing rituals. Issues, topics, approaches, concepts*, Leiden, Boston: Brill, 2006, S. 545–570.
- Lüthy, Michael: *Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene Erstversion der Spiral Jetty*, in: Sebastian Egenhofer (Hg.): *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2012, S. 279–281.
- Lyotard, Jean-François: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve Verlag, 1985.
- Macho, Thomas: *The Taste of the Foreign: Eating and Migration*, in: Basel Museum Tinguely (Hg.): *Amuse-bouche – the taste of art. Interdisciplinary Symposium on Taste and Food Culture*, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020, S. 118–125.
- Manchanda, Catharina: *Introduction*, in: MONO.KONSUM, Nr. 24, 2010, S. 6–7.
- Manchester, Elizabeth: *A: Clapton Park Estate, Mandeville Street, London E5; Ambergate Court; Norbury Court*, 2000, online verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-a-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-ambergate-court-norbury-court-p77868>, zuletzt geprüft am 15.01.2020.
- Mania, Astrid: *Ein Prosit auf Pergamon – Ex und hopp. Cyprien Gaillards Bierkartonpyramide im Berliner KW*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 02.04.2011, zitiert nach Sprüth Magers (Hrsg.): *Cyprien Gaillard. Bibliography*, zuletzt geprüft am 21.09.2020.
- Marinetti, Filippo Tommaso (Hg.): *The futurist cookbook*, Berlin: Sternberg Press, 2014.
- Marioni, Tom: *About*, o. J., online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/about/>, zuletzt geprüft am 28.09.2019.
- Marioni, Tom: *Sculpture and Installations 1969–1997*, San Francisco: Crown Point Press, 1997.
- Marioni, Tom: *Description: Allan Fish Drinks a Case of Beer*, in: *SiteWorks: San Fran-*

-
- cisco performance 1969-85, 2000, online verfügbar unter <http://siteworks.exeter.ac.uk/items/show/31>, zuletzt geprüft am 13.04.2020.
- Marioni, Tom: Writings on art. 1969-1999, San Francisco: Crown Point Press, 2000.
- Marioni, Tom (Hg.): Beer, art, and philosophy. A memoir. Tom Marioni. The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art, San Francisco: Crown Point Press, 2003.
- Marioni, Tom: Artist's Statement, in: Contemporary Arts Center (Hg.): Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 9–10.
- MARTa Herford (Hg.): Atelier + Küche. Labore der Sinne (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.
- McAdam, Stuart: Beer Drinking Sonata (Tom Marioni), 4:15 min., online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=tx3XOQBKQ14>, zuletzt geprüft am 30.11.2019.
- McClintock, Andrew: Tom Marioni. MOCA (Museum of Conceptual Art) 1970-1984, in: SFAQ (San Francisco Art Quarterly), Nr. 13, 2013, S. 44–57.
- McEvelley, Thomas: Introduction, in: Tom Marioni (Hg.): Beer, art, and philosophy. A memoir. Tom Marioni. The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art, San Francisco: Crown Point Press, 2003, S. 9–22.
- McGovern, Fiona: Über den Rollenwechsel hinaus. The Artist as Curator Extended Version, in: Gudrun Ratzinger; Franz Thalmair (Hrsg.): exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis, Kunstforum international, Bd. 270, 2020, S. 90–99.
- Meußdoerffer, Franz; Martin Zarnkow: Das Bier. Eine Geschichte von Hopfen und Malz, C.H.Beck Wissen, 2. Auflage, München: Verlag C.H.Beck, 2016.
- Meyer, James: The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity, in: Erika Suderburg (Hg.): Space, site, intervention. Situating installation art, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, S. 23–38.
- Meyer, Stephan: Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2001.
- Mickey, Mahone R.: Queer IPA Sonata, 2006, 10:08 min., online verfügbar unter <https://>

- vimeo.com/181338408, zuletzt geprüft am 14.04.2020.
- Miessen, Markus: Albtraum Partizipation, Berlin: Merve Verlag, 2012.
- Miessgang, Thomas: The Bar. The history of the artists' bar in Vienna, in: Spike Magazin, 2015, online verfügbar unter <http://www.spikeartmagazine.com/articles/bar>, zuletzt geprüft am 24.05.2020.
- Miklis, Claudia; Valeska Schneider: »Square Depression« von Bruce Nauman: Eine negative Bühne zur Selbsterfahrung, 2007, online verfügbar unter http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Nauman_5.6.07.pdf, zuletzt geprüft am 05.01.2020.
- Morris, Robert: Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Moss, Ceci: Pruitt-Igoe Falls (2009) – Cyprien Gaillard, in: Rhizome, 14.01.2011, online verfügbar unter <https://rhizome.org/editorial/2011/jan/14/pruitt-igoe-falls-2009-cyprien-gaillard/>, zuletzt geprüft am 14.08.2019.
- Moya, Cristián Gómez: Ruins, in: Vit Havranek (Hg.): Atlas of Transformation, 2010, online verfügbar unter <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruins/ruins-cristian-gomez-moya.html>, zuletzt geprüft am 01.11.2019.
- Mulholland, Tara: French Artist Looks for Beauty in Ruins, in: The New York Times, 15.07.2010, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2010/06/16/arts/16iht-rartgaillard.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.
- Museum of Modern Art (Hrsg.): Daniel Spoerri. Kichka's Breakfast I, o. J., online verfügbar unter <https://www.moma.org/collection/works/81430>, zuletzt geprüft am 29.04.2020.
- Muttenthaler, Roswitha; Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- NCAI: Ending the Legacy Of Racism in Sports & the Era of Harmful ›Indian‹ Sports Mascots, 2013, online verfügbar unter http://www.ncai.org/resources/ncai_publications/ending-the-legacy-of-racism-in-sports-the-era-of-harmful-indian-sports-mascots, zuletzt geprüft am 09.11.2019.
- Novero, Cecilia: Antidiets of the avant-garde. From Futurist cooking to Eat art, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

-
- o. A.: Calandas Herkunft, o. J., online verfügbar unter <https://www.calanda.com/about-us.html>, zuletzt geprüft am 04.01.2020.
- o. A.: Definition: Stadtplanung, o. J., online verfügbar unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/stadtplanung-43665>, zuletzt geprüft am 12.01.2020.
- o. A.: dOCUMENTA (13) – Retrospektive, o. J., online verfügbar unter https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13#, zuletzt geprüft am 10.06.2020.
- o. A.: documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute, online verfügbar unter https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_5#, zuletzt geprüft am 20.04.2020.
- o. A.: Les Deux Magots. A café synonymous, with literary and artistic life., o. J., online verfügbar unter <http://www.lesdeuxmagots.fr/en/history-restaurant-paris.html>, zuletzt geprüft am 28.12.2019.
- o. A.: Nostalgie, in: Duden, o. J., online verfügbar unter <https://www.duden.de/recht-schreibung/Nostalgie>, zuletzt geprüft am 07.06.2020.
- o. A.: Patronisieren, online verfügbar unter <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/patronisieren>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.
- o. A.: Wie schmeckt Kunst?, online verfügbar unter <https://www.meininger.de/de/meiningers-craft/news/wie-schmeckt-kunst>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- o. A.: Cyprien Gaillard: Glasgow, 2008, online verfügbar unter <http://haywardprojectspace.blogspot.com/2010/07/cyprien-gaillard-glasgow-2014.html>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.
- o. A.: Bierpyramide: Bechern für die Kunst. Besucher einer Installation tranken 72.000 Flaschen leer, in: Nürnberger Zeitung, 25.05.2011, online verfügbar unter <https://www.nordbayern.de/kultur/bierpyramide-bechern-fur-die-kunst-1.1258979>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- o. A.: Beer Can Penis by Sarah Lucas, 2013, online verfügbar unter <https://famous.nl/2013/06/19/beer-can-penis-by-sarah-lucas/>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.
- o. A.: WHAT IS RADICAL?, in: 032c magazin, 2015, online verfügbar unter <https://032c.com/what-is-radical>, zuletzt geprüft am 13.08.2019.
- o. A.: Braukunst auf der documenta, 23.06.2017, online verfügbar unter <https://www.bier-universum.de/portal/news/newsdetail/article/braukunst-auf-der-documenta>.

- html, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- o. A.: Impure Prost, in: DAMN^o Magazine, 17.09.2017, online verfügbar unter <https://www.damnmagazine.net/2017/09/17/documenta-14/>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- O'Sullivan, Simon: Fictioning the Landscape: Robert Smithson and Ruins in Reverse, in: Take On Art Magazine, Nr. 3, 2017, S. 60–63.
- Obrist, Hans Ulrich: Hans Ulrich Obrist interviews Cyprien Gaillard, 2011, 55:00 min., online verfügbar unter <https://vimeo.com/26595859>, zuletzt geprüft am 01.08.2019.
- Obrist, Hans Ulrich; Bovier, Lionel: A brief history of curating, Zurich, Dijon: JRP; Ringier; Les Presses du réel, 2008.
- Ogboh, Emeka: Sufferhead Original, online verfügbar unter <http://sufferhead.de/project/>, zuletzt geprüft am 03.05.2020.
- Ogboh, Emeka; Bücker, Thomas: Making of »Quit Storm«. An exclusive triple beer brewed with the sound of Lagos, 3:26 min., online verfügbar unter <https://vimeo.com/213249335>, zuletzt geprüft am 31.05.2020.
- Osten, Marion von: In der Mitte. Überlegungen zum aktuellen Kultur- und Geschichtstourismus Berlins, in: Peter Spillmann (Hg.): Destination Kultur, Luzern: Interact Verlag, 2012, S. 22–26.
- Panhans-Bühler, Ursula: Cyprien Gaillard. Real Remnants of Fictive Wars V, 2004, in: Eva Schmidt; Kai Vöckler (Hrsg.): Remembering landscape, Köln: Snoeck Verlag, 2018, S. 104–107.
- Pérez-Oramas, Luis: Lygia Clark: If You Hold a Stone, 2018, online verfügbar unter https://post.at.moma.org/content_items/1045-part-3-lygia-clark-if-you-hold-a-stone, zuletzt geprüft am 29.04.2020.
- Pesch, Martin: New Genre Public Art, in: Paolo Bianchi (Hg.): Cool Club Cultures, Kunstforum international, Bd. 135, 1996, S. 507.
- Pfau, Anna-Alexandra: Cyprien Gaillard: Koe, 2015, online verfügbar unter https://www.jsc.berlin/pdf/JSCO_JAEE_Magazin_Web.pdf, zuletzt geprüft am 24.06.2019.
- Pfeffer, Susanne: Life in the Museum is like making Love in a Cemetery, in: KW Institute for Contemporary Art; Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 7–17.

-
- Pickartz, Tim: »Der Tanz war sehr frenetisch ...«. Kuratorische Praxis, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst auf der dOCUMENTA (13), Bielefeld: transcript Verlag, 2019.
- Pintér, Károly: The anatomy of utopia. Narration, estrangement and ambiguity in More, Wells, Huxley and Clarke, Jefferson: McFarland, 2010.
- Piontek, Anja: Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- Planitzer, Matthias: Erhalt und Verfall. C. Gaillard errichtet Bierpyramide – und lädt zur Zerstörung ein, in: Castor & Pollux, 26.03.2011, online verfügbar unter <http://www.castor-und-pollux.de/2011/03/erhalt-und-verfall/>, zuletzt geprüft am 04.09.2014.
- Pohl, Nina: Cyprien Gaillard. What It Does To Your City, online verfügbar unter <https://www.schinkelpavillon.de/exhibition/what-it-does-to-your-city-2/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.
- Posselt, Gerald: Performativität, in: produktive | differenzen. forum für differenz- und genderforschung, 2003, online verfügbar unter <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>, zuletzt geprüft am 30.09.2021.
- Purves, Ted (Hg.): What we want is free. Critical exchanges in recent art, Albany: State University of New York Press, 2014.
- Quent, Marcus (Hg.): Absolute Gegenwart, Berlin: Merve Verlag, 2016.
- Quent, Marcus: Vorwort, in: Marcus Quent (Hg.): Absolute Gegenwart, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 7–15.
- Raap, Jürgen: Alkohol, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002, S. 106–116.
- Raap, Jürgen (Hg.): Essen und Trinken I, Kunstforum international, Bd. 159, 2002.
- Raap, Jürgen (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002.
- Raap, Jürgen: Geschmack und Geruch, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002.
- Raap, Jürgen: Bohnensuppe, in: MARTa Herford (Hg.): Atelier + Küche. Labore der Sinne (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, S. 178–182.

- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, 2. Auflage, Münster: Waxmann, 2008.
- Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen Verlag, 2010.
- Ratzinger, Gudrun; Franz Thalmair: Ausstellen als..., in: Gudrun Ratzinger; Franz Thalmair (Hrsg.): exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis, Kunstforum international, Bd. 270, 2020, S. 48–65.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag, 2013.
- Richter, Hans: Dada. Kunst und Antikunst, Köln: DuMont Buchverlag, 1964.
- Richter, Peter: Über das Trinken, München: Goldmann Verlag, 2011.
- Riedel, Mija: Oral history interview with Tom Marioni, 2017, online verfügbar unter <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-tom-marioni-17535#transcript>, zuletzt geprüft am 10.12.2019.
- Rieger, Birgit: Migration mit Gerstensaft, in: Tagesspiegel, 26.08.2018, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/berlin-art-week-migration-mit-gerstensaft/23112452.html>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.
- Rigelhaupt, Jess: SFMOMA 75th Anniversary: TOM MARIONI Conceptual Artist. Interview conducted by Jess Rigelhaupt in, 2008, online verfügbar unter https://digitalassets.lib.berkeley.edu/roho/ucb/text/marioni_tom.pdf, zuletzt geprüft am 28.12.2019.
- Römer, Stefan: Eine Ästhetik des Widerstands. Das Pergamonmuseum, in: Galerie im Turm (Hg.): Ästhetik des Widerstands. Begleitheft anlässlich der Ausstellung »Die Ästhetik des Widerstands«, 2014, S. 22–29.
- Ros, Clare: After the Smoke Clears: Gaillard's Beeramid Still Intact, in: Berlin Art Link, 01.04.2011, online verfügbar unter <http://www.berlinartlink.com/2011/04/01/after-the-smoke-clears/>, zuletzt geprüft am 30.11.2019.
- Rose, Matthew: Portrait of the Artist as a Young Assistant. Pruitt-Early, in: the Artblog, 08.01.2007, online verfügbar unter <https://www.theartblog.org/2007/01/portrait-of-the-artist-as-a-young-assistantpruitt-early-part-3/>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Schreiber-Verlag, 2012.

Rüdiger, Renate: *Die Kunst der Linksdrehung. Plädoyer für die Kunst als Zeitsouverän*, Aachen: Karin Fischer Verlag, 2001.

Saehrendt, Christian: *Kopfweh-Bier mit Botschaft*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.07.2017, online verfügbar unter <https://www.nzz.ch/feuilleton/documenta-in-kassel-kopfweh-bier-mit-botschaft-ld.1305547>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

Sarasin, Philipp: »Anything goes«. Paul Feyerabend und die etwas andere Postmoderne, in: *Geschichte der Gegenwart*, 2019, online verfügbar unter <https://geschichte-dergegenwart.ch/anything-goes-paul-feyerabend-und-die-etwas-andere-postmoderne/>, zuletzt geprüft am 20.04.2020.

Sarugger, Sabine: *The social construction of the participatory turn: The emergence of a norm in the European Union*, in: *European Journal of Political Research*, Nr. 4, 2010, S. 471–495.

Schefer, Olivier: *Ruines à l'envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains*, in: Olivier Schefer; Miguel Egaña (Hrsg.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, S. 39–50.

Scheunemann, Dietrich: *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde*, Amsterdam: Brill/Rodopi, 2005.

Schmidt, Juliane: *Auf den Dächern von Berlin: Neon Indian – Cyprien Gaillard*, in: *art-in-Berlin*, 19.07.2011, online verfügbar unter <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=2201>, zuletzt geprüft am 06.08.2019.

Schneemann, Peter: »Miles and More«. *Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart*, in: Alexandra Karentzos; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hrsg.): *Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration*, Trier: Universitätsbibliothek, 2010, S. 80–89.

Schoen, Christian: *Überstunden. Das schwere Los des Künstlerdaseins*, o. J., online verfügbar unter [http://www.wolfgangstehle.com/index.php?categ=t](http://www.wolfgangstehle.com/index.php?kateg=t), zuletzt geprüft am 18.05.2020.

Schumann, Sven: *Architectural hangover*, in: *Purple Magazine*, Nr. 18, 2012, online verfügbar unter <https://purple.fr/magazine/fw-2012-issue-18/cyprien-gaillard/>, zu-

letzt geprüft am 01.08.2019.

Schütz, Heinz: Museumsboom. Wandel einer Institution, in: Heinz Schütz (Hg.): Museumsboom. Wandel einer Institution, Kunstforum international, Bd. 251, 2017, S. 44–45.

Seeber, Hans Ulrich: Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur, in: Wilhelm Voßkamp; Günter Blamberger; Martin Roussel; Christine Thewes (Hrsg.): Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, S. 185–217.

Sennewald, J. Emil: Cyprien Gaillard. Ruine Moderne, in: artlog.net, Nr. 12, 2008, online verfügbar unter <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-12-2008/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

Shahmanesh-Banks, Nargess: Tower block made famous by advert is demolished, 22.01.2007, online verfügbar unter <https://www.building.co.uk/news/tower-block-made-famous-by-advert-is-demolished/3080117.article>, zuletzt geprüft am 02.07.2019.

Shearer, Linda: Foreword, in: Contemporary Arts Center (Hg.): Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 6–8.

Simi, Mike: Beer Fountain, online verfügbar unter <https://www.mikesimi.com/beer-fountain>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

Sky, Alison: Entropy Made Visible (1973). Interview with Alison Sky, in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 301–310.

Smithson, Robert: A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967), in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 68–74.

Smithson, Robert: Entropy and the new monuments, in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 10–24.

Smithson, Robert: The Spiral Jetty (1972), in: Jack Flam (Hg.): Robert Smithson: The

collected writings, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996, S. 143–154.

Sony Bravia: Paint, 2006, 1:11 min., online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=GURvHJNmGrc>, zuletzt geprüft am 23.09.2019.

Speckmann, Lukas: Skulptur-Projekte: Emeka Ogbohs Kunst-Bier: Der Klang aus Lagos steigt zu Kopfe, in: Westfälische Nachrichten, 04.08.2017, online verfügbar unter <https://www.wn.de/Muenster/2932015-Skulptur-Projekte-Emeka-Ogbohs-Kunst-Bier-Der-Klang-aus-Lagos-steigt-zu-Kopfe>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

Stahl, Enno: Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933). Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1997.

Stahl, Johannes: Kunst als Giveaway. Stichworte zu einer Ästhetik verschenkter Kunstwerke, online verfügbar unter <https://www.burg-halle.de/~jstahl/texte/givestahl.htm>, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

Staker, Brian: Cyprien Gaillard. The art of ruin & collapse, in: Salt Lake City Weekly, 17.05.2011, online verfügbar unter <https://www.cityweekly.net/utah/salt-3-cyprien-gaillard/Content?oid=2155448>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

Standage, Tom: Sechs Getränke, die die Welt bewegten, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2012.

Stein, Erik: Alles in Ordnung. Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery, 16.05.2011, online verfügbar unter <http://www.donnerstag-blog.com/artikel/alles-ordnung/>, zuletzt geprüft am 08.08.2019.

Strohmeier, Max: Cultural Hacking – Was ist das?, online verfügbar unter <https://sites.google.com/site/culturalhackingundyesmen/definition>, zuletzt geprüft am 04.06.2020.

Strsembski, Stephan: Das Bild des Flüchtlings. Displacement als Thema der zeitgenössischen Kunst, in: Cinur Ghaderi; Thomas Eppenstein (Hrsg.): Flüchtlinge. Multiperspektivische Zugänge, Wiesbaden: Springer-Verlag, 2017, S. 213–231.

Strunk, Marion: Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments, in: Paolo Bianchi (Hg.): Kunst ohne Werk, 2000, online verfügbar unter <https://www.kunstforum.de/artikel/vom-subjekt-zum-projekt/>, zuletzt geprüft am 17.09.2020.

Stuckey, Lisa: Ritual & Performancekunst. Ein dialektisches Verhältnis, in: NEUE kunstwissenschaftliche forschungen, Nr. 2, 2016, S. 70–78.

SUPERFLEX: Free Beer, 2004, online verfügbar unter https://superflex.net/tools/free_beer, zuletzt geprüft am 05.05.2020.

Tannert, Christoph; Ute Tischler (Hrsg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.

Tate Modern: Cyprien Gaillard. Memory, nostalgia, and anachronism, 2009, 05:23 min., online verfügbar unter <https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/archives-memory/art-and-memory/v/cyprien-gaillard>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

Teckert, Christian: Display als Dispositiv, in: Paolo Bianchi (Hg.): Das neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens, Kunstforum international, Bd. 186, 2007, online verfügbar unter <https://www.kunstforum.de/artikel/display-als-dispositiv/>, zuletzt geprüft am 04.05.2020.

Temporary Services: Free For All. Portable Exhibit Guide, 2000, online verfügbar unter http://www.temporaryservices.org/FFA_Portable_Exhibit.pdf, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

Temporary Services: Free For All. Re-Exhibition Strategies, 2000, online verfügbar unter http://www.temporaryservices.org/FFA_Suggestions.pdf, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Aztec, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/Aztec>, zuletzt geprüft am 01.07.2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Ephesus. Ancient city, Turkey, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Ephesus>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: John Cage. American composer, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>, zuletzt geprüft am 14.04.2020.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Pergamum. Ancient city, Turkey, in: Encyclopaedia Britannica, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Pergamum>, zuletzt geprüft am 07.08.2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Pyramid, 20.07.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/technology/pyramid-architecture>, zuletzt geprüft am 04.01.2020.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Ritual, in: Encyclopaedia Britannica, 19.09.1998, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/ritual>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Conceptual art, 27.09.2007, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/art/conceptual-art>, zuletzt geprüft am 08.04.2020.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Humpty Dumpty, in: Encyclopaedia Britannica, 30.08.2010, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/topic/Humpty-Dumpty>, zuletzt geprüft am 01.11.2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica: Teotihuacán, in: Encyclopaedia Britannica, 25.05.2018, online verfügbar unter <https://www.britannica.com/place/Teotihuacan>, zuletzt geprüft am 01.07.2019.

Thomkins, André: Palindrome, Anagramme, in: Ausstellungshaus Spoorri (Hg.): André Thomkins, Hadersdorf am Kamp: o. V., 2011, S. 8–9.

Thürlemann, Felix: Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ›hyperimage‹, München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.

Timm, Tobias: Prost, Cheers, Salute, in: Zeit Online, 06.12.2017, online verfügbar unter <https://www.zeit.de/2017/51/emeka-ogboh-ausstellung-baden-baden>, zuletzt geprüft am 19.06.2020.

Träger, Torsten: 72.000 Flaschen Freibier für trinkfreudige Kunstkenner, in: Siegestsäule, 11.05.2011, zitiert nach Sprüth Magers (Hrsg.): Cyprien Gaillard. Bibliography, online verfügbar unter http://spruethmagers.com/files/cga_biblio_04_2020.pdf, zuletzt geprüft am 21.09.2020.

Tumlrir, Jan: Necromantic, in: Laura Bartlett Gallery (Hg.): Palms won't grow here and other myths. John Divola, Cyprien Gaillard, London: Laura Bartlett Gallery, 2010, S. 4–14.

Vinzenz, Alexandra: Vision ›Gesamtkunstwerk‹. Performative Interaktion als künstlerische Form, Bielefeld: transcript Verlag, 2018.

- Violand-Hobi, Heidi E.: Daniel Spoerri. Biographie und Werk, München: Prestel Verlag, 1998.
- viversum GmbH: Heilige Geometrie – die Sprache der Schöpfung, online verfügbar unter <https://www.viversum.de/online-magazin/heilige-geometrie>, zuletzt geprüft am 14.04.2020.
- Vogel, Sabine B. (Hg.): Quo Vadis Biennale? Die Zukunft der Mega-Ausstellungen, Kunstforum international, Bd. 271, 2020.
- Völzke, Daniel: Kulturelles Erbe. Woran wollen wir uns erinnern?, in: Monopol – Magazin für Kunst und Leben, 05.01.2020, online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/kulturelles-erbe>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.
- Wagner, Monika: Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung, in: Andreas Haus; Franck Hofmann; Anne Söll (Hrsg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin: Reimer Verlag, 2000, S. 109–121.
- Wagner, Monika (Hg.): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München: Verlag C.H. Beck, 2002.
- Wagner, Monika (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: Verlag C.H. Beck, 2010.
- Wagner, Monika: Vom Umschmelzen: Plastische Materialien in Kunst und Küche, in: MARTa Herford (Hg.): Atelier + Küche. Labore der Sinne (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im MARTa Herford, 12.05.–16.09.2012), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, S. 170–176.
- Wahjudi, Claudia: Cyprien Gaillard »The Recovery of Discovery«, in: Paolo Bianchi (Hg.): Das Atelier als Manifest, Kunstforum international, Bd. 208, 2011, S. 310–313.
- Walstein, David: Cleveland Indians Will Abandon Chief Wahoo Logo Next Year, in: The New York Times, 29.01.2018, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2018/01/29/sports/baseball/cleveland-indians-chief-wahoo-logo.html>, zuletzt geprüft am 09.11.2019.
- Wehren, Michael: Absolute Gegenwart: Looking at you, in: Marcus Quent (Hg.): Absolute Gegenwart, Berlin: Merve Verlag, 2016, S. 136–145.
- Weibel, Peter: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, in: Peter Weibel (Hg.): Kritik der Kunst, Kunst der Kritik. Es says & I say, Wien: Verlag Jugend &

- Volk, 1973, S. 34–50.
- Weindl, Roman: Die »Aura« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse, Bielefeld: transcript Verlag, 2019.
- Weiss, Peter: Rapporte 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
- Weitz, Michael: Zur Karriere des Close Reading: New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktion, in: Miltos Pechlibanos; Stefan Rieger; Wolfgang Struck; Michael Weitz (Hrsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995, S. 354–365.
- Wetzlinger-Grundnig, Christine: Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters und seine Disziplinen, online verfügbar unter <https://www.nitsch-foundation.com/das-omt-und-seine-disziplinen/>, zuletzt geprüft am 12.05.2020.
- Whiting, Sam: Conceptual artist holds weekly beer salon in S.F., in: SFGATE, 2012, online verfügbar unter <https://www.sfgate.com/art/article/Conceptual-artist-holds-weekly-beer-salon-in-S-F-3700516.php>, zuletzt geprüft am 24.11.2019.
- Winkler, Sabine: Was hat das mit uns zu tun?, in: Galerie im Turm (Hg.): Ästhetik des Widerstands. Begleitheft anlässlich der Ausstellung »Die Ästhetik des Widerstands«, 2014, S. 12–14.
- Wurzer-Berger, Martin; Thomas Vilgis (Hrsg.): Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, ab 2005.
- Wurzer-Berger, Martin; Thomas Vilgis (Hrsg.): Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens. Bier brauen, Journal Culinaire, Bd. 29, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, 2019.
- Wurzer-Berger, Martin; Thomas Vilgis (Hrsg.): Journal Culinaire. Kultur und Wissenschaft des Essens. Bier trinken, Journal Culinaire, Bd. 30, Münster: Edition Wurzer & Vilgis, 2020.
- Yablonsky, Linda: Beautiful Ruins, in: The New York Times Style Magazin, 10.04.2013, online verfügbar unter <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/>, zuletzt geprüft am 24.06.2019.
- Zeißler, Elena: Dunkle Welten, Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2007.
- Zybok, Oliver: Public Image. Über Bilder in der Öffentlichkeit, in: Oliver Zybok (Hg.): Public Image, Kunstforum international, Bd. 246, 2017, S. 46–73.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 | Emeka Ogboh, *Prost* (aus der Serie: *Sufferhead Original*), 2017, Fotografie, Courtesy *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, online verfügbar unter <https://kunsthalle-baden-baden.de/program/emeka-ogboh/>, zuletzt geprüft am 31.05.2020.
- Abb. 2 | Max Glauner, *Modi der Partizipation*, 2016, Tabelle, entnommen aus Max Glauner: Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines ›Mittendrin-und-draußen‹, in: Max Glauner (Hg.): *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*, Kunstforum international, Bd. 240, 2016, S. 30–55, hier S. 48.
- Abb. 3 | Thomas Rentmeister: *Earthapfelroom*, 2007, Kartoffelchips, 70 × 500 × 250 cm, Ausstellungsansicht (Detail), Sammlung *Museum für Moderne Kunst*, Frankfurt am Main, Foto: Bernd Borchardt, online verfügbar unter <https://thomasrentmeister.de/de/startseite/bildarchiv-chronologisch/2007/earth.html?abbildung=3>, zuletzt geprüft am 25.06.2020.
- Abb. 4 | Janine Antoni, *Lick and Lather*, 1993, Schokolade und Seife, Kopf I: 40,6 × 33 cm, Kopf II: 61 × 33 cm, Sockel: 114,3 × 33 cm, courtesy Janine Antoni und *Luhring Augustine*, New York, online verfügbar unter <https://womenshistory.si.edu/herstory/object/lick-and-lather-janine-antoni>, zuletzt geprüft am 25.06.2020.
- Abb. 5 | Lygia Clark, *Canibalismo*, 1973, Aktion, Courtesy »The World of Lygia Clark« Cultural Association, Rio de Janeiro, entnommen aus Cornelia Butler, Luis Pérez-Oramaz: *Lygia Clark – The abandonment of art, 1948-1988*, New York: The Museum of Modern Art, 2014, S. 306.
- Abb. 6 | Thomas Feuerstein, *Manna Machines*, 2015, Photobioreaktoren, Algen (*Chlorella vulgaris*, Ausstellungsansicht *PSYCHOPROSA*, *Kunstverein Heilbronn*, Heilbronn, online verfügbar unter https://www.thomasfeuerstein.net/50_WORKS/35_MANNA_MACHINE/12_Green_House, zuletzt geprüft am 25.06.2020.
- Abb. 7 | Daniel Spoerri, *Restaurant Spoerri (Haus Burgplatz 4)*, 1968, Zeichnung auf Papier, entnommen aus: Elisabeth Hartung (Hg.): *Daniel Spoerri presents eat art*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2001, S. 77.
- Abb. 8 | Martin Kippenberger, *Alkoholfolter*, 1989, Multiple, Bierdose mit Kunststoff, 21,5 × 6,4 × 6,4 cm, Ansicht mit Künstler, Nachlass Martin Kippenberger, Gale-

rie Gisela Capitain, Köln, entnommen aus Jürgen Raap: Alkohol, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002, S. 106–116, hier S. 106.

Abb. 9 | Wolfgang Stehle, *Sozialprothese*, 2000, pulverbeschichteter Stahl, Kunststoff, 65 × 40 × 35 cm, entnommen aus Jürgen Raap: Alkohol, in: Jürgen Raap (Hg.): Essen und Trinken II, Kunstforum international, Bd. 160, 2002, S. 106–116, hier S. 106.

Abb. 10 | Sarah Lucas, *Beer Can Penis*, 1999, Bierdosen aus Aluminium, 9,6 × 20,4 × 16,5 cm, online verfügbar unter <https://www.lotsearch.net/lot/sarah-lucas-british-1962-40249989?page=6>, zuletzt geprüft am 14.08.2019.

Abb. 11 | Guy Overfelt, *Free Beer*, 1999, Bierfässer, Theken, Ausstellungsansicht *Free Beer*, *Refusalon Gallery*, San Francisco, California online verfügbar unter http://cargocollective.com/guy_overfelt/free-beer, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

Abb. 12 | Guy Overfelt, *Free Beer*, 1999, Ausstellungsansicht *Free Beer*, *Refusalon Gallery*, San Francisco, California online verfügbar unter http://cargocollective.com/guy_overfelt/free-beer, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

Abb. 13 | Tony Matelli, *The Idiot (Budweiser)*, 2009, bemalte Bronze, 50 × 25 × 20,5 cm, Ausstellungsansicht (Detail) *One Man Show*, *Gary Tatintsian Gallery*, Moskau, 2009, online verfügbar unter <https://tatintsian.com/exhibitions/tony-matelli-the-idiot/exhibition-view/>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

Abb. 14 | Mike Simi, *Beer Fountain*, 2013, Keg-Zapfhahn, Pumpe, Budweiser-Bier, online verfügbar unter <https://www.mikesimi.com/beerfountain>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

Abb. 15 | James Hopkins, *Balanced Beer Table*, 2002, Holzbank, Gläser, Bier, 130 × 120 × 130 cm, Ausstellungsansicht *Goldsmiths Studios*, London, Privatsammlung, online verfügbar unter <http://www.jameshopkinsworks.com/balanced3.html>, zuletzt geprüft am 18.05.2020.

Abb. 16 | Josh Citarella and Andrew Christopher Green, *Baguette Koozie*, 2012, Baguettebrot, Bierdose, online verfügbar unter <https://thejogging.tumblr.com/post/39504929444/baguette-koozie-2012-sculpture>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

Abb. 17 | Adam Cruces, *Vase with Pierced Irises*, 2016, Glasvase, Bierflasche, Piercingringe, Blumen, Ausstellungsansicht *KELLY BAR*, *Cafè al 5*, Mailand, courtesy Adam

Cruces und *PANE*, Mailand, online verfügbar unter <https://artviewer.org/kelly-bar-at-cafe-al-5/>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

Abb. 18 | SUPERFLEX und andere, *Free Beer School (Taipei Biennial)*, 2010, Mixed-Media-Installation mit Gärtanks, Förderband, leere Flaschen, Flaschenbier, Tische, Bänke, Ausstellungsansicht *Taipei Biennial*, Taiwan, 2010, Foto: SUPERFLEX, online verfügbar unter https://superflex.net/activities/2010/09/07/free_beer_school_taipei_biennial_2010, zuletzt geprüft am 10.06.2020.

Abb. 19 | Wolf Vostell, Aktion »*Die Folgen der Notstandsgesetze*« im Rahmen des *24-Stunden-Happenings*, 5.6.1965, Ausstellungsansicht *Galerie Parnass*, Wuppertal, courtesy VG Bild-Kunst, Bonn, Foto: Ute Klophaus, online verfügbar unter <https://www.kulturstiftung.de/aktionistische-propheten/>, zuletzt geprüft am 30.04.2020.

Abb. 20 | Paul Thek, *Ark, Pyramid*, 1972, in Zusammenarbeit mit Lee Fitzgerald (Wahundra), Edwin Klein, Lily Nova, Karl Stuecklen und Ann Wilson, Installation, Ausstellungsansicht *documenta 5*, Kassel, online verfügbar unter <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/thek-paul-ark-1972/>, zuletzt geprüft am 02.05.2020.

Abb. 21 | Tom Marioni, *Portrait*, o. J., Foto: A. McClintock, entnommen aus John Held Jr.: *The Management Reserves the Right to Refuse Service to Anyone who Doesn't Know Where They Are or What is Going on*, in: *SFAQ (San Francisco Art Quarterly)*, Nr. 5, 2011, S. 19–22, hier S. 19.

Abb. 22 | Tom Marioni, *One Second Sculpture*, 1969, Fotografie 79 × 98 cm, online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/>, zuletzt geprüft am 07.04.2020.

Abb. 23 | Tom Marioni, *Abstract Expressionist Performance Sculpture*, 1969, bedruckte Karte, 12,7 × 18 cm, courtesy Tom Marioni, entnommen aus *Contemporary Arts Center (Hg.): Tom Marioni: Beer, Art and Philosophy [The Exhibition] 1968-2006*, Cincinnati, Ohio: Contemporary Arts Center, 2006, S. 25.

Abb. 24 | *Museum of Conceptual Art (MOCA, über der Breen's Bar)*, San Francisco, California, 1973, Fotografie, 30 × 33 cm, courtesy Tom Marioni, entnommen aus ebd., S. 30.

Abb. 25 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (im MOCA), 1975, entnommen aus John Held Jr.: *The Management Reserves the Right*, S. 20.

Abb. 26 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (in der Bar *Jerry & Johnny's*), 1979, online verfügbar unter http://www.portlandart.net/archives/tom_marioni_the_act_of_drinking_beer.jpg, zuletzt geprüft am 02.03.2020.

Abb. 27 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art* (*Café Wednesday*, in Tom Marionis Atelier), 1992, entnommen aus John Held Jr.: *The Management Reserves the Right*, S. 21.

Abb. 28 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art*, 1970, Installation, Abmaße variabel, Ausstellungsansicht *San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco, California, online verfügbar unter <https://www.sfmoma.org/artwork/99.70.A-E/>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

Abb. 29 | Tom Marioni, *Pi*, 1988, Holzblockdruck, online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/>, zuletzt geprüft am 07.04.2020.

Abb. 30 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer With Friends is the Highest Form of Art*, 2006, Installation, Abmaße variabel, Ausstellungsansicht *Contemporary Arts Center*, Cincinnati, Ohio, courtesy Tom Marioni, entnommen aus *Contemporary Arts Center* (Hg.): Tom Marioni, 2006, S. 30.

Abb. 31 | Tom Marioni, *Out of Body, Free Hand Circle*, 2004, online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/>, zuletzt geprüft am 07.04.2020.

Abb. 32 | Tom Marioni, *The Creation of a Situation and Environment While Becoming Increasingly More Intoxicated (Allan Fish Drinks a Case of Beer)*, 1971, Aktion in der *Reese Palley Gallery*, San Francisco, California, photograph, 20 × 25 cm, online verfügbar unter <http://siteworks.exeter.ac.uk/interviews/tommarioni>, zuletzt geprüft am 21.09.2019.

Abb. 33 | Tom Marioni, *Allan Fish Drinks a Case of Beer*, 1972, 18 Flaschen in einer Holzkiste 25 × 48 × 30 cm, Jacke, Hut, entnommen aus *Contemporary Arts Center* (Hg.): Tom Marioni, 2006, S. 42.

Abb. 34 | Tom Marioni, *From China to Czechoslovakia (A World Map in Beer Bottles)*, 1976, Bierflaschen, Holzregal, 71 × 48 × 46 cm, online verfügbar unter <http://tommarioni.com/gallery/>, zuletzt geprüft am 07.04.2020.

Abb. 35 | Tom Marioni, *Café Society Beer*, 1979, Weichgrundätzung mit Gravur, Prä-

gung und Blattgoldprägung, montiert auf einer Flasche *Anchor Steam* Bier. Bildgröße: 13 × 20 cm, Papiergröße 13 × 25 cm, Auflage 100, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/artist/tom-marioni/>, zuletzt geprüft am 17.11.2019.

Abb. 36 | Tom Marioni, *Beer Drinking Sonata (for 13 players)*, 2011, performance, 17.09.2011, 17:00 Uhr, online verfügbar unter https://www.lafermedubuisson.com/tom-marioni_1, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

Abb. 37 | Tom Marioni, *Golden Rectangle*, 2000, 7 Regale mit *Pacifico*-Bierflaschen, 200 x 130 x 20 cm, online verfügbar unter <https://www.sfaq.us/2015/03/name-dropping-stories-off-the-top-of-my-head/>, zuletzt geprüft am 23.11.2019.

Abb. 38 | Tom Marioni, *Golden Rectangle Beer*, 2004, Ausstellungsansicht *Städtische Galerie Bremen*, Bremen, online verfügbar unter <http://www.bbk-bremen.de/archiv/archiv-im-rausch.html>, zuletzt geprüft am 17.11.2019.

Abb. 39 | Tom Marioni, *Beer with Lemon*, 2017, ›color spit bite‹ mit Aquatinta und Weichgrundätzung, Bildgröße 30 × 23 cm, Papiergröße 46 × 38 cm, Auflage 25, online verfügbar unter <https://crownpoint.com/artist/tom-marioni/>, zuletzt geprüft am 17.11.2019.

Abb. 40 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2014, Vernissage *Feast – Radical Hospitality in Contemporary Art*, SITE, Santa Fe, online verfügbar unter <https://sitesantafe.org/event/act-drinking-beer-friends-highest-form-art-tom-marioni/>, zuletzt geprüft am 21.05.2020.

Abb. 41 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2014, Vernissage *Feast – Radical Hospitality in Contemporary Art*, SITE, Santa Fe, online verfügbar unter ebd.

Abb. 42 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2009, Installation, Abmaße variabel, Ausstellungsansicht *San Francisco Museum of Modern Art*, San Francisco, California, entnommen aus John Held Jr.: *The Management Reserves the Right*, S. 22.

Abb. 43 | Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 2010, Installation, Abmaße variabel, courtesy Tom Marioni, Foto: David Plakke, online verfügbar unter <https://www.acfny.org/press/press-materials/solace/>, zuletzt geprüft am 10.04.2020.

Abb. 44 | Cyprien Gaillard, *Portrait*, 2007, online verfügbar unter <http://mousse-magazine.it/cyprien-gaillard-edoardo-bonaspetti-2007/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

Abb. 45 | Cyprien Gaillard, *Real Remnants of Fictive Wars V*, 2004, 35-mm-Film und auf DVD übertragener 35-mm-Film, Filmstill, online verfügbar unter <https://pruned.blogspot.com/2009/09/real-remnants-of-fictive-wars.html>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

Abb. 46 | Cyprien Gaillard, *What it does to your City*, 2012, Performance, Ausstellungsansicht *Schinkel Pavillon*, Berlin, online verfügbar unter <https://www.schinkelpavillon.de/exhibition/what-it-does-to-your-city-2/>, zuletzt geprüft am 06.06.2020.

Abb. 47 | Cyprien Gaillard, *New Picturesque (norfolk)*, 2008, Acryl und Öl auf Leinwand, 58 × 104 cm, online verfügbar unter <http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2008/12/cg.jpg>, zuletzt geprüft am 20.06.2019.

Abb. 48 | Cyprien Gaillard, *Floods of the Old and New World*, 2011, Mixed Media, 15,2 × 19 cm, online verfügbar unter <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/>, zuletzt geprüft am 24.06.2019.

Abb. 49 | Cyprien Gaillard, *New Picturesque (Angkor Series)*, 2011, Mixed Media, online verfügbar unter <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/01/john-divola-cyprien-gaillard-at-laura-bartlett/>, zuletzt geprüft am 16.06.2019.

Abb. 50 | Cyprien Gaillard, *New Picturesque (Angkor Series)*, 2011, Mixed Media, online verfügbar unter ebd.

Abb. 51 | Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Calanda Edelbräu*, ca. 2,80 × 2,70 × 1,90 m, Ausstellungsansicht *Azteca*, *Galerie 1M3*, Lausanne, entnommen aus *Galerie 1M3: Cyprien Gaillard – Exposition Azteca*, 2007, S. 4.

Abb. 52 | Cyprien Gaillard, *Colour like no other*, 2007, Video, Leinwand, Ausstellungsansicht *Azteca*, *Galerie 1M3*, Lausanne, entnommen aus ebd., S. 5.

Abb. 53 | Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Calanda Edelbräu*, ca. 2,80 × 2,70 × 1,90 m, Ausstellungsansicht *Azteca*, *Galerie 1M3*, Lausanne, entnommen aus ebd.

Abb. 54 | Cyprien Gaillard, *Color like no other*, 2007, Video, Videostill, online verfügbar unter <http://www.bugadacargnel.com/en/artists/6564-cyprien-gaillard/>

works/10130-videos, zuletzt geprüft am 10.08.2019.

Abb. 55 | Cyprien Gaillard, *Color like no other*, 2007, Video, Videostill, online verfügbar unter <http://www.bugadacargnel.com/en/artists/6564-cyprien-gaillard/works/10130-videos>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

Abb. 56 | Rachel Whiteread, *Demolished, Clapton Park Estate*, 1996, eingescannte und auf Papier gedruckte Fotografie, online verfügbar unter <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-b-clapton-park-estate-mandeville-street-london-e5-bake-well-court-repton-court-p77872>, zuletzt geprüft am 23.03.2020.

Abb. 57 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 26.03.2011, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht *Kunst-Werke Berlin*, Berlin, entnommen aus KW Institute for Contemporary Art: Bildrelikt I, in: KW Institute for Contemporary Art und Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. *The Recovery of Discovery*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 17–32, hier S. 18 f.

Abb. 58 | Cady Noland, *This piece doesn't have a title yet*, 1989, Bierdosen, Gerüste, Stoff- und Vinylfahnen, Handwerkzeuge, online verfügbar unter <https://hyperallergic.com/343894/artists-like-actors-cant-develop-in-public-a-conversation-with-mega-collector-don-rubell/>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 59 | Pruitt-Early, *Sculpture for Teenage Boys (Miller Six Pack)*, 1989, Werbeaufkleber auf Bierdosen in Plastikgespann, Dosenhöhe je 12,7 cm, online verfügbar unter <https://risdmuseum.org/art-design/collection/sculpture-teenage-boys-miller-six-pack-2010232>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 60 | Pruitt-Early, Pruitt-Early, *Sculpture for Teenage Boys, (Miller Pyramid, 13 High)*, 1990, Werbeaufkleber auf Bierdosen, Holz, 155 × 165 × 165 cm, online verfügbar unter, <https://www.regenprojects.com/exhibitions/pruitt-early?view=slider#2>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 61 | Jesse Burke, *Beeramid II*, 2008, digitaler C-Print, 97 × 76 cm oder 61 × 51 cm, je Auflage 8, online verfügbar unter <https://clampart.com/2012/03/intertidal/#23>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 62 | Brad Troemel, *Fountain*, 2008, Bierdosen, gegossene Goldfarbe, Teelichtkerzen, Gesamthöhe 245 cm, online verfügbar unter <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2014/05/12/graham-green-to-prove-that-art-is-not-a-progression-but-an->

addition-creating-a-culture/, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 63 | Tony Matelli, *Yesterday*, 2009, lackierte Bronze, Urethan, Bierdosen, lackierter Stahl, Ausstellungsansicht *Yesterday*, *The Green Gallery*, Milwaukee, Abmaße variabel, online verfügbar unter <http://www.thegreengallery.biz/exhibitions/yesterday>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 64 | Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirror*, 16-mm-Film und auf DVD übertragener 16-mm-Film, Filmstill, 2012, online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=sZ4rA4QX_gY, zuletzt geprüft am 13.05.2020.

Abb. 65 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 12.05.2011, v.l.n.r.: 15:34, 15:35, 15:35, 15:36, 15:40, 15:41, 15:41, 15:42, 11.05.11: 17:00, 15:30, 15:40, 15:45, 10.05.11: 14:45, 15:00, 15:15, 18:34, 18:34, 18:34, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht mit Künstler, Ausstellungsansicht, *Kunst-Werke Berlin*, Berlin, entnommen aus KW Institute for Contemporary Art: Bildrelikt II, in: KW Institute for Contemporary Art und Susanne Pfeffer (Hrsg.): Cyprien Gaillard. *The Recovery of Discovery*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, S. 53–68, hier S. 65.

Abb. 66 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht mit Künstler, *Kunst-Werke Berlin*, Berlin, Foto: WENN, Star Press, AEDT, online verfügbar unter <https://www.aedt.de/photos/110326-boy-george-felix-cyprien-gaillard/2>, zuletzt geprüft am 10.08.2019.

Abb. 67 | Cyprien Gaillard, *Azteca*, 2007, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Calanda Edelbräu*, ca. 2,80 × 2,70 × 1,90 m, Ausstellungsansicht mit Künstler, *Galerie 1M3*, Lausanne, 2007, entnommen aus *Galerie 1M3: Cyprien Gaillard*, 2007, S. 3.

Abb. 68 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht, *Kunst-Werke Berlin*, Berlin, Foto: Elizabeth Feder, online verfügbar unter <http://www.berlinartlink.com/2011/03/29/crumbling-beeramids-an-anti-monument/>, zuletzt geprüft am 30.11.2019.

Abb. 69 | KW Institute for Contemporary Art (*Kunstwerke-Berlin*), Erdgeschoss, nach 2016, online verfügbar unter <http://ttnotes.com/kw-institute-for-contemporary-art.html>, zuletzt geprüft am 11.06.2020.

Abb. 70 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011, Installation, Bierkartons

und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht vom letzten Tag der Ausstellung, *Kunst-Werke Berlin*, Berlin, Foto: Premier Art Scene, online verfügbar unter <http://premierartscene.com/typo3temp/pics/9b69adcf8e.jpg>, zuletzt geprüft am 10.08.2019.

Abb. 71 | Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 26.03.2011, Installation, Bierkartons und Bier der Marke *Efes*, Ausstellungsansicht, *Kunst-Werke Berlin*, entnommen aus entnommen aus KW Institute for Contemporary Art: Bildrelikt II, S. 55.

